UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Eduardo Socha

Tempo musical em Theodor W. Adorno

São Paulo
2015

Eduardo Socha

Tempo musical em Theodor W. Adorno

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle

São Paulo
2015

SOCHA, E. Tempo musical em Theodor W. Adorno. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Para a Lia

Agradecimentos

Ao professor Vladimir Safatle, pela orientação e pela confiança irrestrita. A ele, devo os eventuais acertos do trabalho e a advertência para seus riscos.

Aos professores Jorge de Almeida e Ricardo Fabbrini, pela generosidade e pelo rigor crítico das considerações durante o exame de qualificação.

Ao professor Georg W. Bertram, pela supervisão e pela acolhida em seu grupo de seminários no Instituto de Filosofia da Freie Universität Berlin.

A Michael Schwarz, do Theodor W. Adorno Archiv na AdK-Berlin, pelo verdadeiro interesse no diálogo e na sugestão de documentos à pesquisa.

À FAPESP, pela concessão das bolsas de doutorado e de apoio a estágio de pesquisa na Alemanha.

Às funcionárias do Departamento de Filosofia da USP, Luciana Nóbrega, Maria Helena Barboza, Marie Pedroso.

A Igor Baggio e Lucas Vilalta, com quem tive a sorte de discutir em profundidade os ensaios de Adorno e algumas das questões espinhosas de teoria musical.

A Antonin Wiser e Marion Maurin, pelos diálogos imprevistos que se revelaram imprescindíveis para este trabalho.

Aos amigos do grupo de Teoria Estética, Silvio Carneiro, Henrique Xavier, Marília Pisani e Paula Martins, pelos debates sempre prazerosos sobre Adorno, Marcuse, autonomia e sorvetes.

Aos participantes dos almoços de domingo, que vêm conciliando filosofia e culinária de modo altamente festivo e produtivo. Em especial, aos amigos Fábio Franco, Ronaldo Manzi, Virginia Ferreira, Bruna Coelho, Mariana Pimentel, Rafael Gargano, Juliana Portilho.

Àqueles que contribuíram para este trabalho com sugestões e comentários: Gustavo Pedroso, Silvana Ramos, Henry Burnett, Shierry Weber Nicholzen, Eduardo Guerreiro, Jean-Pierre Caron, Antonio Herci, Mario Videira.

Aos queridos amigos Julián, Fernanda, Guilherme, Ligia, Carioca, Gazi, pelas jornadas e conversas diuturnas.

À minha família, Marli, Sérgio, Alexandre, Andrea e Amanda, pela compreensão, afeto e apoio incondicionais.

E, especialmente, à minha companheira Lia, pelo tempo vivido de todos os dias, pela música viva de todas as noites.

A arte é o que a arte veio a ser, para bem ou para mal:
a sua figura tardo-capitalista preside à revisão crítica
do objeto, criando um modelo de discussão filosófica
historicizada a partir da crise do presente

– Roberto Schwarz
Sobre Adorno (entrevista), Martinha versus Lucrecia

A vida prejudica a expressão da vida

– Bernardo Soares
Estética do Artíficio, Livro do Desassossego

RESUMO

SOCHA, E. Tempo musical em Theodor W. Adorno. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A partir da constatação dos diversos modos de formalização da experiência temporal na música do século 20, pretende-se analisar a consolidação do conceito de tempo musical no pensamento de Theodor W. Adorno. O escopo adotado será sua crítica ao serialismo pós-Webern, vinculada ao debate com os compositores da “Escola de Darmstadt” nas décadas de 1950 e 60, e sobre a qual operam seus conceitos de material e música informal. Um duplo propósito orienta a tese. Primeiramente, trata-se de esclarecer os referenciais do conceito de tempo que Adorno mobiliza em seus escritos musicais, tomando por base a reciprocidade entre categorias filosóficas e musicais que o filósofo sempre sustentou em seu percurso intelectual. História da filosofia e história da música constituem, para Adorno, campos para uma crítica convergente à progressiva espacialização e “destemporalização do tempo”. Nesse sentido, os *Beethoven-Fragmente* contribuem para uma primeira elucidação do conceito materialista. Já os ensaios sobre Stravinsky e sobre as relações entre música e pintura demonstram o potencial crítico e especulativo do conceito. Em um segundo momento, a tese procura descrever, em contraponto ao pensamento adorniano, as abordagens teóricas propostas por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen sobre o problemática do tempo musical, com as quais Adorno teve contato. Identificamos, então, no encaminhamento programático de uma música informal o ponto culminante da crítica de Adorno às orientações teóricas e práticas da vanguarda serialista no pós-guerra. Notamos que sua intensa participação nos cursos de Darmstadt entre 1952 e 1966 (onde atuou como professor, crítico, conferencista e organizador de debates) esteve fortemente alinhada à sua produção ensaística e monográfica voltada à música no mesmo período. Nesse sentido, acreditamos que a confrontação com os compositores de Darmstadt viabilizou uma ocasião decisiva para que o filósofo expusesse criticamente e colocasse à prova os critérios de seu conceito de tempo musical.

Palavras-chave: Adorno, estética, música, filosofia, tempo musical, escola de Darmstadt, vanguarda, Boulez, Stockhausen

ABSTRACT

SOCHA, E. Musical time in Theodor W. Adorno. 2015. (Doctoral dissertation) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This dissertation concerns the concept of musical time in Adorno's philosophy and emphasizes his critique of post-Webern serialism, noticeable in his frequent interventions in the context of the Kranichstein-Darmstadt Summer Courses and the radio debates during the 1950s and 60s. These include controversial essays like *Das Altern der neuen Musik*, *Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik*, *Kriterien der neuen Musik* – as well as his later related programmatic notion of informal music presented in the Darmstadt lecture *Vers une musique informelle* (1961). In these interventions, Adorno insists – whether explicitly or not – on the conservancy of a specific way of structuring inner temporal relationships between musical events. This type of formalization and perception of time became eluded with the advance of avant-garde compositional procedures. The dissertation has two parts and a dual purpose. First, it examines the references to the specific notion of time that Adorno develops in his musical thought, contemplating the reciprocity between philosophical and musical categories held by his historical-materialist approach. This philosophical framework ascribes a progressive “rationalization” or “detemporalization” of time in Western culture through the advance of Enlightenment, which would also be recognizable in the history of musical forms. Hence, for Adorno, “detemporalization of time” (title of an important sub-chapter of *Negative Dialektik*) in philosophy resulted from a symmetrical thrust that imposed a progressive “spatialization of musical time” (a central claim from *Philosophie der neuen Musik*). The late published *Beethoven-Fragmente* offers a great deal of elucidation about his concept of musical time; whereas his Stravinsky critique and the essays on the relationship between music and painting clearly shape the critical singularity of the concept. Secondly, this dissertation describes, as a counterpoint to Adorno's concept, the theoretical approaches proposed by Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen on musical time. It is shown why the notion of informal music can be considered the epitome of Adorno's musical reflection after *Philosophie der neuen Musik* (1949), considering his ambivalent criticism of these post-war avant-garde orientations. In short, one observes that Adorno's regular attendance of the Darmstadt Summer Courses, from 1950 until 1966, is closely linked to his publications and thoughts on music aesthetics of the same period. We argue that these reflections on the directions of the avant-garde provided him the opportunity to better present and confront the elements of his concept of musical time.

Key Words: Adorno, aesthetics, music, philosophy, musical time, Darmstadt school, avant-garde, Boulez, Stockhausen

Lista de abreviações

GS – Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (obras completas).

Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; Berlin: Directmedia-Suhrkamp, 2003 (CD-ROM, Digitale Bibliothek).

(a referência às páginas [PP] corresponde à dos volumes impressos [VV] da coleção e segue o formato “GS VV, PP”)

FNM – *Philosophie der neuen Musik* (in GS 12)

Wagner – *Versuch über Wagner* (in GS 13)

Das Altern – *Das Altern der neuen Musik* (in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, GS 14)

Mahler – *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (in GS 13)

QUF – *Quasi una fantasia* (in GS 16)

Beethoven – *Beethoven, Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*. Organizado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. Nachgelassene Schriften I/1.

(a indicação dos fragmentos será precedida por §)

Traduções mais consultadas (ver lista completa na bibliografia):

DE – *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

PNM – *Philosophie de la nouvelle musique*. Trad. Hans Hildenbrand; Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1979

DN – *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

TE – *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008

Obs: a não ser quando indicadas, as traduções das citações foram livres, realizadas por mim

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	11
Notas avulsas sobre a questão do tempo em Adorno	16
Estrutura da tese	25
PARTE I	37
<i>Introdução</i>	38
Tempo musical como tempo histórico refletido	38
1. <i>Beethoven: paradigma do tempo musical</i>	45
Os fragmentos e a teoria dos tipos	45
1.1 Tipo intensivo ou dramático	55
1.2 Tipo extensivo ou épico	83
1.3 Estilo tardio	94
2. <i>Stravinsky: fim da experiência do tempo musical</i>	101
2.1 Os gestos de Wagner: “aqui o tempo vira espaço”	102
2.2 Choque e dissociação do tempo em FNM	108
2.3 Pseudomorfoses	121
2.4 O ensaio “Stravinsky, um retrato dialético”	128
3. <i>Arte do tempo e arte do espaço</i>	143
3.1 Lessing: limites da pintura e da poesia	147
3.2 Os ensaios de 1950 e 1965 sobre música e pintura	155
3.3 Convergência, imbricação e rejeição de uma síntese sistemática das artes	167
3.4 Nominalismo. Sentidos para a espacialização do tempo	174
PARTE II	178
<i>Introdução</i>	179
“Escola de Darmstadt”: panorama histórico	179
Adorno em Darmstadt e o incidente de 1951	188
4. <i>Boulez: sistema racional de tempo</i>	193
4.1 Derivando estruturas de Messiaen e Webern	193
4.2 Ângulo de audição a posteriori e o “sistema racional de tempo”	207
5. <i>“Envelhecimento da nova música”</i>	223
5.1 Um falso precursor	224
5.2 Teimosa racionalização	228
5.3 O debate com Metzger	242
6. <i>Stockhausen: morfologia do tempo musical</i>	254
6.1 “como o tempo passa”	254
6.2 “A unidade do tempo musical”	262
6.3 A ambivalência de Adorno sobre a teoria de Stockhausen	267
7. <i>Depois do serialismo</i>	283
7.1 Musique informelle: metateoria de Filosofia da nova música?	283
7.2 Forma, cor e tempo: os últimos escritos musicais	299
CONCLUSÃO	312
ÍNDICE DE FIGURAS	322
BIBLIOGRAFIA	323

APRESENTAÇÃO

A música não é somente assunto dos músicos, na medida em que ela não tem por elemento exclusivo e fundamental o som. Ela torna perceptível um conjunto de forças não sonoras, que podem ser mais ou menos revolucionárias, mais ou menos conformistas, como a organização do tempo (...) Na filosofia, trata-se de tornar pensável forças que não são pensáveis por elas mesmas.

DELEUZE, *Pourquoi nous, non musiciens?*
conferência de 1978, IRCAM

Evidenciar a centralidade da música na filosofia de Adorno seria um exercício supérfluo ou cabotino, não fosse comum encontrarmos trabalhos excelentes de comentadores que tendem a descuidar do estatuto propriamente cognitivo atribuído às obras de arte pelo autor. Longe de ser o espaço subsidiário, ilustrativo ou alegórico para a construção de modelos empenhados na metacrítica à teoria do conhecimento ou na exposição dialética da reversão da razão em mito, o pensamento musical de Adorno fornece coordenadas para a posição especulativa de problemas que excedem os limites tradicionalmente definidos pela “filosofia da arte”. Em geral, o que prevalece, no entanto, é a circunscrição da reflexão musical adorniana a um setor no loteamento do saber filosófico, à guisa de uma “teoria estética musical”, um apêndice ou excursão de sua matéria conceitual filosófica. Como se Adorno tivesse encontrado na estética musical o campo fértil para a prática de um mandarinato cultural afetado, em que a análise imanente das obras serviria, no melhor dos casos, para a elaboração de considerações dúbias que poderiam igualmente incidir (ou se traduzir) no campo puro e solene da epistemologia ou da filosofia social. Acontece que tal rebaixamento envolve nada menos do que a rejeição ao preceito materialista – a primazia do objeto – que inspira a dialética negativa em seus “modelos de pensamento”. Se não existe uma “teoria estética” compreendida como esfera destacável das demais áreas do conhecimento – e aqui solicitamos a benevolência do leitor diante da obviedade – é porque, em Adorno, problemas filosóficos e problemas estéticos não só interagem, mas partilham do mesmo núcleo histórico e crítico da verdade. Nos termos cortantes do autor, aqui “a estética não é filosofia aplicada, mas é filosófica em si” (TE, GS 7, 141).

A discussão a respeito da elevação da síncope a princípio rítmico no jazz ou da formação de escalas de intensidade e modos de ataque no serialismo integral envolve questões objetivamente filosóficas. Considerando a produção intelectual do autor, não deveríamos subestimar a apresentação que fez de si mesmo na carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948: “Estudei filosofia e música. Em vez de escolher uma das duas, tive durante toda minha vida o sentimento de buscar o mesmo objetivo nesses domínios divergentes”. Entre as motivações desta tese, não é menor a de tentar confirmar a validade da declaração nos anos posteriores à carta.

Se música e filosofia iluminam-se reciprocamente, a apreensão estética do teor de verdade que ocorre mediante o trabalho do conceito, em permanente tensão com o objeto, só se torna possível quando a interpretação recusa princípios gerais de ordenação, estabelecidos previamente ao contato efetivo com as obras. Ou seja, o reconhecimento da singularidade da obra impede sua subsunção a uma teoria geral da arte, a partir da qual o teor de verdade da obra (seu estatuto cognitivo) poderia ser restituído por uma série de mediações retrospectivas. É nesse sentido que a *Teoria estética*, em que pese sua relevância bibliográfica, não nos oferece o conveniente resumo das especulações de Adorno sobre arte. À medida que entramos em contato com seus escritos musicais (que, nunca é demais lembrar, correspondem a quase metade dos 20 volumes das obras completas), percebemos um esforço continuamente renovado para estar à altura do seguinte problema: de que maneira uma abordagem conceitual pode atingir o não conceitual sem lhe impor a violência do pensamento identitário e sistemático? De que maneira o não-conceitual corrige o conceito sem externalidades? Uma abordagem que seja satisfatória a esse problema requer uma teoria filosófica da obra, cingida pelo confronto dialético entre o universal e o particular. Assim, não encontraremos no repertório conceitual de *Teoria estética* a importante categoria de variante, desenvolvida na monografia de 1961 sobre Mahler. As análises imanentes não podem ser consideradas aplicações de uma teoria: a teoria – se o nome ainda é adequado – não deve abrir mão da irreducibilidade material das obras analisadas, preceito que não é posto em questão mesmo (e sobretudo) em *Teoria estética*. Com isso, poderíamos enxergar sob outra perspectiva o lugar que a arte ocupa no pensamento adorniano. Se a obra de arte está impregnada pelo momento construtivo, próprio ao conceito que oferece o aparato para sua interpretação filosófica, também uma filosofia não sistemática, que

visa superar a racionalidade instrumental, deve estar marcada pelo momento mimético, próprio da síntese artística. O desvelamento objetivo da verdade, para Adorno, ocorre na tensão dialética entre o rigor do conceito e a polissemia que caracteriza a manifestação artística. Esse desvelamento traz implicações para o presente; é assim que “uma análise do estado atual da música é iluminadora para a visão filosófica, assim como inversamente a reflexão filosófica não está separada da situação contemporânea da música.” (*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 164)

Nesse ponto, acreditamos que uma digressão sobre a análise técnica das obras se faz necessária. Quando decidimos examinar certas estruturas musicais no campo discursivo da filosofia, surge não raro certa sensação de desdém ou embaraço. A professora e ensaísta Maria Alzira Seixo afirmou recentemente que, nesse tópico, ainda se percebe uma espécie de pavor secreto e silencioso, um desconforto cujo remédio paliativo seria a pronta mistificação da teoria musical: assim, observa Seixo, intelectuais brilhantes confessam apressadamente (como quem se desculpa ou se afasta do problema) que “não entendem nada de música”, quando dificilmente confessarão que não entendem nada de literatura ou de história das artes visuais. O musicólogo Carl Dahlhaus constatou obstáculo semelhante quanto se trata da estética adorniana:

“A teoria estética de Adorno, mesmo quando trata da arte em geral, tem como fundamento uma filosofia da música, da ‘nova música’. Levando-se em consideração que na tradição filosófica da qual derivam as estéticas – tanto as anteriores a Adorno quanto as atuais – a música não é central, e sim periférica, isso se torna um dos obstáculos que dificultam uma adequada recepção de sua obra”¹

Se seguirmos o argumento de Dahlhaus, compreender a teoria estética de Adorno sem levar em conta seus escritos musicais – e o tecnicismo que envolvem (cuja dificuldade, diga-se de passagem, é muitas vezes exagerada) – pode trazer o risco do encobrimento de sua verdadeira força motriz. Pode simplesmente manter em funcionamento a maquinaria idealista de uma pura filosofia da arte, baseada na reprodução sistemática de conceitos e livre da contaminação sensorial provocada pelas obras e pela historicidade concreta de suas formas. Por isso, no caso de uma tese que

¹ DAHLHAUS, *Von Altern einer Philosophie*, apud ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 21

propõe examinar os ensaios musicais de Adorno – filósofo que, nas palavras de Edward Said, “jamais permite que as questões técnicas travem o argumento e nunca se deixa mistificar por seu caráter abstruso ou rarefeito”² – o pavor da análise técnica deve ser prontamente enfrentado. A exigência filosófica da primazia do objeto solicita que também acompanhem os expedientes técnicos que esse objeto mobiliza. É claro que não devemos nos deixar capturar pelo debate fetichista e auto-referente sobre a significação das quiáleras do primeiro violino no 12º compasso do *Quarteto op. 132 em lá menor* de Beethoven. Bem sabemos que o uso indiscriminado do jargão – seja musical ou filosófico – como estratégia de fuga não evita a exposição rasa e exotérica, que ademais fomenta o preconceito do elitismo e de um exoterismo inflexível em Adorno. Por outro lado, se tal preconceito contra o autor revela-se impertinente, é porque sua filosofia, ao dar a dignidade da interpretação filosófica a estruturas musicais concretas, não se eximiu também de uma crítica aos excessos formais que acometem as próprias análises musicológicas. Indo diretamente ao ponto: se nada nos parece gratuito nas análises musicais de Adorno, optamos, na tese, por não recuar diante do tecnicismo quando este se mostrou imprescindível para a objetividade da exposição em curso. Observaremos que, vencidas as complexidades técnicas, o sistema de tempo em Boulez e a morfologia em Stockhausen trazem um conjunto de questões ao conceito adorniano que procuramos examinar.

Uma outra digressão, a respeito do formato “tese”, também mereceria ser feita. A pretensão de explicitar aspectos do conceito de tempo musical em Adorno por meio de uma tese acadêmica, organicamente dividida em partes, capítulos e seções, não atende a recomendação do modelo dissertativo proposto pelo filósofo. Pois, para Adorno, é o ensaio – e não a tese – a forma adequada de se fazer filosofia. É o ensaio, em razão de sua natureza fragmentária e seu mergulho *in media res*, que oferece a oportunidade crítica de desnaturalizar a vocação sistemática e ideológica do conhecimento. Com a forma ensaio, Adorno materializou sua crítica coetânea ao sistema serial dos compositores de Darmstadt e à ontologia fundamental de Heidegger. Se insistimos aqui na estrutura convencional da tese – para além das expectativas institucionais e procedimentais de praxe –, é porque acreditamos que o assunto do

² SAID, *Estilo tardio*, São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 44

tempo musical em Adorno admite a “linearização” provisória da constelação conceitual no qual se inscreve, sem que isso comprometa sua essência dialética. Embora um conceito positivo em Adorno não exista, o acesso integral à bibliografia e às cartas nos permite constatar “certa maneira de falar” sobre o tempo musical, maneira esta consolidada em seus escritos pelo menos desde os anos 1930 e que se tornou estratégia nos anos 1950 e 60. Constatar certa “maneira de falar” não significa aqui reduzir a dialética adorniana ao arranjo formal de um “prodigioso jogo de palavras”, nem traduzi-la em fraseologia escolar. Muito pelo contrário, a tarefa propedêutica de “linearização” visa, acima de tudo, preservar a especificidade dialética do conceito de tempo e da escrita do autor. Ocorre que, se o debate em Darmstadt nos anos 1950 ocupa um lugar privilegiado no nosso estudo, é porque, em meio à polêmica com compositores e musicólogos do período, Adorno se viu aí coagido a colocar as cartas na mesa, a marcar posição e enunciar, mediante escolhas concretas, o que realmente estava em jogo quando o assunto era a articulação formal do tempo na música. O formato tese nos pareceu então mais adequado à tentativa de esquadrihar essa e outras polêmicas (como a crítica a Stravinsky) e contextualizá-las com a interpretação dos ensaios críticos que as precederam ou lhes foram contemporâneos. É provável que, nesse empenho didático, algo da essência dialética do objeto se tenha perdido. No entanto, em que pese o óbice de não atender a recomendação adorniana pelo ensaio e de não arremedar o estilo paratático que caracteriza sua escrita, a armação de uma tese com capítulos e argumentos bem comportados talvez nos ofereça um benefício: o de nos servir como porta de entrada à ensaística musical de Adorno dos anos 1950 e 60, parte da produção filosófica mais consequente, prolífica e não dogmática do século passado sobre música. Se, além disso, nosso estudo – sempre usando o fio condutor do conceito dialético de tempo musical (um conceito tão abrangente quanto específico) – permitir que transitemos por parte dessa ensaística com uma visão plausível de conjunto, o esforço terá valido duplamente a pena.

Antes de apresentarmos a estrutura da tese e adentrarmos a discussão que nos interessa, convém fazer algumas observações sobre o conceito “não musical” de tempo no pensamento de Adorno.

Notas avulsas sobre a questão do tempo em Adorno

De início, reconheçamos a impossibilidade de expor aqui, de modo satisfatório, o conceito de tempo *strictu sensu* na filosofia de Adorno. A amplitude de um tal exame reclamaria, no mínimo, outra tese. Além do mais, se referências ao conceito de tempo surgem de maneira transversal em sua filosofia (seja na tensão entre história e natureza, identidade e não-identidade, razão e mimese), nossa hipótese é a de que a discussão mais frutífera sobre a questão se desenvolve nos escritos musicais. Essa discussão está ancorada na reavaliação adorniana dos conceitos de subjetividade, técnica e natureza, e participa do projeto de encaminhar um conceito alternativo de razão, desimpedido de seu anátema instrumental. Em DE, Adorno e Horkheimer haviam percebido, na colonização da racionalidade instrumental sobre a totalidade da razão, a disjunção entre a linguagem da ciência (pensamento classificatório sem afinidade mimética com seu objeto) e a linguagem da arte (supostamente alijada de todo conteúdo cognitivo). No questionamento de tal disjunção, que reconduz a reflexão estética ao campo do conhecimento, revela-se um dos traços marcantes do pensamento adorniano: uma trama discursiva que se move de maneira não hierárquica e fragmentária entre filosofia, estética e crítica social³. Como dissemos, as obras de arte não são facetas “decorativas” do pensamento, nem cristalizações a-históricas do “espírito absoluto”; delas emanam um teor de verdade histórico, propriamente cognitivo ainda que não proposicional, a ser desvelado pela atividade filosófica – constatação que está longe de ser assimilada mesmo entre comentadores de Adorno. Não seria exagero afirmar que sua reflexão histórica fundada na experiência estética adquire tanto rigor quanto sua metacrítica aos sistemas idealistas. Os indícios da homologia entre reflexão filosófica e musical quanto ao problema conceitual do tempo atravessam sua obra, seja na interpretação materialista sobre a “negação do tempo” na dialética negativa, seja na polêmica contra a estaticidade na música de vanguarda dos anos 1950. Apesar dessa transversalidade, tentaremos

³ JARVIS, *Adorno: a critical introduction*, New York: Routledge, 1998, p. 153: “Adorno não pensa que a filosofia possa ser reduzida à ‘epistemologia’, ou seja, a uma teoria que daria conta do conhecimento em geral, tomada abstratamente de qualquer conhecimento particular. Acredita que a ideia de restringir a filosofia a tal função está intimamente ligada a uma divisão progressiva do trabalho intelectual da sociedade moderna”. Ver também, LEPPERT, *Introduction in Essays on Music*, p. 32: “A crítica de Adorno à filosofia é isomórfica à sua crítica social”.

expor esquematicamente – conscientes do reducionismo, das generalizações apressadas e dos argumentos de sobrevivência – aspectos do conceito negativo de tempo, visando a preparação para a questão central desta tese.

Sabemos que, na reavaliação filosófica do conceito de experiência, Adorno empreende a crítica imanente às teorias idealistas do conhecimento que animariam tanto a filosofia moderna – em especial, Kant e Hegel – quanto as tendências fenomenológicas e positivistas. Sustentando a atualidade da filosofia por meio da imposição de uma metacrítica a essas tendências, salvando a metafísica em seu instante de queda, Adorno insiste no núcleo temporal e particularizado da verdade. Embora seja impossível compreender o alcance da dialética negativa sem a extensa apropriação que a filosofia de Adorno realiza de Kant e Hegel, sua crítica materialista rejeita, ao mesmo tempo, certas premissas que subjazem ao projeto idealista e esclarecido alemão⁴. Quanto à problemática específica do tempo, Adorno detecta, por exemplo, a imobilidade histórica inscrita na forma *a priori* no esquematismo transcendental kantiano, imobilidade esta que se perpetuaria acriticamente nas subseqüentes teorias do conhecimento. A crítica ao idealismo transcendental (assim como ao idealismo objetivo encarnado pela filosofia de Husserl) estaria na base de um conceito renovado de experiência, a ser entendido antes como relação não totalizada entre sujeito e objeto; trata-se, afinal, de reavaliar tal relação por meio de negação determinada, “modo de efetivação do conceito na experiência”⁵. Fundamentalmente, para Adorno, o erro do idealismo e da redução fenomenológica consistiria em simplificar a reciprocidade dialética, assumindo que “o objeto em sua totalidade possa ser encapsulado – ou dominado, como enfatiza Adorno – pelo sujeito”⁶ e ensejando uma idealidade “espontânea” da experiência constitutiva do sujeito, devidamente colocado fora do tempo. É assim que a intuição kantiana estaria comprometida com uma “contradição irresolúvel”. Na medida em que espaço e tempo são “por um lado intuições e, por outro,

⁴ Uma operação consciente que, como se sabe, Habermas classificou – não sem o tom do escândalo e da denúncia – como “contradição performativa” de autocritica da razão. Cf HABERMAS, *O discurso filosófico da modernidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 170; e também p. 182; p. 261

⁵ Cf. SAFATLE, *Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica*. In: *Artefilosofia*, n. 7, 2009, p. 25: “Grosso modo, podemos dizer que a negação determinada diz respeito fundamentalmente aos modos de efetivação do conceito na experiência”

⁶ O’CONNOR, *Adorno’s negative dialectic: philosophy and the possibility of critical rationality*, Cambridge: MIT, 2005, p. 4

formas” definidas como transcendentais, eles estabelecem uma idealidade mediada, resultando em representações (*Vorstellungen*) de uma representação. Na leitura de Adorno, espaço e tempo kantianos não seriam efetivamente nem intuitivos, nem puramente sensíveis. Por isso, consolidariam – por mais que o esquematismo transcendental não reconheça o teor conceitual das formas de sensibilidade – a abstração mais universal possível sob a qual um dado pode ser assimilado. Em *Para a metacrítica da teoria do conhecimento*, Adorno indicava esse paradoxo da “intuição pura” kantiana:

“A contradição está indicada linguisticamente pela nomenclatura ‘intuição pura’ do espaço e do tempo. Intuição, como certeza imediata dos sentidos, como recepção na figura do sujeito, nomeia um tipo de experiência que precisamente como tal não pode ser ‘pura’ e independente da experiência. Intuição pura seria um círculo quadrado, experiência sem experiência”

(*Para a metacrítica da teoria do conhecimento*, GS 5, 151)

A avaliação de que a intuição temporal – o “sentido interno” da forma da sensibilidade – seria um modo da experiência em seu aspecto formativo, idealmente constitutivo nos atos da espontaneidade da consciência, contradiz o caráter transcendental, anterior à experiência. A diversidade sensível “dada” às categorias do entendimento já se encontra determinada pela experiência, sendo portanto mediada⁷. Nessa perspectiva, Adorno considera incompreensível o fato de o esquematismo transcendental (estando fora do tempo) poder condicionar o mundo espacio-temporal sem que se torne ele próprio temporal. Apesar da passagem do tempo e apesar do momento somático implícito no conceito de experiência, a unidade sintética da apercepção em Kant mantém-se idêntica a si mesma. Em DN, na seção “Destemporalização do tempo”, Adorno observa a mesma fratura no núcleo da “Estética Transcendental” da *Crítica da Razão Pura* quanto à sublimação da historicidade do tempo e sua conversão ontológica:

“Quando Kant aprioriza o tempo como forma pura da intuição e condição de possibilidade de todo temporal, o tempo é por sua parte destacado do tempo. O idealismo subjetivo e o objetivo concordam nesse ponto. Pois a base comum para os dois (Kant e Hegel) é o sujeito enquanto conceito, despido de seu conteúdo temporal (...) A partidaridade social dos idealistas alcança os

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 113

elementos constituintes do seu sistema. Eles glorificam o tempo como atemporal, a história como eterna; e isso a partir do temor de que ela comece”

(DN, 275)

Não por acaso, Adorno afirma na mesma passagem acima que a “versão de dialética” de Hegel participaria também do processo histórico de ontologização do tempo, ao “deduzir o tempo e eternizá-lo como algo que não tolera nada fora de si mesmo”. Para Adorno, essa operação do idealismo objetivo só se torna possível quando o sujeito permanece indiferente ao conteúdo temporal. Daí a “ontologização do tempo” efetuada por Hegel: “na medida em que sua versão de dialética se estende até o próprio tempo, esse é ontologizado: de uma forma subjetiva, ele se transforma em uma estrutura do ser enquanto tal, ele mesmo algo eterno” (DN, 275). É bem verdade que a dialética negativa deve muito mais a essa “versão da dialética” do que Adorno parece disposto a reconhecer - frisemos, todavia, nosso propósito de aqui somente acompanhar o percurso da crítica adorniana, suspendendo os eventuais dilemas que sua interpretação condiciona⁸. Na visão de Adorno, o idealismo hegeliano prossegue na esteira da totalização da experiência por um Absoluto conceitual, na medida em que a lógica hegeliana “resigna-se a uma lógica atemporal” (DN, 274); daí o caráter sistemático de sua “versão de dialética”, na qual a negação da negação converte-se em síntese positiva, em movimento descrito pela analogia do círculo. Em suma, o tempo em Hegel seria produzido inteiramente pela lógica (a qual, por sua vez, não é suscetível a mudanças), transfigurando-se em eternidade. Embora retenha diretamente de Hegel a constatação da contradição interna do esquematismo kantiano, “Adorno recusa aquilo que dita o movimento segundo Hegel: o impulso teleológico do *Geist* absoluto”⁹.

Ocorre que, na crítica à “ontologização do tempo” em Kant e Hegel, Adorno acaba fornecendo, por assim dizer, *ex negativo*, seu próprio conceito não-formal de tempo, dado pela mediação entre forma lógica e conteúdo da experiência histórica. Seu

⁸ Para esse propósito, ver, por exemplo, as considerações de Safatle, para quem “todos os conceitos hegelianos (estão) em operação na dialética adorniana, mas sem poder mais ser postos tais como eles eram postos por Hegel, sem poder ser atualizados no interior das situações pensadas por Hegel” (SAFATLE, *Os deslocamentos da dialética (apresentação à edição brasileira)*. In: ADORNO, *Três estudos sobre Hegel*, São Paulo: Ed. Unesp, 2013, p. 22)

⁹ GOEHR, *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press, 2011, p. 21

conceito negativo mostra-se avesso a qualquer imediatividade, sistematicidade ou teleologia, mas rejeita também toda substancialidade e concepção dissociada do momento lógico e do conteúdo concreto da experiência. É nesse sentido que a dialética negativa se opõe à busca pelo “fundamento”, “origem”, *arché*, à guisa de uma *prima philosophia* que defenderia o aspecto pré-reflexivo, pré-lógico da experiência temporal, como a duplicação de Bergson entre *duração* e *tempo espacializado/cronométrico* parece sugerir. Adorno não cinde abstratamente o não-idêntico de seu momento lógico. Para a consciência dialética que não ignora o movimento de retroatividade lógica do conceito, “a transição (*Übergang*) da lógica no tempo gostaria de reparar ao tempo aquilo que a lógica lhe tinha produzido, aquilo sem o qual, contudo, não existiria tempo” (DN, 276; GS 6, 237). O momento lógico assegura a visibilidade do conceito, pois o transcurso efetivo do tempo não é ignorado pela rememoração especulativa no próprio conceito de tempo: assim, o conceito de tempo supera a duração ao conservá-la em si. Adorno acredita que uma distinção como a de Bergson ocorreria mediante a reificação de dois momentos internos do conceito, momentos subjetivo e objetivo que não mais estariam em tensão. A comprovação da ausência de precedência de um momento sobre outro (ao contrário da defesa de Bergson, segundo a qual a *duração* vivida precederia ontologicamente o tempo espacializado da práxis humana) seria exemplificada, na DN, pela constatação da passagem do tempo no relógio:

“as experiências temporais subjetivas, medidas pelo tempo do relógio (*Uhrzeit*), estão expostas ao engano (*Täuschung*), ao passo que, por outro lado, não existiria tempo do relógio algum sem a experiência temporal subjetiva que, pelo tempo do relógio, se torna objetiva”

(DN, 277, trad. modif.; GS 6, 327)

Heidegger e sociedade

Também as concepções contemporâneas de tempo, sobretudo Husserl e Heidegger, servirão de objeto para a metacrítica adorniana. No horizonte de *Para a metacrítica à teoria do conhecimento*, estava o não reconhecimento husserliano da gênese social e histórica da consciência transcendental e de suas condições da experiência. Esse não reconhecimento implicava o tratamento do conceito de tempo

fenomenológico em termos de um absoluto imutável, marcado por uma estrutura prévia de “retenções” e “protensões”. O puro eu, o sujeito anterior à predicação, efetua uma *projeção* sobre o concreto da experiência sensível. Já em DN, a confrontação com Heidegger será de especial relevância e complexidade, na medida em que tanto Adorno quanto Heidegger insistem no caráter temporal-histórico da verdade, sem que daí resulte um historicismo relativista (ou visões parasitárias como niilismo ou ceticismo). No entanto, o interesse da ontologia fundamental pela questão da “historicidade” contrastaria fortemente com aquele encaminhado em DN. Para Adorno, a ontologia de *Ser e Tempo* circunscreve a realidade às atividades constitutivas do *Dasein*, reabilitando o idealismo de maneira sub-reptícia e eliminando, através de um expediente reconciliatório do pensamento da identidade, o caráter socialmente mediado e tenso da relação entre sujeito e objeto. Entre os procedimentos da crítica imanente, efetua-se, por exemplo, a análise do uso da palavra “ser” no projeto da ontologia fundamental de Heidegger. Para Adorno, a origem do “ser” estaria localizada em uma abstração da mediação proveniente da cópula gramatical “é”, que ocorre entre sujeito e predicado em um juízo particular. Ocorre que a ontologia de Heidegger confundiria a significação específica que a palavra “é” adquire em cada juízo particular, o que deveria sugerir algo ôntico, com uma significação universal da cópula “é”, enquanto forma gramatical (DN, 93). O vínculo gramatical exposto em cada juízo particular, em Heidegger, seria extrapolado e objetivado para formar o campo do ontológico. Nesse processo, contudo, depura-se aquele polo subjetivo que se encontrava inicialmente mediado na cópula “é”, restando apenas a forma abstrata da mediação em geral:

“a substituição da forma gramatical universal para o conteúdo apofântico transforma a capacidade ôntica do “é” em algo ontológico, em *um modo de ser do ser*” (DN, 94)

Se a relação entre o ontológico e o ôntico aparece como problemática em Heidegger, é porque tais polos não estariam determinados dialeticamente. Ao passo que, para o pensamento dialético, “nenhum ser é pensado sem o ente e nenhum ente sem mediação” (DN, 104). Segundo Adorno, para solucionar o problema da relação entre o ontológico e o ôntico, a estratégia de Heidegger consistiria em promover a ontologização do ôntico. Desse modo, dissocia-se o ser (colocado como puro vazio,

nada do pensamento, abstração geral da forma gramatical) de sua historicidade. O tempo perde seu caráter temporal:

“O próprio tempo e o efêmero são tão absolutizados quanto transfigurados pelos projeto ontológicos-existenciais. O conceito de existência (*Existenz*) enquanto conceito de essencialidade do efêmero, da temporalidade do temporal, mantém a existência distante por meio de sua denominação” (DN, 116)

Na visão de Adorno, Heidegger incorreria, portanto, em problema semelhante ao de Hegel. Vimos antes que a suposta dicotomia entre tempo e eternidade na filosofia da história de Hegel, apontada por Adorno, ocorreria mediante o primado da abstração universal. Na medida em que o “todo é o não verdadeiro” (conforme o *dictum* conhecido de *Minima moralia*), Hegel (para quem, no prefácio à *Fenomenologia do espírito*, “o verdadeiro é o todo”) teria falhado em reconhecer o núcleo temporal e singularizado da verdade, sua transitoriedade, a abertura entre sujeito e objeto¹⁰. Assim, destinou ao particular, ao individual, ao não-idêntico da razão existente, um papel negligenciável em seu esquema geral. Esse papel destinado ao particular, em nome de sua subsunção ao temporal e de sua inferioridade ontológica ao universal, decorreria de uma decisão teórica ancorada nas relações sociais que o engendram. Assim, “a transposição hegeliana do particular para a particularidade segue a prática de uma sociedade que não tolera o particular senão como categoria, enquanto forma da supremacia do universal” (DN, 277). Já aquela contradição interna do esquematismo transcendental kantiano dizia algo relevante sobre a estrutura social da experiência. Do mesmo modo, a duplicação em Bergson entre *duração* e *tempo cronométrico* manifestaria a “crise objetivamente social da consciência de tempo”, a “ferida” de uma

¹⁰ Cf. SCHEIBLE, Theodor W. *Adorno: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, p. 62: “‘O todo é o não verdadeiro’ não é simplesmente a inversão da proposição ‘O verdadeiro é o todo’. Hegel não afirma ‘O todo é o verdadeiro’, pois nesse caso a verdade seria pressuposta como pura característica de um todo em si já existente: o todo em sua faticidade seria a verdade pré-ordenada. Para Hegel ocorre justamente o inverso: o todo é subordinado ao verdadeiro, mesmo quando o todo é identificado com o verdadeiro - a razão - por meio da cópula. O todo torna-se apenas o todo, porque ele é verdadeiro. Aqui fica claro que a identidade não significa simplesmente igualdade sem diferenças - nesse caso as proposições ‘O verdadeiro é o todo’ e ‘O todo é o verdadeiro’ seriam permutáveis -, mas significa antes que a identidade é realmente ‘a identidade da identidade e da não-identidade’. A proposição adorniana *O todo é o não verdadeiro* deve ser compreendida sob essas condições. Adorno não parte de um conceito positivo previamente dado de verdade, o que para Hegel coincide com a razão existente.”

consciência historicamente condicionada, provocada pela ampliação dos processos de trabalho passíveis de serem repetidos (DN, 277).

Aqui encontramos a conexão entre uma conceitualização filosófica específica e um contexto histórico do espírito objetivo, um tipo de conexão peculiar à metacrítica de Adorno. Nesse ponto, ficaria explícita a influência parcial do jovem Lukács, para quem as formas da filosofia seriam precisamente manifestações das formas de racionalidade constitutivas da vida social. Para Lukács, quando a organização da sociedade passa a orientar sua produção para a ampliação do valor de troca, subordinando o valor de uso a esta, a forma mercadoria adquire estatuto de forma universal, passando a regular não apenas o desenvolvimento objetivo na esfera econômica, mas também a consciência e “a atitude dos homens a seu respeito”¹¹. Lukács considera que a progressiva divisão do trabalho industrial impõe tendencialmente a supressão histórica da dimensão qualitativa e subjetiva do trabalho, que em sua fase artesanal ainda possibilitava apreender a totalidade do processo produtivo. Nesse processo de fragmentação do trabalho, Lukács observaria a *espacialização do tempo* como uma de suas contrapartidas mais evidentes:

“O tempo perde, assim, o seu caráter qualitativo, mutável, fluído: ele se fixa num *continuum* delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de coisas mensuráveis (trabalhos realizados pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana); torna-se espaço (....) A personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre com sua própria existência”¹²

Grosso modo, a estrutura reificada da consciência, proveniente da dominação da forma mercantil e da progressiva mecanização do trabalho, atingiria, segundo Lukács, a filosofia crítica moderna como formas de consciência inerentes ao processo social de racionalização¹³. Nesse sentido, a exposição dos antagonismos da epistemologia moderna converge com a exposição crítica dos antagonismos sociais. Uma discussão sobre a interpretação adorniana de Lukács, em particular sobre a ideia da extensão da forma mercantil à totalidade das relações humanas, excede – não custa insistir – nosso propósito; basta dizer que Adorno resiste em subsumir integralmente, como faz Lukács,

¹¹ LUKÁCS, *História e consciência de classes*, São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 199

¹² *Ibid.*, p. 205

¹³ *Ibid.*, p. 240

a produção do espírito à totalidade das relações sociais e à forma mercadoria. Desejamos ao menos assinalar que, para comentadores como Martin Jay e Brian O'Connor, Adorno teria aceito, em momentos importantes de seus ensaios, o esquema temporal de Lukács, em função da insistência em conceitos como reificação e espacialização¹⁴ – verificaremos nos capítulos a seguir a pertinência dessa suposição.

Um segundo aspecto que ainda cabe ressaltar é a oposição dialética entre natureza e história, incorporada através da leitura de Lukács, mas também de Benjamin. Essa distinção, associada à reavaliação em bloco da ontologia, constituiria o cerne do procedimento crítico especificamente adorniano¹⁵. Se, na dicotomia tradicional, o conceito de natureza corresponderia à ordem da invariância, da convenção estabelecida que não se deixa corromper pela passagem do tempo, daquilo que assume portanto um caráter mítico, a história envolveria o que é fundamentalmente dinâmico e socialmente sedimentado em transiência. A descrição, contudo, se fragiliza diante de uma concepção que encontra, no conceito de natureza, uma categoria ela mesma historicamente construída e, no conceito de história, a intersetiva em aparência de natureza, em “segunda natureza”, mostrando-se “tanto mais mítica quanto mais se mostrar histórica”. A noção de descontinuidade temporal é aqui decisiva para a reavaliação adorniana da oposição e, no âmbito da reflexão estética, encaminhará conceitos como “mediação” e “material”.

Além da reavaliação conceitual de “experiência” na filosofia e da dialética entre história e natureza, um terceiro aspecto justificaria, por fim, a inclinação adorniana para o recurso à arte no que se refere ao conceito filosófico de tempo: a influência da metafísica romântica e sua primazia concedida à música, a arte do tempo por excelência. Dahlhaus e Goehr mostram como, na transição para o século 19, o pensamento romântico alemão encontrou na música instrumental um paradigma reflexivo que extravasava problemas técnicos das formas musicais. Para Goehr, por exemplo, tal paradigma se consolida com a separação proposta por Schiller entre *die*

¹⁴ JAY, *As idéias de Adorno*, São Paulo: Cultrix, 1995, p. 95: “Em seus momentos mais fortemente marxista-hegelianos, Adorno aceitou, de maneira tácita, um esquema temporal que ecoava o esquema temporal de Lukács”; Cf. tb. O'CONNOR, *Adorno's negative dialectic*, p. 12

¹⁵ PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, New York: Cambridge University Press, 1993, p. 35: “É na crítica à ontologia de Heidegger e na recepção dos conceitos de natureza, história, segunda natureza e alegoria, de Lukács e Benjamin, que deve ser entendido o surgimento do método crítico específico de Adorno”

Musik e das Musikalische; a “musicalidade” (pura *Innerlichkeit*, uma expressividade pré-conceitual da interioridade) pertenceria a um campo metafórico mais abrangente do que aquele no qual a própria arte dos sons se inscreve, e traz implicações morais, estéticas, metafísicas e sociais¹⁶. Pensar por “modelos” e “em constelação”, levando em conta a singularidade de cada objeto e o feixe de interrelações históricas e sociais que o condicionam, alinhava-se às expectativas desse paradigma.

Em suma, julgamos que os três aspectos mencionados indicariam, ainda que esquematicamente, o quadro geral do conceito negativo de tempo em Adorno. Com isso, podemos situar melhor o objeto da tese e sua estrutura.

Estrutura da tese

A tese está estruturada em duas partes. A primeira procura delimitar a posição conceitual do tempo musical para Adorno a partir de dois campos de reflexão: o primeiro baseado na análise de compositores do séc. 19 e do modernismo (em especial, Beethoven, Wagner, Mahler, Schoenberg, Stravinsky), tendo em vista a emergência da conscientização do problema musical do tempo durante o classicismo e seus impasses no modernismo (caps. 1 e 2); o segundo, composto pelos dois ensaios publicados sobre a relação entre música e pintura e pela conferência de 1966 sobre o processo de imbricação nas linguagens artísticas, *A arte e as artes* (cap. 3).

No **capítulo 1**, delimita-se o ideal adorniano de “desenvolvimento musical” (*musikalische Entwicklung*) e “desenvolvimento em variação” (*entwickelnde Variation*), base sobre a qual, segundo nossa hipótese, se estabelece a especificidade materialista do conceito de tempo musical em Adorno. Veremos, em um primeiro momento, que tais ideais, herdados da Segunda Escola de Viena, de fato se inscrevem na tradição motivico-temática iniciada no final do séc. 18. Segundo Adorno, a passagem para o classicismo – e a consolidação homofônica do pensamento motivico-temático, reforçado no período médio de Beethoven – inaugurou o trabalho de construção estética

¹⁶ Cf. GOEHR, *Elective Affinities*, p. 50

do tempo musical, a “essência dialética” da música, sua “espiritualização”, para usarmos as expressões recorrentes nos escritos dos anos 1950 e 60. Ou seja, conforme a incipiente periodização elaborada no ensaio *Zweite Nachtmusik* (que analisaremos em detalhe), o tempo musical simplesmente não existe como problema para o período anterior ao classicismo. Isso leva Adorno a denominar o período pré-clássico como “tédio estético” (*ästhetischen Langeweile*) ou período de “preparação para liberdade” (*Ausbildung zur Freiheit*) da subjetividade musical. Na medida em que a música, até então prática heterônoma, estava voltada primordialmente a funções externas a si mesma (seja para celebrações ritualísticas, eclesiásticas, serviços da corte etc), ela consistia em mero preenchimento de um “tempo vazio” da experiência social. Não seria capaz de “confrontar/vencer” (*bewältigen*) o tempo da experiência social e assim produzir a experiência do *kairós* mediante a reflexividade sobre suas próprias formas; limitava-se à exteriorização de padrões melódicos, convenções e esquemas, que tornavam impraticável uma composição reflexiva de obras de larga extensão temporal. Em que pese os ocasionais exageros da periodização adorniana, a expressão histórico-musical da subjetividade permanecia enfraquecida no período anterior à emancipação política da burguesia. Apenas com Haydn, Mozart e, sobretudo, Beethoven, apenas com o “estilo da antifonia motívica” do final do séc. 18 (para tomarmos a expressão de Adorno), ambicionou-se a plena dominação subjetiva do tempo; processo este que coincide com a autonomização formal da música, sua emancipação esclarecida, racionalizada. Com o descolamento da práxis social, o tempo musical então simplesmente não mais “passa, porém subjuga” (*nicht vertreibt, sondern unterwirft*) o tempo empírico (GS 18, 51). Em suma, o “tempo musical” (*musikalische Zeit*) nasce da confrontação dialética com o “tempo empírico” (*empirische Zeit*), em que se cristaliza o modelo dinâmico da *Entwicklung*. Nesse modelo, “o próprio ser vira processo e seu resultado”¹⁷, e no qual se procura realizar a contração qualitativa da passagem do tempo (*Kontraktion der Zeit*) em um instante dialeticamente carregado de sentido. Dito de outro modo, a tensão dialética entre a totalidade da forma e o elemento particular se efetua mediante a posição do idêntico (tema ou conjunto temático) e a consequente

¹⁷ Ver em *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953), a mesma ideia de *Zweite Nachtmusik*: „Die eigentlich dynamische Entwicklungszeit der Musik, deren Idee der Wiener Klassizismus auskristallisiert hat, jene Zeit, in der das Sein selber zum Prozeß und zugleich zu dessen Resultat gemacht ward (...)“ (GS 18, 159)

expressão subjetiva do não-idêntico (por meio da variação temática). Tanto o afastamento do esquema polifônico da fuga quanto o desenvolvimento técnico da sonata e do sinfonismo seriam fenômenos correlatos da afirmação autônoma do material, de modo que a própria tendência à homofonia melódica surge como exigência racional para a expansão do pensamento temático. Daí a ênfase adorniana na relação intervalar motivica, núcleo que consiste em *Zeitdifferential*, a “unidade diferencial elementar para a criação de relações temporais”. Analisaremos a entrada do 4º tema no 1º movimento da *Eroica*, de Beethoven, cujo efeito retroativo e desestabilizador da forma sonata é, para Adorno, o paradigma dessa contração musical do tempo. Também neste primeiro capítulo, descreveremos tal concentração no instante à luz dos conceitos de totalidade dinâmica/processual em Hegel e das imagens da “suspensão do tempo vazio” da tese sobre a história de Benjamin.

A importância maior no capítulo é concedida aos fragmentos para o livro que Adorno planejou sobre Beethoven. Neles, Adorno expõe de modalidades possíveis de articulação “da música com o tempo *em geral*”, para usarmos seus termos. Redigidos ao longo de pelo menos vinte anos, os fragmentos (consistindo em notas preparatórias, registros de diário, conferências, textos avulsos) foram coligidos e finalmente publicados em 1993 no volume *Beethoven – Philosophie der Musik*, editado por Rolf Tiedemann, que manteve o título originalmente proposto por Adorno. Dedicaremos uma extensa discussão, em particular, à sua teoria dos tipos. Nossa hipótese é de que não apenas o ideal de *Entwicklung*, mas também sua contrapartida dialética, a “espacialização do tempo” e a “pseudomorfose”, consubstanciam-se nessa teoria. Embora tenha permanecido em estágio embrionário, ela se mostra profícua para esclarecer a “extensividade épica” no sinfonismo de Mahler, a “reincidência mítica” em Wagner, a “dissociação do tempo” em Stravinsky. Do mesmo modo – e esse aspecto justifica primordialmente o exame desses fragmentos –, os critérios da teoria dos tipos comparecem na crítica endereçada à estaticidade das obras dos anos 1950 e 60, conforme os ensaios *O envelhecimento da NM*, *Crêrrios da NM*, *Vers une musique informelle*, *Forma na NM*, dão testemunho. Por fim, o recurso aos fragmentos nos permite afastar a conjectura de que Adorno simplesmente atribuiria ao ideal de *Entwicklung*, que preside seu conceito de tempo mas não o limita, um modelo preceptivo de composição vinculada à “tradição austro-germânica”; o ideal de

Entwicklung provém, na realidade, de um tipo, o tipo intensivo, efetivado em poucas obras do período médio de Beethoven. Os fragmentos mostram que, para Adorno, o processo de espacialização não seria um fenômeno do século 20, iniciado com o colapso da tonalidade; pois já no tipo extensivo, a exemplo do *Trio op. 97* e da *Pastoral*, bem como no estilo tardio, estaria prefigurada tal “dissociação do tempo”, não necessariamente tomada como regressiva. Para confirmar a hipótese de que os fragmentos esclarecem as categorias do conceito adorniano de tempo musical, prevemos neste capítulo a análise da questão da temporalidade na monografia publicada sobre Mahler. Veremos que a reconstrução épica do sinfônico em Mahler remete diretamente à configuração da totalidade descrita no tipo extensivo dos fragmentos sobre Beethoven.

Alinhados ao processo de reificação, que envolve a atrofia da experiência social e a destemporalização do tempo na filosofia e na música, encontram-se os dois ensaios dedicados a Stravinsky (a segunda parte de *Filosofia da nova música*, de 1949, e o “retrato dialético” de 1962). Os ensaios indicam, a nosso ver, o alcance crítico dos conceitos de “espacialização do tempo” (*Verräumlichung der Zeit*) e “pseudomorfose em pintura” (*Pseudomorphose an Malerei*), conceitos que são primordiais para nosso estudo. Pois tais conceitos exibem, por contraste, o compromisso de Adorno com uma concepção particular de essência musical associada à “antifonia motívica”. Permitem também compreender o estatuto do “colapso da experiência subjetiva do tempo” na modernidade segundo o referencial adorniano. No **capítulo 2**, analisamos esse “colapso” a partir da categoria estética de “choque” em *Filosofia da nova música*. Em seguida, observaremos que a apreciação crítica de Stravinsky, envolvendo “implicações judicativas” (como afirma Dahlhaus), apoia-se de fato em critérios provenientes do pensamento motívico-temático. A observação não é nova. Jorge de Almeida comenta, por exemplo, que a matriz da crítica adorniana à espacialização do tempo concentrava-se na análise da *História do Soldado*, obra que radicalmente se opõe ao ideal da “variação em desenvolvimento” (*entwickelnde Variation*): “qualquer elemento externo que viesse a impedir o fluxo da ‘variação em desenvolvimento’ significaria oposição à natureza essencialmente temporal do pensamento da música”¹⁸. Os conceitos de espacialização e pseudomorfose surgem respectivamente no *Ensaio sobre Wagner*

¹⁸ ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 141

(escrito em 1937-8, publicado em 1952) e em *O esquema da cultura de massas* (escrito em 1942, anexado posteriormente em DE). Dedicaremos uma breve análise sobre o problema do tempo nesses textos, tendo em vista seu caráter inaugural na exposição desses conceitos. Ressaltemos, de todo modo, que o problema da temporalidade subjacente a eles foi de fato melhor desenvolvido nos dois ensaios sobre Stravinsky, reaparecendo em momentos estratégicos dos escritos dos anos 1950 e 60 (nas conferências proferidas em Kranichstein-Darmstadt e nas monografias musicais de Mahler e Berg, por exemplo).

Os dois primeiros capítulos buscam, portanto, mostrar a especificidade do conceito adorniano de tempo musical. A mesma constelação conceitual será complementada no **capítulo 3**, a partir dos dois ensaios sobre as relações entre música e pintura, publicados em 1950 e 1965. Esses ensaios sobre a “arte do tempo” e a “arte do espaço”, cuja temática converge com aqueles dedicados a Stravinsky (inclusive considerando suas datas de publicação), confirmavam enfaticamente o ideal de *Entwicklung* no pensamento adorniano. Seja através do conceito de material, que asseguraria o desenvolvimento autônomo e a reflexividade estética e imanente dos meios artísticos, seja através do conceito de *écriture*, mobilizado em um momento histórico no qual a questão da convergência entre as artes adquire relevância, esse ideal continua presente. Comentadores como Gianmario Borio e Rodrigo Duarte acreditam que, no segundo ensaio sobre música e pintura, Adorno sinalizaria uma revisão de seu conceito de pseudomorfose (ou da “falsa comutação” da essencialidade imanente de um meio em outra), sancionando uma visão mais progressista e positiva do conceito. Entretanto, considerando a estrita continuidade teórica entre os dois ensaios sobre música e pintura, temos razões para crer que Adorno *não* tratou em termos mais positivos a pseudomorfose, um conceito orientador para crítica a Stravinsky e ao serialismo. Mesmo quando Adorno passou a refletir sobre a convergência entre os meios em meados da década de 1960, o teor crítico do conceito se preserva. Conforme seu ensaio de 1965, as artes não convergem por sinestesia, nem por semelhança (*Anähnung*), nem por pseudomorfose, tampouco pelo estabelecimento de uma hierarquia, à guisa de um *paragone*. Convergem, antes, em um terceiro: em seu caráter de linguagem, que implica tanto a *écriture* e a reflexão imanente em cada meio, quanto a repulsa a modelos comunicativos e heterônomos de expressividade. Dito de outro

modo, a autêntica convergência entre as artes resulta da exigência dos próprios materiais, da articulação interna de cada meio que ocorre especificamente na obra. O processo a que Adorno procurava aludir não corresponde, portanto, à “intersemiose”, um tipo de convergência não dialética no sentido de “intermeios” ou “multimeios”, como propõe por exemplo a ideia de “obra de arte total”. Na realidade, Adorno parece referir-se a uma espécie de concórdia de “parameios”, dado pela *écriture* específica de cada arte. Assim, torna-se mais compreensível a razão pela qual, no ensaio de 1950, Adorno invertia as expectativas convencionais de comparação, ao afirmar que a atonalidade livre de Schoenberg “convergia” dialeticamente com o cubismo de Picasso e menos com o expressionismo de Kokoschka. Isto porque Schoenberg e Picasso ligavam diretamente seus métodos autônomos de construção ao “campo de problemas” (*Problemlage*) de seus respectivos meios. Se, para o ensaio de 1965, a pseudomorfose aparece como etapa decisiva do processo de convergência, é porque, longe de revisionismos em relação à posição defendida em 1950, o conceito permitia expor com maior nitidez o momento de *regressão* subjacente à própria dialética da convergência entre as artes no plano mais abrangente da *Aufklärung*. O coroamento dialético dos ensaios sobre música e pintura estaria, com efeito, na conferência *A arte e as artes* (1966), no qual se desenvolve o conceito de imbricação (*Verfransung*). Nessa conferência, Adorno recusava novamente a ideia de uma convergência externa dos meios artísticos, bem como uma síntese ontológica das artes, apresentando um conceito negativo e historicizado de arte. Antes de mostrarmos a preservação do ideal de *Entwicklung* nesses três ensaios, julgamos pertinente incluir também uma seção neste terceiro capítulo sobre a teoria dos signos no *Laoconte* de Lessing. A estética racionalista de Lessing praticamente inaugurou o debate clássico alemão sobre os limites e a irredutibilidade formal dos meios artísticos, mediante a divisão sistemática entre artes orientadas pelo critério espacial-simultâneo e as orientadas pelo critério temporal-sucessivo. Nesse sentido, acreditamos que a teoria idealista de Lessing serve de contraponto à abordagem dialética adorniana quanto à irredutibilidade dos meios e suas possibilidades de convergência. Em resumo, pretendemos expor nesta Parte I da tese a estabilidade de um ideal de *Entwicklung* em diversos estágios da produção adorniana. Deixamos para a Parte II a análise da “modulação” desse ideal na discussão sobre os impasses da formalização do tempo musical no serialismo.

A segunda parte da tese explora, portanto, a confrontação do conceito adorniano de tempo musical com os conceitos de tempo encaminhados pelas abordagens teóricas e práticas de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen durante os anos 1950. Nesta parte, contextualizaremos inicialmente as aspirações formalistas da denominada “Escola de Darmstadt”, da qual os dois compositores mencionados foram, sob o aspecto da teoria musical, os maiores representantes. Essa geração de compositores manifestava o desejo de fazer *tabula rasa* da linguagem musical, eliminar vestígios retóricos do passado para criar um novo universo sonoro quase *ex nihilo*. Observaremos que Adorno, participando ativamente dos “cursos de verão” em Darmstadt entre 1950 a 1966, alinhou parte significativa de sua produção ensaística sobre a vanguarda à sua experiência como crítico, conferencista, professor e ouvinte nos cursos.

Após a contextualização histórica do surgimento dos cursos de Darmstadt, o **capítulo 4** analisa tecnicamente os modelos axiomáticos e estruturalistas de Pierre Boulez para a formulação de seu conceito de tempo musical. Nossa análise se efetua por meio da comparação entre seus textos teóricos e a implementação dessa teoria em duas composições seminais do período: *Structures 1a* (1951) e a *3ª Sonata para piano* (1958). O pensamento serial de Boulez nascia da articulação entre uma perspectiva de extensão racionalizada das dimensões do som (altura, duração, intensidade), inspirada pela obra de Olivier Messiaen, e uma abordagem objetivista da técnica dodecafônica inspirada na prática de Anton Webern. Associando essa articulação ao estruturalismo, Boulez propôs um “sistema racional de tempo”, fundado na substituição da distinção hilemórfica entre forma e conteúdo por um conceito amplo de forma, no qual os campos da macroestrutura (domínio da sintaxe musical) e da microestrutura (domínio da morfologia) encontrariam solo comum. Além do exame de tal abordagem e de suas implicações para uma perspectiva adorniana, analisaremos as estratégias de organização racional do acaso mediante o paradigma da “forma móvel”. Esse paradigma consistia na reação ao “princípio de não obstrução” de John Cage, cuja intervenção no círculo de Darmstadt em 1957 provocou uma grande crise no pensamento serial. Em seu horizonte teórico, Boulez defendia a noção de “responsabilidade” do compositor (*métier*), que deveria preparar um “tempo de escuta não-direcional”, um “ângulo de audição *a priori*”

das formas musicais. Essa percepção renovada do fenômeno musical trazia implicações filosóficas, fossem elas emancipatórias ou regressivas, que não foram desprezadas por Adorno na época.

É nesse contexto que a polêmica de Adorno com os defensores do serialismo, em especial com o musicólogo Heinz-Klaus Metzger, se instaura. Podemos dizer que, a partir da publicação de *O envelhecimento da nova música* (1954), a questão da experiência subjetiva do tempo torna-se o ponto central da dissensão entre Adorno e a nova geração de compositores. Veremos, no **capítulo 5**, que as motivações do polêmico ensaio de 1954 encontravam-se plenamente indiciadas em *Filosofia da nova música* (FNM). Fazendo um recuo ao livro de 1949, mostraremos que – ao contrário do que comentadores como Paddison apontam – FNM *não* fornece a legitimação filosófica para desdobramentos “pós-Messiaen” ou “pós-Webern”, o que dificulta a compreensão do impacto que o livro exerceu sobre a geração de compositores do imediato pós-guerra. Em seguida, apontamos para a estrita continuidade entre FNM e os temas principais de *O envelhecimento* mediante a ênfase que Adorno atribuía à retração da expressão nas abordagens seriais, em consequência do “fetichismo dos meios” e da aposta objetivista na “segurança das séries”. Não por acaso, em *O envelhecimento*, os métodos composicionais de Schoenberg e Beethoven aparecem pedagogicamente como paradigmas de expressão e construção de relações temporais “autênticas”. Neste capítulo, buscamos reconstituir o debate entre Adorno e Metzger, que reagiu a *O envelhecimento* em termos não menos veementes: Com a publicação em 1957 de *O envelhecimento da “Filosofia da nova música”*, Metzger sugeria já no título a inadequação dos critérios de Adorno ao universo sensorial aberto pelo serialismo. Descrevemos ainda o diálogo entre ambos em 1958 transmitido pela rádio WDR, no qual os termos da querela, todavia, se abrandavam. Com efeito, a correspondência entre Adorno e Metzger, estabelecida entre 1954 a 1965, demonstrava que Adorno tinha uma relação muito mais ambivalente em relação às abordagens serialistas do que seus próprios textos publicados manifestavam.

Por indicação do próprio Metzger, a obra de Stockhausen exerceu influência considerável sobre as famosas conferências de Adorno em 1961, posteriormente publicadas sob o título *Vers une musique informelle*. Tais conferências marcariam o

retorno de Adorno ao círculo de Darmstadt, após uma série de desentendimentos, entre os quais a publicação de *O envelhecimento da nova música* não havia sido o menor. Adotando um estilo mais ameno e favorável, Adorno classificou, em *Vers une musique*, o ensaio *...como o tempo passa...* (1957), de Stockhausen, “o mais importante trabalho sobre as relações da música contemporânea com a dimensão temporal”. Stockhausen pretendia explicitamente inaugurar nada menos do que uma nova “morfologia do tempo musical”, baseada na noção psicoacústica e frequencial de *fase-duração*. Tendo em vista a força da declaração de Adorno, realizamos no **capítulo 6** a análise dos principais referentes teóricos que a morfologia de Stockhausen introduz, bem como uma breve exposição de sua implementação em obras como *Zeitmaße*, *Gruppen* e *Kontakte*. Na parte final do capítulo, examinamos a ambivalência de Adorno em relação a Stockhausen. Se, por um lado, reconhecia o estágio mais avançado da racionalização, o potencial construtivo do *continuum* eletrônico e a riqueza sensorial das obras de Stockhausen mencionadas, por outro, Adorno questionava o uso *formativo* dos parâmetros para fins composicionais. De fato, a ideia de unificação das dimensões musicais induzia ao esmorecimento das diferenças qualitativas entre *altura* e *duração* de um som, por exemplo, ou mesmo entre *som* e *forma*. De acordo com a morfologia, tais diferenças poderiam ser reconduzidas a diferenças quantitativas entre as fases de vibrações constitutivas a cada dimensão ou parâmetro. Um conceito objetivamente físico de tempo frequencial identificava-se, na teoria de Stockhausen, ao próprio tempo musical. Para Adorno, contudo, o tempo musical seria subjetivamente mediado, tanto pela história quanto pela sua processualidade interna. Era preciso recusar a submissão das dimensões musicais à síntese de um denominador frequencial-cronométrico. Em *Vers une musique*, a mensagem a Stockhausen era clara: “sob o aspecto da consciência do tempo, a prática contemporânea sinaliza incongruências (*Mißverhältnisse*) que tornam urgente uma revisão desses procedimentos”.

Por fim, o **capítulo 7** propõe uma síntese dos ensaios dos anos 1960, a partir do conceito de música informal ou a-serial. Para tanto, analisamos com maior rigor o ensaio *Vers une musique informelle*. De fato, o texto de 1961, considerado a meta-teoria da filosofia da música de Adorno, consubstanciava sua rejeição programática ao que até então qualificava como a “negação do tempo” na nova música. Nesta etapa, pretendemos questionar a hipótese de revisionismo adorniano no contato tardio com

abordagens seriais; hipótese esta, como veremos a seguir, sustentada por comentadores como Bürger, Urbanek, Borio, Iddon, entre outros. Defendemos, ao contrário, a prevalência do ideal de *Entwicklung*, modulado para o quadro referencial do serialismo e do pós-serialismo nos anos 1960. Para tanto, acompanhamos o movimento dialético da argumentação do ensaio, que coloca como momentos históricos internos de um conceito especulativo mais abrangente de tematismo mesmo o pensamento *a*-temático da atonalidade livre e o pensamento serial. O serialismo, para Adorno, apontava para um estágio agônico, homólogo em seu teor crítico à avaliação que o filósofo fazia da obra de Stravinsky: a “imagem de uma música em si estranha ao tempo (*das Bild einer in sich zeitfremden Musik*)” (*Vers une musique*, GS 16, 526). Articulado à exigência materialista da mediação subjetiva do tempo – que havia sido perdida na década de 1950 – Adorno sugeria a recuperação de “equivalentes” das categorias tradicionais, mediante uma “teoria material das formas”, baseada na experiência da atonalidade livre.

Todavia, em oposição a leituras como a de Fredric Jameson em *O marxismo tardio*, consideramos que essa busca por “equivalentes” em *Vers une musique* de modo nenhum representa o “relaxamento da lógica da história” do material. Ela não representa um aceno ideológico de retorno à atonalidade livre que marcaria uma “revolta” contra o modernismo musical¹⁹. A tendência defendida pelo conceito de música informal, ou *a*-serial, não ignorava o serialismo, tampouco a radicalidade do princípio de indeterminação de Cage. O simples *aggiornamento* das aspirações do expressionismo atonal não bastaria para definir o ideal utópico do programa adorniano. O que a referência à atonalidade livre, transposta para o contexto pós-serial dos anos 1960, pretendia era restabelecer a crítica contra todo tipo de ontologia das formas musicais. Para isso, Adorno não poderia abrir mão de categorias que viabilizariam precisamente essa crítica: a proposição de uma teoria material das formas, tal como Adorno havia implementado em 1960 na monografia sobre Mahler, apontava para um caminho possível.

¹⁹ “O conceito de uma *musique informelle*, já é, assim, extremamente pós-moderno, no sentido de que inclui uma revolta contra as irreversíveis necessidades do tempo estético, mudança e progresso modernistas” (JAMESON, *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*, São Paulo: Ed. Unesp, 1996, p. 318)

No final desse último capítulo, examinaremos a aproximação e a crescente afinidade teórica entre Adorno e György Ligeti no contexto pós-serial, a valorização da dimensão timbrística como elemento de composição. O simpósio de 1965 realizado em Darmstadt, com intervenções de Adorno, Ligeti, Dahlhaus e Boulez, intitulado “*A forma na nova música*” documentava a situação aporética da vanguarda. No simpósio, Adorno renovava a crítica contra a “teimosa pseudomorfose em espaço” à qual, segundo seu ponto de vista, cediam mesmo as produções recentes. A conferência mostrava a tenacidade de Adorno quanto à sua posição teórica. Esta perpetua-se em sua última participação em Darmstadt, sobre a qual também comentaremos para a conclusão do nosso estudo: a mesa-redonda de 1966, novamente com Ligeti, sobre o tema “*O tempo na nova música*”.

*

Uma nota quanto a nosso procedimento de exposição: partilhamos aqui de uma premissa defendida por Paddison, segundo a qual, embora os textos adornianos se apresentem de modo *anti-sistemático*, sua filosofia não é todavia *a-sistemática*²⁰. Para o leitor de Adorno, à primeira vista a declaração é contraditória. Ocorre que efetivamente encontramos um conceito de tempo musical bastante claro na produção filosófica adorniana; um conceito cuja flutuação semântica, de fato, se dava em função do momento histórico e do campo de interlocução. Trata-se neste trabalho de organizar uma provisória “linearização” de sua constelação conceitual, respeitando ao mesmo tempo as exigências de seu “pensar por modelos”, segundo as quais, de acordo com a *Dialética negativa*, um “momento lança luz sobre o outro”.

²⁰ PADDISON, *The language-character of music: Some motifs in Adorno*. In: *Journal of the Royal Musical Association*, v. 116, n. 2, 1991, p. 268: “It is my view that the contradiction which seems to lie at the heart of Adorno's work, namely that his antisystematic texts demand a systematic reading, is not really a contradiction at all. Adorno's writings are antisystematic but not unsystematic, and underlying their fragmented surface is a systematic, critical methodology which, because the form its expression takes is to proceed through antitheses, resists rigidification into a totalizing system.”

PARTE I

Introdução

Tempo musical como tempo histórico refletido

A posição dialética do conceito

Na medida em que o modelo teórico adorniano procede da confluência de uma interpretação histórico-filosófica do material estético, da análise da obra concreta e da crítica social, os conceitos de “desenvolvimento” (*Entwicklung*), “especialização” e “pseudomorfose”, que orbitam em torno do conceito de tempo musical, devem ser descritos à luz de tal confluência. Se “não há dúvida de que a história da música é uma progressiva racionalização”²¹, a organização interna do tempo musical expõe dialeticamente o modo de organização do tempo empírico, socialmente objetivado. O entrelaçamento entre filosofia, música e sociedade, que Adorno observa, por exemplo, na conformidade entre a dialética hegeliana, a apropriação da sonata em Beethoven e o movimento de emancipação burguesa, excede a simples analogia. Trata-se, afinal, de reconhecer que “o tempo que é imanente em cada música, sua historicidade interna, é *realmente* tempo histórico real, refletido como aparição (*Erscheinung*)” (*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 160). Uma “filosofia da música completa”, para usarmos a expressão adorniana, compromete-se não apenas com a análise das tensões internas entre construção e expressão nas obras, mas com “as sedimentações intelectuais e espirituais do tempo real”, a dimensão histórica que prefigura o “caráter enigmático”, o “teor de verdade”²² da obra a ser desvelado pela atividade filosófica. A prerrogativa do momento histórico nesse desvelamento cognitivo

²¹ *Ideias para a sociologia da música*. In: *Adorno (coleção “Os pensadores”)*, São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 262

²² TE, 197 (com alterações): “O teor de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir solução, o enigma remete para o teor de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica”

da obra teria sua origem no próprio contato adorniano com a arte musical. Como defende Buck-Morss,

“foi o estudo da música que fez Adorno consciente do significado vital da dimensão histórica (...) A música, que sempre foi chamada a mais abstrata das artes, é, no sentido histórico, a mais concreta. A composição é ela própria história: o sentido de cada nota transitória ao mesmo tempo determina e é determinado pelo que foi e pelo que virá (...) a história não é externa à obra”²³

O pressuposto materialista da correlação entre a temporalidade interna da obra musical e seu tempo social, historicamente sedimentado, pertence a um gesto de superação das fronteiras disciplinares que impulsiona a reciprocidade entre atividade filosófica e uma teoria material das formas estéticas. O caráter inaugural desse gesto teórico, de fato, não deve ser subestimado: “Adorno *fundou* a estética musical moderna impregnada de filosofia da história”, diz Wiggershaus²⁴. No entanto, está fora de questão em Adorno a busca por qualquer ontologia musical, inclusive por aquela inclinada a declarar que a própria tendência histórica da música seria seu elemento essencial. Ou seja, se não há lugar para a pergunta pelo Ser imediato da música, também não há para a hipóstase de sua historicidade, uma hipóstase que levaria à dissolução e absorção da própria história no interior do Ser, “celebrando a transitoriedade como um intransitório”, como o último fundamento da coisa (cf. *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 161). É em sentido verdadeiramente dialético que devemos compreender o tempo musical como tempo histórico, refletido como aparição (*Erscheinung*). A declaração, todavia, pode induzir a confusões. Por um lado, sabemos que, para Adorno, o estabelecimento do domínio da música (e da arte em geral) como “antítese social à sociedade” assegura o caráter de aparência e a dimensão crítica das obras; que aquilo que é “dito” na música não pode ser traduzido para nenhum outro meio artístico ou discursivo. Sob esse aspecto, o tempo musical seria realmente distinto, até mesmo indiferente, ao tempo empírico. Isso é o que Adorno parece sugerir na seguinte passagem de TE:

²³ BUCK-MORSS, *The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: Free Press, 1979, p. 43

²⁴ WIGGERSHAUS, *A Escola de Frankfurt. - História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*, Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 545

“o tempo na música é inconfundível enquanto tal, mas de tal modo afastado do tempo empírico que, numa audição concentrada, os acontecimentos temporais fora do *continuum* musical lhe permanecem exteriores e dificilmente o afetam; se um intérprete se detem para repetir ou retomar uma passagem, o tempo musical fica por um instante indiferente (*gleichgültig*), totalmente intacto, para só prosseguir de certo modo quando o curso musical então continuar. O tempo empírico, quando muito, altera o tempo musical devido à sua heterogeneidade, mas eles não se confundem”

(TE, 211, GS 7, 207)

Por outro lado, ao contrário do que uma interpretação purista sobre a autonomia poderia deduzir a partir do trecho acima, o tempo musical *não* pertence a uma esfera separada do empírico, supostamente liberada da faticidade social, indiferente a essa faticidade e protegida por uma espécie de demarcação mágico-religiosa, que transcenderia a ordem profana do mundo. Uma formalização ontológica que identifica na música uma linguagem *sui generis*, por mais secularizada que fosse, está distante do propósito adorniano. O tempo musical não estabelece, para Adorno, um *continuum* distante do tempo histórico-empírico, mas participa de uma dialética que, por um lado, define seus limites como negação do empírico e, por outro, reflete tal negação na estrutura interna da obra, na mediação de sua sucessividade. A consciência mediada pelo conteúdo especificamente musical também participa, por sua vez, do tempo histórico – seja “uma fuga do *Cravo bem temperado*, o primeiro movimento da *Sétima sinfonia*, um prelúdio de Debussy, ou um movimento para quarteto de Anton Webern de vinte compassos” (*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 159). A experiência da historicidade interna dessas obras é, ela também, suscetível a variações históricas. Essencialmente vinculada ao movimento da *Aufklärung*, a mediação da sucessividade transforma a concretude sonora da obra em algo espiritual, em algo linguístico (cf. GS 18, 160).

O elemento espiritual que fornece o caráter de linguagem da música depende, assim, tanto de seu impulso mimético quanto de sua relação com a “segunda natureza” do material (o “mundo das convenções”, segundo Lukács), com a história das formas musicais; a música não é linguagem *sui generis* (GS 18, 160). A analogia com a mônada leibniziana decorre desse elemento espiritual. Segundo Duarte, o significado das mônadas estéticas em Adorno estaria dado por uma abordagem histórico-filosófica

segundo a qual “a arte – imediatamente distanciada do mundo empírico – também no que tange à forma, reflete esse mundo”, ou seja, segundo a qual as obras “refletem a partir do seu interior o universo, apesar de não possuírem janelas”²⁵. Adorno abre mão da questão da origem e do formalismo propriamente linguístico da música, pois a dimensão histórica torna filosoficamente inviável a abordagem ontológica. Mesmo o ideal intra-estético da *Entwicklung*, como veremos, alinha-se ao “significado vital da dimensão histórica”. Ao abandonar a “busca pelo ser imediato da música” de corte transcendental, rejeita-se consequentemente toda definição de obra que não considere a própria evolução das formas musicais, a dialética da *Aufklärung* musical. Portanto, a questão do tempo musical, longe de ser subsidiária no interior do pensamento adorniano, está no núcleo de sua filosofia. Conforme Anne Boissière,

“A questão do tempo não é um tema entre outros no pensamento musical de Adorno, mas é aquele a partir do qual a estética se afasta de modo significativo de critérios apenas formais e técnicos, considerados insuficientes para compreender a natureza das mutações da arte no século 20”²⁶

A relevância do conceito de tempo para o pensamento adorniano tem sido recentemente partilhada por vários comentadores: para Richard Klein, trata-se do “problema central da filosofia da música adorniana”; para Klaus Kaehler, o “ponto nodal da dialética imanente do material musical”²⁷. Em que pese a centralidade da questão, podemos desde já afirmar que não há em Adorno uma teoria fixa do tempo musical, justamente em função do preceito materialista que assume o núcleo histórico da verdade. Todavia, constatamos que há, de fato, um *conceito especulativo de tempo musical*, bastante preciso, um conceito cuja tenacidade trouxe inclusive implicações

²⁵ DUARTE, *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*, São Paulo: Edições Loyola, 1993, p. 120; 123. A decisiva influência de Benjamin sobre Adorno no que se refere à tipificação do caráter de linguagem e monadológico das obras não será trabalhada nesta tese; além de exceder nosso escopo, encontra-se descrita por uma bibliografia considerável, da qual os livros de Duarte e Jeanne Marie Gagnebin são exemplares.

²⁶ BOISSIÈRE, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno: l'épique et le temps*, Paris: Beauchesne, 2011, p. 23. A fim de compreendermos de que maneira Adorno se coloca diante “das mutações da arte no século 20”, analisaremos tanto a questão da pseudomorfose e da imbricação dos meios na década de 1960 quanto o debate específico com a vanguarda musical nos anos 1950.

²⁷ KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*. In: *Adorno-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 2011, p. 59; KAEHLER, *Aspekte des Zeitproblems in der Musikphilosophie Theodor W. Adornos*. In: KLEIN, Richard; MAHNKOPF, Claus-Steffen (Orgs.), *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p. 40

judicativas no âmbito da prática compositiva. Esse conceito fundamenta-se em um ideal de “desenvolvimento”, *Entwicklung*, a ser descrito nos capítulos a seguir. Cabe observar que as categorias associadas a esse ideal são “moduladas” visando atender a propósitos críticos de ocasião. Por um lado, essa modulação é o que impede a cristalização do conceito para a formação de uma “teoria do tempo musical”. Por outro lado, a recorrência de uma terminologia ligada ao ideal de *Entwicklung*, como “essência musical”, “organicidade”, “discurso”, “sucessividade”, “irreversibilidade”, “progressão”, em que pese a flutuação de seus significados, testemunha a persistência da posição conceitual de Adorno. Longe de ser evidente, a persistência dessa terminologia em sua confrontação com a materialidade dos fenômenos específicos, define os contornos semânticos do conceito de tempo em Adorno. Em resumo, se as categorias ligadas ao tempo musical são moduladas conforme o referencial histórico, essas modulações não conduzem a revisionismos de qualquer natureza. Desde os escritos de juventude aos escritos tardios, a filosofia adorniana encontra no devir (*Werden*) o não-idêntico, momento que inspira, por sua vez, a “essência dialética” (*dialektisches Wesen*) da música. O que vale para a avaliação crítica da teoria do conhecimento, vale para a análise imanente das obras musicais: o tempo seria “aquilo no qual o idêntico esbarra e que, na verdade, recusa a identidade” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 389). A partir da negatividade do conceito, estabelece-se, porém, o compromisso com um ideal peculiar, sob o aspecto técnico, do que significaria temporalidade na obra musical.

Os ensaios sobre Stravinsky confirmam nitidamente esse ideal. A continuidade crítica (que analisaremos no cap. 2) entre o segundo capítulo de *Filosofia da nova música* (FNM), de 1949, e o ensaio *Stravinsky, um retrato dialético*, de 1962, comprova a tenacidade com a qual Adorno sustenta seu conceito de tempo na música. Embora provenientes de contextos distintos, sobretudo do ponto de vista evolutivo do material, os dois ensaios convergem para a mesma denúncia de “escamotagem” temporal na compleição das obras do compositor; constatamos não apenas a reincidência temática, mas o mesmo tratamento quinze anos após a publicação do primeiro ensaio. Ou seja, ao contrário de Peter Bürger, não conseguimos identificar revisionismo nos critérios de avaliação do ensaio de 1962, pelo menos no que se refere à sua formulação principal: a “espacialização” do tempo e a “pseudomorfose com a pintura” ainda são os principais

traços da obra de Stravinsky. Como veremos, apesar da incipiente autocrítica no início do segundo ensaio – quase um artifício retórico de *captatio benevolentiae* –, Adorno ainda considera, de maneira semelhante ao primeiro ensaio, que em Stravinsky “il y a quelque chose qui ne va pas” (GS 16, 386), a saber, o fato de que sua obra permanece estacionária em função do recurso sistemático da “repetição”, da sua deliberada recusa composicional em elaborar formalmente o devir. Tal elaboração formal do devir constituiria, todavia, para Adorno, a própria “essência dialética” (*dialektisches Wesen*) da música em seu “protesto contra o mito” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 387). Não é óbvia essa imposição adorniana de uma ideia específica de sucessão temporal que presume, para a realização da “essência” musical, não apenas uma definição clara do que seja “repetição” como também certa normatividade discursiva na fatura das obras. Adorno utiliza em diversos momentos o termo “essência” para se referir à expansão do pensamento motivico-temático e à “incondicionalidade” da progressão que seria determinada pelo “puro meio” da música. Por mais que se queira evitar o “influxo ontológico” na definição de “essência”, dificilmente se trata, tanto em 1949 quanto em 1962, de um uso performativo do termo: de fato, como veremos, na visão de Adorno, a obra de Stravinsky falharia em cumprir o pré-requisito que define a própria essência da arte musical. Nos diversos modelos adornianos que tematizam o compromisso essencialista da *Entwicklung*, insinua-se aquilo que poderíamos chamar de uma *metafísica da antifonia motivica*, ligada a um modelo específico de transição, baseado no (mas não limitado ao) pensamento motivico-temático, que procuramos descrever nos capítulos que se seguem nesta parte.

Para ilustrar a particularidade do conceito adorniano, seria interessante contrapô-lo à noção de tempo enunciada pelo próprio Stravinsky. Lembremos que, em FNM (1949), Adorno considerava a obra de Stravinsky um “fenômeno marginal, porque evita o confronto dialético com o decurso temporal (*Zeitverlauf*) da música, confronto que é a essência (*Wesen*) de toda grande música desde Bach”²⁸. Ocorre que o próprio Stravinsky, por sua vez, havia declarado em 1940 – portanto, nove anos antes da publicação do ensaio de FNM – sua deliberada preocupação com a questão da

²⁸ FNM, GS 12, 171: “Strawinskys Musik bleibt Randphänomen (...), weil sie die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf vermeidet, die das Wesen aller großen Musik seit Bach ausmacht”.

temporalidade: “Esse problema do tempo na arte da música é de importância capital. Achei que valia a pena mergulhar nele porque as considerações daí resultantes podem ajudar-nos a entender os diferentes tipos criativos”²⁹. A extensa análise de Pierre Boulez, em *Apontamentos de aprendiz*, sobre a construção do tempo e a complexidade rítmica em Stravinsky confirmou essa importância. Há, no mínimo, um estranhamento provocado pela declaração adorniana de que Stravinsky negligenciaria o tempo musical. Na realidade, o dissenso semântico entre as duas concepções, que não passou despercebido por Adorno³⁰, obrigou-o, segundo nossa hipótese, a enunciar claramente os referentes que articulam sua concepção particular de “essência dialética” da música e que, de fato, são delineados com maior precisão no segundo ensaio de 1962. Assim, a confrontação com a obra de Stravinsky mostra-se decisiva não apenas para a compreensão do aniquilamento da experiência subjetiva do tempo na modernidade (aniquilamento que atinge, como veremos, mesmo a fase expressionista de Schoenberg), como também serve de esteio discursivo para a exposição mais clara do que seria essência musical na concepção adorniana. Se Stravinsky representava, de acordo com o método benjaminiano dos extremos que inspira a *FNM*, um dos polos dialéticos da modernidade, é porque a complexidade programática de suas peças representa com maior vigor o processo de espacialização e de progressiva ocultação do não-idêntico inerente à *Aufklärung* musical. Não estranharemos que os tópicos fundamentais do primeiro ensaio sobre Stravinsky, redigido em 1947, sejam utilizados na descrição crítica de problemas e impasses da vanguarda nos anos 50 e retornem, “modulados”, porém com o mesmo teor, no segundo ensaio. Antes, porém, retornemos a Beethoven, sobre cuja interpretação Adorno vê um paradigma do tempo musical.

²⁹ STRAVINSKY, *Poética musical em 6 lições*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 137. Cf. também ensaio de Boulez sobre a complexidade rítmica e temporal da *Sagração*

³⁰ Cf. o ensaio *Crêterios da NM* (1957), GS 16, 222: “Não há dúvida de que também para Stravinsky, tempo era o problema da música: isso foi sua grandeza. Mas objetivamente, sua música torna-se incapaz de superar o tempo por meio de articulação, por meio do processo que Hegel chamava posição [*Setzung*] e negação [*Verneigung*]”

1. Beethoven: paradigma do tempo musical

Os fragmentos e a teoria dos tipos

Se Adorno não oferece uma teoria do tempo musical, por outro lado, encontramos nos fragmentos sobre Beethoven uma incipiente tipologia que envolveria as modalidades de toda “relação da música com o tempo”. Acreditamos que os elementos de sua *teoria dos tipos* – tipo intensivo, tipo extensivo, e a crítica imanente de ambos no estilo tardio – revelam os critérios que orientam a dialética conceitual sobre o tempo nos escritos musicais subsequentes. Para sustentar a hipótese, não devemos subestimar, de início, o lugar do livro planejado sobre Beethoven no período mais produtivo de Adorno: o alcance e a audácia do projeto já se manifestam na escolha do título – *Beethoven. Philosophie der Musik*³¹. Por meio da análise imanente da obra do compositor³², Adorno pretendia a compreensão materialista não apenas da apropriação especulativa da forma-sonata, tomada como equivalente formal ao “sistema conceitual” do idealismo, mas da própria tonalidade diatônica como fenômeno estético-social vinculado à ascensão da burguesia no plano político. Filosofia idealista e tonalidade, produções coetâneas do espírito burguês, estabeleceriam uma estrita homologia que Adorno procurou reiterar nos fragmentos: “assim como a tonalidade coincide, historicamente, com a era burguesa, ela é, em termos de significado, a linguagem musical da burguesia” (§113)³³; ao mesmo tempo, “o sistema idealista em Beethoven é a tonalidade (...) E, assim como a música de Beethoven, a tonalidade é o *todo*”(§35). Beethoven representaria o apogeu da reflexão dialética no plano da construção musical,

³¹ Embora tenha aparentemente desistido do livro em 1959, pouco antes de sua morte, em janeiro de 1969, Adorno volta a incluir *Beethoven. Philosophie der Musik* na lista dos livros que ainda esperava concluir, conforme as notas de sua reunião com o editor Siegfried Unseld. Cf. TIEDEMANN in ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, Cambridge: Polity Press, 1998, p. viii e nota 25, p. 202

³² Cujas relevância para a reflexão musical adorniana vem sendo foco de artigos e teses recentes. Para uma lista sumária e recente Cf. URBANEK, nota 162; ver tb. os últimos trabalhos de Richard Klein e Gianmario Borio.

³³ No texto, indicaremos com o sinal ‘§’ a numeração dos fragmentos que constam em ADORNO, *Beethoven - Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993

e é nesse sentido que, para Adorno, “entender Beethoven significa entender a tonalidade” (§112).

Podemos suspeitar que o fato de o livro não ter sido concluído confirmaria a dimensão do projeto. De acordo com as correspondências e os manuscritos, sabemos que Adorno trabalhou no livro por pelo menos 20 anos – as primeiras notas preparatórias datam de 1937 – desistindo aparentemente em 1959, após a publicação do ensaio *Verfremdetes Hauptwerk, Zur Missa Solemnis*³⁴. Não seria estranho supor que o livro nunca poderia ter sido escrito por Adorno, tendo em vista o caráter totalizante do empreendimento, evidente no título (“Filosofia da música”), e ao qual mesmo os fragmentos mais elaborados, de teor bastante assertivo, dão testemunho. Segundo Rolf Tiedemann, organizador da edição, Adorno teria reconhecido de maneira cifrada, no final dos anos 1940, a inviabilidade do livro, ao declarar em *Filosofia da nova música* que uma “filosofia da música hoje só é possível como filosofia da nova música” (FNM, GS 12, 19). No entanto, é preciso ter em conta dois fatores que atenuam o valor de face da declaração: em primeiro lugar, as referências a Beethoven são frequentes o suficiente em FNM para serem consideradas apenas episódicas; depois de Schoenberg e Stravinsky, Beethoven é o nome mais citado no livro³⁵. Em segundo lugar, no ensaio *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953), posterior à publicação de FNM, Adorno utiliza explicitamente a expressão “filosofia da música” para referir o conjunto da obra de Beethoven. Ao tratar da relação dialética entre tempo empírico histórico e formalização intra-estética do tempo, sustenta que uma “*filosofia da música plenamente elaborada encontraria seu modelo na obra de Beethoven*”³⁶. Há razões para acreditar que essa passagem não é casual. Se os fragmentos sobre Beethoven mostram a

³⁴ Cf. ADORNO, *Beethoven: The Philosophy of Music*, p. viii Adorno publicou somente dois textos específicos sobre Beethoven: *Estilo tardio* (1937) e *Verfremdetes Hauptwerk* (1959), ambos reunidos posteriormente em *Moments Musicaux* (GS 17). A modesta produção pode nos iludir quando se trata de avaliar o lugar de Beethoven na reflexão adorniana.

³⁵ “A presença mais marcante na *Philosophie der neuen Musik*, além de Schoenberg e Stravinsky, é a de Beethoven. Talvez ele seja, depois dos dois principais compositores, a figura central da *Philosophie der neuen Musik*” (WAIZBORT, *Aufklärung musical - Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na “Philosophie der neuen Musik”*, Dissertação de mestrado (versão eletrônica), USP, São Paulo, 1992, p. 184)

³⁶ *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 160: „Das zu entfalten, wäre die Aufgabe einer durchgeführten Philosophie der Musik, die ihr Modell am Werk Beethovens fände, wie es im Licht des musikalisch-logischen und real historischen Vorganges daliegt (...)“(grifo meu); vale lembrar também que este ensaio reavalia posicionamentos de FNM

busca contínua por uma paradoxal “filosofia da música”, mesmo nos anos 1950 e 60, a declaração de FNM, redigida no final dos anos 40, torna-se no mínimo irresoluta. Por fim, poderíamos até mesmo conjecturar se o livro, deixado em estágio de anotações avulsas, não se coadunaria afinal com o caráter fragmentário da filosofia adorniana, expressando seu próprio teor de verdade a contrapelo, talvez um curioso efeito de *mis en abyme*. A conjectura, à primeira vista extravagante e passível de pronta contestação, estaria contudo indiciada nas próprias observações que Adorno faz sobre a ópera incompleta *Moses und Aron*, o “fragmento sagrado” de Schoenberg: uma obra que, como *musica ficta* superada, como a metáfora melhor acabada da tensão permanente entre construção e expressão no percurso da prática compositiva de Schoenberg, só poderia existir como fragmento³⁷.

Como dissemos, os fragmentos sobre Beethoven exibem um conjunto de princípios, que fundamentam a posição de Adorno em relação à problemática especulativa mais ampla do tempo musical e se particularizam nos textos sobre Wagner, Mahler, Stravinsky, Berg e – naquilo que interessa diretamente ao propósito da tese – sobre a nova música do pós-guerra. É preciso enfatizar que a tipologia apresentada nos fragmentos não se deduz a partir de uma armação transcendental, formalista e não-histórica, mas através da análise imanente da obra de Beethoven que se inicia no final dos anos 1930. Adorno não tentou produzir, afinal, uma filosofia *sobre* música, marcada pela autoridade e precedência do momento especulativo. Antes, buscava na interpretação de peças específicas de Beethoven uma filosofia *da* música, cujo teor de verdade emanaria do próprio objeto. Isso porque o objeto desvela um paradigma de construção que não se degenera na estabilização de formas ou categorias:

“a verdadeira grandeza de Beethoven (...) não está simplesmente no fato de ter produzido boas obras, mas de ter produzido incessantemente – pode-se dizer infinitamente – novos caracteres, tipos, *categorias* da música (...) Em Beethoven, não há reificação das formas”

(ADORNO, *Beethoven*, §320)

³⁷ *Sakrales Fragment; über Schoenbergs Moses und Aron* in QUF (GS 16, 454)

Assim, é a partir dessa confrontação fundamental com a obra de Beethoven – marcada, por um lado, pela necessidade de compreender tecnicamente certas “inconsistências” internas, como a surpreendente adesão a convenções formais e a modelos rudimentares no estilo tardio do compositor e, por outro lado, pelos impasses da modernidade musical já prenunciados nas “escolas” de Schoenberg e Stravinsky que se estendem nos anos 1950 e 60 – é a partir dessa confrontação que Adorno constrói seu esquema tipológico da relação da música com o tempo e consolida binômios que atuariam posteriormente em sua reflexão musical: desenvolvimento/repetição, *kairós/Langeweile*, dramático/épico, dinamismo/estaticidade, intensivo/extensivo, categorias que iremos expor em maior detalhe nas seções seguintes. Como observa Richard Klein,

“a filosofia da música adorniana não é ‘estética aplicada’, mas é filosófica em si, é o meio originário de um pensamento enfaticamente orientado à objetividade, à experiência e às relações íntimas de fenômenos. Sem relação com objetos específicos, a filosofia de Adorno seria simplesmente inexistente”³⁸.

A partir da premissa de que a filosofia da música é filosófica em si, compreendemos o alcance especulativo que a objetividade dos fenômenos possui no pensamento adorniano; em particular, Beethoven. Pois Adorno apresentaria nesses fragmentos, conforme Boissière, a “perspectiva original de uma teoria dos tipos que se reporta ao tempo musical de maneira abrangente”³⁹ – uma perspectiva que vai além, portanto, de Beethoven. Na mesma linha, Klein considera que os fragmentos “mostram, mais do que qualquer outro texto de Adorno, como a insistência na ideia de desenvolvimento (*Entwicklung*) o forçou a procurar modelos temporais complementares” e que, nos fragmentos, “foi dada a fundamentação *in musicis* do conceito adorniano de tempo”⁴⁰. Percebemos que essa “fundamentação *in musicis*” legitimaria tanto o posicionamento da *Entwicklung*, enquanto ideal de formalização do

³⁸ KLEIN, *Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik*, p. 163. Semelhante afirmação sobre a estética como disciplina aparece em TE: „Ästhetik ist aber keine angewandte Philosophie sondern philosophisch in sich“ (GS 7, 141)

³⁹ BOISSIÈRE, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno*, p. 55. Cabe indicar que a confrontação, de onde se origina a teoria dos tipos, deve enormemente à leitura de Paul Bekker (*Beethoven*), relevante para a apreciação adorniana do modelo sinfônico em Beethoven (cf. *Ibid.*, p. 44)

⁴⁰ KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 67; 64

tempo musical, quanto o diagnóstico crítico da “dissociação do tempo” que caracterizaria a música posterior a Beethoven. É nesse sentido que o projeto do livro sobre Beethoven *não* deveria ser entendido na chave de uma “monografia musical”, empenhada na descrição da materialidade “fisionômica” de obras específicas (a exemplo das monografias sobre Wagner, Mahler e Berg), mas sim no âmbito dos escritos de maior ambição filosófica, como *Filosofia da nova música*, *Dialética negativa* e *Teoria estética*⁴¹.

A nosso ver, o núcleo dos fragmentos sobre Beethoven ligado à questão da temporalidade consiste na formulação da teoria dos tipos que determina as modalidades de toda “relação da música com o *tempo*”. De modo sumário, dois grandes conjuntos de obras servem de base à classificação adorniana: 1) os primeiros movimentos das sinfonias 3ª - *Eroica*, 5ª e 7ª, e da sonata ‘*Appassionata*’ seriam casos paradigmáticos do *tipo intensivo*; 2) os primeiros movimentos do Quarteto *op. 59, 1*, da *Sonata para violino op. 96*, do *Trio op. 97*, da 6ª sinfonia *Pastoral* seriam exemplares do *tipo extensivo*. No fragmento §219, escrito em 1940, Adorno procura estabelecer os termos concretos da teoria que, como dissemos, é retomada em passagens ulteriores de seus escritos, com terminologia eventualmente alterada (ex.: por exemplo, a antinomia entre dramático e épico nas monografias sobre Wagner e Mahler). Pela relevância para nosso propósito, transcrevemos os trechos principais do fragmento:

“Um teoria dos *tipos* de Beethoven e de seus *caracteres* deve ser providenciado. Os tipos são independentes de tipos formais. Existe um tipo intensivo e um tipo extensivo, cada um dos quais – na relação da música com o *tempo* – algo fundamentalmente diferente é ambicionado. O tipo intensivo visa a uma contração do tempo (*Kontraktion der Zeit*). É o verdadeiro tipo sinfônico, que tentei definir em meu [ensaio] *Zweite Nachtmusik*. É o verdadeiro tipo clássico. O tipo extensivo pertence especialmente ao período médio/tardio (...) Representativos deste tipo são o 1º movimento do *op. 59, 1* (o *op. 59, 2* é exemplar do tipo intensivo, próximo do 1º movimento da ‘*Appassionata*’); 1º movimento *Trio op. 97*; 1º movimento da *Sonata para Violino op. 96*. Esse tipo é muito difícil de determinar (...) Poderíamos falar talvez de uma relação geométrica – em vez de dinâmica – com o tempo. (...) Raramente há alguma mediação, aspectos do estilo tardio aparecem aqui (...) O princípio de

⁴¹ Cf. URBANEK, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos “Philosophie der Musik” und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript Verlag, 2010, p. 121 : “das projizierte Beethoven-Buch (...) sei – als musikphilosophisches Hauptwerk – eher in einem Verweisungszusammenhang mit der *Philosophie der neuen musik*, der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* zu sehen“

organização da forma extensiva ainda é obscuro para mim. A forma extensiva contém certo momento de renúncia, abandono do equilíbrio dos opostos (...) contribui à contingência, no sentido de que, na constituição da forma, um maior peso é dado ao tempo abstrato do que à construção do tempo. Mas esse momento do tempo torna-se, como no romance, um tema e a coisa principal (...) A abdicação diante do tempo (*Abdikation vor der Zeit*) e a configuração (*Gestaltung*) dessa abdicação fazem a substância do tipo extensivo. Predileção por grandes extensões temporais (*op. 59, I e Trio op. 97*) é importante aqui. A Nona (Sinfonia), nesse sentido, é a tentativa de articular os tipos intensivo e extensivo. O estilo tardio contém ambos; certamente é o resultado do processo de desintegração (*Zerfallprozess*) representado pelo tipo extensivo mas, mantendo o princípio intensivo, reorganiza os fragmentos quebrados por ele (...) A falta de suavidade é característica do tipo extensivo.”

(ADORNO, *Beethoven*, fragmento §219, grifos do original)

Apesar da formulação precária, o fragmento expõe, sobretudo quando compreendido em conjunto com outros fragmentos, uma demarcação nítida quanto aos modos de configuração intra-estética do tempo. Observamos, em resumo, dois tipos: o tipo intensivo ou sinfônico corresponde à tentativa de realizar a contração da passagem temporal (*Kontraktion der Zeit*) em um instante carregado de sentido pelas suas relações internas ou, dito de outro modo, de produzir uma unidade dialética entre totalidade e particularidade, cuja objetivação confronta o tempo empírico, denominado acima “tempo abstrato”. Devemos ter em mente que o tempo empírico constitui, para Adorno, “a mais profunda expressão das relações de dominação no interior do campo da consciência”⁴². Já o tipo extensivo cobre o conjunto complementar de modelos, de complexa organização (“difícil de determinar”; “ainda é obscuro para mim”), que se materializa em certa renúncia ao confronto com a dimensão empírica do tempo para simplesmente “preenchê-lo”: ao dar “maior peso ao tempo abstrato do que à construção do tempo, o tipo extensivo consiste na negação determinada do tipo intensivo. O estilo tardio exhibe, por fim, a superação dialética dos dois tipos, fornecendo um modelo singular de crítica à ideologia em sua lógica de desintegração (extensivo) que, não obstante, preserva o princípio de construção (intensivo).

⁴² *O esquema da cultura de massas*, GS 3, 313 (tradução em ADORNO, *The culture industry: selected essays on mass culture*, London; New York: Routledge, 2001, p. 65)

Notemos que os tipos não se referem a realidades antagônicas, não mediadas, como se Adorno estivesse apresentando dois conceitos de tempo conflitantes entre si. De acordo com Richard Klein, a teoria dos tipos simplesmente confirma a tese de que “o conceito de tempo (*der Zeitbegriff*) de Adorno, encarnado pelo tipo intensivo, já é, em si, cindido”; ou seja, confirma a tese de que a efetivação composicional desse conceito tornou-se historicamente impossível por conta dessa cisão interna⁴³. Vale ressaltar também que os tipos deduzidos a partir da interpretação da forma em Beethoven não correspondem a gêneros de uma poética normativa, de uma preceptiva transferida para a linguagem musical. Não se trata de regras que a criação artística deveria atender para uma autêntica ampliação de efeitos, tampouco se trata de categorias de uma estética idealista, visando o conhecimento sistemático dos objetos independentemente de seu momento histórico de produção e recepção. Na filosofia de Adorno, os tipos funcionam antes como operadores descritivos das modalidades de configuração temporal da totalidade nas obras, quando analisadas em contexto. Tal especificidade fica evidente, por exemplo, na flutuação semântica que o “tipo épico-extensivo” adquire nos escritos musicais (por exemplo, em Beethoven, na monografia sobre Mahler e na discussão da vanguarda dos anos 1950). Dito de outro modo, não há lugar para conceitos universais de dramático-intensivo ou de épico-extensivo sem relação com a singularidade formal das obras. Por outro lado, se não devemos esquecer que a teoria permaneceu em estágio de esboço, pretendemos mostrar que os tipos permitem esclarecer os critérios orientadores que Adorno utilizou para a crítica imanente das configurações do tempo musical em diversas obras, de Bach a Boulez. Por fim, é importante sublinhar também que o critério de distinção dos tipos não é quantitativo, não se refere à extensão cronométrica dos movimentos, e sim à configuração qualitativa intra-estética de sua totalidade.

Este primeiro capítulo da tese segue a divisão da teoria dos tipos: tipo intensivo, tipo extensivo, estilo tardio. Antes de avançarmos, convém fazer uma rápida observação sobre *A teoria do romance*, a referência implícita de Adorno a Lukács no fragmento §219 acima (“esse momento do tempo torna-se, como no romance, um tema”).

⁴³ KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 67

Drama e épica em Lukács

Embora Adorno não deixe claro em sua tipologia a origem do par intensivo/extensivo em correspondência ao par dramático/épico (tomados como sinônimos nos fragmentos sobre Beethoven), sabemos que uma estrutura praticamente similar caracteriza *A teoria do romance* (1914). No livro, que exerceu enorme influência sobre Adorno, Lukács sanciona certa visão idealista segundo a qual a oposição entre drama e épica concerne aos modos específicos de configuração do tempo e às figurações da totalidade da vida social. Embora a oposição proceda da estética de Goethe e Schiller⁴⁴, ainda baseada em noções de efeito e imitação, para Lukács, a oposição não corresponde diretamente a gêneros. Drama e épica forneceria as “coordenadas do sistema literário” de Lukács, as linhas de força (vertical e horizontal, respectivamente) a partir da qual então se deduziria a doutrina das formas e poética dos gêneros (conto, novela, fábula, além do próprio romance)⁴⁵.

A passagem do livro de Lukács que nos interessa para a fundamentação adorniana da teoria dos tipos localiza-se na seguinte passagem: “a grande épica dá forma à totalidade *extensiva* da vida, o drama à totalidade *intensiva* da essencialidade”⁴⁶. O homem épico é o homem da empiria. A essência do herói aqui consiste no espelhamento de uma realidade que existe por si mesma, cujo regime de temporalidade seria estático, de modo que a subjetividade épica permite que o todo social “fulgure no universo da obra”. Dado que a essência do herói equivale à essência do mundo, o herói mantém um vínculo indissolúvel com a totalidade da vida e o modo de ser equilibrado dessa realidade: essência e vida coincidem. No limite, a grande épica não retrata o herói sequer como indivíduo. O objeto configurado não é um destino pessoal, mas comunitário, que, por sua vez, doa sentido a qualquer destino individual⁴⁷.

⁴⁴ LUKÁCS, *A teoria do romance*, São Paulo: Editora 34, 2000, p. 128 (ver tb. posfácio, p. 187).

⁴⁵ Ver *Posfácio* do tradutor José Marcos de Macedo in *Ibid.*, p. 197: “Opostos numa estrutura binária que dá vigor a toda obra de crítica literária do jovem Lukács, épica e drama ditam o padrão segundo o qual se ramificam os vários gêneros”

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44

⁴⁷ *Ibid.*, p. 67

Assim, o objeto da grande épica não se apresenta em uma cena conflitiva, mas na totalidade social na qual o herói se inscreve. Nela, não se constata exterioridade ou ação adversa, apenas a imanência do sentido à vida. Daí a totalidade ser aqui apresentada de maneira *extensiva* e sua ênfase ser *horizontal*. Na épica, observa-se a união – que Lukács denomina “empírico-metafísica” – entre imanência e transcendência⁴⁸. Interessa-nos também a descrição da temporalidade épica, cujas implicações serão esclarecedoras para a compreensão do tipo extensivo em Adorno:

O fato de as epopeias homéricas começarem no meio e não concluírem no final tem seu fundamento na legítima indiferença da verdadeira intenção épica diante de toda construção arquitetônica, e a introdução de conteúdos alheios jamais poderá perturbar esse equilíbrio, pois na epopeia tudo tem sua vida própria e cria a sua integração a partir da própria relevância interna⁴⁹

Notemos que a epopeia não *confronta* o tempo empírico, tempo da vida, procurando antes coincidir com ele, uma vez que sentido e vida estão unidos. Os eventos podem ser narrados no início ou no final, sem prejuízo para o equilíbrio de sua construção orgânica (uma construção indiferente da arquitetônica). Na medida em que os eventos não são capazes de alterar a continuidade mítica dessa vida social, a épica representa uma totalidade concreta da vida na eternidade. Ela não conhece desenvolvimento, não conhece o tempo; “a imanência do sentido à vida é tão forte que o tempo é por ela superado: a vida ingressa na eternidade como vida”⁵⁰. Segundo Lukács, o romance moderno pode ser compreendido em chave épica, porém como transformação da epopeia para os tempos em que as coordenadas da totalidade estão perdidas, ao contrário do que prevalecia no período clássico. O romance emerge como a epopeia de uma “era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente”, uma totalidade que precisa ser desvelada pela *forma*⁵¹. Somente em razão do desvelamento *na* forma é que o tempo passa a ser constitutivo para o romance burguês;

⁴⁸ *Ibid.*, p. 47

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68

⁵⁰ *Ibid.*, p. 129

⁵¹ *Ibid.*, p. 55. De resto, também para Hegel o gênero romanesco afigurava-se como a “moderna epopeia burguesa”. Romance e “história filosófica” constituem modos de figuração adequados à “exposição épica dos acontecimentos” e de apreensão da essência problemática do “curso do mundo”. (Cf. ARANTES, *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel*, São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 380.)

não por acaso, a abertura para a consciência histórica do tempo coincide com a modernidade burguesa. Assim, o problema crítico da forma – da organização processual da epopeia em uma época na qual o senso imutável de comunidade começa a se estiolar – surge apenas com o advento do romance, que incorpora expedientes dramáticos em sua constituição. Para o jovem Lukács, o romance não prescinde da ideia de totalidade que também caracteriza a epopeia clássica, tampouco difere desta em suas “intenções configuradoras” mais profundas: a forma do romance deve responder igualmente à exigência de sentido da totalidade, como na épica, ainda que a totalidade esteja socialmente oculta.

O oposto aconteceria no drama. Sua especificidade, enquanto figuração da totalidade, reside em um sujeito cujo destino colide com as expectativas comunitárias. Ao contrário da épica, a essência do herói dramático coloca-se de modo *transcendental*, externo à vida social. Interioridade e exterioridade mais não se harmonizam, sentido individual e vida social estão dissociados, ação e destino, cindidos. O drama aprofunda *intensivamente* um momento particular para o qual se encaminha a narrativa, momento este que se projeta na cena ou no conflito que determinará a essência do herói. Aqui, a narrativa deve obedecer ao encadeamento progressivo e arquitetônico dos fatos, procurando dispensar todo ornamental. Com o drama,

“o homem, no lampejo do instante, vislumbra sua essência no combate com o destino (...) o instante é uma outra vida, oposta de modo exclusivo à vida comum”⁵².

O instante, que concentra a ação e o conflito trágico, converte-se na pura experiência da individualidade, conduzindo à transcendência da vida empírica. O efeito dramático surgirá precisamente dessa contração temporal no instante, de sua suspensão no acontecimento particular que confere sentido à vida do herói. Com a intensificação do conflito, portanto, a ênfase *vertical* em direção à essência do sujeito expõe a particularidade que diverge da essência social e mítica. Em resumo, o herói dramático *confronta* o tempo empírico, não se conforma a ele, desliga-se da doação externa de sentido. Sublinhemos este elemento decisivo da teoria de Lukács: a única possibilidade

⁵² Posfácio de José Marcos de Macedo in LUKÁCS, *A teoria do romance*, p. 204

de *utopia* reside efetivamente no drama, na medida em que aponta para “outra vida”, para algo além da faticidade comunitária; uma dimensão utópica – ela mesma ideológica – que também está na base do tipo intensivo de Adorno. Veremos agora como esses operadores, extensivo-épico e intensivo-dramático, que fornecem as coordenadas para a doutrina dos gêneros em Lukács, participam decisivamente do conceito estético de tempo encaminhado por Adorno nos fragmentos sobre Beethoven. Examinemos primeiramente o tipo intensivo-dramático, a figura dialética que institui o conceito especulativo.

1.1 Tipo intensivo ou dramático

Conforme o fragmento §219, o tipo intensivo origina-se de uma modalidade particular de apropriação da sonata clássica no Beethoven do período médio e alicerça a noção de tempo sinfônico ou dramático – os termos “intensivo”, “sinfônico”, “dramático” são comumente usados como sinônimos por Adorno. Em *Über die musikalische Verwendung des Radios* (1963), publicado mais de duas décadas depois da escrita do fragmento §219, Adorno define novamente o tipo sinfônico não como a simples ideia de uma “sonata para orquestra”, mas como o resultado de uma “urgência compacta, concisa, palpável: a técnica do trabalho motivico-temático”⁵³. Trata-se, para ele, de uma forma de resolução do ideal *utópico* da música em sua “luta contra o mito”, contra o tempo “vazio”, uma forma cuja suspensão da faticidade constitui a base, como veremos, do paradigma da *Entwicklung* musical, ou ainda, simplesmente, a base do tempo musical na filosofia adorniana.

As obras do tipo intensivo fundamentam-se pelo denso trabalho orientado à construção do conflito temático, à sucessividade e à irreversibilidade processual dos eventos sonoros. A origem dessa modalidade específica de submissão musical do tempo ocorreria na transição da “música pré-clássica à sinfonia”, de acordo com a periodização

⁵³ GS 15, 376: „Deren Form war, wie Paul Bekker zuerst hervorhob, nicht jene Sonate für Orchester, die als abstraktes Schema so bequem sich herausklauben läßt. Spezifisch war ihr Intensität und Konzentration. Sie wurde erreicht durch dichte, konzise, faßliche Eindringlichkeit: die Technik motivisch-thematischer Arbeit.“

esboçada no ensaio *Zweite Nachtmusik* (1937), que Adorno cita no fragmento §219 (“é o verdadeiro tipo sinfônico, que tentei definir em meu *Zweite Nachtmusik*”). Este período teria sido marcado pela conquista de um dinamismo sem precedentes do pensamento motivico-temático, cuja virtude foi a de liberar a lógica musical da dependência da estaticidade e da “repetição” imposta pela sua função social de *divertimento*. Em *Zweite Nachtmusik*, Adorno já utiliza o conceito de “repetição” (*Wiederholung*) em sentido estrito de oposição a dinamismo e no sentido de rejeição à “construção do tempo musical”: “repetição” significaria primordialmente a mera conformação não dialética dos eventos musicais ao tempo empírico, conformação mítica com a passagem do tempo⁵⁴. Adorno afirma que somente a partir do classicismo vienense se consolidaria a tentativa de demover a antiga lógica da repetição mítica na música por meio da valorização do elemento particular, representado basicamente pela figura motivica. Essa valorização do particular seria capaz de, com Beethoven, tensionar de modo imanente a totalidade formal da obra, até então imposta “de cima para baixo”, ou seja, o esquema determinando exclusivamente a posição do particular. Esse modo inovador de uma forma que buscaria o equilíbrio entre totalidade e elemento particular, modo que fundamenta o tipo intensivo, seria descrito anos depois precisamente pela categoria de “intensidade” (*Intensität*) em *Teoria Estética*. A intensidade seria aqui universalizada como ideal utópico das obras de arte na tensão entre expressão e construção:

“O entrelaçamento do particular e do múltiplo nas obras de arte pode ser apreendido na questão pela sua intensidade. A intensidade é a mimesis realizada pela unidade, cedida pela multiplicidade à totalidade, embora esta não esteja imediatamente presente a ponto de ser possível percebê-la como grandeza intensiva; a força nela acumulada é por assim dizer restituída por ela ao detalhe (...) a grande unidade entre composição e construção parece (*scheinen*) querer existir apenas em tal intensidade”

(TE, p. 284, com modificações; GS 7, 279)

⁵⁴ O conceito de “repetição” possui conteúdo semântico bastante amplo na reflexão musical de Adorno, articulando-se diretamente com DE, e será explorado ao longo da tese. Cf. Nikolaus Bacht: “The opposition of Wagner and Beethoven shows that the concepts of repetition and variation are of enormous referential and semantic profundity in Adorno” (BACHT, *Music and Time in Theodor W. Adorno*, Tese de Doutorado, Department of Music, King’s College, University of London, London, 2002, p. 187)

A “forma do sinfônico”, a forma por excelência dessa “grandeza intensiva” descrita acima, inaugura na história da música o estabelecimento da totalidade dinâmica dos detalhes, no qual o trabalho temático seria divergente, por exemplo, daquele tratamento polifônico de “igualdade” e simetria das vozes, que prevalecia no esquema da fuga. A relação entre o particular e o universal – totalidade da forma – se converte em relação dialética entre momento expressivo, composto pela sublimação gestual e mimética, e momento construtivo, que estabelece a síntese lógica do fluxo musical. No ensaio *Zweite Nachtmusik* (1937), que Adorno menciona no fragmento, a especificidade da “forma do sinfônico” (*der ‘Symphonik’*) como sinônimo de tipo intensivo foi, de fato, pela primeira vez delimitada.

Na parte final do ensaio, Adorno propõe uma incipiente periodização da história da música ocidental. Para ele, a música polifônica pré-clássica de 1600 a 1750, por ainda estar ligada à função social de *Divertimento* ou à eventual função disciplinar, não chegava a “confrontar” (*bewältigen*) dialeticamente a passagem empírica do tempo, restringindo-se apenas a “preenchê-lo” (*erfüllen*). Isso tornava impraticável, de início, a composição de obras de larga extensão temporal. Adorno descreve como “medo” ou “angústia” (*Angst*) a relação da música medieval e renascentista diante da sucessão empírica do devir (*Zweite Nachtmusik*, GS 18, 51). A expressão histórico-musical da subjetividade, ainda enfraquecida no período anterior à emancipação política da burguesia, apenas preenchia o tempo empírico com convenções harmônicas e padrões melódicos repetitivos; essa exteriorização da subjetividade composicional, subjetividade que Adorno vincula ao trabalho motivico-temático, leva-o a caracterizar todo o período pré-clássico da arte sacra como período de “tédio estético” (*ästhetischen Langeweile*) – “exceções feitas a Monteverdi, Scarlatti, Bach e Pergolesi”⁵⁵. Trata-se de um período que prepararia a liberdade anunciada pela *Aufklärung* musical.

À primeira vista, essa “pré-história” revela-se frustrante por não conceder, no processo de “espiritualização” musical, relevância alguma à desintegração do sistema modal, às

⁵⁵ GS 18, 51: „Wer Musik des Zeitraums von 1600 bis 1750 betrachtet, jener Periode, welche der teleologische Stumpfsinn die vorklassische nennt, der wird - hat er es nicht mit den mächtigen Ausnahmen, mit Monteverdi, Scarlatti, Bach und Pergolesi zu tun - der Konstatierung des Langweiligen kaum sich entziehen können und sie wird vor sehr erlauchten Namen nicht haltmachen, von mittleren wie Corelli ganz zu schweigen. Der Grund der ästhetischen Langeweile ist die wirkliche.“

disposições conflitantes entre polifonia e monodia no século 17, à estabilização do sistema temperado. Contudo, o período anterior ao classicismo vienense não deveria ser compreendido aqui em chave historicista, positiva, mas no plano da filosofia da história que impulsiona a *Aufklärung* musical. Sob tal perspectiva, cabe destacarmos o papel de Bach no contexto da argumentação adorniana. Adorno reconhece em sua técnica polifônica o domínio rigoroso de recursos motivicos que prenunciariam, ainda no interior do esquema composicional da fuga, a valorização temática posterior do classicismo. Em *Defesa de Bach contra seus defensores* (1951), Adorno colocava-se contra a interpretação romântica que reduzia o fator subjetivo da obra bachiana e a tomava por “estática”, construída segundo a heteronomia das regras do contraponto e da harmonia. Adorno ressaltava, pelo contrário, o uso livre, autônomo e fortemente expressivo da polifonia em Bach quando comparada à polifonia precedente. A subjetividade composicional estabeleceria em Bach uma relação qualitativamente nova com a estrita independência de vozes, mediante a introdução das práticas do *basso continuo*, que destacavam a dimensão harmônica. Longe de ser objetiva, essa força específica de confrontação de duas grandes tradições (polifonia e homofonia) em Bach teria dado início, conforme Adorno declarava em FNM, ao processo histórico de “confrontação dialética” da música com a passagem do tempo, confrontação esta que seria a “essência da grande música”⁵⁶. Tal confrontação materializou-se em um trabalho de decomposição bastante minucioso: para que a polifonia contrapontística continuasse funcionando dentro do esquema harmônico de acompanhamento do *basso continuo*, Bach dissecou os temas em componentes menores e os submeteu a variações motivicas. Dito de outro modo, o trabalho de Bach ensejava a reflexão autônoma sobre o material musical, por meio da “variação em desenvolvimento” (*entwickelnde Variation*), técnica que orientaria a própria história da racionalização musical⁵⁷. Assim, ainda que sua escrita estivesse aquém da “antifonia motívica” consolidada pelo classicismo, Bach seria um momento fundamental da *Aufklärung*. Encontramos aqui a mesma descrição de

⁵⁶ Cf. nota acima 28 sobre a conhecida passagem de *Filosofia da nova música* – „die dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf (...), die das Wesen aller großen Musik seit Bach ausmacht“

⁵⁷ Cf. JAY, *As idéias de Adorno*, p. 127. Para Adorno, seguindo Schoenberg, Bach efetivamente inaugurou a técnica da “variação em desenvolvimento” (*entwickelnde Variation*), convertida então no princípio composicional da forma sinfônica: „Schönberg spricht in seinem letzten Buch mit Recht von Bachs Technik der entwickelnden Variation, die dann im Wiener Klassizismus zum Kompositionsprinzip schlechthin geworden sei.“ (*Defesa de Bach contra seus defensores*, GS 10.1, 143)

Schoenberg, segundo a qual o estilo baseado na composição homofônica-melódica do classicismo, o “estilo da variação em desenvolvimento”, efetivamente surgiu ainda enquanto Bach vivia⁵⁸. Como vimos, a história da música até então consistia, para Adorno, em “período de formação” em direção à liberdade subjetiva da composição. Com efeito, a época anterior ao classicismo, “tédio estético” na periodização adorniana, consistia na “preparação para a liberdade”, pois a música se circunscrevia ao universo mítico do culto e da dança. Segundo Leopoldo Waizbort,

“Adorno destaca a origem da música no culto e na dança e afirma que desde então a história da música poderia ser vista como uma *Ausbildung zur Freiheit*, como um desenvolvimento rumo à liberdade. Isso poderia ser interpretado como a saída de um mundo mítico rumo a um mundo esclarecido, racionalizado e desencantado – e uma interpretação como essa deve ser necessariamente considerada no interior dos desenvolvimentos da *Dialektik der Aufklärung*”⁵⁹

Em última análise, somente a partir do “estilo da antifonia motívica”, a partir da transição da música pré-clássica de Bach à sinfonia de Haydn, ambicionou-se a plena dominação subjetiva do tempo. Após a formação do sistema temperado, o tempo musical, no classicismo vienense, não mais simplesmente “passa, porém subjuga” (*nicht vertreibt, sondern unterwirft*) (*Zweite Nachtmusik*, GS 18, 51). O afastamento do esquema polifônico da fuga e o desenvolvimento do esquema da sonata, tornada independente da função de *Divertimento*, seriam fenômenos correlatos do processo de racionalização musical. Isso porque a tendência à homofonia melódica seria resultado de uma exigência estritamente racional para a expansão do pensamento temático. Nesse sentido, a forma sonata decorreria de uma necessidade eminentemente subjetiva de manter o controle e a posição identitária dos temas durante largas extensões cronométricas.

⁵⁸ SCHOENBERG, *Style and idea* (edição de 1950), p. 39: “As everybody knows, while Bach still was living a new musical style came into being out of which there later grew the style of the Viennese Classicists, the style of homophonic-melodic composition, or, as I call it, the style of Developing Variation”

⁵⁹ WAIZBORT, *Aufklärung musical - Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na “Philosophie der neuen Musik”*, p. 192

A “antifonia motívica” e o conceito de *Entwicklung*

Em sua descrição da “antifonia motívica” que aparece no classicismo⁶⁰, Adorno define então o motivo como um *Zeitdifferential*, a unidade básica diferencial para a criação de relações temporais (*Zweite Nachtmusik*, GS 18, 51). É a partir da qualidade do trabalho motivico-temático que se estabelece ou a contração dialética, no caso do tipo intensivo, ou o mero “preenchimento”, no tipo extensivo, da dimensão intra-estética do tempo. Podemos dizer que a ênfase na qualidade do tratamento motivico, como aquilo capaz de estruturar o tempo musical a partir de uma unidade básica diferencial, procede claramente de Schoenberg. Segundo Dahlhaus, a ideia de “diastema motivico” – a relação intervalar básica no campo das alturas, a “antifonia motívica” – constituía para as análises de Schoenberg a verdadeira substância da arte musical⁶¹. Embora os demais elementos também contribuíssem para formar o conteúdo, eles seriam considerados subsidiários, mera superfície e modo de apresentação da “ideia inspiradora” (*Einfall*), e não constitutivos da própria ideia. Ou seja, enquanto a formação de regularidades métricas e de coerência harmônica apenas reforçaria uma lógica musical pré-definida motivicamente, a essência da música para Schoenberg estaria nos complexos intervalares⁶². Dahlhaus considera que tal concepção diastêmica do motivo, fundamentada no campo das alturas, revela-se problemática ao relegar tanto a constituição rítmica quanto a própria articulação, que todavia seriam indispensáveis para a essência perceptiva do motivo – deixaremos para análise posterior a discussão a respeito da essência perceptiva do motivo. De todo modo, convém desde já assinalar o fato de que Adorno, seguindo estritamente a concepção de Schoenberg, também parece atribuir à relação diastêmica intervalar do pensamento motivico o núcleo do tipo sinfônico e, conseqüentemente, a matriz do conceito de *Entwicklung*.

⁶⁰ Basicamente, a antifonia consiste na interação entre dois coros no estilo pergunta e resposta, comum nos serviços litúrgicos medievais (ex.: o “antifonário” eclesiástico). Adorno compreende, porém, “antifonia motívica” em sentido etimológico, apenas como arte da composição de “vozes contrastantes”, ou simplesmente desenvolvimento motivico; em outro contexto, Adorno também utiliza a expressão “antifonia” para descrever a relação entre notas (alturas), a exemplo da oposição entre “nota individual” e “relação entre notas” em *Sobre algumas relações entre música e pintura* (GS 16)

⁶¹ DAHLHAUS, *Emancipation of the dissonance*. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 130–1

⁶² *Ibid.*, p. 131 : “Em uma análise da primeira de suas *Canções para orquestra*, op. 22, Schoenberg define o semitom e a terça menor como sendo 'sempre a mesma substância', independentemente do ritmo e da articulação”

No fragmento §163 do livro sobre Beethoven, encontramos uma definição do conceito de *Entwicklung*, considerado por Adorno “uma das questões mais centrais da estética musical” – é digno de nota que este fragmento tenha sido redigido em 1956, no mesmo ano em que Boulez e Stockhausen publicavam suas primeiras teorizações sobre a natureza do tempo musical. Notemos que a característica central do conceito de “desenvolvimento”, *Entwicklung*, seria a “irreversibilidade do tempo”:

“É necessário esclarecer o conceito de desenvolvimento musical (*Entwicklung*) no texto. Não é idêntico àquele da variação, mas bem *próximo*. *Um momento central é a irreversibilidade do tempo*. Desenvolvimento é uma variação na qual um elemento ulterior pressupõe algo anterior como anterior, e não o contrário. De modo geral, a lógica musical não é simplesmente identidade na não-identidade, mas uma sequência significativas de momentos; isto é, o que vem antes e o que vem depois devem constituir sentido a partir de si ou ser o resultado dele. Evidentemente, as possibilidades para isso são muitas, por exemplo: algo intenso que ascende a partir de algo fraco, algo complexo a partir do simples; essa direção (simples para complexo), porém, de modo algum define o conceito. Pode também resultar no elemento simples: o tema; pode simplificar o complexo, dissolver o fechado, e assim por diante. Esses tipos poderiam ser enumerados; mas apenas a composição concreta decide qual será a lógica do que vem antes e o que vem depois. Ou existiriam leis gerais? Uma das questões centrais da estética musical”

(Beethoven, §163)

O trecho parece elíptico demais para o propósito de “esclarecer o conceito”. No entanto, ainda que reticente, a descrição confirma claramente o compromisso teórico de Adorno com *um* ideal de irreversibilidade, continuidade e construção progressiva de sentido na arte musical denominado *Entwicklung*. Tal compromisso não teria sido abandonado em 1956, atuando na crítica à permutabilidade dos eventos sonoros e à ausência da construção progressiva de sentido nas obras de vanguarda, crítica sobre a qual se apoiam, como veremos na parte II da tese, os ensaios *O envelhecimento da NM* e *Vers une musique informelle*. É interessante observar que o conceito de *Entwicklung* – “próximo”, mas não idêntico ao de “variação” – conduz o ideal de irreversibilidade para além do campo harmônico-melódico, ou seja, para além da simples “antifonia motívica” no campo das alturas. Embora tenha sua origem no conceito de variação (em alusão à “variação em desenvolvimento”), *Entwicklung* aqui não se limita à dimensão harmônica ou melódica. Em *Critérios da NM*, de 1957, Adorno chega a elaborar um inventário de

“categorias de desenvolvimento”⁶³ – e isso parece-nos decisivo se quisermos afastar a hipótese do suposto “ponto cego” adorniano quanto ao desenvolvimento de novos modelos rítmicos e novas texturas timbrísticas na vanguarda, anátema da suposta afinidade incondicional adorniana com o pensamento temático tradicional⁶⁴. Tal hipótese deve ser descartada, mesmo quando Adorno se propõe a preservar o conceito de *Entwicklung* para avaliar a música *atemática*. A avaliação resultaria em aporia caso o conceito permanecesse vinculado apenas ao campo das alturas. A ligação entre o “agora” e o “depois”, a reação de um evento sonoro à ação de um anterior, ocorreria *de direito* mesmo na música *atemática*:

“Mesmo na música *atemática*, as relações entre o agora e o depois não devem ser arbitrárias, devem estar legitimadas no curso do tempo, não simplesmente em virtude da identidade matemática estática de suas partes constituintes”

(*Critérios da NM*, GS 16, 223)

Por outro lado, devemos frisar que é o trabalho motivico-temático, conduzido ao extremo durante o período médio de Beethoven, que engendra o conceito adorniano de *Entwicklung*. Ainda que possa ser aplicado a outras dimensões da organização sonora, sua origem localiza-se de fato no “diastema motivico”, na relação intervalar simples: o conceito não se *limita* à construção motivico-temática, mas se origina dela. A relevância da formação identitária do motivo, como unidade essencial para a construção de relações temporais, torna-se explícita nos fragmentos sobre Beethoven quando se oferece uma descrição da forma da *fantasia*. Por exemplo, na fantasia mozartiana, a irrupção contínua de um material que se limita à apresentação de novos temas, sem passar por transformações ou variações, acaba transformando a obra paradoxalmente em estática: o tempo musical não existe. Justamente por abdicar da posição de um núcleo *idêntico* e reconhecível para posteriores variações, o *não-idêntico*, a fantasia mozartiana, para Adorno, simplesmente não se desenvolve:

⁶³ A elaboração dessa tipologia está em *Kriterien der neuen Musik*, GS 16, 223: “Immerhin wäre eine Typologie von Entwicklungskategorien heute bereits absehbar (...)” (grifo meu)

⁶⁴ Ver abaixo discussão com Klein e Dahlhaus no fim da seção 2.4 O ensaio “Stravinsky, um retrato dialético”

“Essa forma da fantasia (de Mozart) é essencialmente *estática*. Como o novo sucede ininterruptamente (*Neues aufeinander folgt*), nenhum progresso é realmente feito. Não há núcleo idêntico a ser desenvolvido. Sem tal identidade, porém, não há não-identidade e, portanto, não há tempo musical. (...) Do mesmo modo, a música consistentemente a-temática seria, em princípio, *a-temporal*, e a qualidade estática da música dodecafônica apenas torna manifesto o que é inerente no nominalismo musical absoluto: que a novidade incessante revoga a progressão, a experiência, o novo”.

(Beethoven, §165)

Observaremos na Parte II como a base argumentativa para a crítica ao nominalismo musical na vanguarda dos anos 50 (em sua recusa a todo esquema formal prévio) possui o mesmo teor da descrição acima⁶⁵. Dois aspectos do fragmento acima interessam, contudo, nossa discussão desde já: em primeiro lugar, a rejeição à posição do elemento *idêntico*, núcleo motivico reconhecível a partir do qual se desenvolve o trabalho subjetivo do *não-idêntico*, implica abdicar da construção do tempo musical; em segundo lugar, construção do tempo musical e consistência da obra não necessariamente andam juntos – uma obra pode ser totalmente consistente, mesmo quando não segue o ideal da *Entwicklung*, mesmo quando não “constrói” o tempo. A mera exposição ininterrupta de materiais temáticos, como a forma da fantasia realiza, proscreve a posição de um idêntico. Para Adorno, a contradição do tipo sinfônico reside no fato de que a exteriorização progressiva e *instável* da não-identidade depende da posição *estável* de um elemento idêntico a ser transformado. É assim que, como sustenta em *Zweite Nachtmusik*, a repetição na antifonia motivica torna-se essencial:

“o deslocamento (*Versetzung*) da interação motivica antifônica consegue fazer com que a repetição de motivos não recaia no tédio (*Langeweile*) (...) Na antifonia, o motivo aparece como algo sempre novo e obedece, em suas transformações, à exigência da passagem do tempo historicamente determinado, passagem que sua identidade virtualmente suspende (*aufhebt*).”

(*Zweite Nachtmusik*, GS 18, 52)

⁶⁵ Cf. por exemplo, o último ensaio publicado por Adorno sobre a nova música, *A forma da NM* (1966): “Sem semelhança ou diferença, mal se pode imaginar a forma musical. Mesmo o postulado de não-repetição, ou diferença absoluta, exige um elemento de igualdade sem o que o diferente não pode ser visto como diferente.” (“Ohne Ähnlichkeit oder Ungleichheit ist musikalische Form schwer vorstellbar. Noch das Postulat des Wiederholungslosen, der absoluten Ungleichheit fordert ein Moment von Gleichheit, an dem gemessen das Ungleiche allein zum Ungleichen wird“ (GS 16, 613)

Lembremos que, segundo a periodização adorniana, a lógica musical inicia um processo de confrontação com o tempo abstrato e de afastamento do tédio somente a partir da sinfonia no classicismo, ainda que antecipada pela expressividade de Bach. O problema do “tempo musical” (*musikalische Zeit*) nasce, portanto, no período de confrontação dialética com o “tempo empírico” (*empirische Zeit*): até então o tempo não constituía de fato um “problema” a ser resolvido. No classicismo, cristaliza-se a *Aufklärung* musical, o modelo dinâmico da *Entwicklung*, no qual “o próprio Ser vira processo e seu resultado”⁶⁶. Dito de outro modo, o problema do tempo musical nasce quando o conceito de uma totalidade dinâmica e processual reverbera a alteração das estruturas políticas europeias e a correlata expansão ideológica da racionalidade instrumental no plano social.

Como observa Martin Jay, Beethoven representaria o triunfo da cultura da alta burguesia antes do colapso da unidade mediada entre sujeito e objeto, entre individualidade e coletividade⁶⁷. Essa conquista da plena autonomia, da conciliação entre forma e conteúdo na *Aufklärung*, corresponderia à interiorização da antiga disposição heterônoma da música, até então ligada à função disciplinar, eclesiástica ou de entretenimento. Ou seja, a autonomia que permitiu a confrontação com o tempo empírico nada mais seria do que a introjeção dialética da antiga dimensão de *divertimento*, da antiga função mediante a auto-posição da lei formal (*Beethoven*, §107). No classicismo de Haydn e Mozart, haveria um equilíbrio formal entre “ser” e “devir”⁶⁸: equilíbrio entre *Sein*, a apresentação clara dos temas e da “ideia” (*Einfall*), da identidade temática e, por outro lado, *Werden*, o trabalho de desenvolvimento, devir do tema, o não-idêntico. A teleologia da forma no primeiro classicismo, refratária à concepção circular e “tediosa” de tempo, acentuava o caráter processual de transformações a partir de unidades motílicas estáveis. No entanto, o trabalho autônomo iniciado no classicismo alcançaria seu apogeu em Beethoven, a ponto de apenas em poucas composições do período médio-tardio o ideal utópico do tipo intensivo ser efetivamente

⁶⁶ Cf. *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, a mesma ideia de *Zweite Nachtmusik*: „Die eigentlich dynamische Entwicklungszeit der Musik, deren Idee der Wiener Klassizismus auskristallisiert hat, jene Zeit, in der das Sein selber zum Prozeß und zugleich zu dessen Resultat gemacht ward (...)“ (GS 18, 159)

⁶⁷ Cf. JAY, *As idéias de Adorno*, p. 96

⁶⁸ PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 235

concretizado. Em Beethoven, a reflexão musical atingiria a dissolução da própria arquitetura da sonata, de modo que “introdução, exposição temática, desenvolvimento temático e transição, início da seção de desenvolvimento, entrada da reexposição, não são mais claramente reconhecíveis”⁶⁹. Se, em Haydn e Mozart, a “ideia” (*Einfall*) ainda estaria no *Sein* dos temas, com Beethoven, assistimos à sua torção dialética: a reflexão prioriza o *Werden* temático, o devir passa a constituir o próprio *Einfall* da composição. Com Beethoven, o devir temático leva à reconstrução subjetiva da forma de “baixo para cima”, da particularidade como mediação da totalidade.

Elemento estranho: o 4º tema da “Eroica”

Não seria o caso de enumerarmos os elementos técnicos que Adorno identifica em Beethoven para sua caracterização do tipo intensivo. Mas, a fim de ilustrar o que se apresentaria como reconstrução formal e de que modo ela deriva de um trabalho motivico-temático sem precedentes, vale a pena retomar um dos episódios mais discutidos da literatura musicológica: a entrada do 4º tema no 1º movimento (*Allegro com Brio*) da 3ª Sinfonia em mi bemol maior – *Eroica*. Vimos acima que esse 1º movimento fornece, para Adorno, o próprio paradigma do tipo intensivo⁷⁰. Trata-se da primeira sinfonia de larga extensão temporal na qual a seção central de desenvolvimento (seção B do esquema A-B-A’), enquanto *Werden*, adquire a primazia da narrativa musical. Diga-se de passagem que, no fragmento §159, Adorno qualificava esse 1º movimento como a peça que melhor materializou o impulso criador de Beethoven, um ideia cuja perfeição não teria sido mais atingida.

⁶⁹ KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 67

⁷⁰ Em *Was ist Musik?* (1934), Adorno reforçava a primazia do objeto ao comentar que uma análise técnica rigorosa do 1º movimento da *Eroica* tende a ser mais reveladora para a compreensão do lugar da música na história do que uma visão panorâmica de gêneros e estilos do período: “ich glaube, daß man zum eigentlichen Verständnis der Musik in der Geschichte mehr gewinnt, wenn man ein einziges Stück wie den ersten Satz der *Eroica* wirklich in technischer Strenge interpretiert und die Befunde als gesellschaftliche transparent macht, als wenn man eine Übersicht der ganzen Musikgeschichte anstellt, sie nach Stilen aufteilt und dann Beziehungen zwischen den Stilen und bestimmten gesellschaftlichen Epochen herstellt” (*Was ist Musik?*, GS 19, 616)

Sumariamente, a forma desse movimento obedece ao esquema da sonata clássica: exposição (apresentação do material temático); desenvolvimento (elaboração do material); reexposição (reapresentação) e coda. Com os dois acordes iniciais em *staccato* em Mi bemol maior – que, podemos dizer, já sinalizam a ruptura com o curso do tempo empírico – segue-se a introdução do tema principal na tônica em Mi bemol e de dois grupos temáticos subsidiários, transicionais (compasso 45 e compasso 63). Em seguida, uma *codetta* prepara o início da seção de desenvolvimento (seção B), que emerge timidamente no compasso 152. No desenvolvimento, logo após a incipiente variação do tema principal, já prevista em alguma medida pelo esquema, um estranho *fugato* em fá menor leva a uma passagem sincopada extremamente crítica e dissonante que se resolve com a entrada, totalmente inesperada no esquema, de um 4º tema na tonalidade distante de mi menor (ver Figura 1, comp. 284). Criando um efeito espantoso, este 4º tema é modulado, oito compassos depois, para lá menor e passa a interagir com o tema principal, transposto para Dó maior (relativa maior de lá menor, no qual está o 4º tema).

A introdução do novo tema no meio da seção de desenvolvimento colide com a expectativa prevista pelo esquema. Seu impacto acaba desestabilizando a sonata clássica “por dentro”: a seção de reexposição (seção A’) fica comprometida, pois não se sabe se o estranho 4º tema será reexposto nessa seção, o que de fato não ocorre. Na coda do movimento, porém, cuja extensão inabitual ressalta a experiência de estranhamento e imprevisibilidade já confirmada pela seção de desenvolvimento, o 4º tema reaparece, também de maneira surpreendente; com isso, Beethoven expande a ideia de elaboração temática dentro de uma seção que seria apenas a “moldura” final do movimento, pois, a rigor, a coda é secundária para o fluxo da discursividade musical. Por meio desse expediente técnico inédito, Beethoven projeta a ideia de desenvolvimento para além dos limites impostos pela forma, uma crítica de alto teor subjetivo à objetividade da forma. A entrada do 4º tema indicaria, assim, a premência de expansão do trabalho temático que o esquema clássico já não conseguia mais suportar. Ela mostra que a liberdade subjetiva composicional em Beethoven exige uma reconstrução da forma de “baixo para cima”, do tema para a sonata.

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's 3rd Symphony, specifically the entry of the 4th theme at measure 284. The score is written for a full orchestra, including Flutes (Fl 1-2), Oboes (Ob 1-2), Clarinets (Cl 1-2 in Bb), Bassoons (Fag 1-2), Cor Anglais (Cor 1-2 in Eb), Trumpets (Tr 1-2 in Eb), Violins (Vln 1-2), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc+Cb.). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The entry of the 4th theme is marked at measure 284, indicated by a red box and the label 'compasso 284: entrada do 4º tema'. The theme is characterized by a strong, rhythmic pattern in the strings and woodwinds, with a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The score also includes various dynamic markings such as *decresc.*, *p*, *cresc.*, and *sfz*.

Figura 1 – entrada do 4º tema na seção de desenvolvimento (comp. 284 em diante),
1º mov. da 3ª Sinfonia Mi bemol Maior (*Eroica*), Beethoven

Contudo, a mera inserção de um novo tema na seção de desenvolvimento não seria suficiente para dissolver o esquema⁷¹. O que é efetivamente novo no episódio do 4º tema é a preparação dramática de sua primeira entrada (golpes orquestrais dissonantes e sincopados em *sf*, depois *f*), em uma tonalidade (mi menor) extremamente distante da tônica (Mi bemol), e as cinco ocorrências desse tema no movimento: na seção de desenvolvimento, em três tonalidades diferentes, mi menor (comp. 284, na figura acima), lá menor (comp. 292), mi bemol menor (comp. 322); na coda, fá menor (comp. 581) e novamente mi bemol menor (comp. 589). A tensão que o tema provoca no interior da forma ocorre não apenas no plano temático, mas também rítmico, harmônico e sintático. Em primeiro lugar, a entrada do 4º tema, convém insistir, ocorre após o “tumulto” orquestral e em uma tonalidade (mi menor) bastante afastada da principal (Mi bemol maior), amplificando a tensão rítmica bem como harmônica. Poderíamos dizer que a forma musical ainda “se esforçaria em integrar” o elemento novo e estranho, mediante a interação do 4º tema, em sua segunda ocorrência em lá menor (comp. 292), com o tema principal, que aparece agora na relativa maior de lá menor (Dó maior), evitando assim o “confronto”. Todavia, pela sua reapariação em diferentes tonalidades, esse elemento compromete objetivamente a sintaxe da forma, deixando de ser apenas um evento contrastante que a desequilibra provisoriamente.

Adorno interpreta a centralidade deste 4º tema não tanto pela tensão que provoca no esquema específico da *Eroica*, mas a interpreta dialeticamente como exigência pura da essência desenvolvimentista da sonata, da sua necessidade interna de emergência do novo, do *Werden*:

“O ‘novo’ tema do desenvolvimento talvez deva ser entendido como requerido precisamente pelas exigências puras e intrínsecas da forma elevada ao mais alto grau; estas solicitam o elemento diferente, a nova qualidade, como seu resultado. A forma imanente como aquela que *produz* a transcendência da forma (...) O novo tema *é* o tema lírico (*Gesangsthema*) que foi omitido. Como *posição* (*Setzung*) foi suprimido – como *resultado*, é requerido – e é então recuperado, de acordo com o esquema que antes havia sido suspenso. Assim o

⁷¹ CHURGIN, *Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements*. In: *The Journal of Musicology*, v. 16, n. 3, 1998, p. 323 O autor defende que a introdução de novo material na seção de desenvolvimento era prática comum já no primeiro classicismo, para indicar pequenos contrastes e favorecer a articulação estrutural. Porém, integrava-se organicamente ao esquema, estava em tonalidade próxima à principal; sua presença era rapsódica e não inesperada e insistente como, pela primeira vez, ocorreu na *Eroica*.

tema, ele também, é absorvido pela forma imanente; ou seja, dentro da coda do movimento, ele tem agora sua própria reexposição (*seine eigene Reprise*) (...)”

(Beethoven, §232, grifos do original)

Chama a atenção na interpretação de Adorno o fato de que a dissolução da forma operada pela introdução do 4º tema na seção de desenvolvimento é ela mesma legitimada pelo ideal de desenvolvimento inscrito na forma clássica da sonata “em seu mais alto grau”, ou seja, em sua ideia de expansão do trabalho motivico-temático. Isso seria confirmado com a “reexposição” do 4º tema justamente na seção seguinte, na coda: essa “reexposição própria” (*seine eigene Reprise*) na coda eliminaria qualquer dúvida sobre a mera casualidade do novo tema. Beethoven promove, desse modo, o deslocamento de toda a estrutura mediante as novas posições do 4º tema: em vez de ser apresentado na primeira seção, na exposição, ele aparece deslocado na seção *seguinte*, no desenvolvimento; em vez de ser reapresentado na terceira seção, na reexposição, o tema reaparece deslocado na seção *seguinte*, na coda alargada. Haveria aqui a absorção imanente da forma *pela* forma (imanência esta que produziria a “transcendência” da forma). Na mobilidade interna mesma de seu plano arquitetônico, em seu “ir para frente”, a forma em Beethoven conforma-se com o ideal de irreversibilidade do qual se originou a sonata clássica. Esse deslocamento promovido por Beethoven, que atendia às exigências da própria sonata “em seu mais alto grau”, só pôde se efetivar, todavia, mediante um ato resolutivo de ruptura com o esquema clássico.

Em outro contexto, na monografia sobre Mahler, Adorno apontava para a resistência da crítica especializada de assimilar o novo tema de Beethoven na *Eroica* como efetivamente novo, na medida em que “ofende o princípio econômico de reduzir todos os eventos a um mínimo de postulados” que caracterizaria o esquema clássico, ou seja, na medida em que “destroi a ficção de que a música é puro tecido de deduções”. Por isso, continua Adorno, “muitos analistas repetidamente tentaram derivar esse novo tema do material da exposição” (*Mahler*, GS 13, 220), reforçando a dificuldade de compreendê-lo como a emergência do imprevisto no ideal de irreversibilidade do esquema. Para Adorno, contudo, a introdução do 4º tema efetivamente perturba a simetria formal.

Dissolução do esquema. Hegel

Com o tipo intensivo – no qual o 1º movimento da *Eroica*, “realmente a peça beethoveniana, seria a mais pura encarnação do princípio” (§159) – questiona-se o esquema tripartite da sonata. Posição dos temas (exposição), antagonismo entre os temas (desenvolvimento) e resolução de conflito (reexposição) são reconfigurados em uma totalidade dinâmica, não mais abstrata como no classicismo. Na nova relação entre totalidade e multiplicidade dos detalhes, a mediação sobre o tema ou a figura motívica se sobrepõe à abstração formal, ou melhor, impõe-se ela mesma como forma. A categoria de totalidade dinâmica encaminharia, assim, o modelo utópico adorniano de dialética das partes em relação ao todo, por meio da “síntese não violenta”, capaz de liberar a força do particular. Assim, se Adorno teve de fato uma visão da obra de arte reconciliada como prefiguração de um todo social racional e não-dominador, “o objeto dessa visão positiva foi a música do período médio de Beethoven”⁷².

Vimos que, nessa totalidade dinâmica, as relações internas não se estabelecem mais *entre* seus momentos individuais, reguladas externamente pela forma (como no esquema clássico), mas, assim como na filosofia hegeliana, a totalidade resulta ela mesma da mediação concreta, processual e imanente ao momento individual⁷³. Nesse sentido, percebemos a estreita proximidade entre o tipo fundamentado no ideal de *Entwicklung* e o conceito especulativo de tempo em Hegel. A totalidade dinâmica aqui corresponderia ao próprio conceito hegeliano de tempo (e não à sua representação), na medida em que Hegel, como observa Paulo Arantes, faz do tempo “não o lugar em que se desenrola a mudança, mas a própria mudança pura”⁷⁴. Em outras palavras, a síntese sucessiva, outro nome para a totalidade dinâmica, é o momento constitutivo da pura negatividade, a forma do *negativo em si mesmo*, sua inquietude⁷⁵. Vale ressaltar que – ao contrário do que sugere a crítica de Heidegger, para quem “o conceito hegeliano foi *diretamente* haurido na *Física* de Aristóteles”⁷⁶ – Hegel dispensa toda referência a um

⁷² JAY, *As idéias de Adorno*, p. 129

⁷³ Ideia exposta em diversos fragmentos. Cf. ADORNO, *Beethoven - Philosophie der Musik*, frag. 29; 44; 57

⁷⁴ ARANTES, *Hegel: a ordem do tempo*, São Paulo: Hucitec/Polis, 2000, p. 109

⁷⁵ *Ibid.*, p. 131

⁷⁶ *Ibid.*, p. 140 (nota de rodapé)

móvel qualquer. Para Paulo Arantes, o tempo hegeliano não é a afecção do movimento, tampouco o receptáculo vazio a ser preenchido pela justaposição de eventos pontuais de indiferença recíproca. O Agora hegeliano não é substancial, mas é a consciência de sua própria negatividade, interiorização do devir. Ao se exteriorizar como trabalho do espírito, a forma da temporalidade do conceito especulativo se distingue da forma da duração (*Dauer*) inscrita na natureza⁷⁷; a primeira forma supera (*aufhebt*) a segunda, do mesmo modo que, no caso de Adorno, o tempo estético supera o tempo empírico. Notemos que, para Hegel, a duração natural não “progride”, consiste na cíclica “repetição do mesmo”⁷⁸. Já a negatividade produtiva do tempo liga-se à negatividade viva do conceito, é o “ser-aí imediato do Conceito”⁷⁹. Sendo a “trama de sua prosa”, a história emerge não da duração, mas do conceito; ou seja, o tempo hegeliano é *sempre* histórico, processo de des-naturação. Na medida em que se manifesta no trabalho do conceito, na atividade do espírito, a *Entwicklung* constituiria a força da “autoprodução” (trabalho de “des-envolver”) do tempo. Lembremos que a *Entwicklung* musical para Adorno se caracteriza pelo fato de que “o que vem antes e o que vem depois devem constituir sentido *a partir de si* ou ser o resultado dele”. Também para o conceito hegeliano de *Entwicklung*, a autoprodução de sentido implica tanto afastamento quanto adequação, conservando a relação antes-depois. Conforme Paulo Arantes,

“o desenvolvimento é esse movimento concreto da ‘autoprodução própria do em-si em vista do ser-para-si’. Só se pode falar de *Entwicklung* graças a esse descompasso entre o em-si e o para-si, que na realidade não chega a ser um descompasso, já que de um ao outro há concomitantemente afastamento e adequação”⁸⁰

No tipo intensivo, os eventos musicais devem estar legitimados no curso do tempo, o que implica afirmar o movimento do em-si ao ser-para-si mediante sua

⁷⁷ *Ibid.*, p. 211. Tempo e duração distinguem-se pois “a natureza não compreende a si mesma, e é por isso que a negatividade de suas formações não existe para ela (...) História e não-história opõem-se e imbricam-se como tempo e duração” (*Ibid.*, p. 215). Nesse contexto, parece-nos razoável ver na duração natural a mesma essência correspondente ao tempo mítico/empírico na filosofia de Adorno.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 220

⁷⁹ *Ibid.*, p. 173; Ver ainda o §46 da *Fenomenologia*: “(...) mas o tempo é o próprio conceito aí-essente. O princípio da grandeza – a diferença carente-de-conceito -, e o princípio da igualdade – a unidade abstrata sem-vida – não são capazes de apreender o tempo, essa pura inquietude da vida e diferenciação absoluta” (HEGEL, *Fenomenologia do espírito*, Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 52)

⁸⁰ ARANTES, *Hegel: a ordem do tempo*, p. 281–2

processualidade: o tempo “deve ser articulado”. A analogia torna-se ainda mais consistente se lembrarmos que Adorno propõe, nos fragmentos sobre Beethoven, o paralelismo entre trabalho do conceito (*begriffliche Arbeit*) em Hegel e trabalho temático (*thematische Arbeit*) em Beethoven⁸¹, portadores da mesma experiência histórica de pensamento. Em *Skoteinos*, ensaio dos *Três estudos sobre Hegel*, Adorno apresenta uma analogia (que, conforme o autor, “ultrapassa a simples analogia”) entre o trabalho conceitual na dialética e a progressividade da *Entwicklung* musical:

“Uma música como a de Beethoven, na qual o ideal da reexposição – isto é, da rememoração que produz o retorno de complexos anteriormente expostos –, deve ser o resultado do desenvolvimento (*Durchführung*), como a dialética quer ser, oferece um análogo ao movimento hegeliano que ultrapassa a simples analogia. Também a música altamente organizada deve ser ouvida de forma multidimensional, ao mesmo tempo de frente para trás e de trás para frente. Seu princípio de organização do tempo exige-o: o tempo deve ser articulado apenas através da distinção entre o conhecido e o ainda não conhecido, entre o que já estava ali e o novo; a própria progressão tem como condição uma consciência retroativa. É preciso conhecer uma frase inteira [*einen ganzen Satz* → lembrar que *Satz* também pode ser “movimento”...] e estar atento, retrospectivamente, a cada instante anterior. As passagens individuais devem ser compreendidas como consequências daquilo que veio anteriormente, o sentido de uma repetição divergente deve ser compreendido, aquilo que reaparece não deve ser percebido como simples correspondência arquitetônica, mas como um devir necessário. Talvez ajude à compreensão dessa analogia, assim como do núcleo do pensamento de Hegel, o fato de a apreensão da totalidade como identidade em si mesma mediada pela não-identidade ser uma lei da forma artística transposta para a filosofia. A transposição é ela própria motivada filosoficamente.

(*Três estudos sobre Hegel*, GS 5, 366-7,

tradução Ulisses Vaccari)

Notemos o teor da declaração de Adorno: a “identidade em si mesma mediada pela não-identidade”, cujo modelo proveniente de um “lei da forma artística” seria transposta para a filosofia *pela* filosofia, corresponderia à totalidade dinâmica do período médio de Beethoven. Na medida em que o esquema é permeado pela liberdade subjetiva, projeta-se uma nova totalidade que acolhe o não-idêntico em uma “síntese não violenta”, e dessa operação resulta posteriormente a forma. Exposição e desenvolvimento não são mais justapostos lado a lado pelo esquema, mas o próprio

⁸¹ *Beethoven* §27: “O ‘espírito’, mediação, é o todo como forma. A categoria que, nesse contexto, é idêntica entre filosofia e música, é *trabalho* (*Arbeit*). O que é chamado trabalho do conceito em Hegel é trabalho temático na música”

desenvolvimento surge como a consequência lógica da exposição, seu “devir necessário”. Beethoven reconstrói o esquema formal “de baixo para cima”, mediante a imersão dialética no particular, mediante o *Arbeit* temático. Por meio dessa lógica dedutiva e sistemática e em virtude da não-identidade da identidade, “a música atinge uma relação totalmente nova com o tempo” (GS 12, 68), não mais é *indifferente* a ele. Nesse sentido, a seção de reexposição (*Reprise*) no tipo intensivo – que Adorno compara à *Erinnerung* hegeliana – diverge tecnicamente daquela prevista no esquema da sonata clássica, de tal modo que, embora necessária para a “consciência retroativa”, ela se coloca inicialmente como aporia, como momento crítico, diante do critério de irreversibilidade. Em *A forma da NM* (1966), Adorno esclarece que a reexposição era problemática para Beethoven, por ser um elemento formal “estranho ao tempo” (GS 16, 612), um elemento arquitetônico, espacialmente simétrico, que entra em conflito com a força de um material que “anseia livrar-se de toda repetição” (GS 16, 613). Assim, a reexposição sempre careceu de certa legitimidade na prática compositiva de Beethoven, uma prática “subjetivamente dinâmica” e “rigorosamente temática”, nos termos de Adorno. Encontramos, grosso modo, a seguinte interpretação para o “problema da reexposição” no tipo intensivo. Por um lado, o tipo intensivo não é a negação abstrata do universo do culto e da dança que circunscreve a música pré-classica. A seção de reexposição no tipo intensivo, seção que deveria ser o “resultado do desenvolvimento (*Durchführung*)”, consiste tanto na superação quanto conservação – negação determinada – do referente mítico da repetição⁸². Por outro lado, encontramos a interpretação do capítulo *Mediação de Introdução à sociologia da música* (1962), na qual a reexposição se apresentaria também como “tributo forçado à essência ideológica” da época de Beethoven – um autoritário e afirmativo “é assim” (GS 14, 412), ao qual cede o compositor.

Enfatizemos mais uma vez a mediação que impulsiona a categoria de *Entwicklung*: ela seria internamente dialética em seu confronto com o tempo empírico, não no sentido de constituir um “terceiro termo” que resultaria da relação *entre* termos

⁸² BOISSIÈRE, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno*, p. 83: “La forme sonate abolit tout en conservant la répétition, dans la mesure où elle ne la supprime pas, mais la transforme en raison de sa forme cyclique liée à la réexposition; celle-ci, par ailleurs, construit le domaine de l'apparence et confère à la musique un statut fictionnel”.

opostos – particularidade/totalidade ou instante/sucessividade – mas no sentido de manifestar a própria mediação interna da particularidade que assume a totalidade da forma, a mediação da sucessividade que se experimenta como instante. Essa relação intensiva da parte com o todo, revelada no instante como processo de auto-reflexão musical, estabelece, segundo Paddison⁸³, o caráter cognitivo da música de Beethoven. Como veremos a seguir, a verdade enunciada transcenderia o âmbito da ideologia. Daí o estatuto singular de “filosofia da música” que Adorno atribui à análise imanente:

“O estudo sobre Beethoven deve fornecer a *filosofia da música* (*die Philosophie der Musik geben*), ou seja, deve estabelecer de modo decisivo a relação da música com a lógica conceitual. Só então a confrontação com a *Lógica* de Hegel, e com ela, a interpretação de Beethoven, será não uma analogia, mas a própria coisa”

(*Beethoven*, §26)

Benjamin, kairós e instante

Que “a própria coisa” no trecho acima esteja completamente cingida pela experiência da Revolução de 1789, pelo acontecimento deflagrador de um “novo tempo” do mundo e da consciência histórica de progresso direcionado ao futuro, fica evidente na convergência sugerida entre Beethoven e Hegel. Tal convergência com o ideal revolucionário aparece nos fragmentos: “assim como a revolução não criou uma nova forma social, mas ajudou a romper uma estrutura já formada, o mesmo ocorreu com Beethoven em relação às formas musicais” (*Beethoven*, §84). Também o capítulo “Mediação” da *Introdução à sociologia da música* identificava na obra de Beethoven o protótipo revolucionário e libertário de uma “música que escapou de sua tutela social e se revelou esteticamente autônoma” (GS 14, 411). Não menos evidente é a relação de todo o complexo com a filosofia de Benjamin. Pois poderíamos complementar a descrição ao afirmar, na esteira terminológica da tese 15 *Sobre o conceito da História*, que a consciência da Revolução era a de fazer “explodir o *continuum* da história”. A alegoria do ímpeto revolucionário de disparar “tiros contra os

⁸³ PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 235

relógios localizados nas torres”⁸⁴ indicava o protesto à experiência do tempo vazio, pré-revolucionário. Beethoven e Hegel partilham a experiência de um momento no qual o rompimento com as estruturas sociais coincide com o surgimento da ideia esclarecida e moderna de “progresso”, em que se ambiciona inaugurar a temporalização efetiva da história: uma ideia na qual se inscreve a possibilidade de reconciliação do universal e do particular no interior da experiência social. Na estética de Adorno, tal possibilidade se traduzia na figura do *καιρός* (*kairós*), o instante carregado de sentido que suspende a ordem profana e vazia do tempo⁸⁵. Vejamos essa ideia de “contração do tempo” sob outra perspectiva.

Tanto nos fragmentos sobre Beethoven quanto em FNM, Adorno atribuía à sonata clássica o equilíbrio entre rigor e liberdade, a unidade entre tempo espacial-matemático objetivo e tempo da experiência subjetiva (FNM, GS 12, 180). Tratava-se, no fundo, de um ideal cuja realização, atingida por Beethoven, estaria na “feliz epifania/irrupção do instante (*glücklichen Einstand des Augenblicks*)” (FNM, GS 12, 180)⁸⁶. É nesse equilíbrio que se configura a *verdadeira* articulação do tempo; a progressividade que resulta da antítona motívica se cristalizaria em um instante (*Augenblick*), dialeticamente carregado de sentido, também denominada *καιρός* musical.

⁸⁴ BENJAMIN, *Sobre o conceito da História*. In: *Obras Escolhidas - Vol. I - Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 230

⁸⁵ Para uma descrição pormenorizada, a partir de um referencial meta-histórico, sobre a categoria de *Neuzeit* que surge com a Revolução e se difunde ideologicamente pela Europa, ver parte final do livro de Reinhart Koselleck, *Futures Past*, em especial o último capítulo, onde se lê: “If the whole of history is unique, then so must the future be: distinct, that is, from the past. This historico-philosophical axiom, a result of the Enlightenment and an echo from the French Revolution, provided the foundation for “history in general” as well as for “progress.” Both are concepts which achieve their historico-philosophical plenitude only with their lexical formation; both indicate the same substantive content; that is, no longer can expectation be satisfactorily deduced from previous experience” (KOSELLECK, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, New York: Columbia University Press, 2004, p. 268). E, logo em seguida, sobre a sensação social de “aceleração do tempo” também vivida na Alemanha: “The changes in social and political organization since 1789 did in fact seem to break up all established experience. Lamartine wrote in 1851 that he had lived since 1790 under eight different systems of rule and under ten governments. “*La rapidité du temps supplée à la distance*”; new events constantly pushed themselves between observer and object. “*Il n’y a plus d’histoire contemporaine. Les jours d’hier semblent déjà enfoncés bien loin dans l’ombre du passé*,” by which he described an experience that was for the most part shared in Germany” (*Ibid.*, p. 270)

⁸⁶ Frobenius mostra que nos ensaios *Schubert* (1928) e *Anton von Webern* (1932), Adorno adota o sentido de *Augenblick* como suspensão do tempo, mas apenas a partir de 1949, com FNM, a expressão “instante da passagem temporal” (*Augenblick des Verlaufs*) é utilizada no sentido de articulação interna sucessiva dos eventos que suspende o tempo (Cf. FROBENIUS, *Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie*. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 36, n. 4, 1979, p. 297). Acreditamos, de todo modo, que este último sentido já estaria em curso na descrição do tipo sinfônico nos fragmentos de Beethoven.

No ensaio *Critérios da NM* (1957), reverberando os fragmentos e o trecho de FNM, Adorno oferecia uma definição do *kairós*: “aquela epifania/irrupção (*Einstand*) que a teologia certa vez ensinou como a eternidade do instante realizado (*erfüllter Augenblick*), a concentração da mera passagem do tempo em um único lampejo (*zum Nu*)” (*Critérios da NM*, GS 16, 222). O *kairós* consiste, portanto, na aparição de um instante capaz de superar o anátema da repetição mítica, de “interromper o tempo abstrato” em sua plenitude imediata. Essa cristalização dialética da passagem do tempo dependeria, para Adorno, de uma conciliação provisória da “tensão secular entre liberdade e necessidade”, tensão que justamente levaria, na música, à “objetivação do devir”. É assim que a sonata e a sinfonia conseguiriam criticamente “fazer do tempo o seu objeto (*Gegenstand*); por meio do conteúdo que fornecem ao tempo, elas obrigam o tempo a se manifestar (*sie zwiegen sie zum Einstand*)” (*Ensaio sobre Wagner*, GS 13, 34). Por sua vez, o devir transformado na objetivação epifânica do instante – em *Einstand des Augenblicks* – remete à “ilusão do tempo estancado” que Adorno menciona em diversos escritos musicais para ilustrar o efeito do sinfônico. Por exemplo, no artigo de 1963:

“Temos a ilusão do tempo estancado (*gestauten Zeit*): o fato de movimentos como os primeiros da 5ª e da 7ª Sinfonia, ou mesmo o longo movimento da *Eroica*, quando propriamente interpretados, não durarem sete ou quinze minutos, mas apenas um instante (*Augenblick*), é produzido por essa estrutura (...)”

(*Über die musikalische Verwendung des Radios*, GS 15, 376)

Essa suspensão da passagem do tempo na estrutura do sinfônico representaria, portanto, nada menos do que o *ideal* de toda música⁸⁷. A formação do *kairós* prescreve seu horizonte utópico, protesto e o triunfo sobre o tédio⁸⁸. É no tipo intensivo, ao

⁸⁷ Convém insistir que o *Einstand der Zeit* como sendo o *ideal* da música é bastante frequente em Adorno. Ver, além dos trechos já citados, GS 15, 187: “Der Einstand der Zeit als Bild des Endes von Vergängnis ist das Ideal von Musik, das ihre Erfahrung und auch das musikalischer Unterweisung. Dies Ideal ist eines von Erkenntnissen, aber keiner über die Kunst sondern derjenigen, die Kunst selbst ist, als Widerpart der szientifischen: Erkenntnis von innen”

⁸⁸ Cf. *Über die musikalische Verwendung des Radios* (1963): “Aus dem musikalischen *Kairos*, dem Triumph über die lange Weile im übervollen und explodierenden Augenblick, springt etwas wie die Abschaffung der musikalischen Zeit heraus oder wird wenigstens intendiert” (GS 15, 386); Ver tb. no mesmo livro, o ensaio *Die gewürdigte Musik* (1961): „Wünscht das primitive Bewußtsein, daß Musik die

envolver o equilíbrio entre a precisão do tempo objetivo-matemático e a máxima liberdade do tempo subjetivo, que a irrupção do *kairós* está alicerçada. A imagem epifânica do *kairós* na filosofia materialista de Adorno não chega a surpreender. Alinha-se ao conjunto de imagens de origem benjaminiana – como “fogo de artifício” (*Feuerwerk*), “aparição” (*Apparition*), explosão do “tempo vazio” (*leere Zeit*)⁸⁹ –, metáforas frequentemente usadas para a descrição do *ideal* da arte em geral (TE, GS 7, 125). A exemplo da categoria de “intensidade”, utilizada em TE de maneira universalizante, Adorno estenderia a metáfora da experiência concentrada de sentido no *kairós* para o fundamento de toda obra de arte “bem-sucedida” (*gelungene Kunstwerk*)⁹⁰. Em TE, a força dialética da obra de arte, ao condensar sua historicidade e processualidade, aparece (*erscheinen*) em um clarão, lampejo, “tempo do agora”, interrupção do fluxo do tempo.

Vale a pena nos determos sobre essa semântica, que remete a Benjamin, sobretudo às teses *Sobre o conceito de História*. Ao tematizar a distinção idealista entre *símbolo* e *alegoria* que influenciaria o pensamento de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin nos lembra que a estrutura do símbolo, a “feliz coincidência entre significante e significado”, carrega consigo a evidência de sentido e, por extensão, uma dimensão utópica e redentora da praxis política. Benjamin associava à estrutura simbólica as imagens de um resplendor no instante. Conforme Gagnebin, o êxito do símbolo consiste em quebrar a ordem da cronologia por meio de uma revelação da transcendência, como num relâmpago que “subitamente ilumina a noite escura”, uma aparição que “remete à temporalidade mística da epifania”. O “tempo do agora” emerge da descontinuidade

Zeit der Langeweile töte, so kehrt das mündige zu diesem Ziel heim, nachdem es einmal von ihm sich befreit und damit auch Musik von der Langeweile geheilt hat“ (GS 15, 187)

⁸⁹ “Como sabem todos os leitores das teses *Sobre o Conceito de História* ou ainda do ensaio sobre *O surrealismo*, estas comparações pertencem ao repertório de imagens privilegiadas do autor: iluminação, relâmpago e tempo de um relâmpago, instante, aparição repentina, surgir, todas estas expressões descrevem não só a ruptura provocada pela vanguarda estética, mas também a urgência da ação histórica revolucionária” (GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 36)

⁹⁰ “Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses (...)“ (TE, GS 7, 17). Ou ainda, “Der Augenblick des Erscheinens in den Werken jedoch ist die paradoxe Einheit oder der Einstand des Verschwindenden und Bewahrten.“ (TE, GS 7, 124). Para a discussão sobre *kairós* em TE, cf. GS 7, 279. Diversos comentadores insistem na universalização adorniana das categorias desenvolvidas em sua reflexão musical para caracterizar a obra de arte em geral, o que seria visível em *Teoria Estética*. Cf. URBANEK, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, p. 169; HUHNS (Org.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004, p. 257

provocada pelo *kairós*, e essa “quebra da continuidade da cronologia tranquila”, que imobiliza o fluxo infinito do tempo homogêneo e vazio, dá lugar ao salto, ao “surgimento (*Ur-sprung*) do passado no presente”⁹¹. Ao salvar o paradoxo do simbólico, Benjamin atribuiria à epifania a possibilidade de uma autêntica transformação política. Se a ordem profana do tempo corresponde à dominação social, a ação histórica revolucionária adquire sentido no *kairós*, no “conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza”, conforme a famosa tese 16 de *Sobre o conceito de História*⁹². O vislumbre utópico de uma prática político-social emancipatória estaria portanto na relação entre *kairós* e *intensidade* nas imagens dialéticas. Notemos que a suspensão temporal evoca a mesma a estrutura de impacto do tipo dramático-intensivo em Adorno. Conforme Gagnebin,

“Este momento do despertar, de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito preenhe das riquezas da lembrança (...) é o momento da construção consciente, o *Kairos* da intervenção decisiva que para o curso do tempo, que quebra o mau infinito do desenrolar histórico (...) (Benjamin concentra-se) nas mônadas privilegiadas que retêm a extensão do tempo na intensidade de uma vibração, de um relâmpago, de um *Kairos*”⁹³

Drama e sinfônico

A suspensão dialética da passagem temporal, concebida por Benjamin no interior de uma crítica à causalidade do historicismo e ao conceito dogmático de progresso, liga-se intimamente ao tipo intensivo. Do mesmo modo, não surpreende a proximidade do tipo intensivo com a figuração dramática da totalidade, descrita por Lukács. Também para Adorno, a verdadeira dimensão utópica localiza-se na suspensão

⁹¹ GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 97

⁹² Ver a tese 16: “O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. (...) O historicista apresenta a imagem 'eterna' do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. (...) Ele fica senhor de suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história (*das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen*)” (BENJAMIN, *Sobre o conceito da História*, p. 230–1). E tb. a tese 14: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'” (*Ibid.*, p. 229). Adorno comentava em carta a Horkheimer de 1941 a semelhança da tese 14 com a teoria do *kairós* de Paul Tillich: “es ist kein Zufall wohl dass danach die XIV These dem *χαιρός* unseres Tillich nicht ganz unähnlich sieht.” (*Adorno – Horkheimer Briefwechsel*, 12.6.1941)

⁹³ GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 80

do tempo. Não por acaso, Adorno utiliza os termos intensivo e dramático como sinônimos: “o princípio sinfônico da contração do tempo” – princípio este que é considerado o próprio “desenvolvimento, em sentido profundo”, intensivo – corresponderia “à *epítase* no drama clássico” (Beethoven, §91). Conforme a poética da tradição aristotélica, a *epítase*/conflito consiste no desdobramento da ação principal, posterior à *prótase*/introdução e anterior à *catástase*/desenlace, partes que formariam a estrutura da tragédia clássica. No §148, Adorno reafirma a analogia entre drama e sinfonia, segundo a qual o conflito (ou *epítase*) corresponderia à seção central do desenvolvimento (*Durchführung*), seção em que a fantasia subjetiva e o trabalho de interação temático-motívica se efetuam, em que os temas passam por uma *travessia* (por uma *Durchfahrt*). A configuração da totalidade formal surge aqui da interrelação teleológica dos momentos no plano do conflito, que por sua vez está “emoldurado” por uma *prótase* e uma *catástase*. Para o ensaio *O esquema da cultura das massas*, posteriormente anexado a DE, a configuração progressiva do tipo dramático seria idêntica à do tipo sinfônico-intensivo. Novamente, o repertório das imagens benjaminianas é evocado para sua descrição:

“O confronto com o tempo representava a preocupação mais crucial do drama e da música sinfônica (...) O tempo do drama absoluto seria o lampejo (*das Nu*) que reluz da perfeita cristalização de todas as relações temporais dentro da ação; não é diferente do caso da sinfonia, a qual por meio de seu universal trabalho motívico – o equivalente musical da dinâmica dramática do conflito – não apenas realiza (*erfüllt*) seu tempo, mas atribui seu significado forçosamente sobre o tempo e faz o tempo desaparecer. A Sétima de Beethoven provê o caso exemplar dessa interrupção dialética do tempo.”

(*O esquema da cultura das massas*, GS 3, 312)

Vale a pena insistirmos novamente, dada a extrema importância para o contexto argumentativo da nossa tese: é no tipo intensivo, dramático, que a música consegue “confrontar o tempo” (*die Zeit bewältigen*) e dissipar o “tédio” (*Langeweile*). Na monografia sobre Mahler (1961), a ideia reaparece sem alterações: “A sinfonia dramática-clássica encurta o tempo através da espiritualização (*Vergeistigung*), como se tivesse interiorizado e convertido em lei estética o desejo feudal de acabar com o tédio, de abater o tempo (*Langeweile zu toten, Zeit totzuschlagen*)” (Mahler, GS, 13, 222). Se a *Langeweile* abarcava toda música anterior ao classicismo, é porque então prevalecia a

ordem do “tempo profano do mundo sobre o tempo da experiência individual”⁹⁴. Como vimos, a música pré-classica caracteriza-se pela *impossibilidade da construção estética do tempo*. Porém, a figura da *Langeweile* viria a atingir a música posterior a Beethoven, na medida em que coincide com o declínio da experiência subjetiva na modernidade, levando por extensão ao “fim do tempo musical” – analisaremos no capítulo 2 a “queda” na *Langeweile* da crítica adorniana a Wagner e Stravinsky.

Também convém insistir que a constelação semântica para caracterizar o tipo intensivo – *Augenblick, Bewältigung der Zeit*, luta contra *Langeweile*, contra o tempo mítico/empírico – que aparece pela primeira vez em *Zweite Nachtmusik* (1937), é sistematicamente utilizada nos escritos posteriores de Adorno. Ela retorna, por exemplo, no *Ensaio sobre Wagner*, quando se descreve o gesto sinfônico de Beethoven como aquele que “converte a passagem do tempo em instante”⁹⁵, em contraposição ao gesto “espacializante” de Wagner. Na conferência em Darmstadt de 1957, a mesma caracterização de 20 anos antes traz a metáfora do “tempo estancado” no tipo intensivo:

“Graças à sua integração, a grande música lida com a passagem do tempo fazendo-a mais curta; sua habilidade de livrar o tédio (*Langeweile*) (...) torna-se em momento (*Moment*) da própria música e de sua autonomia; os grandes movimentos sinfônicos clássicos de Beethoven podem ser idealmente ouvidos como se durassem apenas um instante (*Augenblick*)”

(*Crítérios da nova música*, GS 16,222)

Notemos que Adorno não apenas expõe a noção epifânica de contração temporal, do *kairós*, mas afirma que essa habilidade do tipo sinfônico para livrar o “tédio” representa o momento dialético central de toda música autônoma. Em 1962, no ensaio tardio sobre Stravinsky, a mesma confrontação com o tempo empírico por meio do sinfônico em Beethoven, é retomada:

⁹⁴ KLEIN, *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*. In: KLEIN, Richard; ETTE, Wolfram; KIEM, Eckehard (Orgs.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, 2000, p. 74

⁹⁵ “Sonate und Symphonie machen die Zeit kritisch zu ihrem Gegenstand; sie zwingen sie zum Einstand durch den Inhalt, den sie ihr verleihen. Wird jedoch in der Symphonik der Zeitverlauf zum Augenblick (...)“ (*Ensaio sobre Wagner*, GS 13, 34). Aprofundaremos essa discussão na seção abaixo 2.1 *Os gestos de Wagner: “aqui o tempo vira espaço”*

“Por um lado, [Beethoven] permanece ligado à ideia geral do classicismo vienense com sua crença no desenvolvimento temático e, portanto, na necessidade de um processo que se desdobra no tempo. Por outro lado, as sinfonias de Beethoven exibem uma estrutura de impacto (*Schlagstruktur*) própria. Ao comprimir e fragmentar o desdobrar do tempo, o próprio tempo é abolido e como que suspenso e concentrado no espaço. A ideia do sinfônico pode ser encontrada na tensão entre esses dois elementos.”

(Stravinsky, *um retrato dialético*, GS 16, 400)⁹⁶

Por fim, na seção final de *Dialética negativa*, em *Meditações sobre a metafísica*, a configuração da “esperança” e do humano realizada pelos “instantes” do sinfonismo de Beethoven é evocada:

“Toda expressão de esperança que emana das grandes obras de arte de modo mais potente que dos textos teológicos tradicionais possui a mesma configuração que a expressão do humano; e isso em lugar alguma de maneira mais ambígua do que nos instantes (*Augenblicken*) de Beethoven”

(DN, 329)

A justaposição talvez cansativa dos exemplos não é gratuita: a persistência da mesma constelação semântica – persistência notável em contextos e estágios distintos da produção adorniana (1937, 1949, 1957, 1961, 1963, 1965)⁹⁷ – nos permite deduzir que o tipo intensivo estaria efetivamente na base da ideia específica de processualidade, de articulação entre todo e particular, que fornece os atributos *essenciais* da construção musical do tempo para Adorno. Acreditamos que o arco histórico no qual se registram as ocorrências de tal constelação é suficientemente abrangente para sustentar nossa hipótese: a de que Adorno concebe um modelo peculiar de *desenvolvimento* ligado ao trabalho motivico-temático em Beethoven, que, por sua vez, estabelece a própria

⁹⁶ É interessante notar os sentidos antagônicos de “espacialização” nesse trecho. A “concentração no espaço” referida aqui é justamente o oposto da “espacialização” como renúncia composicional à organização de estruturas temporais. O primeiro sentido está ligado à depuração dialética da progressiva sucessividade e da dinamização do trabalho temático para construção do *kairós*, promovida pela escrita composicional de Beethoven. Já o segundo sentido de “espacialização” corresponde, inversamente, ao retorno à relação primitiva com a repetição, com o anátema do mito, que rejeita a sucessividade e reinscreve a estaticidade na evolução do material musical.

⁹⁷ A saber: *Zweite Nachtmusik* (1937); FNM (1949); *Kriterien der neuen Musik* (1957); *Die gewürdigte Musik* e *Mahler* (1961); *Über die musikalische Verwendung des Radios* (1963); *Stravinsky - Ein dialektisches Bild* (1965). As referências não se limitam evidentemente a esses textos, mas, considerando suas datas de publicação, bastam para assegurar nossa hipótese.

“essência dialética” (*dialektisches Wesen*) da música, determinando a especificidade imanente do *meio musical* (do *Medium*) como “arte da articulação”⁹⁸, em seu ideal qualitativo de exteriorização do não-idêntico.

Convém assinalar a aporia colocada pelo tipo intensivo: toda a arte musical anterior e posterior a Beethoven caracteriza-se pela impossibilidade de cristalização desse ideal. Se, na música pré-clássica, as forças de expressão subjetiva ainda não estariam desenvolvidas, limitadas à mera repetição de “convenções harmônicas” e “padrões melódicos”, a sucessão do contínuo temporal depois de Beethoven renunciaria à configuração do intensivo, precariamente conquistada. O traço fundamental da música após o período médio do compositor (pois no tipo extensivo e no estilo tardio essa reconciliação entre universal e particular já seria comprometida) consiste na dificuldade de se restabelecer a dialética do “sinfônico”. O tipo intensivo cristalizou-se durante um curto período da história da música e se trata, para Adorno, de um empreendimento impossível de ser retomado, tendo em vista tanto as condições sociais objetivas quanto as forças produtivas musicais posteriores. “O trágico” – diz Adorno tanto em DE quanto em TE – “deixou de ser possível”. Após Beethoven, bloquearam-se as tentativas de suspensão dialética do tempo. As obras de Wagner e Stravinsky apenas evidenciariam o caráter irreconciliável entre tempo matemático e tempo subjetivo; para Adorno, elas priorizaram de maneira não-dialética um dos polos da “dialética sinfônica do tempo”:

“se Wagner desloca o problema do tempo sinfônico para o lado puramente subjetivo-expressivo, renunciando à dominação musical do tempo (*Bewältigung der Zeit*), abandonando-se à duração por assim dizer passivamente, o procedimento de Stravinsky representa o extremo oposto, e de modo algum significa a retomada da dialética propriamente sinfônica do tempo”

(FNM, GS 12, 181, nota 34)

No entanto, a “retomada” dessa dialética estaria historicamente bloqueada não apenas em Wagner e Stravinsky mas também nos compositores mais avançados. A estruturação da obra musical de acordo com a imposição não-mediada de um dos polos servirá como fundamento para a crítica convergente à estaticidade e à espacialização nos anos 1950. Apesar disso, os fragmentos mostram que essa ruptura da dialética já

⁹⁸ Ver seção abaixo 3.3 *Convergência, imbricação e rejeição de uma síntese sistemática*

seria perceptível em obras do próprio Beethoven. Daí o surgimento de modelos complementares que se opõe à formalização do tipo intensivo: desses modelos se originam o “tipo extensivo” ou “épico”, e posteriormente, o estilo tardio.

1.2 Tipo extensivo ou épico

A problemática do “preenchimento” do tempo distingue basicamente o tipo intensivo do tipo extensivo ou épico, o que nos reconduziria à categorização proposta por Lukács em *Teoria do romance*. Entretanto, aqui incide uma diferença fundamental: o tipo extensivo, para Adorno, é a figura dialética que nega o tipo intensivo (ao contrário de Lukács, para quem drama e épica *não* estabelecem relação dialética entre si⁹⁹). O tipo extensivo corresponderia ao conjunto complexo de modalidades temporais que renuncia à confrontação dialética e ao domínio do tempo como no sinfônico, *configurando* entretanto essa abdicação. É importante enfatizar os dois momentos: trata-se aqui da renúncia do tempo musical – o conceito de tempo musical, em Adorno, devendo ser compreendido aqui no sentido *intensivo* – mas não da renúncia de uma *configuração* (*Gestaltung*), ou seja, de uma organização formal dessa renúncia do tempo. Essa distinção (entre revogação do tempo, mas não da *forma que configura* a revogação do tempo) parece-nos tão importante quanto a oposição entre negação determinada e negação abstrata, pois é a partir dela que Adorno avançaria a crítica da “espacialização” temporal em Wagner e Stravinsky: como veremos, ambos “revogariam” a dimensão propriamente temporal da música, mas a negam de modo abstrato, sem configurar tal revogação, cujo efeito “espacializa” o tempo musical. O extensivo em Beethoven procede de outro modo: compõe-se de dispositivos que criticam a contração do sinfônico, formalizando no plano técnico o “processo de desintegração” (*Zerfallprozess*).

⁹⁹ “Drama, lírica e épica – em qualquer hierarquia que sejam pensados – não são tese, antítese e síntese de um processo dialético, mas cada qual é uma espécie de configuração do mundo de qualidade totalmente heterogênea das demais” (LUKÁCS, *A teoria do romance*, p. 135)

O tipo extensivo corresponde, portanto, a um *princípio de organização formal*, marcado pela relação “geométrica”, em vez de dinâmica, com o tempo empírico. Em obras do período médio-tardio – os primeiros movimentos da sinfonia *Pastoral*, do *Trio op. 97*, da última *Sonata para Violino, op. 96* – Adorno observa então o abandono da ideia de totalidade dinâmica, a “des-dinamização” (*Ent-Dynamisierung*) do tempo musical. À primeira vista, o extensivo consiste na redução da seção central de desenvolvimento (*Durchführung*) e na substituição do caráter processual do trabalho motivico por episódios historicamente sedimentados, modelos expressivos convencionais, repetições estáticas de motivos. Longe de ser um gesto regressivo, trata-se de um momento “soberano” de crítica imanente, ou ainda, como defende Adorno, de auto-crítica da forma. No extensivo, Beethoven abstém-se de subjugar esteticamente o tempo empírico a um momento dialético, manifestando certa indiferença em relação ao dinamismo do trabalho temático. Não se retira mais o significado musical do presente contraído no instante, mas sim de algo como “já passado”. Esse significado extensivo, descrito como efeito “retrospectivo” de desenvolvimento, mostra que, na realidade, a ideia de desenvolvimento foi descartada. Essa seria a razão para o caráter épico do tipo extensivo.

Nos fragmentos analíticos sobre o *Trio op. 97 - Arquiduque*, acompanhados do subtítulo *Elementos de uma teoria do tipo extensivo* (§222), Adorno verifica certa tendência ao caráter de “recitativo” da obra, como contrapartida à sua falta de progressão temática; uma simplicidade inexplicável na construção do consequente do tema principal; transições harmônicas abruptas em vez de modulações (a modulação parece excessivamente “cerimoniosa” no extensivo). A seção central de desenvolvimento reduz-se a um mero “episódio”, sem valor significativo – apenas 17 compassos. Também o problema da reexposição diverge daquele do intensivo e vale aqui uma análise detida. No *Trio op. 97*, a reexposição torna-se “discreta”, “reticente”, emerge em *diminuendo* (em *pp*), por não ser mais a culminação de uma atividade anterior conflitante e dinâmica, como no tipo intensivo. Ela não é a contrapartida “tectônica” do esquema tradicional da sonata nem o clímax do intensivo. Por isso, a entrada tímida da reexposição constitui um momento crítico da forma extensiva, mas por outras razões: em função do caráter meramente contingencial dos eventos musicais, “simplesmente não se sabe mais como voltar ao começo. A reexposição é um *tour de*

force (...)). Como sintoma do aspecto contingencial, “a tônica é introduzida um compasso *antes* do início da reexposição (compasso 190)” (§222), ou seja, o evento harmônico principal, a cadência resolvida, antecipa-se à demarcação que inicia a seção da reexposição. Tornando-se quase imperceptível, confirma não mais ser a culminação de eventos tensionados. A reexposição converte-se em *repetição*, mera “lembrança de algo”, “pausa do narrador”, o que, para Adorno, remete ao épico. Na *coda*, a harmonização é trivial, tautológica, uma convenção abstrata do elemento expressivo.

Se não há mediação temática no tipo extensivo, nem por isso há desintegração da forma. Do contrário, de acordo com o esquema histórico adorniano, o extensivo estaria na vizinhança conceitual e mítica do *Divertissement* que dominava a música pré-clássica. Daí a importância do segundo momento da forma do extensivo: uma *configuração subjetiva* da desintegração, cujo efeito em “retrospecto” inaugura, segundo Adorno, uma música da “pura presença” (e não da “transcendência” no intensivo). Em sua propensão épica, o extensivo transformaria paradoxalmente a própria passagem do tempo empírico em *tema* – e não, como no intensivo, em *kairós*. O gesto épico em Beethoven insinua a construção, como Adorno definirá no *Ensaio sobre Wagner*, de uma “metafísica da pura presença”. Assim, certa permutabilidade dos eventos temporais mostraria que a organização musical não mais obedece ao ideal de construção progressiva de sentido: o que vem depois poderia ter vindo antes. O primado da *irreversibilidade*, que qualifica o conceito de *Entwicklung* em sua progressividade, seria então questionado por Beethoven antes mesmo do estilo tardio. Ocorre que tal configuração formal da renúncia, não custa insistir, se dá como crítica imanente ao tipo intensivo. Assim, a própria repetição motivica ocorre aqui em registro específico. Adorno constata, por exemplo, no 1º movimento da *Pastoral*, modelo do extensivo ou do épico, um tipo curioso de repetição:

“um tipo curioso de ‘repetição’ (...) que beira a expressão de felicidade (como em certos estados catatônicos?) Encontramos aqui um motivo de certos desenvolvimentos modernos, de Stravinsky.”

(Beethoven, §217)

O processo de desintegração no épico de Beethoven seria semelhante aos expedientes modernistas de repetição em Stravinsky, fortemente criticada em FNM.

Adorno chega mesmo a afirmar que a *Pastoral* “é, acima de tudo, música *estática*” (§243). No entanto, se essa descrição sugere imediatamente uma analogia com a repetição analisada na seção “catatonia” de FNM, Adorno procura distinguir esse “tipo curioso de repetição” da *Pastoral* daquela “catatônica” da *Sagração*, ponderando que, ao contrário de Stravinsky, a repetição em Beethoven não resulta de uma compulsão, de um “motorismo” que coloniza a rítmica, mas, pelo contrário, “de um relaxamento, de um deixar estar (*Loslassen*)” (§244), viabilizada de maneira “soberana” pela subjetividade composicional.

compasso 202

210

Figura 2 – tendência à estaticidade e “repetição” a partir do compasso 202
1º mov. da 6ª Sinfonia em Fá Maior (*Pastoral*), Beethoven

As metáforas associadas ao extensivo, por vezes não muito convincentes, parecem confirmar o desconcerto de Adorno quanto à essência do princípio de configuração da forma extensiva – “muito difícil de determinar”, “ainda obscuro para mim”, como pondera no §219. Adorno compara o épico em Beethoven ao “relaxamento” da forma após o domínio do tempo sinfônico no intensivo, como se a forma precisasse “respirar”. Compara a “uma expiração, como se fosse impossível permanecer no topo paradoxal do sinfônico” intensivo (§221). E atribui ao tipo extensivo uma “auto-contemplação” da forma, na qual a música não deseja mais transcender, deseja apenas “ficar aqui” (metafísica da presença), como se o tempo fosse liberado da relação de dominação subjetiva para ser apenas retratado ou “preenchido”, deixando de constituir um desafio ao “tédio” (*Langeweile*). Ao contrário da concentração no tipo intensivo, o objetivo composicional no tipo extensivo seria ainda um percurso e um devir, mas este se apresenta “como episódio, não mais como processo” (§222); por isso, a seção da reexposição possui geralmente certa qualidade “irresponsável”. O momento épico corresponderia, afinal, à percepção de que o tempo é mais poderoso do que sua sincopação estética, sincopação esta que somente o tipo intensivo realizaria (§223).

De fato, “relaxamento”, “ausência de pressa”, “irresponsabilidade”, “expiração”, compõem uma terminologia vacilante, de pouca precisão técnica e de cuja descrição em termos analíticos Adorno parece efetivamente recuar. Apesar disso, interessa-nos constatar que as modalidades da relação da música com o tempo *em geral* se depreendem claramente a partir de dois conjuntos da obra de Beethoven. Se enfatizamos a constatação, é porque, a partir dela, descartamos a acusação de que Adorno encontraria apenas na obra de Beethoven o modelo para a formalização da *Entwicklung* (a acusação bastante comum de certo “monismo” na apreciação de Beethoven¹⁰⁰)

¹⁰⁰ Cf. KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 64: há “discrepância entre a pluralidade das descrições de fenômenos particulares e o monismo de sua escolha fundamental conceitual (da *Entwicklung* em Beethoven)”. Ou ainda SCHNEIDER, *Strawinsky und Adorno*. In: SONNTAG, Brunnhilde (Org.), *Adorno in seinen musikalischen Schriften: Beiträge zum Symposium “Philosophische Äusserungen über Musik, Adorno in Seinen Musikalischen Schriften” vom 20.-21. September 1985 in der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, Rogensburg: G. Bosse, 1987, p. 80: “O sentença de Adorno sobre o tempo na música estabelece um paralelo com sua filosofia da história. Como presumivelmente só

quanto podemos igualmente descartar a hipótese de que a espacialização do tempo seria um processo totalmente moderno, que caracterizaria a obra de Stravinsky após o colapso do sistema tonal. Os fragmentos desmentem as duas hipóteses. Primeiro, o ideal de *Entwicklung*, embora alcance seu paroxismo no período médio de Beethoven, nasce com a “antifonia motívica” do classicismo; segundo, os primórdios do processo da espacialização do tempo musical estariam prefigurados na estaticidade do tipo extensivo, em obras no período médio-tardio de Beethoven (como o *Trio Op. 97* e a *Pastoral*). Do mesmo modo, como veremos a seguir, a categoria de *sinfonia épica* (em oposição à *dramática*), um dos pontos centrais da monografia sobre Mahler, pertenceria ao tipo extensivo. A sinonímia entre épico e extensivo como crítica da totalidade dramática indica uma possibilidade de apreciação *progressista* da própria renúncia do tempo musical. Para sermos mais claros: por um lado, o afastamento do ideal de *Entwicklung* em direção à “totalidade épica” em Wagner ou à “dissociação do tempo” em Stravinsky são considerados desvios da essência da música, retração da consciência. Por outro, quando o assunto é Mahler e Berg, o afastamento desse ideal em direção a processos formais de *desintegração* do material é tomado como progressista. Essa ambivalência judicativa levou Dahlhaus a afirmar que o conceito de tempo adorniano é politicamente “decisionista” e esteticamente “subjetivista”¹⁰¹. Isso nos obriga a expor, por exemplo, de que modo o maneirismo e a desintegração épica em Mahler percorrem *autenticamente* a senda crítica aberta pelo tipo extensivo em Beethoven, enquanto a “espacialização” em Stravinsky diverge deste caminho, por se colocar como desvio da necessidade de *configuração* do tempo. Trata-se, com efeito, do problema central na interpretação da teoria dos tipos¹⁰².

Anne Boissière interpreta o sentido da distinção entre os tipos intensivo e extensivo a partir de um critério de escuta¹⁰³. Na mesma linha, Rolf Tiedemann

existe uma história, então só há uma forma de configuração temporal (*Zeitgestaltung*) e experiência temporal (*Zeiterfahrung*) na música”

¹⁰¹ DAHLHAUS, *Das Problem der “höheren Kritik”: Adornos Polemik gegen Strawinsky*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, n. 148/5, 1987, p. 14: “A filosofia da história adorniana – a *höhere Kritik* – pode ser desmembrada em, de um lado, “decisionismo” político e, de outro, “subjetivismo” estético”. Ver nota 217 abaixo. Discutiremos na seção sobre Stravinsky a crítica de Dahlhaus.

¹⁰² Urbanek também critica essa ambivalência no tratamento da dissociação temporal em Beethoven, Mahler e Stravinsky. Cf. URBANEK, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, p. 213

¹⁰³ BOISSIÈRE, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno*, p. 56

considera que a distinção corresponde aos tipos de audição que Adorno propõe em *FNM*, o expressivo-dinâmico e o rítmico-espacial¹⁰⁴. Entretanto, embora a relação com critério da escuta seja sem dúvida determinante, parece-nos que a complexidade da teoria dos tipos, em consonância com a prerrogativa materialista da primazia do objeto, passa antes de tudo pela compleição da totalidade da forma na *escrita* de Beethoven e pela sua relação crítica com o momento histórico de produção. Ou seja, a configuração compromete-se historicamente com a configuração da sonata, ao passo que os modos de audição em *FNM* (que analisaremos no capítulo seguinte) referem-se a tipos ideias. Este seria, afinal, o substrato autêntico do modelo de “filosofia da música” que, segundo Adorno, poderia ser implementado.

Cabe ressaltar que o colapso do tipo intensivo resulta, no plano técnico, da auto-crítica promovida pelo tipo extensivo. No entanto, resultaria também da negação do elemento social, da função decorativa e arcaica de “preenchimento do tempo”, vinculado ao lugar social da música. Em sua antítese à empiria, Beethoven sinalizaria, com a configuração do extensivo, o abandono da utopia de irreversibilidade e de contração temporal na música. As condições sociais objetivas e os desdobramentos dos acontecimentos históricos posteriores (leia-se, em chave historicista, o Congresso de Viena de 1814) mostrariam o caráter ideológico de todo modelo de temporalidade que institui a transcendência do *kairós*, a experiência no instante da reconciliação entre universal e particular. Vários comentadores sustentam, nesse sentido, que o tipo extensivo de Beethoven, em sua abdicação à formalização do *kairós*, forneceria os parâmetros da interpretação adorniana sobre a “dissociação do tempo”, modulada conforme o objeto de análise, seja na interpretação de Schubert, de Wagner a Debussy, de Schoenberg a Stravinsky¹⁰⁵. Contudo, a dialética em Beethoven não se estabilizaria na crítica ao momento ideológico de uma totalidade fechada. Se o tipo extensivo,

¹⁰⁴ Ver nota de Tiedemann ao fragmento 219 do livro

¹⁰⁵ Klein enumera as interpretações nas quais a crise do modelo da *Entwicklung* estaria no horizonte especulativo adorniano: “lyrische Assoziation bei Schubert, mytische Dissoziation bei Wagner, epische Extension bei Mahler, sistierte progression bei Schoenberg, malerische Verräumlichung bei Debussy, chronometrische Zerteilung bei Strawinsky” (KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 64–5); Nikolaus Bacht também sugere que o extensivo forma a base conceitual da interpretação adorniana desses compositores: “The importance of the fragments relating to the extensive type is considerable because they form the conceptual basis for Adorno’s interpretation of Schubert, Schumann, Mahler and Berg” (BACHT, *Music and Time in Theodor W. Adorno*, p. 132);

enquanto *configuração* (*Gestaltung*), havia sido a crítica imanente do intensivo, o estilo tardio, em nova torção dialética, surgirá da própria configuração do extensivo – o estilo tardio consistiria então na terceira figura da dialética do tempo musical¹⁰⁶.

Excurso: Mahler e a reconstrução do Beethoven épico

Antes de expor o alcance crítico e construtivo do estilo tardio, cabe ressaltar o papel que a tipologia intensivo/extensivo ocupa na análise que Adorno empreende na monografia publicada sobre Mahler em 1960 (*Mahler – uma fisionomia musical*, GS 13). Nos fragmentos, Adorno já havia estabelecido uma ligação entre o extensivo em Beethoven e *toda* obra sinfônica de Mahler: “Toda obra de Mahler é a tentativa de responder à questão do tipo extensivo. A *Pastoral* é a que mais se aproxima de Mahler” (*Beethoven*, §263). Uma breve digressão sobre o caso Mahler parece-nos aqui imprescindível, pois ratifica o pressuposto de que Adorno não abandonou a tipologia mesmo nos escritos tardios. Recordemos que, entre os caracteres e os “gestos” da “fisionomia musical” de Mahler escrita em 1960, Adorno identificava um modo de organização da duração das obras orquestrais, denominando-o *sinfonismo épico*. Na conferência de comemoração ao centenário de Mahler de 1960, incluído em *Quasi una fantasia* e publicado meses antes da monografia, Adorno prenunciava essa classificação:

“Se o ideal musical do classicismo vienense, no qual a totalidade desfrutava de uma primazia incontestável, liga-se ao ideal dramático, a totalidade da música de Mahler é épica, próxima do grande romance”

(QUF, GS 16, 328)

O gesto mahleriano de configuração extensiva da totalidade vincula-se, portanto, à figura do grande romance, a epopeia moderna. Na monografia, Adorno defendia que o sinfonismo épico já se encontrava “preparado por uma certa tradição musical, por uma corrente quase narrativa” inaugurada pelas peças do tipo extensivo de Beethoven e

¹⁰⁶ ADORNO, *Beethoven*, §220: “So ist die Theorie des extensiven Typus zu verstehen: als Kritik des klassischen Beethoven und als die Konfiguration, deren Kritik den letzten involviert. ‘Ursprung des letzten Beethoven’“

perpetuada por Schubert¹⁰⁷. É digno de nota que Adorno exemplifique o gesto épico, na monografia de Mahler, através do mesmo conjunto de obras do tipo extensivo, conforme o longo fragmento citado acima – exatamente os 1^{os} movimentos da 6^a sinfonia *Pastoral*, do *Quarteto op. 59, I*, do *Trio op. 97* e da última *Sonata para Violino, op. 96* (ver §219). Na descrição da “fisionomia musical” de Mahler, as obras extensivas opõem-se aos “concentrados sinfônicos” produzidos pelo “sujeito ativo” do tipo intensivo em Beethoven. O “sujeito ativo” corresponde ao sujeito da ideia trágico-clássica, cuja decisão, enquanto ato da razão, exhibe “verticalmente” sua essência e suspende o tempo em um instante. Notemos que, em Schubert e Mahler, simplesmente não haveria “sujeito ativo”:

(A concepção épica de Mahler) já se encontrava preparada por uma certa tradição musical, por uma corrente quase narrativa, que nele atinge o primeiro plano. No próprio Beethoven, ao lado dos *concentrados sinfônicos* (*symphonischen Konzentraten*) que virtualmente interrompem o tempo, encontramos obras cuja duração se tornam a de uma vida feliz (*glücksvollen*), ao mesmo tempo animada e calma. Entre as sinfonias, percebe-se isso claramente na *Pastoral*; entre os exemplos mais significativos, o primeiro movimento do *Quarteto op. 59, I*. Esse tipo torna-se cada vez mais essencial no fim do período médio de Beethoven, como atesta o *Trio em Si b maior, op. 97* e a última sonata para violino (*op. 96*). A confiança em uma plenitude *extensiva* e na possibilidade de descobrir *passivamente* a unidade na diversidade faz contrapeso à ideia trágico-clássica de uma música do sujeito ativo (*handelndes Subjekt*). Schubert, para quem essa concepção trágica já se enfraquece, é atraído pelo *tipo épico* de Beethoven”

(Mahler, GS 13, 214, grifos meus)

É na confrontação com o Beethoven do tipo extensivo que o sinfonismo de Mahler adquire sentido para Adorno. No fundo, não chega a surpreender que Adorno recupere, na monografia sobre Mahler, o mesmo referencial teórico do jovem Lukács – sobretudo no capítulo 4 (“Romance”), no qual se investigam categorias romanescas e os expedientes narrativos do sinfonismo épico –, uma vez que a tipologia dos fragmentos já evidenciava a importância de *A teoria do romance*¹⁰⁸. O sinfonismo mahleriano

¹⁰⁷ Diga-se de passagem que Adorno tomava as obras de Schubert e Mahler como exemplos concretos do “corretivo austriaco” à pretensão de sistematicidade dedutiva e racionalista que sempre caracterizou tanto a filosofia quanto a música alemãs (Mahler, GS 13, cap. 4 – ‘Roman’, passim)

¹⁰⁸ “A constelação que se desenha entre romance, épico, totalidade não tem nada de anódino pois sinaliza o campo filosófico ao qual Adorno se vincula, neste caso *A teoria do romance*, de Lukács” (BOISSIÈRE,

articula-se à categoria de romanesco, epopeia do mundo moderno segundo a caracterização de Lukács. Da abordagem romanesca de Mahler, divergente do programa expressionista posterior (de um “Eu” que sintetizaria as vivências do choque da modernidade), emerge um estilo quase documental, registro da vida interna do material temático. O estilo épico questionava a identidade estável, reificada, dos temas (ver no último capítulo da Parte II da tese a análise da categoria mahleriana de *variante*). Para Adorno, os temas nas sinfonias de Mahler

“não são mais indiferentes ao devir musical. Assim como os personagens do romance não são indiferentes ao tempo no qual evoluem, os temas obedecem a impulsos, tornam-se outros, se retraem, se expandem, envelhecem, modificando profundamente um elemento outrora (durante o classicismo) fixo”

(Mahler, GS 13, 222-3)

Portanto, o problema da organização extensiva da duração no plano da grande forma, problema que está na gênese das “intenções configuradoras” do romance, fundamentaria igualmente o sinfonismo de Mahler. Mesmo os *Lieder* sinfônicos estariam permeados por um “lirismo épico”, segundo Adorno. Essa modalidade narrativa não implica, entretanto, retorno ao pré-individual, mas sim o deslocamento permanente das convenções do material que se viabiliza graças a certo distanciamento, “como um estrangeiro que fala perfeitamente a língua da música, mas com sotaque forte” (Mahler, GS 13, 181). No sinfonismo de Mahler, atuaria uma relação singular com a *duração*, diferente da contração intensiva em Beethoven. A compactação do tipo dramático é qualificada por Adorno com o neologismo *trompe l’oreille* para designar certa “ilusão auditiva”:

“O sinfonismo épico concretiza o tempo mensurável físico em duração viva; para ele, a própria duração é a *imago* do sentido (...) o épico não engana mais o ouvinte com um *trompe l’oreille* sobre o tempo; o tempo não precisa mais fingir

La pensée musicale de Theodor W. Adorno, p. 25). Boissière, neste livro, descreve precisamente a relação das categorias de romance, narração e duração musical com o sinfonismo épico desenvolvida no cap. 4 da monografia sobre Mahler. Aqui, a experiência da “duração viva”, em sentido bergsoniano, surge como oposta à reificação da cultura objetiva. O livro analisa exaustivamente a confluência de Lukács, Benjamin, Bloch e Bergson para a formulação crítica da constelação conceitual adorniana sobre o tempo. Sob a perspectiva de tal confluência, Boissière defende a tese de que a oposição estruturante que organiza o pensamento musical de Adorno não seria aquela entre Schoenberg e Stravinsky, como se tornou conhecida através de FNM, mas sim uma antítese mais profunda entre Stravinsky e Mahler (Cf. *Ibid.*, p. 21).

ser o instante (*Augenblick*) que ele não é (...) a duração é totalmente composta (*auskomponiert*)”

(Mahler, GS 13, 222)

A temporalidade em Mahler reencontraria então a “duração viva”, em nítida referência ao tempo bergsoniano. Embora não confronte o tempo empírico, ou seja, embora não conheça um “sentido enfático de tempo”¹⁰⁹, o que inibe a emergência do *kairós*, a obra de Mahler não cede à repetição mítica, à estaticidade que Adorno atribui, por exemplo, a Stravinsky. O sinfonismo épico é, acima de tudo, anti-mitológico, em função de sua dialética com o dramático (lembramos que o romance, para Lukács, incorpora expedientes dramáticos, de maneira episódica e mediada, pois a totalidade da vida não é mais dada como na epopeia clássica e precisa ser construída). Esse traço decisivo separa o épico em Mahler, em sua recusa aos procedimentos de espacialização e justaposição, do épico em Wagner e na dramaturgia de Brecht, como veremos no capítulo a seguir. Se ainda coexistem intensivo e extensivo em Beethoven (e sua superação dialética no estilo tardio), com Mahler “a música pela primeira vez torna-se consciente de sua divergência radical com a tragédia” (GS 13, 271). Isso porque a contração intensiva não é mais possível para Mahler: “a categoria do trágico não é compatível com ideal épico da música aberta no tempo” (Mahler, GS 13, 250). A formalização clássico-dramática nos primórdios do século 20 carece de autenticidade histórica, de *Verbindlichkeit* (GS 13, 211). Se a tradição do sinfônico, inaugurada por Haydn, simplesmente perde seu conteúdo social vinculante e se converte em pura convenção, é porque obedece à “lógica da desintegração” imanente que preside a evolução da *Aufklärung* musical. Assim, apenas um tipo de sinfonismo, baseado na formalização épica, seria uma configuração *possível*, o que exime a obra de Mahler do anátema da estaticidade mítica e do inautêntico¹¹⁰.

¹⁰⁹ Adorno considera que o segundo movimento da *Quinta sinfonia*, por exemplo, abandonava toda prerrogativa teleológica da forma, não conhecendo mais história nem tempo “enfático”, apesar de sua dinâmica e plasticidade: “Der Satz kennt, bei aller Dynamik, aller Plastik im Einzelnen, keine Geschichte, kein Wohin, eigentlich keine emphatische Zeit.” (Mahler, GS 13, 159)

¹¹⁰ Essa impossibilidade funcional da sinfonia dramática no interior da sociedade administrada transparece, por exemplo, em *O esquema da cultura de massas*, na crítica a românticos tardios como Tchaikovsky e Dvorak que transformaram a forma sinfônica em uma fachada de pot-pourri de melodias em que nada acontece e que não mais tem a ver com a *essência* da sinfonia, com o trabalho motívico

Na monografia de 1960, portanto, Adorno afirma novamente que a *configuração da abdicação do tempo musical*, materializada desta vez pelo tipo extensivo em Mahler, adquire um estatuto progressivo e crítico, esse estatuto, por sua vez, nada tem de evidente e foi duramente criticado por Dahlhaus como “decisionismo” e “dogmatismo precário”, uma crítica que detalharemos no capítulo 2. O excuro sobre Mahler nos mostra que – mesmo em 1960 – aquela negação dialética do tipo sinfônico intensivo, efetuada tanto pelo Beethoven extensivo quanto por Mahler, refere-se a apenas o segundo momento de negação presente no conceito de tempo musical. Pois haveria ainda um terceiro momento: o estilo tardio revela-se, com efeito, a consumação crítica do conceito.

1.3 Estilo tardio

O estilo tardio advém de uma “relação complexa” entre os tipos intensivo e extensivo (cf. §219 acima). Como consequência do extensivo, é marcado pela ausência de mediação e pelo processo de desintegração (*Zerfallprozess*), mas também é marcado pelo esforço em se obter unidade, típico do intensivo, a partir dessa mesma fragmentação. A ideia de tentar articular a *sinfonia integral* (plenamente depurada no período médio) e a *sinfonia épica* (que domina, na periodização adorniana, não apenas as obras do extensivo mas, como vimos, “todo o período romântico” posterior a Beethoven, incluindo Schubert e Mahler), tal ideia compõe o enigma do estilo tardio. Na “colisão” dos tipos divergentes, o estilo tardio representa o último estágio de auto-crítica do conceito de tempo musical:

“O contraste entre o tipo intensivo e extensivo é talvez a explicação para a famosa duplicidade das obras de Beethoven. Os primeiros movimentos da 5ª e da 6ª sinfonias estão entre os exemplos mais puros de cada tipo. O estilo tardio é

antifônico e o desenvolvimento: “Best-sellers sind Spätromantiker wie Tschaikowskij und Dvorak. Ihnen ist die symphonische Form bloße Fassade. Sie haben sie zum Potpourri von Melodien aufgeweicht, deren Zusammenhang unverbindlich bleibt. Ihr Schema erfüllt keinerlei Funktion mehr, während vom dynamischen Wesen der Symphonie, antiphonischer Motivarbeit und Durchführung, nichts anderes übrig ist als Interludien lärmender Aufregung, die das Potpourri unangenehm unterbrechen, bis es dann weitergeht, als ob nichts geschehen wäre, als ob es von vorn anginge. (*O esquema da cultura de massas*, GS 3, 311-2)

a colisão entre esses dois tipos. Um pré-requisito para compreender o Beethoven tardio é portanto a consciência dessa divergência. Em outras palavras: o que Beethoven *perdeu* nas obras integrais, os primeiros movimentos da 3ª, 5ª, 9ª, Appassionata, a 7ª? Essa questão conduz ao limiar do segredo de Beethoven. Ela pergunta o que o idealismo deixou para trás no avanço triunfal do progresso”

(Beethoven, §263)

O fragmento é bastante claro: para iniciarmos uma compreensão do estilo tardio (sem apelar a elementos biográficos, seja a surdez ou a velhice, irrelevantes sob o aspecto evolutivo da técnica), devemos ter consciência da coexistência dos tipos divergentes, intensivo e extensivo, no período médio do compositor. Ao se colocar como crítica imanente do tipo extensivo, o estilo tardio não esconde certo acento nostálgico e arcaizante; os estereótipos desse estilo guardam semelhança, diz Adorno, com frases na linha do “meu avô costumava dizer que...” (§280). As obras do estilo tardio revelariam a “dessensibilização” do material, uma tendência mais pronunciada à dissociação, a inconsistências, cesuras e falhas estruturais que, no entanto, apontam para a verdade histórica. Eliminando o superficial, vinculam-se a convenções, mas estas aparecem libertadas de qualquer ornamentação, despojadas da “aparência” (*Schein*): a convenção se apresenta sem estilização, sem aspirar à autenticidade. No conhecido ensaio de 1937 sobre estilo tardio de Beethoven, Adorno afirmava que a força da subjetividade tardia residia na paradoxal adesão a fórmulas convencionais que, apresentadas como tais, como puras convenções, falam por si e se tornam paradoxalmente expressão sem aparência.

No estilo tardio, do ponto de vista técnico, excedem os motivos banais, arpejos “desajeitados” e melodias cuja falta de plasticidade causa espanto, em virtude do que Beethoven já havia obtido anteriormente; a melodia da sonata *op. 106 Hammerklavier*, por exemplo, “não contém pausas, contrastes rítmicos acentuados, sua base harmônica permanece idêntica durante toda apresentação do tema. A melodia perde imediaticidade” (§266). No plano vertical, constata-se o uso de harmonias modais, acompanhamentos primitivos e insistentes. Quanto à textura, a característica fundamental do estilo tardio consiste em certa tensão provocada pelo retorno da polifonia após a consolidação da monodia. O *Finale* da sonata *op.101*, “protótipo do estilo tardio” (§265), ilustra a reintrodução da fuga no *interior* da sonata; aqui, o uso de

procedimentos contrapontísticos provenientes do barroco – cânone e fuga – “colide” com o esquema monódico e homofônico da sonata clássica, de modo que a identidade do tema em fuga é então desfigurada ao sofrer eventuais mutações pelo procedimento de variações. Tais variações não se apresentam, contudo, como obrigatórias, pois a forma do estilo tardio incorpora a fuga como pura convenção, preservando ocasionalmente a identidade temática. Na análise do *Quarteto op. 132*, Adorno oferece uma interpretação prodigiosa da fusão entre polifonia e homofonia *no interior* do trabalho temático no tipo intensivo, bem como de sua posterior dissociação e fragmentação no estilo tardio, mediante a dissolução da aparência:

“O dito trabalho temático, que Beethoven estabeleceu (...), é via de regra uma segmentação e uma ruptura de algo unificado – uma melodia. *Não é a genuína polifonia, mas a aparência desta polifonia dentro composição harmônica-homofônica.* Para o Beethoven tardio, isso parece supérfluo (...) é a grande rebeldia da música contra o ornamental”

(Beethoven, §269, grifo meu)

Ou seja, o trabalho temático, como *aparência* da polifonia *dentro* do esquema da sonata clássica, é simplesmente descartado no estilo tardio, porque a própria polifonia como tal, a polifonia “genuína” da fuga, retorna como convenção. O estilo tardio quebra, portanto, a fusão *aparente* da polifonia e da monodia subsumida no tipo intensivo em sua composição homofônica e expõe essa ruptura em fragmentos, polarizados em extremos. É nesse sentido que compreendemos a afirmação do conhecido ensaio de 1937 de que o estilo tardio “ainda é processo; mas não mais como desenvolvimento (*Entwicklung*), e sim como ignição (*Zündung*) entre os extremos, que, da espontaneidade, não tolera mais um meio seguro ou harmonia” (*Spätstil Beethovens*, GS 17, 16). Aquilo que, como aparência, apresentava-se de maneira ornamental e elaborada é agora exposto de maneira abrupta e direta, como pura convenção dissociada, e ela já não se integra à estrutura da obra. Adorno insiste no fato de que a característica principal do estilo tardio não seria o uso da convenção em si, mas a fricção que o retorno de convenções, como elementos estereotipados da fuga, provoca ao se ajustarem no plano harmônico-homofônico, o que acaba enfraquecendo este último:

“No Beethoven tardio, não é tanto a polifonia o que me parece tecnicamente decisivo; isso é mantido dentro dos limites e de modo algum forma o estilo inteiro, possuindo, em vez disso, um caráter episódico. É, realmente, a ruptura em extremos: entre polifonia e monodia. É uma dissociação do meio. Em outras palavras: é a perda do vigor da harmonia”

(Beethoven, §311)

Daí a contradição na experiência com as obras do estilo tardio: de superfície simples, às vezes inexpressiva, distanciada, de um material não processado, elas são ao mesmo tempo grandiosamente enigmáticas. Por fim, convém notar que nem todas as obras tardias fazem parte do estilo tardio: para Adorno, o 1º movimento e o *Scherzo* da 9ª Sinfonia, com seu caráter afirmativo, não pertencem ao estilo tardio, mas são uma reconstrução do período médio clássico. Compor a 9ª sinfonia provaria retroativamente que “o estilo tardio de Beethoven é essencialmente crítico. Que Beethoven ainda era ‘capaz’ de compor como antes – não importa o quanto isso seja irrelevante para a compreensão do estilo tardio – mostra sua intenção crítica” (§223). Em outras palavras, ao escrever a 9ª Sinfonia, o compositor mostrava que ainda conseguia compor obras de tipo intensivo. O “estranhamento” ocasionado pelas obras do estilo tardio revelaria sua intencionalidade crítica. É com o estilo tardio que Beethoven teria realizado “a crítica da identidade da identidade com a não-identidade”¹¹¹, ou seja, a crítica imanente tanto do tipo intensivo quanto do tipo extensivo a partir do percurso de sua própria obra. Na tendência à fragmentação, o estilo tardio cria, a partir de sua pura força construtiva, um senso de unidade de segunda ordem. Edward Said, em seu comentário sobre o estilo tardio em Beethoven (e Adorno), sublinha o impulso de negatividade incessante:

“As obras tardias de Beethoven não se deixam apaziguar ou cooptar por uma síntese superior, não se conformam a nenhum esquema e não podem ser resolvidas ou conciliadas, uma vez que seu caráter não resolvido, sua fragmentaridade não sintetizada são constitutivos, sem nada de ornamental ou simbólico. As composições tardias de Beethoven lidam com a “totalidade perdida”, e é isso que as torna catastróficas.”¹¹²

¹¹¹ JARVIS, *Adorno: a critical introduction*, p. 131

¹¹² SAID, *Estilo tardio*, p. 32–3

São catastróficas, mas, ao se expor como crítica da tonalidade *na* tonalidade, o estilo tardio fornece um modelo único de crítica da ideologia. É nesse sentido que podemos finalmente compreender a veemência da afirmação adorniana: “a música de Beethoven é a filosofia de Hegel: é, porém, mais verdadeira do que esta” (*Beethoven*, §29). Adorno refere-se aqui não ao tipo intensivo, em sua construção da totalidade pelo particular, nem ao extensivo, mas ao estilo tardio, como modelo de crítica imanente, *no* meio musical, da categoria de totalidade, do absoluto hegeliano. Em sua “fratura”, em sua crítica da aparência da própria tonalidade, o estilo tardio denunciaria o caráter ideológico de reconciliação entre universal e particular, proveniente do modelo liberal clássico da sociedade burguesa no qual se inscreve¹¹³. Com o estilo tardio, a exigência de totalidade tornou-se insuportável, restando no entanto uma reminiscência da síntese. Nas paradas abruptas, na justaposição inesperada de convenções sem mediação subjetiva, sobressai a renúncia à síntese subjetiva, que pareceria falsa, ideológica: a *Entwicklung* se interrompe, os fragmentos não são reconciliados. No ensaio de 1959 sobre a *Missa Solemnis*, Adorno retoma a ideia: “A exigência pela verdade do último Beethoven rejeita a aparência ilusória da unidade do subjetivo e do objetivo (...) Resulta uma polarização. A unidade transcende para o fragmentário” (*Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, GS 17, 159). Tornando-se “mais verdadeiro do que a filosofia de Hegel”, o estilo tardio revelaria então ser a negação determinada, no ato de renúncia dessa aparência, a que primeiramente levou ao tipo extensivo: converte-se finalmente na crítica da identidade da identidade com a não-identidade. Lembremos que, para Hegel, as proposições “o todo é o verdadeiro” e “o verdadeiro é o todo” *não* são equivalentes; “o todo é o verdadeiro”, somente porque o todo está subordinado ao conceito de verdade, a razão existente, de modo que o absoluto corresponderia à “identidade da identidade com a não-identidade”¹¹⁴. Para Adorno, todavia, a música de Beethoven é mais verdadeira que a filosofia de Hegel, pois abre mão de um conceito positivo de verdade, superando a síntese conceitual pela força estética de uma unidade dispensada

¹¹³ Cf. *Dificuldades II – Para entender a nova música* (1966), GS 17, 284: “Não é acidental que a tonalidade foi a linguagem musical da era burguesa. A harmonia do universal e do particular correspondia ao modelo liberal clássico da sociedade (...) Esse modelo nunca foi adequado à realidade, mas foi em larga medida ideologia”

¹¹⁴ Ver nota 10 citada acima (SCHEIBLE, *Theodor W. Adorno*, p. 62)

de juízos: o estilo tardio evidenciaria, afinal, que *o todo é o não verdadeiro*. Dito por extenso: a própria dialética negativa.

*

Buscamos restituir, neste capítulo, os elementos de base e as consequências mais evidentes da teoria dos tipos que orientam o tempo musical em Adorno. Embora se trate de uma obra inacabada, defendemos que o esquema das duas modalidades divergentes da relação em geral entre música e tempo perpetua-se nos escritos posteriores. A hipótese fundamenta-se no modo com que Adorno evoca a mesma constelação – *Entwicklung, Augenblick, Langeweile* – em contextos históricos distintos, repercutindo a teoria dos tipos, ainda que com as modificações de ocasião. Acreditamos que até seus últimos escritos – por exemplo, *A forma da NM* (1966) e mesmo em TE – Adorno via na obra de Beethoven a essência dialética da música em suas modalidades de relação com o tempo: tanto na formalização do *kairós*, quanto na formalização crítica de sua renúncia. Mesmo que a teoria não se apresente explicitamente nos anos 50 e 60, seus pressupostos continuam perceptíveis e atuantes na crítica à vanguarda. Reiteramos que, a partir desse paradigma, a crítica adorniana ao tempo musical na modernidade efetivamente se estabeleceu. Para Zimmermann, por exemplo,

“O que Adorno vê preparado já no Beethoven tardio, observa depois como a característica do moderno como um todo: o colapso da categoria de *Entwicklung* na música”¹¹⁵

O estilo tardio seria o índice estético da mesma lógica da “desintegração” (*Zerfall*) que perpassaria os sistemas filosóficos, de modo que *grosso modo* o colapso da categoria de *Entwicklung* corresponderia ao colapso das promessas idealistas da era burguesa – mas, ao mesmo tempo, é no potencial construtivo dessa crítica que reside a esperança utópica de reconciliação. Da análise imanente sobre Beethoven resulta que, seja no intensivo, seja no extensivo ou tardio, a passagem do tempo deve ser articulada, “configurada”; essa constatação, trivial à primeira vista, prescreve todavia uma série de pressupostos e polêmicas que analisaremos a seguir. Até aqui, pretendemos demonstrar

¹¹⁵ ZIMMERMANN, *Der ästhetische Augenblick Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main: P. Lang, 1989, p. 93

que a formulação clara de um conceito de tempo musical, embora insinuada na crítica à estaticidade da *Neue Sachlichkeit*¹¹⁶ nos anos 1920, estabelece-se com efeito nos fragmentos sobre “a filosofia da música”, que datam do mesmo ano de publicação de *Zweite Nachtmusik*, 1937, e se estendem até praticamente o final da produção adorniana. Acreditamos que a teoria dos tipos nos ajuda a esclarecer os conceitos que descreveremos no capítulo 2, os conceitos de “especialização” e “pseudomorfose” na crítica a Stravinsky, bem como as relações entre os meios “temporais” e “espaciais” na música e na pintura. Mas lança luz, igualmente, sobre tópicos fundamentais dos ensaios sobre a vanguarda musical dos anos 1950, tema da parte II da tese.

¹¹⁶ Cf. ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, cap. 7 – Hindemith

2. Stravinsky: fim da experiência do tempo musical

O conceito adorniano de espacialização, que sugere a ideia da reversão do esclarecimento ao mito na música moderna, aparece pela primeira vez no *Ensaio sobre Wagner*, redigido entre 1937 e 1938 (posteriormente revisado e publicado em 1952). Ao empreender a análise do “gesto composicional” de Wagner, Adorno modula a tipologia da *Entwicklung*, proveniente dos fragmentos sobre Beethoven, para a caracterização da temporalidade nos “dramas musicais”. Como sustentamos no capítulo anterior, essa tipologia decifra a motivação da crítica adorniana à espacialização e à pseudomorfose, seja na música moderna, seja na vanguarda dos anos 1950. Apesar da observação do autor de que o *Ensaio sobre Wagner* adotaria a perspectiva “micrológica” de análise, “sem fundamentação geral”, “colada nos detalhes”¹¹⁷, a tipologia participa substancialmente da análise. Ao longo do *Ensaio*, Adorno mobiliza expressões como “confrontar o tempo” (*die Zeit bewältigen*), “princípio de desenvolvimento” (*Entwicklungsprinzip*) para qualificar precisamente o tipo sinfônico, baseado na emergência construtiva do conflito, com o mesmo sentido daquele exposto nos fragmentos. Na monografia, Adorno aprofunda o *tópos* da “repetição” (*Wiederholung*) e da reversão em mito, fundamental para a discussão sobre a dissociação do tempo e o retorno do “sempre igual” em Stravinsky: “Assim como Wagner, Stravinsky é para Adorno representante do sempre igual burguês”¹¹⁸. Na medida em que Wagner seria a “primeira vítima” da crítica adorniana à recusa moderna do tempo musical¹¹⁹, isto é, à recusa do tipo sinfônico, analisaremos tópicos do *Ensaio* – redigido, vale lembrar, antes de DE e de FNM – que se articulam aos textos posteriores sobre Stravinsky.

¹¹⁷ “O método de meu livro é micrológico. Não há nenhuma fundamentação geral, nenhuma análise global das obras; não há resultados e conclusões, senão que a construção se estabelece em conjunto com a consideração do singular e toma forma a partir da interpretação colada de detalhes e traços minuciosos, que devem convergir no conhecimento do todo” (*Selbstanzeige des Essaybuches »Versuch über Wagner«*, GS 13, 505, apud WAZBORT, *Aufklärung musical - Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na “Philosophie der neuen Musik”*, p. 11)

¹¹⁸ POWELL, *Der andere Hörplatz: Die Zeitlichkeit zwischen Subjekt und Ich - Adorno und Strawinsky*. In: KLEIN, Richard; ETTE, Wolfram; KIEM, Eckehard (Orgs.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, 2000, p. 337: Ähnlich wie Wagner wird Strawinsky für Adorno zum Repräsentanten des bürgerlichen Immergleichen“

¹¹⁹ KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 67

2.1 Os gestos de Wagner: “aqui o tempo vira espaço”

Para Adorno, os “gestos” expressivos em Wagner expõem os elementos de uma “metafísica da pura presença” que simplesmente “anula o tempo musical”. Cabe examinarmos o conceito de gesto que Adorno propõe nesta monografia, cujo sentido se preserva, por exemplo, na descrição “fisionômica” dos gestos expressivos de Mahler. Basicamente, os gestos referem-se à expressão sublimada e interiorizada na música ocidental que, embora espiritualizada na história, sempre conserva seu referente mimético (Wagner, GS 13, 32). O princípio de construção, polo dialético oposto ao do gesto, submeteria, por sua vez, o fluxo do conteúdo expressivo a uma síntese lógica. A autêntica expressão resultaria, portanto, do desenvolvimento e da recontextualização de materiais sedimentados que, uma vez sublimados e objetivados, passam a constituir novos gestos; assim, resume Adorno, a música ocidental nada mais é do que uma “linguagem sedimentada de gestos”¹²⁰, marcada pela tensão permanente entre construção e impulso mimético. Retomando o tópico do ensaio *Zweite Nachtmusik*, Adorno afirma que, com a antifonia motívica vienense, o conteúdo expressivo estabeleceria, pela primeira vez, a transformação de gestos sedimentados em “princípio de desenvolvimento espiritualizado” (*geistigen Entwicklungsprinzip*) (GS 13, 34). Podemos dizer que tal “linguagem sedimentada de gestos” corresponde ao conceito de material musical, que Adorno desenvolverá extensamente em *Filosofia da nova música*.

Embora Wagner tenha intensificado o processo construtivo de racionalização – em adventos técnicos, como cromatismo, modulação contínua, extensão das forças orquestrais (a trompa wagneriana), integração peculiar entre música e texto – sua música regride, para Adorno, quanto à formação de autênticos gestos expressivos. Adorno constata uma “compulsão à repetição”¹²¹, que, segundo a fisionomia gestual da

¹²⁰ Cf. *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 154: “Em música, o que está em jogo não são significados, mas gestos. Na medida em que música é linguagem, ela é, como a notação na história musical, uma linguagem sedimentada de gestos”

¹²¹ Cf. PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 240

obra wagneriana, se localizaria em basicamente dois artifícios. Primeiramente, no emprego do *Leitmotiv*, cujas figuras não passam pelo verdadeiro processo de variação motivico-temática. Esse artifício, segundo Adorno, seria incapaz de assegurar o papel estruturante que promete, ou seja, de recuperar do “senso” da forma musical após o esgotamento expressivo da sonata. O *Leitmotiv* realizaria não mais do que a afirmação do idêntico, previamente indiciado, reduzindo a construção motivica quase a uma função mercadológica de auto-publicidade, servindo, inclusive, de protótipo dos produtos da cultura de massas (*Wagner*, GS 13, 28-9). Algo não muito diferente, poderíamos acrescentar, do que viria a ser a técnica do *plugging* na indústria do rádio. Para Adorno, os motivos condutores não passam por um “desdobrar-se livre e irrestrito”, por uma *travessia* (*Durchführung*) explorando o não-idêntico. Eles aparecem e reaparecem em função da exigência da entrada cênica de determinado personagem ou de determinada situação, prevista no libreto, não por uma exigência imanente do conteúdo musical. A tautologia operada pelo *Leitmotiv* seria, por isso, profundamente “anti-musical”. Pela repetição do elemento motivico, os gestos wagnerianos não se ocupariam efetivamente com a construção temática¹²². Em segundo lugar, Adorno constata um artifício de repetição no uso de “sequências” (*Sequenze*) que fornecem um “esquema de relações abstratas simétricas” (*Wagner*, GS 13, 34), uma organização “espacializada” da grande forma que mimetizaria a ordem reificada do tempo empírico-social. O procedimento diverge da sequência sinfônica de Beethoven, herdada do classicismo. Ao contrário desta, diz Adorno, a sequência wagneriana desliga-se do referente espiritualizado e é “repetido, intensificado, porém não realmente desenvolvido” (*Wagner*, GS 13, 34). Deseja tornar-se imutável. Na reafirmação de si, o gesto musical wagneriano “resigna-se diante do tempo, que, no entanto, a música conseguia vencer (*bewältigte*) com a sinfonia” (GS 13, 34). Em suma, a composição wagneriana, baseada na repetição de gestos do *Leitmotiv* e das sequências,

“escapa da necessidade de criar o tempo musical; os gestos ordenam-se, por assim dizer, no espaço, em um sistema não-histórico-cronométrico, e se descolam do *continuum* temporal, que no entanto aparentemente constroem.”

(*Ensaio sobre Wagner*, GS 13, 35)

¹²² Cf. *Wagner*, GS 13, 39: „Wagner kennt eigentlich nur Motive und Großformen - keine Themen.“

Observemos a terminologia sobre o tempo musical, praticamente idêntica à que será usada na crítica à Stravinsky: o tempo musical deve ser “criado”. A essa abdicação do *continuum* temporal corresponderia, em Wagner, uma “estrutura temporal fixa”, que impede a consolidação do passado e o consequente efeito prospectivo de futuro. Como no ciclo de *O Anel de Nibelungo*, proclama-se que “nada aconteceu” (Wagner, GS 13, 38), ou ainda, como declara Gurnemanz no primeiro ato de *Parsifal*: “Aqui o tempo vira espaço”¹²³. Por meio da simultaneidade operada por aquilo que Adorno denomina “sistema não-histórico-cronométrico”, constata-se então apenas um presente puro, tautológico, retorno à *Langeweile* (GS 13, 35). A estaticidade “tediosa” confirma o aspecto frágil da experiência temporal wagneriana; a saber, na estrutura mítica, passado, presente e futuro colapsam e aparecem como camadas sincrônicas. Lembremos que, segundo a teoria dos tipos, a questão do “preenchimento” atua como o critério de distinção entre, por um lado, a formalização utópica da “essência dialética” da música no intensivo e, por outro, a dissociação extensiva do tempo, *configuração* de sua renúncia, no extensivo. O *kairós* atingido pela integração em Beethoven representava justamente o triunfo sobre o tédio (*Langeweile*), a transformação do decurso temporal teleológico em um *Augenblick*, dominação que mesmo o tipo extensivo preservaria dialeticamente. Em Wagner, no entanto, “o compasso ao qual ele sujeita o tempo não vem do conteúdo musical, mas da própria ordem reificada do tempo” (Wagner, GS 13, 31). Nessa ausência de desenvolvimento (*Entwicklungslosigkeit*) pura e simplesmente, o caráter expressivo de onde emerge o impulso mimético degenera em mera imitação de si mesmo; a expressão wagneriana dissimula a cisão entre o interno e o externo, sujeito e objeto, em prol da adesão irrefletida à circularidade do tempo mítico e não-histórico; com isso, diz Adorno, “o procedimento composicional torna-se agente da ideologia” (Wagner, GS 13, 35). Dito de outro modo, essa imersão ideológica¹²⁴ no reino de

¹²³ Wagner, GS 13, 85: “Gurnemanz: *Du sieh'st, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*”

¹²⁴ Martin Jay procura elucidar o fator ideológico da revogação temporal em Wagner: “a fuga da vida real, semelhante a um sonho, e a supressão voluntariosa das origens produtivas da música estavam especialmente evidentes na hostilidade de Wagner ao tempo histórico em favor da recorrência mítica. ‘A ausência de toda progressão harmônica real transforma-se em emblema fantasmagórico do tempo imobilizado’, apontou Adorno no *Ensaio sobre Wagner*. O dinamismo de um Beethoven é substituído pela temporalidade espacializada de uma cultura burguesa que já não segue uma direção ascendente. O gesto de Wagner é essencialmente imutável e atemporal” (JAY, *As idéias de Adorno*, p. 133). É importante ressaltar que se trata aqui do dinamismo de “um” Beethoven (ou seja, aquele do tipo intensivo), não de “todo” Beethoven.

invariância da natureza como “falsa eternidade” não se enquadraria nem ao tipo intensivo nem ao extensivo, que pertencem à dialética do tempo. Para Adorno, Wagner não *configura* dialeticamente a renúncia ao tempo, como no extensivo (de Schubert e Mahler), simplesmente o “revoga”:

“Se Wagner não domina o tempo como Beethoven, também não o preenche como Schubert. Ele o revoga (*revoziert*). A eternidade da música wagneriana, como a do ciclo do *Ring*, é uma que proclama que nada aconteceu; estado de invariância (*Invarianz*) que desmente toda a história com o silêncio da natureza”

(Wagner, GS 13, 37-38)

Wagner justapõe eventos no meio vazio temporal que não formam uma síntese qualitativa, seja ela de ordem intensiva ou extensiva; ao não “dominar” nem “preencher” o tempo, a música cede à reificação do tempo vazio. Adorno comenta que a repetição de estruturas pode envolver um ato de reflexão, quando se mostra, por exemplo, ser a retrospectiva ou o comentário de um evento anterior. Ocorre que a repetição gestual motívica em Wagner deseja se passar por “reflexão de desenvolvimento”, do mesmo modo que sua “modulação finge ser trabalho temático” (Wagner, GS 13, 39). Já a repetição estrutural das sequências provoca, como vimos, uma “organização espacializada da grande forma” e cria um “sistema não-histórico-cronométrico”. Ela ocorre sobretudo em uma assimilação peculiar da forma *Bar*, a forma germânica estrófica da lírica medieval, do *Minnesang* e do *Meistersang*. A forma *Bar* consiste em duas seções: um *Aufgesang* (subdividido, por sua vez, em dois *Stollen* ou *pedes*) e um *Abgesang* (ou “estrofe de saída”). Essa forma medieval origina um esquema de tipo *a-a-b*, de divergência e contradição estrutural interna (Wagner, GS 13, 36). Nessa esquema, o *Abgesang* (*b*) revela-se então como um grande consequente, síntese e liberação da energia dos dois *Stollen* (*a-a*) anteriores. Seguindo de perto a análise de Alfred Lorenz, Adorno observa que o *Abgesang* nos dramas musicais de Wagner (como em *Tannhäuser* e *Die Meistersinger*) sempre retorna ao ponto inicial do *Aufgesang*, sem tensionamento ou contradição alguma. O gesto impõe, portanto, a percepção circularizada dos eventos que ocorrem na seções, a repetição sem contradições e, conseqüentemente, a *espacialização do tempo*. O uso funcional da forma *Bar* em Wagner procurava, segundo Adorno, “o efeito de reduzir a nada as contradições não-resolvidas” (Wagner, GS 13, 39) da forma estrófica original.

Por fim, a “melodia infinita” e a “modulação contínua” ou cromatismo seriam, na visão de Adorno, procedimentos que se alinham ao processo de espacialização do tempo. Assim, os finais provisórios dentro da melodia infinita revelariam sua falsidade, seu “mau infinito”, pois

“são agenciadas por cadências interrompidas estereotipadas, como a resolução do acorde de sétima dominante na segunda inversão do acorde de dominante da dominante. Sua suposta infinitude é uma infinitude ruim (*schlechte Unendlichkeit*), invólucro da finitude. A melodia infinita ousa seguir adiante, apenas porque se sente perfeitamente segura dentro dos modelos sequenciais de cada seção, apenas porque sabe que ela nunca vai mudar”

(Wagner, GS 13, 54)

Afirmando-se como permanente fluxo e transição, abdicando da posição de um idêntico a ser tensionado e desenvolvido, a “melodia infinita” e o cromatismo não articulam verdadeiras relações temporais; como Adorno havia descrito em relação à forma fantasia nos fragmentos sobre Beethoven, “a novidade incessante revoga a progressão, a experiência, o novo”¹²⁵. É assim que o desdobramento da melodia infinita seria inautêntico: embora se anuncie como novidade, a experiência resultante é de que paradoxalmente nada de novo ocorre e de que não há efetivamente contradições a serem resolvidas: “sua música age como se o tempo não tivesse fim, mas o efeito é simplesmente negar as horas que o preenchem, voltando ao ponto inicial” (Wagner, GS 13, 40). Invertem-se aqui o dinâmico e o estático: o que usualmente se define como dinâmico, estado de perpétuo devir torna-se estático. Ao frustrar tanto a construção temática quanto a verdadeira polifonia (a construção de vozes autônomas e contrastantes, que não seriam somente derivações de uma progressão de acordes), a técnica wagneriana cederia, assim, à “infinitude ruim”, à ilusão de infinito. A melodia infinita, por se limitar à justaposição de modelos motivicos curtos, não cumpre sua promessa de infinitude. Em outro capítulo da monografia, Adorno traça um paralelo entre essa atomização do material, provocada pela melodia infinita e pelo cromatismo, e

¹²⁵ Beethoven, §165: “Não há núcleo idêntico a ser desenvolvido. Sem tal identidade, porém, não há não-identidade e, portanto, não há *tempo musical*”. Cf. seção do Cap. 1 acima A “*antifonia motivica*” e o conceito de *Entwicklung*

a técnica impressionista. E supõe que tal proximidade comprovaria a unidade das forças produtivas musicais da época:

“Wagner era um impressionista *malgré lui*, como era de se esperar do estado atrasado das forças produtivas humanas e técnicas e portanto também da doutrina estética no qual se encontrava a Alemanha em meados do século 19”

(Wagner, GS 13, 48)

No *Ensaio sobre Wagner*, inicia-se, em resumo, a descrição mas detida sobre o sentidos do processo de espacialização e a compulsão à repetição do “sempre igual”: seja pelo artifício do *Leitmotiv*, pela assimilação da forma *Bar* em “sistema não-histórico-cronométrico”, seja pela ausência de desenvolvimento temático na melodia infinita. Mas nessa monografia também se prefigura o conceito de pseudomorfose da música em pintura, fundamental para a crítica a Stravinsky, cuja origem Adorno associava à técnica impressionista. Vale observar que não seria nosso propósito avaliar a pertinência das considerações controversas de Adorno sobre Wagner presentes nesta monografia, algumas das quais teriam sido questionadas pelo próprio autor no artigo de 1963, *A atualidade de Wagner* (GS 16); apenas pretendemos mostrar aqui que a temática da repetição, vinculada aos conceitos de espacialização e pseudomorfose, estava em curso no pensamento de Adorno quando a monografia foi redigida, em 1938, muito antes da escrita de FNM. Antes de examinarmos com maior atenção de que maneira esses conceitos atuam na crítica a Stravinsky, convém expor os impasses da formalização do tempo musical tal como Adorno descreveu em FNM. Para tanto, optamos por organizar essa exposição pela análise da categoria materialista de “choque”, uma categoria que, sob o aspecto técnico, surgiria com a desintegração do sistema tonal no final do século 19.

2.2 Choque e dissociação do tempo em FNM

Assim como as imagens que descrevem a cristalização dialética da passagem do tempo (*kairós*, *Augenblick*, *Apparition*), Adorno parece tomar diretamente de Benjamin o conceito materialista de choque utilizado em FNM. Ao refletir sobre as particularidades do cotidiano na vida moderna registrados pela lírica de Baudelaire, Benjamin estabelecia a distinção entre *experiência* e *vivência*; ou seja, entre, por um lado, *Erfahrung* – “matéria da tradição” na qual, *grosso modo*, o registro de um acontecimento passaria pela intervenção reflexiva da memória, do passado tanto individual quanto coletivo; e que também corresponde ao sentido kantiano de experiência refletida da unidade da percepção¹²⁶ – e, por outro, *Erlebnis*, a pura impressão de efeitos imediatos. Para o autor de *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), a alteração da estrutura da experiência e consequentemente da percepção subjetiva do tempo, dissociada por uma sequência de vivências no cotidiano na metrópole, é o fundamento que caracteriza a própria modernidade. Nesse sentido, a escrita “sismográfica” de Baudelaire manifestava uma absorção refletida do choque, por meio da observação detida da multidão amorfa dos passantes na grande cidade, do trabalho mecânico do operário na “época da industrialização em grande escala”, ou mesmo dos gestos pré-formados do “indivíduo ocioso” nos jogos de azar¹²⁷. Tais atos pré-estabelecidos de reação automática e repetitiva bloqueiam a constituição de autênticas experiências. Esse colapso provocado pela modernidade refletia-se igualmente no estilo linguístico e na disposição dos artigos nos jornais, de modo que as informações e os eventos descritos não mais se integravam à *Erfahrung* do leitor, ao contrário da “antiga forma de comunicação” da narração. É assim que a escrita de Baudelaire, em um momento histórico no qual a lírica já havia perdido seu sentido, assimila os choques das vivências modernas, convertendo-as em “experiência poética” (*dichtung Erfahrung*). Benjamin identificava em Baudelaire a “desintegração da aura na vivência do choque (*Schockerlebnis*)”, desintegração esta que se tornou o preço

¹²⁶ Cf. BUCK-MORSS, *The origin of negative dialectics*, p. 160

¹²⁷ Cf. BENJAMIN, *Obras Escolhidas - Vol. III - Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, São Paulo: Brasiliense, 1989, parag. IX: “À vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a vivência do operário com a máquina” (p. 126)

necessário para “adquirir a sensação do moderno”¹²⁸. A constituição de *Erfahrung* pressupõe, portanto, o empenho interpretativo, uma *reflexão* conceitual dinâmica no interior da qual a *Erlebnis* seria apenas um momento. A concepção benjaminiana do par *Erfahrung/Erlebnis* tomada por Adorno – cujos significados, diga-se de passagem, são invertidos em relação àqueles propostos por Husserl¹²⁹ – comparece claramente em TE:

“A experiência plena, desembocando no juízo sobre a obra desprovida de juízo, exige a decisão a seu respeito e, por conseguinte, o conceito. A vivência é apenas um momento de tal experiência e um momento falível, com a qualidade da persuasão” (TE, p. 368-9; GS 7, 364)

Já na correspondência com Benjamin em 1940, Adorno indicava a proximidade da análise do choque empreendida por Benjamin no ensaio sobre Baudelaire com suas próprias concepções de experiência, vivência e reificação na percepção musical:

“A teoria do esquecimento e do choque possui estreita relação com alguns dos meus escritos musicais, entre outras a que se refere à percepção dos ‘hits’ musicais (*die Perzeption der Schlager*) (...) Não seria o caso de articular a oposição entre experiência e vivência com uma teoria dialética do esquecimento? Poderíamos também dizer: com uma teoria da reificação? Pois toda reificação é um esquecimento”¹³⁰

Tais reflexões integram-se a FNM (1949), no qual Adorno recorre à teoria do choque de Benjamin para descrever a percepção mutilada e mecanizada na modernidade: “mediante os choques, o indivíduo percebe de imediato sua nulidade frente à máquina enorme do sistema total” (FNM, GS 12, 144). Assim como para a teoria de Benjamin, os choques, para Adorno, corresponderiam aos sinais de um mundo que opõem forças produtivas (dominação da natureza) e relações de produção (dominação social), e que se refletem materialmente na música à maneira de

¹²⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 145. Ver também p. 111: “Assim, Baudelaire inseriu a vivência (*Erlebnis*) do choque no âmago do seu trabalho artístico”

¹²⁹ PADDISON, *Performance, Reification, and Score: The Dialectics of Spatialization and Temporality in the Experience of Music*. In: *Musicae Scientiae*, v. 8, n. 1 suppl, p. 157–179, 2004, p. 162: “Adorno’s use of these concepts is an inversion of Husserl’s original proposal, to be found in his *Ideen an einer reinen Phanomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913). For Husserl, *Erfahrung* is what he associates with “empirical experience”, while *Erlebnis* is transcendental, and is associated with the stream of consciousness as time consciousness”

¹³⁰ Carta de 29 de fevereiro de 1940 in ADORNO; BENJAMIN, *Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: Briefwechsel 1928 - 1940*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, p. 416–7

sismogramas, reações da consciência no presente¹³¹. Considerando que FNM foi concebida como excursão à DE, não estranharemos o paralelismo entre o conceito de choque e o do atrofiamiento da capacidade de construção de experiência subjetiva (*Erfahrung*), ocasionada pela progressiva divisão social do trabalho na modernidade. Tal como descrito no livro publicado com Horkheimer,

“Quanto mais complicada e mais refinada a aparelhagem social, econômica e científica, para cujo manejo o corpo já há muito foi ajustado pelo sistema de produção, tanto mais empobrecidas as vivências (*Erlebnisse*) de que ele é capaz”

(Adorno e Horkheimer, DE, p. 47)

É importante ressaltar este aspecto da concepção adorniana de choque na música moderna: o choque está no “fundamento de toda música nova”, coincidindo com o “fim da experiência do tempo musical” e com as tendências de aniquilação da consciência subjetiva na modernidade. Ou seja, não apenas as peças da fase “primitivista” e da fase neoclássica de Stravinsky, mas também as peças da atonalidade livre e da posterior fase dodecafônica de Schoenberg manifestariam a situação do indivíduo impotente diante das forças da civilização em seu estágio técnico-industrial avançado¹³². As duas tendências antinômicas da modernidade musical – simbolizadas por Schoenberg e Stravinsky¹³³ – confirmariam, portanto, o enfraquecimento da tensão entre sujeito e objeto na música, tensão implícita pelo menos desde o advento da tonalidade. Para Adorno, o caráter dialético do material da tonalidade condicionava essa tensão: por um lado, o material corresponde ao repositório dos esquemas formais e de modelos consolidados (o “espírito sedimentado” da tradição, “linguagem sedimentada de gestos” que projeta seu conteúdo social e objetivo); por outro lado, converte-se em obstáculo à autenticidade expressiva do compositor. Nesse sentido, podemos

¹³¹ Cf. JIMENEZ, *Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris: Union générale d'éditions, 1973, p. 161; 175

¹³² Cf. JAY, *As idéias de Adorno*, p. 121: “na música, representa-se a sociedade como um todo, não simplesmente como consciência de grupo específico social”; cf. tb. PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 135: “Como a sociedade ‘aparece’ na música? O princípio de racionalidade que move o espírito objetivo da música não é senão o desdobramento da racionalidade social, extra-artística. Isso contraria a concepção segundo a qual a arte seria o que ‘escapa’ da racionalidade.”

¹³³ De fato, Adorno não foi o primeiro a estabelecer a oposição Schoenberg-Stravinsky; em 1923, Schloesser deixava claro esse antagonismo, que se tornou frequente no debate musical dos anos 20 e 30. Cf. ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 211

compreender em que medida “a confrontação do compositor com material é também confrontação com a sociedade”¹³⁴.

Ao se afastar da organicidade do sistema tonal, a música moderna seria marcada por cesuras temporais que indicariam, na visão de Adorno, as intromissões das vivências do choque da vida moderna. É importante sublinhar novamente que o fenômeno da dissociação do tempo musical ocorreria nas duas vias do modernismo (e não somente no caso de Stravinsky, na qual prevalece um modo “rítmico-espacial” e regressivo de escuta). Ao contrário do que sugerem os títulos que compõem *Filosofia da nova música* (“Schoenberg e o progresso” e “Stravinsky e a restauração”), o processo de dissociação do tempo manifesta-se também no expressionismo de Schoenberg:

“A lei da harmonia complementar [de Schoenberg] implica o *fim da experiência do tempo musical* (...) Ela indica, com maior insistência do que outros sintomas, esse estado de a-historicidade musical” (PNM, p. 91)

“A miniatura expressionista da escola de Viena contrai a dimensão temporal, exprimindo um ‘romance inteiro por um único gesto’, enquanto que, nas mais poderosas construções dodecafônicas, *o tempo se interrompe* graças a um procedimento integral, desligado de qualquer ideia de desenvolvimento, pois nada que poderia se apresentar como desenvolvimento fora desse procedimento é tolerado” (PNM, p. 199)

Desse modo, juntamente com a supressão da narratividade do discurso musical em decorrência dos vestígios da crise do sistema tonal, a reificação do tempo simbolizaria a introjeção do choque em seus extremos dialéticos:

“O perecimento do tempo subjetivo na música, no meio de uma humanidade que faz dela mesma uma coisa, um objeto de sua própria organização, aparece como tão inevitável que *se pode observar nos polos opostos da composição [Schoenberg e Stravinsky] um fenômeno similar*”

(PNM, 198, grifo meu)

Como vimos na introdução, a reflexão materialista de Adorno se orienta pela premissa segundo a qual “o tempo que é imanente em cada música, sua historicidade interna, é realmente tempo histórico real, refletido como aparência” (GS 18, 160). Desse

¹³⁴ PNM, p. 45. Como vimos, a tensão entre sujeito e objeto na história da música encontraria na liberdade subjetiva e no rigor formal de Beethoven sua máxima enunciação

modo, em função do declínio da *Erfahrung* na modernidade, torna-se visível um fenômeno similar nos polos divergentes da música. Adorno apresenta, contudo, uma diferença substantiva no que se refere à elaboração composicional do choque. Ela reside em processos técnicos distintos com que Schoenberg e Stravinsky exteriorizam as sequências do choque e, portanto, no alcance crítico que tais sequências adquirem no interior da forma musical: “tudo depende de *como* a música lida com as vivências do choque”¹³⁵. Adorno pretende desvelar as formalizações do choque por meio de uma análise concreta da dimensão rítmica, das variações de dinâmica, da progressão harmônica, da textura de obras. Esses elementos são compreendidos sob a categoria de “sujeito musical”, na qual sua teoria material das formas se fundamenta.

Erwartung: preparação para a angústia

Para Adorno, no monodrama *Erwartung* (1909) de Schoenberg, a música “defende-se contra as vivências do choque (*Schockerlebnissen*) ao representá-las (*sie darstellt*)” (FNM, GS 12, 145). A fim de qualificar essa defesa contra o choque em Schoenberg, Adorno usa o termo “preparação/disposição para angústia” (*Angstbereitschaft*), termo que é descrito por Freud em *Além do princípio de prazer*¹³⁶. Aqui a referência a Benjamin pode ser nitidamente percebida, em particular, a referência à seção III do ensaio sobre Baudelaire; comentando Freud, Benjamin afirmava que “quanto mais corrente se tornar o *registro* dos choques no consciente,

¹³⁵ FNM, GS 12, 145: „Der Begriff des Schocks fällt in die Einheit der Epoche. [...] Durch die Schocks wird der Einzelne seiner Nichtigkeit gegenüber der Riesenmaschine des ganzen Systems unmittelbar inne. Sie haben seit dem neunzehnten Jahrhundert ihre Spuren in den Kunstwerken hinterlassen [...] *Aber alles hängt davon ab, wie Musik mit Schockerlebnissen umgeht.* Beim mittleren Schönberg setzt sie sich gegen diese zur Wehr, indem sie sie darstellt. „ (grifo meu)

¹³⁶ FREUD, *Além do princípio de prazer*. In: *História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 195: “(...) a preparação para a angústia, com o sobreinvestimento dos sistemas receptores, representa a última linha da barreira contra estímulos”. Segundo Marcio Seligman-Silva, a *Angstbereitschaft* corresponde à “angústia que tem valor positivo de nos preparar para o desconhecido (...) um sinal na situação de perigo” (ver SELIGMANN-SILVA, *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2005, p. 66). Ou ainda BENJAMIN, idem, p. 109: “A teoria psicanalítica procura entender a natureza do choque traumático a partir do rompimento da proteção contra estímulo. Segundo essa teoria, o sobressalto tem ‘seu significado’ na ‘falta de preparação para a angústia’”

tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”¹³⁷. Também para Adorno, a consciência do sujeito musical em *Erwartung* resiste aos choques, em função de sua *Angstbereitschaft*, ao fornecer a eles uma *representação* refletida, um *registro* expressivo único; consegue, em resumo, “transformá-los heroicamente (*heroisch*) em elementos de sua própria linguagem” (FNM, GS 12, 145; PNM, 163). O sujeito empenha-se aqui na luta contra sua desagregação e permanece protegido durante a travessia dos choques, na medida em que “o registro sismográfico dos choques traumatizantes torna-se a *lei técnica da forma musical*, lei que impede toda continuidade” (PNM, 53). Portanto, a transcrição rigorosa e autêntica da angústia no expressionismo, decorrente das vivências do choque, amplia a linguagem musical e constitui a substância de toda obra de arte *fragmentária* – diferente de *mecânica*, conforme a classificação que veremos a seguir¹³⁸.

Em *Erwartung*, com efeito, o andamento da peça altera-se de acordo com as manifestações pulsionais da personagem. Seu longo recitativo atemático, sem repetição ou pausa, resultante da extrapolação do princípio da variação em desenvolvimento, abandona centros tonais estáveis. Ao mesmo tempo, a falta de recorrência temática aliada ao rigor da construção polifônica encaminha um conceito renovado de expressão. Sob essa perspectiva, Dahlhaus argumenta que a poética de *Erwartung* fundamenta-se no tratamento singular do canto com a polifonia orquestral, modificando o princípio expressivo cujo senso formal é definido por Adorno como “ausência de continuidade”. Tal modificação do princípio expressivo ocorre na medida em que se caracteriza a expressão em função da complexidade da textura polifônica:

“Do ponto de vista técnico, expressão pode ser entendida como uma função de polifonia, pois quanto mais eloquente for uma voz contrapontística, mais enfaticamente ela se imprime na consciência do ouvinte como discurso contrapontístico. O *expressivo* é meio de clarificação e não ofuscamento”¹³⁹

¹³⁷ BENJAMIN, *Obras Escolhidas - Vol. III - Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 109 (grifo meu)

¹³⁸ Conforme Almeida, “a exposição da angústia é um ponto central” da prática compositiva do expressionismo. Cf. ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 75

¹³⁹ DAHLHAUS, *Expressive principle and orchestral polyphony in Schoenberg's Erwartung*. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 151

O *recitativo accompagnato* que caracteriza o monodrama, uma “declamação musical acompanhada de motivos orquestrais descritivos”, resulta em uma textura ao mesmo tempo atemática (tal como um recitativo) mas também polifônica no sentido camerístico; um denso trabalho de contraponto, com nítida diferenciação de vozes (linha vocal, voz instrumental principal, voz instrumental secundária e acompanhamento), preserva uma relevância hierárquica das vozes no discurso musical (o que remete diretamente à técnica contrapontística de Bach). Dahlhaus também demonstra ainda que a recorrência de uma figura motivica de base, composta por três notas (ré bemol – dó – lá), contribui de maneira decisiva para a coerência estrutural da peça¹⁴⁰.

Para Adorno, tais procedimentos forjam uma expressividade que se apresenta como “protocolo”, “registro” de expressão (*Ausdrucksprotokoll*)¹⁴¹. No expressionismo, valoriza-se o “sentimento único criador da forma”, a busca da expressão pura em vez de leis formais universais, esquemas impostos de cima para baixo¹⁴². Isso significa que se, por um lado, a fragmentação impõe certa renúncia da percepção do caráter de aparência (*Scheincharakter*) da obra, por outro, essa renúncia não implica o abandono do princípio de construção formal, em última análise, de coerência orgânica entre sujeito e objeto. No caso de *Erwartung*, a “segurança da forma revela-se meio de absorção dos choques”¹⁴³: os choques dinamizam a dialética entre construção e expressão. Vale lembrar que, para Benjamin, o gesto poético de Baudelaire resultava da profunda conscientização do estado corrente da lírica, o que legitimava a “missão” que o poeta deveria realizar: uma luta reativa contra o choque, mediante seu registro e sua cristalização na lírica: *Flores do mal*, “última grande obra da poesia lírica de influência na Europa”, prolonga assim a experiência poética no trabalho subjetivo de representação dos choques, fornecendo a partir daí uma expressão renovada. *De modo semelhante à elaboração formal do choque na lírica de Baudelaire, Schoenberg produz um modo de*

¹⁴⁰ DAHLHAUS, *Ibid.*, p. 149–155, passim

¹⁴¹ E não mais como “expressiva” (*Ausdrucksvoll*). Cf. Adorno, PNM, p. 60

¹⁴² Almeida, op. cit., p. 34. A tendência “nominalista” do expressionismo aparece em diversas ocasiões no pensamento adorniano, como no ensaio *Vers une musique informelle*, de 1961, em que se preconiza um modo de composição capaz de abandonar esquemas externos, ou que pelo menos os confronta de maneira inflexível, a fim de constituir sua própria substância musical (cf. *Vers une musique informelle*, GS 16, 497)

¹⁴³ GS 12, 37: “Die Sicherheit der Form erweist sich als Medium der Absorption von Schocks” (PNM, 42)

representação musical da própria sequência de vivências fragmentárias na modernidade. Como observa Benjamin, “o fato de o choque ser amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência (*Erfahrung*)”¹⁴⁴. Em termos benjaminianos, poderíamos então dizer que o expressionismo de Schoenberg fornece *ativamente* o peso de uma experiência (*Erfahrung*) à natureza *passiva* das vivências (*Erlebnissen*) que definem a modernidade. Com Schoenberg, “os choques do incompreensível, que a técnica artística difunde na época de seu absurdo, se invertem: eles esclarecem um mundo privado de sentido”¹⁴⁵. Nessa medida, a forma expressionista, que se esgota no interior da própria obra, se distancia radicalmente dos procedimentos de montagem.

Este ponto é determinante na compreensão da relação entre choque, experiência e organicidade em *Filosofia da nova música*: a resistência estrutural do sujeito, presente na atonalidade livre de *Erwartung*, permite concluir que “a música expressionista ainda permanecia *orgânica*”¹⁴⁶. Tal resistência *não* existiria no surrealismo: “expressionismo e surrealismo divergem na atitude em relação ao orgânico”, propõe Adorno. Isso significa que, embora o expressionismo proceda da irracionalidade da organização social, a formalização fragmentária dessa irracionalidade ainda conserva um caráter orgânico. Por outro lado, a irracionalidade do surrealismo, em sua “desagregação da unidade fisiológica do corpo”, equivale à mimesis do anti-orgânico, liga-se a uma “coisa morta” (*Totes*), no momento em que se deixa abandonar a um procedimento que “suprime a fronteira entre o corpo e o mundo dos objetos, para convencer a sociedade da coisificação do corpo. Sua forma é aquela da *montagem*, completamente estranha a Schoenberg”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ BENJAMIN, *Obras Escolhidas - Vol. III - Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*, p. 110

¹⁴⁵ PNM, p. 142

¹⁴⁶ PNM, p. 61, nota 1

¹⁴⁷ Idem, *ibidem* (grifo meu)

Sagração: a absorção irrefletida dos choques

Adorno é categórico ao afirmar que, em Stravinsky, o sujeito musical não dispõe de *Angstbereitschaft*, de um mecanismo consciente de resistência à sequência dos choques. Ao contrário do expressionismo de *Erwartung*, na *Sagração da primavera* (cujo programa sugere o colapso das forças individuais em nome da inexorabilidade de interesses ritualistas da coletividade), o sujeito musical sucumbe aos choques por meio de convulsões irrefletidas, sustos, sobressaltos que sancionam a falha da resistência ao choque. A transcrição dos choques é imediata, não refletida, pois o “tipo humano” que deriva da obra abstém-se de toda reflexão sobre si e admite que não pode elaborar o que lhe transcende. Desse modo, na *Sagração*, ficaria celebrada, em vez de elaborada, a liquidação do sujeito:

“O sujeito musical renuncia a se afirmar como sujeito, resignando-se em sofrer as convulsões; comporta-se como ferido, vítima de um acidente que não consegue absorver e que o repete constantemente nos sonhos”

(PNM, 163; FNM, GS 12,145)

Vale a pena enfatizar uma importante nuance conceitual: aqui, *sujeito* e *forma musical* não estão necessariamente atrelados. Em Stravinsky, o *sujeito musical* identifica-se com a vítima, embora a *forma musical* se identifique objetivamente com a instância destrutiva, com o agressor (PNM, 151). A forma adere aqui mimeticamente à maquinaria objetiva e ao interesse da totalidade, recusa o elemento da expressão subjetiva ao encenar uma “oferenda anti-humanista à coletividade” (PNM, 154). Mais do que isso, Adorno observa nesse elemento compulsivo que emana da forma a satisfação do sujeito com sua própria aniquilação (PNM, 166). Enquanto que, no polo oposto, a forma musical em Schoenberg atua como *Angstbereitschaft*, como proteção para os choques aos quais o sujeito é igualmente submetido. A linguagem expressionista representaria, como vimos, uma proteção subjetiva de amortecimento dos choques; em Schoenberg, portanto, o sujeito converte suas vivências em experiência (*Erfahrung*), por meio do desenvolvimento consciente do material que tem como referente implícito a tonalidade. Para descrever o estado “anímico” do sujeito em Stravinsky, incapaz de se defender dos choques, são utilizadas categorias como “despersonalização”, “ausência de

intenção”, infantilismo, catatonia. Como no estado catatônico de pessoas marcadas por um trauma, a desintegração do eu levaria à repetição de gestos e palavras que desestabilizam a coerência do discurso. Na visão de Adorno, a renúncia à elaboração formal em Stravinsky, reduzindo o trabalho do compositor à manipulação de resíduos da tonalidade, impõe a renúncia à categoria de sujeito. A música de Stravinsky, torna-se, nesse sentido, “objetivada”, estranha à consciência e alheia à história do “espírito”. Poderíamos afirmar que, para Adorno, o gesto musical de Stravinsky fixa um conjunto de “conceitos sem intuição”, no sentido daquele destemor que caracteriza o indivíduo sem *Angstbereitschaft*, conforme o aforismo de *Minima moralia*:

“Quando o objeto da experiência vai além da proporção ao indivíduo este nem mesmo chega a percebê-lo, mas o registra imediatamente (*unvermittelt*) por meio do conceito sem intuição (*durch den anschauungslosen Begriff*), como algo externo e incomensurável, em relação ao qual ele se comporta tão friamente como o choque catastrófico faz com ele.”

(*Minima moralia*, §116,

trad. Gabriel Cohn, com alterações)

Tecnicamente, as convulsões e os sobressaltos que dissociam a experiência do sujeito efetivam-se sobretudo no plano rítmico: ênfase nas síncopes e nas mudanças assimétricas do compasso, pulsação recorrente em *ostinato*, repetição de motivos isolados e rudimentares. O ritmo é, por assim dizer, hipostasiado como vetor estruturante da composição, o que esvazia a elaboração do conteúdo propriamente melódico e harmônico. Na medida em que a prática composicional de Stravinsky converge para essa fetichização do ritmo, despreza-se aquilo que Adorno chama de “organização total dos elementos” (*Durchorganisation der Elemente*). Ou seja, mesmo o emprego da dissonância e a politonalidade resultariam de um pensamento orientado ao fortalecimento da rítmica.

Esse estilo composicional fica bastante evidente, por exemplo, no 2º movimento da *Sagração, Augúrios primaveris*, ao longo do qual um único acorde dissonante que,

segundo o próprio compositor, teria servido de inspiração para a peça como um todo¹⁴⁸ – o acorde “augúrios” (consistindo na sobreposição de um acorde de mi bemol maior com sétima dominante e a tríade de fá bemol maior; ver figura abaixo) – é repetido 280 vezes e se desliga de toda função harmônica¹⁴⁹; ou ainda, no último movimento, *Dança sagrada – a eleita*, em que o motivo mais perceptível é um fragmento rudimentar de seis notas (três notas em cromatismo descendente repetidas duas vezes). A obra de Stravinsky cultivaria então, para Adorno, certa apatia em relação àquela gramática de recursos que poderiam fornecer a sensação de continuidade do tempo: não há “transições, crescendos, diferença entre campo de tensão e repouso, entre exposição e desenvolvimento, entre pergunta e resposta”¹⁵⁰. Na leitura de Adorno, esses expedientes que eliminam as expectativas funcionais da percepção de um contínuo temporal fazem da música de Stravinsky uma “escamotagem do tempo”, uma obra “estática” que recusa desenvolver-se. Em outros termos, a música de Stravinsky, “elogiada por seus ritmos, é o oposto do rítmico. Ela não intervém no tempo; não tenta moldar tempo ao ser moldado por ele, mas em vez disso o ignora.” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 222)

Figura 3 – ocorrência do acorde “augúrios”
início do 2º movimento *Sagração da primavera*, Stravinsky

¹⁴⁸ CHUA, *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*. In: *Music Analysis*, v. 26, n. 1-2, 2007, p. 63

¹⁴⁹ Cf. WAIZBORT, *Aufklärung musical - Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na “Philosophie der neuen Musik”*, p. 170

¹⁵⁰ PNM, p. 199

Além do fetichismo do ritmo que, para Adorno, denuncia a fragilidade constitutiva de relações rítmicas, outro elemento destacado como regressivo no tratamento dos choques refere-se ao uso da *montagem*, recurso de se produzir “música sobre música”, utilizado como paródia e orientado por uma lógica de desintegração do material. O excesso de citações musicais em Stravinsky revelaria não apenas sua rejeição deliberada ao desenvolvimento do material, mas o desejo de fazer passar por novo o que já estaria classificado, pré-formado (PNM, 115). A paródia, procedimento ligado à montagem, que poderia ter alcance crítico, ao imitar e ridicularizar ao imitar, adapta-se no entanto facilmente à regressão (PNM, 191). Nesse sentido, *A história do Soldado* é comparável às montagens oníricas dos surrealistas, feitas a partir de detritos da vida cotidiana. A obra compõe-se de “montagens de material morto”, “sequências sonoras danificadas”, fragmentos de peças de salão, fanfarras, polkas, música de circo, tango, ragtime, marchas militares; sob esse aspecto, a comparação com o dadaísmo de fato não se torna improcedente, se levarmos em conta que o compositor declarava aspirações semelhantes àsquelas dos vanguardistas do início do século¹⁵¹. O retorno a formas arcaicas na fase neoclássica, indiferente ao estágio histórico do material, confirmaria, por fim, o desejo de suspensão do próprio tempo histórico e a regressão ao mito. A ideia de compor “música a partir de música” remontaria de fato a Mozart em suas citações de Haendel, ou mesmo a Mahler. Contudo, quando elevada a princípio de estruturação, por meio da exposição de um material previamente codificado sem tensões com a história, do excesso de citações de sequências sonoras, a ideia de montagem musical abdicaria da construção orgânica e intencional de sentido, denunciando um caráter reacionário de eliminação do polo subjetivo da composição¹⁵².

Assim, o que está em jogo na formalização do choque na música moderna é a experiência subjetiva de tempo: “O declínio do sujeito, contra o qual a escola de Schoenberg se posiciona, é introjetada pela música de Stravinsky como forma superior que absorveria o sujeito” (PNM, 218). A historicidade interna das obras revela, como aparência, o núcleo da experiência histórica da modernidade. Enquanto a atonalidade

¹⁵¹ Cf. ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, cap. 5 – *Dadá*; ver também as considerações de Bürger sobre o anti-vanguardismo de Adorno (em *Das Altern der Modern*) para uma aproximação entre Stravinsky e o dadaísmo.

¹⁵² Cf. toda a seção *Música a partir de música* in PNM

em Schoenberg formaliza intrinsecamente a consciência do tempo histórico em seu caráter fragmentário e dissociativo, Stravinsky opera a pseudomorfose com a pintura, torna-se a-histórica ao abandonar a consciência do tempo mediante blocos sonoros, sem a preocupação com a estruturação subjetiva.

A partir das análises de Schoenberg e Stravinsky em FNM, Adorno propõe uma classificação com três tipos de obra¹⁵³: a) *obra de arte fechada* (*geschlossene Kunstwerk*), que ocultaria seu processo de produção reafirmando seu caráter de aparência, caso das obras ligadas à tonalidade; b) *obra de arte fragmentária* (*fragmentarische*), alçada a objeto de conhecimento, única capaz de liberar conteúdo crítico, por expor em sua forma as contradições sociais e a angústia do sujeito, como o expressionismo de Schoenberg, que ainda preserva organicidade; c) *obra de arte mecânica* (*mechanische*), de índole fascista, pela adesão ao ritmo motorizado e à repetição de fórmulas, ligado ao inorgânico, como em Stravinsky. Veremos como essa taxonomia (que Adorno propõe discretamente em uma nota de rodapé) foi atualizada em textos posteriores.

¹⁵³ PNM, p. 134, nota 1

2.3 Pseudomorfoses

Variedade, Debussy e Brecht

Em *O esquema da cultura de massas*¹⁵⁴, encontramos a primeira referência adorniana ao conceito de pseudomorfose, vinculada à submissão técnica da música a elementos da pintura¹⁵⁵. Adorno atribui especificamente à música de Debussy a expressão “pseudomorfose da composição com a pintura” (*O esquema da cultura de massas*, GS 3, 309). Seus ciclos de peças de maturidade, intitulados *Préludes* e *Études*, se ajustariam ao ideal de “variedade” (*Variété*), a ser celebrada posteriormente pela cultura de massas, em especial o cinema e o jazz. No jazz, em particular, o gesto impressionista de suspensão da narratividade e construção de eventos seria totalmente assimilado visando facilitar sua própria circulação comercial. Na música impressionista, a permutabilidade dos eventos internos (*Vertauschbarkeit*) resultava ainda de uma organização subjetiva, alheio ao procedimento de montagem. Com o jazz, porém, tanto a estrutura interna de suas progressões estereotipadas quanto a “variedade” externa dos produtos oferecidos no mercado conformam-se plenamente ao caráter contingencial da modernidade. Rompe-se aqui com toda construção progressiva de sentido, com a sucessão temporal que orienta o ideal de *Entwicklung*. Assim, no jazz,:

“os eventos que se sucedem no tempo são mais ou menos permutáveis entre si, não há desenvolvimento (*Entwicklung*), o que vem depois não é algo mais rico em experiência (*Erfahrung*) do que o que veio antes”

(*O esquema da cultura de massas*, GS 3, 309)

Na *Variété* das mercadorias culturais, haveria assim um “truque” (*Trick*) de cesura, um “engodo” (*Betrug*) proposital¹⁵⁶, que incide diretamente sobre a experiência

¹⁵⁴ Redigido em 1942 e publicado posteriormente como anexo à DE. Como adverte o editor das obras completas, *O esquema da cultura de massas* (*Das Schema der Massenkultur*) é o desenvolvimento do capítulo sobre a indústria cultural de DE, encontrado nos espólios (cf. GS 3, 336). Esse anexo não foi incluído na edição brasileira.

¹⁵⁵ Sobre as ocorrências do conceito de pseudomorfose nos textos de Adorno, ver DUARTE, *Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno*. In: *Artefilosofia*, n. 7, 2009.

¹⁵⁶ Lembremos o subtítulo do capítulo sobre indústria cultural em DE: *O esclarecimento como engodo* (*Betrug*) das massas

subjetiva do fluxo do tempo: esse truque é o que possibilita, por exemplo, que o espectador do filme ou o ouvinte da peça de jazz chegue no meio da obra e, afinal, não perca muita coisa. A *Variété* representa a fórmula de uma “repetição mágica” que provém do processo industrial de organização cultural e seria ela mesma a “alegoria do capitalismo tardio” (*O esquema da cultura de massas*, GS 3, 308). Seguindo o princípio da forma mercadoria, sua permutabilidade interna temporal e em sua diversidade externa coincide com o modo de organização das relações sociais da modernidade; na visão adorniana, a *Variété* impede o confronto com o tempo empírico, confronto que, como vimos, seria a própria substância da arte. Assim, a técnica da pseudomorfose impressionista, que justapõe eventos sonoros fugazes desligados de sucessividade, concede o primeiro modelo de uma experiência social fragmentária de variedade, que revogaria, a princípio, a construção de sentido. Convém insistir que, para Adorno, ainda prevalece na técnica impressionista uma força subjetiva de organização.

Ainda nesse anexo de DE, Adorno refere-se ao elemento “épico” das peças de Brecht, estabelecendo um vínculo entre seus expedientes de montagem e a permutabilidade dos eventos dada pelo impressionismo e pela *Variété* da cultura de massas. Para Adorno, o teatro épico de Brecht seria “tanto a resposta à cultura de massas, quanto a consciência invertida da própria cultura de massas” (GS 3, 312). As alterações dos quadros cênicos do teatro épico, cujos efeitos perceptivos Adorno compreende como semelhantes àqueles provocados pela *Variété* da cultura de massas, sinalizam a impossibilidade de a obra atingir uma “supremacia” sobre do tempo, de “vencê-lo” (*Bewältigung der Zeit*) (GS 3, 312). Isso porque “a montagem, que Brecht introduziu no drama, significa a virtual permutabilidade (*Vertauschbarkeit*) no tempo” (GS 3, 311), e, conseqüentemente, aniquila-se aquela tensão narrativa, cujo modelo de cristalização dialética em um *kairós*, constituía a força do drama clássico, a “epítase” na dialética dramática¹⁵⁷. Ou seja, a eliminação do conflito da trama, da tensão intratemporal em direção ao clímax, acaba excluindo precisamente o núcleo através do

¹⁵⁷ Como se sabe, Adorno opõe-se radicalmente ao entusiasmo de Benjamin pelo teatro épico. Para Benjamin, o efeito de distanciamento consubstanciaria na trama uma dialética de interrupção do tempo, um efeito de forte teor crítico. Conforme Gagnebin, o “interesse crescente (de Benjamin) pela obra de Brecht, em particular pelo teatro do *Verfremdungseffekt*, portanto, da interrupção provocada na trama da ação como na identificação dos espectadores, remete a esta ligação privilegiada entre interrupção, crítica e verdade” (GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, p. 102)

qual se dominaria o tempo de modo dinâmico. Para Adorno, o teatro brechtiano, ao “cancelar a dialética dramática”, impede a formação utópica do *kairós*. A montagem brechtiana recusaria nada menos do que o tempo da história, na medida em que os eventos se instalam em uma dimensão abstrata de simultaneidade; nesse sentido, o teatro de Brecht “é governado por uma espécie de tempo-espaço, parecido com o ‘experimento de laboratório’ que pode ser sempre repetido” (GS 3, 313). Dito de outro modo, o que ocorre depois poderia ter ocorrido antes, não havendo acúmulo de experiência. No teatro brechtiano, a construção das relações temporais deixa de ser um “problema”, deixa de ser uma dificuldade a ser vencida. Em vez da unidade *intensiva* da ação dramática, impõe-se um conjunto de “truques estáticos” (*Statik der Tricks*) que mascaram a simples passagem do tempo e reafirmam a inexorabilidade do destino: sua não-historicidade, afirma Adorno, é o tédio (*Langeweile*) que resulta da mecanização da vida social. A sucessão de eventos sem conflito estabelece um pacto com a heteronomia do tempo vazio e da cultura de massas. Esta não tolera o conflito individual como forma, somente como assunto padronizado que continua a existir na *Varieté*: “Cultura de massas trata o conflito mas, na realidade, procede sem conflito” (GS 3, 310). Ao serem dispostos sem efeito de memória, sem intensificação da ação e da experiência, os eventos simplesmente justapostos que promovem o colapso da sucessão dramática em Brecht seriam, afinal, sintomas da própria reificação social.

Podemos ter a impressão de que a descrição dessa incapacidade de “dominar o tempo” do teatro brechtiano remeteria ao tipo épico-extensivo, analisado no capítulo anterior, em oposição ao tipo dramático-intensivo. Mas convém discernir que o épico em Beethoven e Mahler não resulta de expedientes semelhantes aos da montagem brechtiana. Adorno atribui um caráter regressivo ao procedimento de montagem em “artes do tempo”, seja música ou teatro, procedimento este que o autor diz não existir na construção épica da *Pastoral*, por exemplo. A avaliação depreciativa da montagem, visível com maior nitidez na crítica a Stravinsky e extensível ao teatro brechtiano, não é abandonada por Adorno mesmo quando o problema da convergência e da imbricação dos meios está em seu horizonte crítico, como veremos no capítulo a seguir. Em 1966, por exemplo, quando menciona *en passant* o problema da montagem em Brecht, indica

a “inabilidade do teatro épico em fornecer desfechos convincentes”¹⁵⁸. Já em TE, considera o procedimento estético da montagem um “irracionalismo complacente” com a racionalidade social, mera “adaptação ao material pronto, fornecido à obra a partir de fora” (TE, GS, 7, 91), ou ainda, a “capitulação intra-estética da arte diante do que lhe é heterogêneo”, diante da empiria (TE, GS 7, 232). Em resumo, o conceito de montagem opõe-se ao conceito de *composição* ou *construção estética*, pois a *composição* reconfigura o que vem do exterior e visa, mediante síntese (e não mediante justaposição), transformá-lo em uma *outra* unidade que diverge das expectativas da ordem social.

O conceito de pseudomorfose atribuído inicialmente à música impressionista em *O esquema da cultura de massas* – acrescentemos que nesse texto de 1942 não há referência alguma a Stravinsky – converge tanto com o tipo de estaticidade criticada no drama wagneriano quanto com aquele do teatro épico. A pseudomorfose impede a sedimentação evolutiva dos momentos internos e a construção de sentido. O paradigma temporal que Adorno contrapõe a esse tratamento não dialético da pseudomorfose é, com efeito, o paradigma dramático, centrado na ideia de conflito com a passagem vazia do tempo empírico. O épico, por outro lado, ao flexibilizar a construção teleológica de suas relações intratemporais, ao consentir com a permutabilidade de seus eventos internos, provoca uma espécie regressiva de estaticidade, mas em Beethoven e Mahler atua como denúncia ao estigma ideológica do tipo intensivo. De todo modo, para Adorno, em *O esquema da cultura de massas*, confrontar a estaticidade e a inexorabilidade do tempo empírico do destino (*Schicksal*) seria também o objetivo da arte em geral¹⁵⁹.

¹⁵⁸ *Forma na nova música*, GS 16, 621: „Insbesondere manifestiert es sich in der Unmöglichkeit überzeugender Schlüsse.“

¹⁵⁹ *O esquema da cultura de massas*, GS 3, 313: „(...) weil Kunst im Protest gegen jene Zeit - die von Schicksal - sich konstituiert “.

Pseudomorfose em FNM

No segundo capítulo de FNM (1949), Adorno retoma o conceito de pseudomorfose a fim de caracterizar, desta vez, o processo de espacialização temporal em Stravinsky, que tanto imitaria o gesto impressionista quanto reproduziria os efeitos de montagem do teatro épico. Tal processo, compreendido como inerente à *Aufklärung*, conduz paradoxalmente, nas palavras de Adorno, à própria “abdicação da música”. A terminologia que Adorno utiliza em FNM remete à da “revogação” do tempo descrita na análise do gesto expressivo do *Ensaio sobre Wagner*. Com Stravinsky, Adorno considera que

“A espacialização da música é o testemunho de uma pseudomorfose desta com a pintura, no fundo, sua abdicação” (FNM, GS 12, 174)

É interessante observar que, segundo FNM, cuja introdução declara que o propósito do livro é o de um “excurso da *Dialética do esclarecimento*”, a espacialização manifestada na *Sagração da Primavera* resulta de uma extrapolação da dominação da natureza, processo este que leva a razão musical à sua reversão em mito. Não se trata de uma obra alheia à história da razão; não por acaso (e isso não é frequentemente mencionado), Adorno considera a *Sagração* a “obra mais avançada do ponto de vista do material”, mais avançada, bem entendido, em uma das tendências da modernidade (FNM, GS 12, 135). Se a irracionalidade da fase primitivista de Stravinsky, na qual se inscreve a *Sagração*, liga-se ao inorgânico, essa abdicação procederá do próprio triunfo da *Aufklärung* sobre a arte musical.

E aqui, deveríamos compreender o conceito de pseudomorfose sob outra perspectiva. Segundo o esquema adorniano, podemos deduzir que o ideal técnico do *meio* da pintura, sua “essência dialética”, oposta à essência musical, conforma-se inerentemente às operações identitárias da razão; a saber, o ordenamento do espaço define o *meio* da pintura como ser (*Sein*). A música, esfera da arte cuja “essência

dialética” corresponde ao devir (*Werden*), é refratária ao pensamento da identidade¹⁶⁰. Com efeito, para Adorno em FNM, mesmo a pintura abstrata tem seu *pathos* naquilo que “é”, enquanto a música visa um devir¹⁶¹. No entanto, na medida em que a música não escapa das determinações da *Aufklärung*¹⁶², para Adorno, *a racionalidade musical carrega consigo a própria ameaça de sua essência*, pois a razão conduz a música à “imobilização no espaço” no plano evolutivo de suas formas. Esse paradoxo permite posicionar o problema da pseudomorfose no contexto mais amplo da filosofia da história adorniana. Pois a pseudomorfose da música em pintura não deveria ser entendida somente como fenômeno histórico específico, de origem na música impressionista, prolongando-se em Stravinsky e culminando posteriormente na música serial. Esse sentido primordial da pseudomorfose constitui a face mais evidente do conceito. Todavia, uma interpretação “estereoscópica” (para usarmos novamente a expressão de Wellmer) veria no conceito adorniano de pseudomorfose uma das figuras especulativas fundamentais para se compreender a inscrição da própria arte musical no horizonte civilizatório da dominação da natureza. A racionalidade musical, implicada nas estratégias identitárias da *Aufklärung*, tende a suplantir o devir que, não obstante, determina sua própria essência dialética. O conceito da pseudomorfose explicaria, portanto, certa tendência inelutável da conformação progressiva da linguagem musical à “técnica pictórica” – e este será o *topos* fundamental dos escritos musicais de Adorno nos anos 50 e 60. Em FNM, antes mesmo do debate europeu sobre o serialismo, Adorno estabelece um vínculo entre pseudomorfose e dominação racional da natureza:

“A pseudomorfose da música com a técnica pictórica é a capitulação diante da predominância (*Übermacht*) da tecnologia racional justamente naquela esfera da arte que tem sua essência (*Wesen*) em oposição a uma tal predominância e que, apesar disso, também cede (*zufiel*) à progressiva dominação da razão sobre a natureza”

(FNM, GS 12, 174, nota 30)

¹⁶⁰ Ver, no próximo capítulo, comentário sobre o traço dionisiaco, caótico, que Adorno atribui à natureza musical, na esteira nietzscheana de *O nascimento da tragédia*

¹⁶¹ FNM, GS 12, 174: “Alle Malerei, auch die abstrakte, hat ihr Pathos an dem, was ist; alle Musik meint ein Werden”

¹⁶² Ver, em outro contexto, afirmação nessa mesma direção: „Die geschichtliche Bewegung, in der Musik, die vorgeblich irrationalste Kunst, ihr Wesen hat, hat teil an der Aufklärung.“ (*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 160)

Notemos que aqui se indica uma forma de trabalho composicional que resiste à “capitulação” e que evita a pura “abdicação” da música, o colapso da subjetividade; trata-se do trabalho caracterizado como “heróico” que realiza a mediação entre o momento construtivo inerente à dominação da natureza e o momento expressivo do não-idêntico, o “resto” que ficou para trás no processo de dominação da natureza e do material: no contexto da música moderna, as denominadas obras *fragmentárias* da atonalidade livre, conforme vimos acima.

Cabe destacar o posição limítrofe que o impressionismo de Debussy ocupa nesse contexto de FNM. Por um lado, em Debussy, utilizam-se “complexos harmônicos, estáticos em si e permutáveis no tempo”, em vez de “processos de resolução de tensões entre graus harmônicos” (FNM, GS 12, 172); suas obras, “em detrimento ao elemento sinfônico”, são relativamente curtas, envolvem uma “atomização da substância temática” e abdicam do uso de contraponto (ibidem). Contudo, Debussy ainda preservaria um “momento orgânico” no qual os “sons colam-se uns aos outros”. O encadeamento contínuo dos sons de sua técnica consolidaria “algo como um infinito sensível”, que produzem “efeitos dinâmicos” residuais decorrentes de um *laisser-vibrer*. A música impressionista propicia, afinal, “algo do tempo da experiência vivida” (FNM, GS 12, 176). De todo modo, o impressionismo, fenômeno “francês” onde o “estágio das forças produtivas da pintura sobrepujam as forças da produção musical, de tal modo que estas buscam se apoiar na grande pintura” (FNM, GS 12, 174), confirmaria a predominância da técnica pictórica sobre a racionalidade musical. Com a pseudomorfose na obra *mecânica* de Stravinsky, os efeitos em Debussy, que retinham “algo do tempo da experiência vivida”, seriam então eliminados: “a espacialização torna-se absoluta” (idem). Mediante blocos sonoros estáticos, esterilizam-se os vestígios de dinamismo que ainda provinham da valorização sensorial timbrística do impressionismo, restando a pura permutabilidade e a ênfase na rítmica dos eventos sonoros.

Por fim, ainda no capítulo sobre Stravinsky de FNM, Adorno encaminha dois tipos de audição – *expressivo-dinâmico* e *rítmico-espacial* – que contribuiriam para sua justificativa do processo de espacialização inerente à *Aufklärung*. Embora não haja correspondência imediata com a tipologia intensivo/extensivo (que apresentamos no

capítulo anterior), as escolhas semânticas de Adorno induzem a aproximações. O tipo de audição *expressivo-dinâmico*, baseado no “canto”, procura “confrontar o tempo” (*Bewältigen der Zeit*) ao preenchê-lo, transformando “o curso heterogêneo do tempo em força do processo musical” (FNM, GS 12, 180). Ao passo que o tipo *rítmico-espacial*, baseado no “toque do tambor”, divide o tempo em unidades iguais que “eliminam e espacializam o tempo”, engendrando um “tempo matemático” (ibidem)¹⁶³. A ideia da grande música consistiu, segundo Adorno, na interação entre os dois tipos de audição (e a sonata clássica formaria sua unidade equilibrada), o canto pertencendo ao polo subjetivo da “liberdade” (*Freiheit*), e o toque do tambor ao polo objetivo, do “rigor” (*Strenge*)¹⁶⁴. A obra de Stravinsky aparece no quadro adorniano como a apoteose de estabilização do tipo de audição rítmico-espacial. Pela predominância da rítmica sobre o *expressivo-dinâmico*, em favor da regularidade e precisão matemática, Stravinsky se afastaria do processo de espiritualização. Como vemos, trata-se de um processo que se explicaria pelo conceito de pseudomorfose. A reversão mítica induzida pela aniquilação do sujeito *pelo sujeito* na obra mecânica de Stravinsky, levando ao abandono da consciência histórica e marcando o retorno ao pré-individual, se inscreveria, afinal, no percurso dialético da *Aufklärung*.

2.4 O ensaio “Stravinsky, um retrato dialético”

A dedicatória a Benjamin em um ensaio extemporâneo sobre Stravinsky em 1962 remete, pela estranheza que provoca, à própria intenção do ensaio. Por um lado, a dedicatória confirmava a relevância que a constatação do declínio da experiência temporal na modernidade ainda possuía no pensamento de Adorno. Uma relevância que datava da correspondência entre os autores a respeito da teoria benjaminiana do choque

¹⁶³ As semelhanças com os tipos de audição com a tipologia intensivo/extensivo dos fragmentos Beethoven se dissipa quando lembramos que a tipologia descrevia padrões opostos de configuração da totalidade do tempo musical. Embora relevante, o critério da escuta não consitiu o fundamento da tipologia intensivo/extensivo (ao contrário do que afirma Boissière em *Adorno, l'épique et le temps*).

¹⁶⁴ Como Adorno mesmo indica em nota de rodapé nesse trecho, tais tipos corresponderiam à distinção entre a “essência dialética” e a “essência matemática” da música de Ernst Bloch. Vale ressaltar que, no ensaio de 1925, *Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik*, Bloch considerava a dialética (e não a matemática) o verdadeiro *organon* da música (in BLOCH, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, p. 512)

em Baudelaire, quando Adorno a assimilava para descrever o choque em FNM. Vimos que a compulsão à repetição e a regressão a formas arcaicas no contexto moderno remontava, sob o aspecto social, à mecanização do trabalho e, sob o aspecto técnico-musical, à “espacialização” wagneriana e à pseudomorfose. O declínio social da experiência, da memória e do narrar coincidia, para Adorno em FNM, com a prevalência da obra de arte “mecânica” de Stravinsky, alinhada à organização da indústria cultural. Vimos também que, em *O esquema da cultura das massas* (1942), Adorno utilizava pela primeira vez o termo “pseudomorfose”, comparando-o à montagem brechtiana. No início do ensaio sobre Stravinsky de 1962, Adorno refere-se a uma característica que havia escapado do capítulo anterior de FNM: a ironia na justaposição de elementos desgastados do material. Se a montagem como dispositivo artístico ainda é visto com reservas, Adorno reavalia o uso crítico da figura da ironia. Através da ironia, enunciação do oposto do que é intencionado, a subjetividade, embora alienada, talvez expresse *ainda assim* uma reação ao estado de coisas. *A história do soldado* (1918) de Stravinsky seria então, para Adorno, um dos grandes acontecimentos musicais do século 20, precisamente pelo efeito provocado pela ironia – algo que não se passa, no entanto, com outras obras da fase neoclássica, a exemplo da ópera *Oedipus Rex* (1927)¹⁶⁵.

O segundo ensaio sobre Stravinsky oscila entre o elogio à técnica de *A história do soldado* e *Sagração* – tanto pela ironia quanto pela capacidade de instrumentação e organização percussiva que conduziria mesmo a um estágio único e terminal, inviabilizando a consolidação de um estilo que pudesse ser imitado¹⁶⁶ – e a crítica enfática à regressão de teor coletivista, mítico, à retração da consciência que romperia com o ideal dinâmico da *Entwicklung*. Cabe ressaltar que a operação crítica de Adorno

¹⁶⁵ PADDISON, *Stravinsky as devil: Adorno's three critiques*. In: CROSS, Jonathan (Org.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, New York: Cambridge University Press, 2003, p. 196

¹⁶⁶ Curiosamente, Adorno elogia a técnica na *Sagração* e na *História do Soldado* por sua extrema depuração rítmica, as “sutis diferenciações” timbrísticas da percussão, que de fato não encontrariam precedentes. Em contexto argumentativo distinto, porém, essas mesmas diferenciações rítmicas são tomadas como elemento regressivo: “Darin sind die Schlüsse des *Sacre* und der *Geschichte vom Soldaten* nicht wieder erreicht worden. Dort vereint sich die spezifische, ganz genau realisierte Vorstellung des Schlägerklangs mit dessen präzisester Differenzierung, im *Soldaten* der der einzelnen kleinen Trommeln. Die Imagination des Schlages trifft unmetaphorisch den Nagel auf den Kopf.“ (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 402). Já em FNM, Adorno buscava em alguma medida conciliar esses contrários ao chamar a *Sagração* de “peça virtuosística da regressão” (FNM, GS 12, 137)

sempre se refere à “fisionomia dos gestos” composicionais de Stravinsky, e não ao conjunto das obras; no ensaio *Vers une musique informelle* (1961), as *Três poesias líricas japonesas* de Stravinsky são mencionadas como modelos de “liberdade composicional” (GS 16, 496). Provavelmente em função do tom mais cerimonioso, alguns comentadores acreditam que o segundo ensaio de 1962 revê posicionamentos de FNM, publicado antes de 1950. Para Peter Bürger, por exemplo, os juízos polêmicos do capítulo de FNM, que simplesmente tomava o neoclassicismo em bloco como fenômeno único, teriam sido superados por uma interpretação mais atenta a diferenciações, deixando aberta a possibilidade de ver nas obras neoclássicas mais do que sinais reacionários¹⁶⁷; Livingstone e Urbanek seguem linha interpretativa semelhante sobre o revisionismo¹⁶⁸.

De fato, Adorno dispõe-se no segundo ensaio à auto-crítica sobre elementos do anterior. Além de reavaliar a ironia e a organização percussiva, Adorno legitima a objeção antes feita contra ele de que, se a estaticidade representaria a falsa consciência musical, isto é, se a música de Stravinsky encenaria a ideologia que sacrifica a própria subjetividade, então justamente por reproduzir na fatura composicional esse estado de coisas petrificado (por meio de seu “*comment c’est*”, escreve Adorno, seu “é isso mesmo”, a própria *Sachlichkeit*), tal estaticidade produz um distanciamento cujo teor de verdade deveria ser considerado. Confirmando a dedicatória do segundo ensaio, o critério do distanciamento, tão caro na apreciação de Benjamin sobre o teatro épico, seria decisivo agora para a avaliação de Stravinsky: sua obra estaria de tal modo apartada e indiferente quanto à função tradicional das formas que acabaria revelando objetivamente, em sua aparência constitutiva, o espírito de reificação de sua época (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 385). Em suma, Adorno julgava pertinente a questão de saber se, afinal, os esquemas regressivos que compõem a “fachada de ordem” em Stravinsky não seriam mais fidedignos à enunciação da destruição da subjetividade, se não seriam a manifestação mais concreta de uma verdade social

¹⁶⁷ Bürger, *Das Altern der Moderne*, apud PADDISON, *Stravinsky as devil: Adorno's three critiques*, p. 199

¹⁶⁸ Na apresentação da edição inglesa de *Quasi una fantasia*, o tradutor Rodney Livingstone escreve: “(...)in other cases, such as that [essay] of Stravinsky, views expressed previously are substantially qualified or transformed”; e URBANEK, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, p. 212: “(...) dem späten Strawinsky-Aufsatz, der gerne als Revision der Strawinsky-Kritik in der *Philosophie der neuen Musik* gesehen wird”

negativa, do que os procedimentos avançados da técnica serial. A auto-crítica mais apurada e comentada do ensaio de 1962 localiza-se na seguinte passagem:

“Não é possível, como eu fiz, defender o caráter de aparência da obra de arte contra a ideologia da ‘mensagem’ (*Aussage*), da autenticidade (*Eigentlichkeit*), e em seguida criticar a aparência por ser mera aparência (...) Ao opor o ideal estático da música de Stravinsky, sua *atemporalidade imanente*, e ao confrontá-la com a música dinâmica, *constitutivamente temporal*, intrinsecamente desenvolvida, arbitrariamente apliquei a ele uma norma externa, uma norma que ele rejeitou, e com isso violei meu princípio mais caro”

(*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 386; grifo meu)

Um revisionismo ilusório

O trecho inspira, com efeito, a ideia de que haveria aqui revisionismo. Mas este se revela ilusório diante do exame mais detido. Veremos que Adorno apresenta fundamentalmente a mesma avaliação encaminhada nas seções “Dissociação do tempo” e “Pseudomorfose em pintura” de FNM, escrito quinze anos antes. Aquilo que foi tomado por auto-crítica (condensada, na realidade, apenas no parágrafo acima) não afeta o cerne da crítica a Stravinsky do ensaio anterior. Para reafirmar sua atinência ao princípio da *Entwicklung*, Adorno mobiliza um artifício retórico que dá a impressão de revisionismo. A torção estaria precisamente na passagem do parágrafo que encerra a auto-crítica (o parágrafo da citação acima) para o parágrafo seguinte, no qual se afirma que, apesar de todas as objeções feitas contra FNM, tais objeções “negligenciam algo central”, a saber: em Stravinsky, “*il a quelque chose qui ne vas pas*” (GS 16, 386), sua obra rejeita a construção de relações temporais, a construção da sucessividade capaz de transpor o elemento mítico. Notemos que, no parágrafo citado acima, a obra de Stravinsky opõe-se à “música constitutivamente temporal, intrinsecamente desenvolvida”.

Assim, não deveríamos menosprezar a declaração do autor já nas linhas iniciais do ensaio: “Não vejo razão para retirar *nada* do que foi escrito em 1947 (o segundo capítulo de FNM); muito do que considero aqui é impulsionado por um processo de auto-reflexão crítica” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 383-4). Se não há

“razão para retirar nada do que foi escrito em 1947” e a obra de Stravinsky permanece, tanto no capítulo de 1947 quanto no ensaio de 1962, alheia ao tempo musical em sua dimensão constitutiva, podemos dizer que o último ensaio teria sido publicado tanto para dissipar mal-entendidos do primeiro¹⁶⁹, como também para sublinhar a necessidade de “criar articulação de relações temporais”, o que, para Adorno, estaria sendo negligenciada pela vanguarda da década de 1950. É nesse sentido que podemos compreender o segundo ensaio sobre Stravinsky como complemento ao programa de *Vers une musique informelle*, de 1961, conferência na qual declarava: “Para que a música se liberte da pseudomorfose stravinskyana em pintura, é necessária uma reforma do próprio compor” (*Vers une musique*, GS 16, 533). Adorno vê-se coagido, nesse ensaio sobre Stravinsky, a expor criticamente a especificidade daquilo que considera ser a “essência dialética musical”. A descrição dessa essência dialética, permeada por termos provenientes da mística¹⁷⁰, confirmaria a precipitação de uma certa *metafísica da antifonia motívica*, que apontamos no capítulo 1. Vejamos os pontos mais taxativos do ensaio que confirmam a ideia.

De início, Adorno sustenta que se o tempo é “aquilo que o idêntico considera ofensivo e que na verdade não consente com a identidade” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 389), então a irreversibilidade, o tornar-se outro da música, estabelecem a própria essência musical. Constituindo ponto irrevogável, essa sucessividade fundamenta-se no diastema motívico,

“Podemos chamar isso de transcendência da música: o fato de que ela em qualquer instante torna-se algo e algo outro do que era; o fato de que aponta para além de si. Não se trata de imperativo (*Gebot*) metafísico imposto, mas está em sua própria constituição (*Beschaffenheit*) contra a qual ela não pode se colocar”

(*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 387)

¹⁶⁹ A crítica de Boucourechliev e Knudszus contra Adorno, por exemplo, sugeria que as categorias “catatonia”, “infatilismo”, usadas em FNM, se referiam à personalidade de Stravinsky; evidentemente Adorno não se refere ao estado subjetivo mental de Stravinsky. No contato com as obras, a crítica imanente procura eliminar toda interferência ligada à psicologia dos compositores.

¹⁷⁰ A lista de expressões associadas à mística que Adorno emprega é extensa: *kairós*, *Verhangnis* (fatalidade), *Apparition*, *Gestalt des göttlichen Namens* (forma do nome divino), *entmythologisiertes Gebet* (prece desmitologizada), etc

Não temos dificuldades de perceber que o trecho, saturado de pressupostos, reproduz mais uma vez o ideal de *Entwicklung*. É verdade que, anos depois (em *A arte e as artes* e TE), essa qualidade até então transcendente da música, inscrita em “sua própria natureza”, deixará de ser um *a priori* e passará a ser compreendida como *momento refletido*¹⁷¹. De todo modo, o ensaio de 1962 segue à risca o esquema que procuramos expor até aqui, baseado na exegese do Beethoven do período médio: a essência musical se define como aversão à repetição mítica, obrigatoriedade do tornar-se outro. Mesmo que Adorno procure livrar os vestígios de interferência metafísica com a frase “não se trata de imperativo metafísico imposto, mas está em sua própria natureza (...)”, somos obrigados a reconhecer que, do ponto de vista materialista, essa ponderação (“podemos chamar isso de transcendência da música”) não se mostra muito convincente. Logo em seguida, a essência anti-mitológica da música é apresentada como “protesto contra o destino do sempre igual e contra a morte”:

“Desde que ela existe, a música sempre foi protesto, ainda que impotente, contra o mito, contra o destino do sempre igual (*immergleiches Schicksal*), mesmo contra a morte (...) Por mais fraca que seja a garantia de que exista uma alternativa, a música não abre mão da promessa de que existe. Liberdade é uma necessidade imanente à música. Esta é sua essência dialética (*Das ist ihr dialektisches Wesen*)“

(Stravinsky, *um retrato dialético*, GS 16, 387)

A expressão “essência dialética” mescla-se a uma série de referências místicas e metafísicas. Por isso, comentadores como Klein, Dahlhaus, Schneider, insistem que haveria, em Adorno, a passagem subreptícia – e nada óbvia – de uma determinação da própria faticidade do *medium* musical (a música transcorre *no* tempo) para um conceito específico de temporalidade (entendido como condição para a emergência do não-idêntico). Ou seja, para Adorno, o *medium* da música, *por definição*, deveria compactuar com o sucessivo, ou melhor, com o ideal de sucessividade, a fim de

¹⁷¹ Cf. TE, GS 7, 42. No final da seção abaixo da tese, 3.3 *Convergência, imbricação e rejeição de uma síntese sistemática*, discutiremos essa transformação do tempo de um “incondicional” para um “momento”

despojar-se do elemento mítico¹⁷². Schneider chega ao extremo ao considerar que, no segundo ensaio sobre Stravinsky,

“a crítica composicional (de Adorno) revela-se uma metafísica aplicada (...) A argumentação afasta-se dos planos da filosofia da história e da crítica cultural em direção àqueles de uma metafísica compensatória (*kompensatorische Metaphysik*)”¹⁷³

Adorno parece, com efeito, consolidar um conjunto de invariantes ligada ao tempo musical, associando-o a uma retórica que envolveria o universo da mística. Na realidade, trata-se de uma semântica herdada de Benjamin e Scholem, como vimos no capítulo 1 da tese. Ela repercute em textos seminais, como *Fragmento sobre música e linguagem* (1956), em que a música é definida como “prece desmitologizada”, a tentativa de “nomear o próprio nome” que guarda um aspecto teológico¹⁷⁴. Contra a leitura de Schneider, poderíamos responder que a “escolha” de tais invariantes está longe de ser “arbitrária”, como assevera mais adiante, ou ainda, que tal escolha *não* implica que apenas uma forma de experiência temporal seria válida para Adorno¹⁷⁵. De fato, o conceito adorniano filia-se à tradição motivico-temática da Segunda Escola de Viena; no entanto, tratar como “arbitrariedade” o enquadramento extrapolaria o campo de significação do termo. Em segundo lugar, vimos que o tipo extensivo cobre, de direito, o conjunto de modalidades complementares ao ideal de *Entwicklung*, admitindo a ocorrência de outras configurações (afinal, o tipo extensivo impõe “certa configuração” da renúncia ao tempo musical).

Clown, repetição e espiritualização

¹⁷² Ver seção abaixo 3.1 *Momento transcendental? O “princípio imanente” e o “puro meio” da música*

¹⁷³ SCHNEIDER, *Stravinsky und Adorno*, p. 78

¹⁷⁴ Cf. GS 16, 252: “Comparada à linguagem denotativa (*meinende Sprache*), a música é uma linguagem de tipo totalmente distinto. Nisso reside seu aspecto teológico. O que ela diz, como fenômeno (*Erscheinendes*), é ao mesmo tempo determinado e oculto. Sua ideia toma a forma do nome divino. Ela é uma prece desmitologizada, livre da magia que influencia acontecimentos; é a tentativa humana, sempre frustrada, de nomear o próprio nome, não de comunicar significados”

¹⁷⁵ SCHNEIDER, *Stravinsky und Adorno*, p. 79; 80

Tentemos compreender, sob a perspectiva da crítica a Stravinsky, as consequências da “escolha” pela tradição motivico-temática. Vimos que, para Adorno, a música (e a arte em geral) se realiza como progressiva história racional do espírito, “espiritualização” (*Vergeistigung*), distanciando-se de sua condição natural, imediata, sensorial. Isso explicaria o privilégio da *relação* entre notas e certa dificuldade quanto à assimilação “espiritualizada” da dimensão sensorial/timbrística ou da explosão da métrica tradicional, a princípio mais refratárias ao processo. Para a construção formal de sentido, a espiritualização da música deveria transcender suas estruturas sensoriais imanescentes (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 190). A obra de Stravinsky seria o caso privilegiado, no contexto da modernidade, de negação desse princípio de espiritualização e, por extensão, de renúncia à obrigação com a liberdade. Em função do fetichismo da rítmica, da falta de concepção harmônica, das colagens e blocos sonoros, a música cederia à repetição mítica. Mas vale aprofundarmos o significado, preciso e não menos problemático, do conceito de repetição nessa proto-arqueologia da música. As figuras do *animal* e do *clown* desempenham um papel preponderante na descrição do repetitivo em Stravinsky. A repetição seria “a característica do animalizado (*ein Schema des Vertierten*)” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 409), um procedimento puramente mimético que se afasta da “necessidade imanente da música”, de sua espiritualização. Na imagética repetitiva do *clown* que está na base de obras como *Petrushka* (1911), Adorno detecta a iminência de o “espírito tornar-se animal (*Kreatur*)” (GS 16, 409) e de ceder à completa transformação em mito. O aspecto animal (*das Äffende*) e burlesco (*das Clownische*) seria, portanto, intrínseco à obra de Stravinsky, sobretudo pela recusa em “mover-se”, em “seguir adiante” (GS 16, 388). Nesse sentido, a figura do *clown* em *Petrushka* de Stravinsky constituiria uma metáfora privilegiada da destruição da subjetividade moderna.

Mas é interessante percebermos as diferenças da leitura adorniana quanto à mesma figura do *clown* quando se refere a Schoenberg. Na descrição de FNM, o *clown* do *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg passa por uma viagem de auto-descoberta e auto-reflexão; por meio de sua “preparação para a angústia”, *Angstbereitschaft*, por meio da capacidade de refletir sobre sua experiência conflitante, atinge-se a transcendência da própria angústia. Como vimos neste capítulo, em *Pierrot lunaire*, a forma musical atua como registro subjetivo da angústia e traça “a imagem de uma

esperança sem esperança (*das Bild hoffnungsloser Hoffnung*)” (FNM, GS 12, 133). Já a subjetivida do elemento trágico. A forma musical identifica-se com o opressor que transforma o *clown* em diversão grotesca, zomba da sua sentimentalidade e de qualquer resíduo de individuação¹⁷⁶. Se, posteriormente em TE, a figura do *clown* é tomada como um dos “estratos fundamentais da arte”, é porque ela representava na confrontação Schoenberg-Stravinsky a dialética entre espiritualização e comportamento mimético (o “contrário do espírito” que, no entanto, se integra a ele) inerente à obra de arte:

“No elemento burlesco (*clownischen*), a arte relembra com satisfação a pré-história no mundo animal das origens. Os macacos antropomorfos (*Menschenaffen*) do jardim zoológico executam em comum o que se assemelha a atos de um *clown* (...) a constelação animal/louco/*clown* é um dos estratos fundamentais da arte”

(TE, GS 7, 181-2)

No contexto do ensaio de 1962, porém, o substrato da crítica de Adorno está na colisão entre sua visão deliberadamente essencialista da *Entwicklung* com uma temporalidade considerada repetitiva, “animalesca”, pelo fetichismo da rítmica quanto pelo uso fragmentário de restos da tonalidade, que celebra a *stasis* do mundo empírico. Adorno admite que o problema composicional do tempo também era crucial para Stravinsky, porém, não o foi sob a perspectiva objetiva do movimento dialético. Em *Críterios da NM*, afirmava que,

“sem dúvida, também para Stravinsky, o tempo era o problema da música: isso foi sua grandeza. Mas objetivamente, sua música torna-se incapaz de superar o tempo por meio de articulação, por meio do processo que Hegel chamava posição (*Setzung*) e negação (*Verneigung*)”

(*Críterios da NM*, GS 16, 222)

O que se revoga na “repetição de Stravinsky”, portanto, é o confronto com a dialética da espiritualização, com a “articulação” enquanto fundamento do conceito especulativo de tempo. Para o ensaio de 1962, essa articulação localiza-se na tensão

¹⁷⁶ PADDISON, *Stravinsky as devil: Adorno's three critiques*, p. 197 Segundo a tese de Paddison, o *clown* em Beckett seria a superação dialética das figuras contraditórias em Schoenberg e Stravinsky: Beckett reuniria a *stasis* opressiva de Stravinsky com as técnicas expressivas e construtivas da escola de Schoenberg (cf. idem, 201).

entre conteúdo musical e forma do tempo (*Zeitform*; o que não deve ser confundido com a “forma musical”). Se conteúdo musical e forma do tempo não deveriam constituir opostos irreconciliáveis, então

“a sequência de eventos musicais deve ser concretamente determinada pelo tempo, pelas qualidades do antes, do depois e do agora, e pelas relações entre eles. Inversamente, a criação temporal dos eventos musicais modelam a própria passagem do tempo. A repetição de Stravinsky nega ambos”

(Stravinsky, *um retrato dialético*, GS 16, 388)

Notemos que Adorno prescreve a interdependência entre conteúdo musical e forma do tempo que, por sua vez, remete implicitamente a um princípio transcendental: o que estaria fora da exigência de uma correlação progressiva entre conteúdo e a sucessividade temporal, aquilo que não preenche suas condições de possibilidade, sucumbe ao anátema da repetição mítica. Seria a falsa reconciliação com o tempo empírico. Ao não confrontá-lo através de sua aparência, a música retrocede ao tédio (*Langeweile*). O compromisso de toda arte *verdadeiramente* temporal, cujo resultado bem sucedido Adorno denomina “objetivação do tempo” (*Objektivierung der Zeit*)¹⁷⁷, seria formalmente recusada por Stravinsky:

“(...) em vez de confrontar passagem do tempo e seus terrores (*Schrecken*) (...), ele manipula o tempo, como se uma sucessão temporal pudesse ser petrificada em simultaneidade; como se os motivos fossem cubos intercambiáveis e superfícies”

(*Crerios da NM*, GS 16, 222)

Assim como na crítica de FNM, a petrificação da sucessão temporal decorre da excessiva valorização da rítmica. Para Adorno, toda concepção rítmica deveria estar subordinada à articulação progressiva do plano das alturas (melódico-harmônico), *locus* da reflexão dialética temporal. Ao sublimar o plano melódico-harmônico a fim de favorecer a rítmica, a obra de Stravinsky ignora o tempo musical e se coloca justamente como “oposto do rítmico” por não intervir no tempo empírico:

¹⁷⁷ Ver discussão sobre “objetivação do tempo” no início do capítulo 3

“(A música de Stravinsky), elogiada por seus ritmos, é o oposto do rítmico. Ela não intervém no tempo; não tenta moldar tempo ao ser moldado por ele, em vez disso o ignora. A aparência (*Schein*) de ausência de tempo instala-se no lugar da ausência de aparência (*Scheinlosen*) da música, sua dialética temporal. A música de Stravinsky expressa a esperança de escapar do tempo, apenas afastando-se dele, em vez de responder ao tempo (...)”

(*Critérios da NM*, GS 16, 222-3)

Tanto o princípio da irreversibilidade da *Entwicklung* quanto a configuração dessa renúncia seriam recusados em favor de uma *musica perennis*, que se pretende não-histórica. A crítica de Adorno a Stravinsky e a Wagner seriam simétricas nesse ponto: ambos afastam-se da necessidade de intervir e confrontar o tempo empírico, seja por meio da “antifonia motívica” iniciada no classicismo, seja pela recusa à configuração extensiva do tempo. A recusa da “construção da aparência”, *topos* que se perpetua na crítica à vanguarda até TE, significa a perda do potencial de protesto da arte, em sua luta contra o tempo mítico no qual se assenta a experiência social. Daí o apelo à “salvação da aparência” em TE¹⁷⁸.

Por um lado, abdicar do caráter de aparência seria abdicar da “obrigação heróica”¹⁷⁹ de transpor a “fatalidade do destino”, de tornar-se outro para além de si mesmo e de romper com a “estabilidade do Ser”. Como expressão da adaptação aos processos sociais de mecanização da vida, a obra de Stravinsky seria a portadora das marcas desse destino do sempre igual, revelando a força do mito imposto pela razão instrumental. Por outro lado, são precisamente as dificuldades para a construção da *Erfahrung* que constituem o desafio permanente à composição, que alimentam sua “esperança, por mais fraca que seja a garantia de que exista alternativa”. Apelando à terminologia escatológica e jogando com os termos fatalidade (*Verhängnis*) e efemeridade (*Vergängnis*), Adorno descreve como “salvação do infortúnio” a preservação desse tornar-se outro da essência musical:

¹⁷⁸ Em TE, a “salvação da aparência” é o “centro da estética” contemporânea, da qual depende a legitimação da verdade da arte: “Darum wäre das Zentrum von Ästhetik die Rettung des Scheins, und das emphatische Recht der Kunst, die Legitimation ihrer Wahrheit, hängt von jener Rettung ab.” (TE, GS 7, 164)

¹⁷⁹ Ver acima a descrição fisionômica do sujeito musical de *Erwartung*, que registra ‘heroicamente’ os choques, em oposição ao de Stravinsky, cujos “choques” percurssivos rompem com a continuidade orgânica

“embora a pura forma temporal de sua música avance, honrando nesse sentido *a priori* a exigência se tornar outro, sua música mesma não avança, pois é montada fundamentalmente a partir de repetições. Seu teor (*Gehalt*) inverte-se. Em vez de, em função da essência histórica de sua constituição interna, transpor a fatalidade (*Verhängnis*) de Sísifo, o próprio tempo de sua música reduz-se ao infortúnio, transformada em uma série desconectada de eventos efêmeros (*Vergängnis*) e sua escamotagem estética torna-se fantasma da salvação (...) Suas obras ou criam a aparência de progresso (*Schein des Fortgangs*), que logo em seguida frustram, ou (...) elas se curvam à ordem do tempo apenas para sugerir alucinadamente que o tempo parou, que elas teriam abolido o tempo e atingido o Ser”

(Stravinsky, *um retrato dialético*, GS 16, 388)¹⁸⁰

O objetivismo de Stravinsky buscava, em sua “montagem por repetições”, em sua “aparência de progresso”, apresentar-se como *Sein*, abolindo a essência musical como *Werden*. Tecnicamente, Stravinsky cederia à repetição de modo peculiar, dando aparência de progresso através de “simulacros formais”¹⁸¹, evitando assim aquelas “simetrias ingênuas” ou a “repetitividade puramente mecânica” (GS 16, 389). O uso apurado de procedimentos paródicos (de composição de música a partir de música) representaria, para Adorno, a verdadeira astúcia de Stravinsky de tanto conformar a supressão da temporalidade na arte temporal, a fim de integrá-la aos valores do universo empírico social, quanto de evitar a monotonia: assim, se seus movimentos não são qualitativamente distintos, também não são totalmente idênticos (GS 16, 389). Ocorre que as montagens de “sequências sonoras danificadas”, aliadas a efeitos percussivos, dissolvem a “continuidade da matéria viva”. Seriam desvios do processo de espiritualização da música, de seu tornar-se outro. Não é por acaso que os simulacros formais lembrariam aqui a astúcia de Ulisses em seu projeto de auto-conservação, e que a terminologia envolvendo sacrifício e salvação em DE compareça no retrato dialético de Stravinsky.

¹⁸⁰ A metáfora de Sísifo havia sido utilizada por Adorno em sua *Habilitation* sobre Kierkegaard com mesmo sentido. Sísifo e Tanatos eram descritos como protótipos do “mito da repetição”, pela condenação a uma “eternidade negativa” com seu “não poder morrer”: „(...) Sisyphus und Tantalus als Träger von Wiederholungsmythen. Unterm Tode eröffnet sich stumm ein Bilderreich: das der zeitfernen Hoffnungslosigkeit im Verworfen-Unendlichen gestürzter Natur. Es ist das Nicht-Sterben-Können als negative Ewigkeit” (*Kierkegaard*, GS 2, 119)

¹⁸¹ Adorno utiliza ainda o termo “pseudomorfose” duas vezes nesse ensaio para descrever a relação de simulacro formal (de inspiração neo-clássica) que as obras propriamente sinfônicas de Stravinsky (ex.: *Sinfonia em 3 movimentos*; GS 16, 401) e suas obras seriais (ex.: *Septeto*; GS 16, 406) estabelecem com a origem histórico-material respectivamente da sinfonia e do serialismo.

Objecções à interpretação de Adorno

Como vimos, comentadores apontam tanto para o revisionismo quanto para a insuficiência ou mesmo para o total desacerto da interpretação adorniana, ao não reconhecer que a verdadeira “ideia criativa”, *Einfall*, em Stravinsky estaria efetivamente no plano rítmico. Que a neutralização harmônica e melódica seria indispensável para emergência deste novo *Einfall* rítmico, da nova progressividade. Adorno não teria sido suficientemente adorniano. Para Powell, por exemplo, “o papel constitutivo da rítmica, da métrica como *Einfall*, nunca é percebido por Adorno: esse seria apenas um exemplo paradigmático de seu idealismo musical”¹⁸². Na mesma linha, Chua observa que, sem dúvida, não há “ritmo harmônico” na *Sagração*, mas que o uso de harmonias dissonantes como elemento para a ampliação do efeito percussivo é “apenas uma de uma série de inversões que Stravinsky realiza contra as ‘tradições cultivadas do mundo civilizado’(...), tornando ‘sons civilizados’ da tonalidade em ruído bárbaro, assim como progressões tonais em um instante”¹⁸³; tal inversão, prossegue Chua, escaparia do enquadramento adorniano, confirmando seu “ponto cego” decorrente de um “preconceito teutônico do filósofo”¹⁸⁴. A lista é interminável: Klein, Borio, Schneider¹⁸⁵ e Mahnkopf¹⁸⁶, mas também – e isso será de extrema relevância para nossa discussão na Parte II da tese – Heinz-Klaus Metzger, em *O envelhecimento de “Filosofia da nova música”* (1958), apontam para o reducionismo imposto pelo conceito adorniano de tempo musical.

¹⁸² POWELL, *Der andere Hörplatz: Die Zeitlichkeit zwischen Subjekt und Ich - Adorno und Strawinsky*, p. 339

¹⁸³ CHUA, *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, p. 80–1

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 96

¹⁸⁵ KLEIN, *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*, toda seção III; BORIO, *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen zur seriellen Musik*. In: KLEIN, Richard; ETTE, Wolfram; KIEM, Eckehard (Orgs.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, 2000; SCHNEIDER, *Strawinsky und Adorno* (citado acima)

¹⁸⁶ Mahnkopf pondera que, apesar de Adorno reconhecer as alterações estruturais provocadas pela modernidade, sua crítica à temporalidade de Stravinsky, reafirmada em 1962, mostra uma postura teórica conservadora, sobretudo pela perspectiva teleológica que estaria sintática e morfológicamente ligada à tradição da variação em desenvolvimento (MAHNKOPF, *Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie*. In: *Zeitschrift für kritische Theorie*, v. 9/1999, n. 9, p. 31–57, 1999, p. 41;46)

Contudo, a crítica provavelmente mais enérgica contra os dois ensaios adornianos sobre Stravinsky foi feita por Dahlhaus, que acusa de “dogmática” e “precária” sua concepção de tempo musical, fundamentada em uma exegese particular de Beethoven e colocada à prova na análise de Stravinsky. Para Dahlhaus, a concepção reuniria, em um amálgama teórico questionável, “música como arte temporal, variação em desenvolvimento e transcendência”¹⁸⁷. No início do pequeno artigo de 1987, o musicólogo censurava a parcialidade na escolha de Beethoven como matriz que forneceria os critérios autênticos da construção do tempo musical, escolha que obrigava Adorno a tomar a obra de Stravinsky como “estranha ao tempo” (*zeitfremd*):

“Ninguém contesta a premissa de Adorno de que a relação com o tempo é constitutiva à música (...) Mas considerar que a variação em desenvolvimento (baseada numa interpretação de Beethoven) seria o único processo legítimo para atender à lei formal da música como arte do tempo, isso tem consequências dogmáticas (...) A crítica a Stravinsky de que sua música seria estranha ao tempo cai no vazio”¹⁸⁸

Para Dahlhaus, a fundamentação adorniana, inspirada por uma filosofia da história “partidária”, contradiz a si mesma ao não apreender a complexidade rítmica em obras neoclássicas de Stravinsky como a *Missa* (1944), que reconfigura de modo inaudito a estrutura das composições medievais do *Ordinarium* dos séculos 14 e 15, mediante um expediente altamente elaborado de “neutralização” harmônica e melódica¹⁸⁹. Nesse sentido, o jogo de acentuação rítmica da *Missa* requer de seu “ouvinte ideal” a mesma capacidade técnica de “compor junto” (“*mitkomponieren*”), que Adorno exigia para a compreensão das obras de Schoenberg¹⁹⁰. Ou seja, Adorno não teria percebido uma efetiva *espiritualização da rítmica*. Outro exemplo do partidarismo apontado por Dahlhaus estaria na diferença de apreciação das “técnicas de dissonância” de Schoenberg e de Stravinsky: enquanto a primeira, como “emancipação”, teria seu direito de existência assegurado pela legitimação histórica da variação em desenvolvimento, a segunda seria “inorgânica” e “regressiva”, por incidir

¹⁸⁷ DAHLHAUS, *Das Problem der “höheren Kritik”: Adornos Polemik gegen Strawinsky*, p. 9: “Die Verknüpfung von *Musik als Zeitkunst, entwickelnder Variation und Transzendenz* ist eine – also solche durchaus triftige – Beethoven-Exegese”

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 9–10

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 10

¹⁹⁰ *Ibid.*

na “perda de função” (*Fuktionlosigkeit*) daquela ligação harmônica que antes a dissonância promovia; nesse momento, afirma Dahlhaus, ao se valer de um critério de análise schenkeriana para um e não para outro, a crítica imanente abandona toda objetividade e revela-se decisionista, fundamentalmente arbitrária¹⁹¹.

Como quer que seja, a crítica a Stravinsky é central para nossa tese por dois motivos: primeiramente, é nela que Adorno desenvolve os conceitos de espacialização e pseudomorfose, tão orientadores para seu conceito de tempo musical quanto a exegese sobre Beethoven; o “retrato dialético” de 1962, além de representar o coroamento da crítica de FNM, reafirmaria os preceitos básicos da *Entwicklung*. Em segundo lugar, porque essa crítica dá visibilidade à postura teórica de Adorno diante dos desdobramentos do serialismo nos 1950, objeto da segunda parte da tese. Nesse sentido, concordamos com Gianmario Borio a respeito da convergência crítica: “Adorno aplicou o princípio básico de sua crítica a Stravinsky para avaliar as obras seriais”¹⁹². Essa convergência é o ponto de articulação entre as duas partes da tese. Antes de nos dedicarmos ao debate em Darmstadt, comentaremos os dois ensaios sobre as relações entre música e pintura na modernidade, publicados praticamente na mesma época dos ensaios sobre Stravinsky. Será o caso de mostrarmos que as reflexões sobre a “arte do tempo” e a “arte do espaço”, bem como sobre o problema contemporâneo da convergência dos meios artísticos, envolvem a mesma ordem conceitual apresentada nestes primeiros capítulos, ainda que modulada para outro campo discursivo.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 12–13

¹⁹² BORIO, *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen zur seriellen Musik*, p. 330

3. Arte do tempo e arte do espaço

Adorno não dedicou um texto específico sobre o conhecido capítulo 16 de *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), no qual G.E. Lessing delimitava, de modo normativo, as singularidades da pintura e da poesia, bem como indicar os expedientes mais adequados à intensificação de seus efeitos. Uma breve porém incisiva referência à classificação de Lessing aparece apenas em *Sobre algumas relações entre música e pintura* (1965), que analisaremos abaixo¹⁹³. Acreditamos, no entanto, que a centralidade de *Laocoonte* para uma efetiva compreensão dos conceitos de “espacialização” e “pseudomorfose em pintura” não deve ser menosprezada, sobretudo pelo fato de Lessing ter sido o primeiro teórico a propor a distinção sistemática entre artes do tempo e artes do espaço. Afinal, é apenas a partir de tal distinção, seja ela explicitada ou presumida, que conceitos como espacialização e pseudomorfose adquirem alguma pertinência. Se Lessing inaugurou o debate sobre a segmentação e a convergência dos meios artísticos no interior da estética clássica alemã, temos razões para crer que o debate se prolonga na reflexão adorniana do pós-guerra. Já na primeira frase do mesmo *Sobre algumas relações entre música e pintura*, Adorno sanciona como “evidente” a distinção entre artes do tempo e artes do espaço, para em seguida reposicionar dialeticamente o problema da temporalidade em geral na música:

“A evidência de que a música é uma arte do tempo (*Zeitkunst*), que se desenvolve no tempo, significa, em duplo sentido, que o tempo não é evidente para ela, que o tempo se coloca como problema”

(*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 628)

Não se trata de uma afirmação casual. Enunciados semelhantes sobre a “evidência” da música como arte do tempo podem ser encontrados em momentos distintos da produção adorniana. Asserções praticamente idênticas, por exemplo, estão no ensaio publicado quinze anos antes sobre o mesmo tema, *Sobre a relação entre*

¹⁹³ Na realidade, referências a Lessing surgem também em *Notas sobre literatura* (GS 11, 79; GS 11, 325) e em *Teoria estética* (GS 7, 131), mas seu escopo temático afasta-se da discussão sobre a divisão sistemática das artes.

música e pintura hoje (1950), além do “retrato dialético” sobre Stravinsky (1962) e na *Teoria estética* (1970):

“Tendências correlatas (...) possuem significados diferentes, mesmo opostos, na arte temporal da música e na arte espacial da pintura” (GS 18, 142)

“Como arte temporal, a música está ligada ao fato da sucessão e portanto é irreversível como o próprio tempo.” (*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 386)

“Seria vão contestar que ela [a música] é uma arte temporal; que o tempo musical, por pouco que coincida imediatamente com o tempo da experiência real, é como este irreversível” (TE, GS 7, 42)

A definição “evidente” da música como arte temporal perde, no entanto, seu caráter de evidência precisamente pela ênfase com que Adorno sublinha essa característica. Em um primeiro momento, a divisão entre artes do espaço e artes do tempo coloca-se para Adorno, tanto quanto para Lessing, como princípio inquestionável e “invariante”. A própria expressão “pseudomorfose” confirmaria tal princípio: ao tematizar as tendências de pseudomorfose da música em pintura, ou seja, da *falsa* (pseudo) comutação da música em pintura, o horizonte argumentativo aqui pressupõe necessariamente a *verdade* da separação entre os meios, a irredutibilidade de critérios estéticos ligados à arte musical que estariam em oposição àqueles das artes visuais. Assim, ao menos implicitamente, Adorno legitima a distinção entre os meios inaugurada pelo *Laocoonte*, de Lessing. Por outro lado, devemos reconhecer que uma distinção sistemática à maneira de Lessing dificilmente se sustenta na estética adorniana, que antes engendra uma confrontação dialética das próprias categorias de tempo e espaço no interior de cada meio artístico. Se o tempo institui o *meio* da música – como afirma Adorno no mesmo ensaio de 1965 – sua temporalidade interna (*Zeitlichkeit*) é, por sua vez, o fator pelo qual ela mesma se transforma em objeto, em coisa (*Gegenstand*, *Ding*). É desse modo que a temporalidade, para Adorno, se apresenta como “problema” a ser resolvido (GS 16, 628). Por meio da forma, que totaliza e articula internamente seus momentos internos em contraposição ao fluxo do tempo empírico, a música consiste em certa “objetivação do tempo” (*Objektivierung der Zeit*). Se os momentos internos devem ser articulados na obra, instalando-se na dimensão temporal, a forma determina *externamente* a progressividade desses

momentos, de modo que tempo e espaço não podem ser separados na música. O problema do tempo musical coincide com o problema da forma, pois é o referente que organiza, mediante um esquema espacializante, o desdobramento interno dos eventos sonoros, sua temporalidade. É importante ressaltar a presença do ideal de *Entwicklung* e da dimensão epifânica na definição de música como “objetivação do tempo”, como cristalização de uma progressividade. Toda classificação normativa entre artes do tempo e artes do espaço, como a que Lessing propõe, revelaria de saída um teor não apenas ingênuo, mas sobretudo ideológico, inautêntico.

Encontramos, todavia, o seguinte impasse: de um lado, a divisão entre artes do tempo e artes do espaço é tomada como “evidente”; de outro, a tensão entre as categorias de tempo e espaço define a obra musical. Adorno recusa toda definição substancial e não-histórica de obra e, por extensão, recusa divisões *a priori* entre os meios artísticos; se as primeiras páginas de *Teoria estética* questionavam o próprio direito de existência da arte, qualquer construção *a priori* torna-se frágil. No entanto, veremos como a recusa à abstração sistemática de gêneros e de meios artísticos não significa a recusa de um conceito dialético de arte, fundamentado no conceito de material, no estado historicamente determinado das técnicas disponíveis de uma prática artística, que leva em conta a mediação entre as categorias do tempo e do espaço. Dito de outro modo, a tensão entre tempo e espaço é constitutiva de cada meio, seja música ou pintura. É assim que a distinção adorniana entre arte do tempo e arte do espaço se revelará imprescindível para a posição de um conceito negativo de arte. Sem esse desmembramento *não-sistemático*, Adorno não poderia sequer encaminhar a crítica à pseudomorfose e à espacialização.

Conforme mencionado no início do capítulo, a referência de Adorno à classificação sistemática de Lessing surge somente no ensaio de 1965, *Sobre algumas relações entre música e pintura*, no qual se rejeita o imperativo de ordenamento proveniente da estética racionalista clássica e, conseqüentemente, se rejeita a delimitação de fronteiras entre arte temporal e arte espacial:

“As fronteiras estabelecidas, que opõem a arte do espaço e a arte do tempo, derivam da necessidade de classificar, de ordenar; surgem com maior insistência (...) nos períodos da estética clássica. Esta procura quebrar a resistência das coisas distintas que se colocam contra a cultura unificada

(*vereinheitlichende Kultur*), assim como, por outro lado, satisfaz a necessidade cultural de unificar (...) Algo das artes individuais sempre se rebelou contra essa intenção unificadora e igualmente divisora. A razão para isso pode ser vista claramente – como no *Laocoonte* de Lessing – na divisão dos critérios estéticos que devem decidir categoricamente sobre a dignidade de uma obra de arte a partir de cima, ou seja, a partir de um modo que está além de sua constituição individual. A divisão das artes era cúmplice daqueles lugares-comuns normativos que o academicismo sempre impôs às necessidades concretas artísticas.”

(*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 638)¹⁹⁴

À primeira vista, Adorno parece rejeitar qualquer divisão *a priori* das artes. Mas é importante notar que a crítica não incide propriamente sobre a divisão entre arte espacial e temporal, e sim no *estabelecimento de fronteiras* (“*Die etablierten Grenzen...*”) que visam determinar o estatuto e a dignidade de uma obra a partir “de cima”, ou seja, a partir de abstrações conceituais indiferentes à peculiaridade da obra. Para Adorno, tanto as linguagens artísticas quanto as obras individuais “rebelam-se” contra essa “intenção unificadora”, elas resistem a categorizações. Adorno critica, portanto, o procedimento classificatório de prescrição de “fronteiras”, que estaria indiciado já no título do livro de Lessing: *Laocoonte ou sobre as fronteiras (Grenzen) da pintura e da poesia*¹⁹⁵. Ocorre que, se Adorno não aceita a prescrição normativa de fronteiras, ele acaba preservando os polos da distinção mesma – música como arte temporal e pintura como arte espacial – distinção assegurada por aquilo que ele considera ser o “princípio imanente puro” de cada arte: “as artes convergem apenas quando cada uma segue de maneira pura (*rein*) seu princípio imanente”¹⁹⁶. A divisão

¹⁹⁴ „Die etablierten Grenzen von Raumkunst und Zeitkunst gegeneinander entspringen aus dem klassifikatorischen, ordnenden Bedürfnis; man insistiert in Perioden klassizistischer Ästhetik besonders auf ihnen. Sie will ebenso den Widerstand des Ungleichnamigen gegen die vereinheitlichende Kultur brechen, wie sie umgekehrt deren vereinheitlichendes Bedürfnis befriedigt, indem ein Bereich, innerhalb dessen Grenzen gesetzt sind, durch solche Einteilung selbst wiederum das Eine bestätigt, den Oberbegriff dessen, wonach eingeteilt wird. Gegen diese zugleich vereinheitlichende und Grenzen setzende Absicht hat immer in den Einzelkünsten etwas rebelliert. Warum, kann man sich am einfachsten daran vergegenwärtigen, daß - wie noch in Lessings Laokoon - aus der Einteilung ästhetische Kriterien abgeleitet wurden, die von oben her, also jenseits der Konstitution des einzelnen Gebildes in sich, über dessen Dignität kategorisch entscheiden sollten. Die Einteilung der Künste befand sich in Komplizität mit jener normativen Wohlweisheit, welche von je der Akademismus dem konkreten künstlerischen Bedürfnis oktroyierte.

¹⁹⁵ Lessing, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. Ed. Iluminuras, 1998.

¹⁹⁶ GS 16, 629: “Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt“

adorniana não se realiza então de maneira prescritiva (visando determinar “de cima” a dignidade de uma obra, como faz Lessing), senão de maneira funcional e descritiva, para o propósito da compreensão dialética. Não iremos explorar a complexidade do debate sobre o *Laocoonte* no interior da estética alemã do século 18, à qual Adorno faz alusão nesse trecho, mas convém expor os argumentos de base do livro de Lessing, a fim de observarmos em que medida o pensamento adorniano consente e abnega a divisão entre artes do espaço e artes do tempo.

3.1 Lessing: limites da pintura e da poesia

Sabemos que o caráter inaugural de *Laocoonte* está na tentativa de fornecer critérios autônomos, independentes de propósitos teológicos ou éticos, para a avaliação dos meios artísticos, quando estes se reduzem a seus “primeiros fundamentos” (*ersten Gründen*): o espacial-simultâneo e o temporal-sucessivo. Embora Lessing não tenha sido primeiro a fazer essa distinção, sua originalidade consiste no tratamento *sistemático* da questão do espaço e do tempo nos meios artísticos, no caso, poesia e pintura. Como observa Seligmann-Silva, Lessing pretende esclarecer as condições formais específicas de cada meio, a fim de evitar “influências perniciosas” que uma separação imprecisa poderia ocasionar¹⁹⁷. Embora também aqui se admita uma definição de arte como imitação (*mimesis*), à semelhança da poética clássica e da doutrina do *ut pictura poesis*¹⁹⁸, doutrina esta que constitui o alvo principal da crítica de Lessing, procura-se determinar no livro os *limites da imitação* dos meios, definindo regras que o artista deveria seguir a fim de obter o máximo efeito em sua obra e

¹⁹⁷ Cf. SELIGMANN-SILVA, “Introdução” in LESSING, *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*, São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 49

¹⁹⁸ Doutrina que remonta à *Arte poética*, de Horácio, na qual se defende a homologia retórica entre os meios artísticos. Cf. HANSEN, *Categorias epidíticas da ekphrasis*. In: *Revista USP*; n. 71, 2006, p. 98: “(...) os versos 361-365 da *Arte Poética*, em que Horácio afirma que poesia é como pintura. *Ut pictura poesis* é, como se sabe, tópica de competição ou emulação entre as artes (...) Evidentemente, Horácio não diz que poesia é pintura ou que pintura é poesia, mas ut, ‘como’, propondo na conjunção comparativa a homologia retórica dos procedimentos miméticos ordenadores dos efeitos em um e outra. Assim, o ut que as relaciona parece indicar as modalidades técnicas do verossímil e do decoro necessários em cada gênero poético em termos de invenção, disposição e elocução, para que a obra particular cumpra as três funções retóricas gerais de ensinar (*docere*), agradar (*delectare*) e persuadir (*movere*)”

consequentemente garantir sua força imitativa. Nesse sentido, ao circunscrever os primeiros fundamentos dos meios artísticos à dimensão espacial-simultânea ou temporal-sucessiva, Lessing antecipa o debate sobre as tendências de espacialização e pseudomorfose descritas por Adorno.

Sem dúvida, nada parece tão trivial quanto a afirmação de que a poesia seria uma arte do tempo e a pintura, arte do espaço. Mas de onde vem a necessidade que impõe a teorização de um discernimento a rigor tão banal? Para Lessing, a redução aos fundamentos implica a anuência das dificuldades e impossibilidades de transposição de certos temas e objetos entre os meios da imitação artística, da emulação de um meio sobre outro – emulação esta que a doutrina horaciana da *ut pictura poesis* defendia; com a redução das linguagens artísticas a seus primeiros fundamentos, pretende-se evitar tanto o “desperdício de muita imaginação a troco de nada” quanto as “invasões” entre os domínios artísticos que o “bom gosto não aprovará nunca”¹⁹⁹. Se Lessing entende a pintura e a poesia como artes da cópia ou da imitação (*nachahmende Künste*), ele não apela, por outro lado, à simplicidade da distinção sensorial entre olhar e ouvir. Antes, refere-se a “uma relação conveniente” (*ein bequemes Verhältniss*) dos signos (*Zeichen*) com seus respectivos meios. Assim, na pintura, os signos são “figuras e cores no espaço”, ordenados um ao lado do outro, coextensivos (*nebeneinander*) e seus objetos são corpos (*Körper*); já na poesia, os signos são “sons articulados no tempo”, seguem-se uns aos outros (*aufeinanderfolgende*) e seus objetos constituem ações (*Handlungen*)²⁰⁰. Pintura e poesia separam-se, portanto, tanto por seus signos quanto por seus objetos (*Gegenstände*): objetos coextensivos de qualidades visíveis (corpos) inspiram uma relação conveniente para a imitação em meio coextensivo (arte espacial), assim como objetos sucessivos (ações) em meio sucessivo (arte temporal). Lessing concede que, para serem representados, tanto os corpos dependem da dimensão temporal quanto as ações dependem da espacial. Mas tal dependência ocorre apenas “alusivamente” (*andeutungsweise*) e não afeta a estrita homologia entre os meios artísticos específicos, seus signos correspondentes e sua forma de recepção. Ou seja, a temporalidade de uma pintura narrativa não é fornecida pelos próprios signos da pintura, não é representada

¹⁹⁹ LESSING, *Laocoonte*, p. 211

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 193

nela diretamente, mas deve ser inferida pelo espectador a partir do objeto estático, restrito a um momento; elementos como discursividade e narratividade seriam, portanto, secundários à pintura. De modo similar, a espacialidade na construção poética, a disposição “arquitetônica” de uma memória virtual, seriam antes metáforas subsidiárias que não participam diretamente do fluxo do poema atualizado e objetivado no tempo.

Ainda vinculado ao espírito representacionista do século 18, Lessing deduz então os elementos de base que pertencem à representação direta (à “relação conveniente”) de cada meio artístico, separando-a claramente da representação indireta (acidental ou “alusiva”). É assim que, por exemplo, o poeta “deveria buscar o uso de sinédoques, e não de alegorias”, valorizar “onomatopéias, tropos e figuras [retóricas]”, por serem mais convenientes ao meio no qual os objetos, afinal, correspondem a ações²⁰¹. A poesia deve evitar a prosa descritiva. Procurando ao mesmo tempo se afastar da ideia de reciprocidade entre os meios, defendida pelo *ut pictura poesis*, e do estabelecimento de uma hierarquia entre os meios, à maneira de um *paragone*, a separação sistemática de Lessing inventa então uma espécie de cartografia dos meios artísticos, cujas fronteiras devem ser observadas pelo artista. Vale a pena enfatizar o seguinte aspecto da divisão clássica proposta por Lessing: ela ocorre no plano da representação direta ou da “relação conveniente”, mas se dissolve no plano da representação indireta ou alusiva²⁰². Por isso, tal delimitação sistemática não impediria o “bom convívio” e a “boa influência” de vizinhança entre os meios:

“(…) assim como dois vizinhos justos e amigos não permitem que o outro tome liberdades inconvenientes no seu domínio mais íntimo, mas decerto permitem que reine uma indulgência recíproca quanto às fronteiras mais externas que compensa de modo pacífico as pequenas invasões nos direitos um do outro que cada um se vê obrigado a fazer rapidamente premidos pela necessidade: o mesmo se passa entre a pintura e a poesia”²⁰³

Lessing propõe uma teoria dos signos vinculada à essa divisão, segundo a qual o signo essencialmente ordenado um ao lado do outro (*nebeneinandergeordnet*) proveniente na pintura seria “natural” (*natürlich*) e não se coaduna com o signo

²⁰¹ Seligmann-Silva in *Ibid.*, p. 49; 50

²⁰² MITCHELL, *The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon*. In: *Representations*, n. 6, 1984, p. 102

²⁰³ LESSING, *Laocoonte*, p. 211

ordenado um após o outro (*aufeinanderfolgenden*) da poesia, cuja imitação se realiza de maneira “arbitrária” (*willkürlich*). Pintura e poesia distinguem-se não apenas pelo meio formador (corpos e ações) e pela dimensão de seu ordenamento (espaço e tempo), mas também pelos seus signos. Daí resulta a incompatibilidade fundamental na transposição de temas e objetos entre os meios artísticos. Segundo a teoria de Lessing, formas espaciais, cores e som formariam signos “naturais” pois estão inscritos na natureza física, enquanto a linguagem verbal formaria signos “arbitrários”, independentes da natureza²⁰⁴.

Essa dicotomia encaminhada pela teoria dos signos torna menos “evidente” a divisão entre artes do espaço e artes do tempo no sistema de Lessing, sobretudo quando se considera o caso da música. A princípio, não se questionaria a classificação da arte musical entre meios artísticos temporais, cujos signos estariam comprometidos com o aspecto da sucessão e da narratividade. Contudo, segundo a taxonomia de Lessing, os signos musicais não constituem inicialmente “ações”; por outro lado, não podem ser considerados “arbitrários”, já que, segundo a concepção clássica, os sons provêm diretamente da natureza, ao contrário dos signos da poesia, ancorados na linguagem verbal. Lessing não chegou a concluir seu projeto sobre *Laocoonte*, que previa mais duas partes além da publicada. Mas em seus fragmentos, reunidos sob o título *paralipomenon* 27 e indicados com “Para a terceira parte”, realiza uma análise comparativa entre signos poéticos e musicais, cujo estilo e linguagem se enquadraria àqueles do capítulo XVI do *Laocoonte*²⁰⁵. De acordo com esses fragmentos, a música estaria próxima tanto da pintura quanto da poesia, pois, embora utilize de maneira sequencial signos ordenados e *articulados* no tempo, como na poesia, tais signos não seriam arbitrários, mas “naturais” como na pintura²⁰⁶. As críticas de Johann Herder e Moses Mendelssohn a Lessing – quando insistem no fato de que não a poesia, mas a

²⁰⁴ cf. *Laocoonte*, cap. XVII. A complexidade da teoria dos signos decorre da afirmação de Lessing de que o objetivo mais íntimo da poesia seria a transformação de seus signos arbitrários em signos naturais, afastando-se portanto do teor alegórico, mais adequado à prosa. Ou seja, as metáforas poéticas ambicionam elevar-se a signos semelhantes aos da pintura, portadores de maior “dignidade e força”, por serem naturais (cf. Seligmann-Silva in *Laocoonte*, p.51); a poesia, em resumo, deseja despertar a ideia em um instante, por meio do registro metafórico da linguagem. A discussão sobre as consequências dessa complexidade escaparia do propósito do nosso trabalho.

²⁰⁵ RICHTER, *Intimate Relations: Music in and around Lessing's "Laokoon"*. In: *Poetics Today*, v. 20, n. 2, 1999, p. 156

²⁰⁶ idem, p. 170

música, como movimento (*Bewegung*), representaria a autêntica contrapartida da pintura – seriam neutralizadas à luz dessa teoria dos signos²⁰⁷. Moses Mendelssohn (cuja apreciação crítica negativa de Lessing converge com a de Herder) procurava estabelecer uma oposição entre signos naturais e arbitrários não mais em relação à poesia e à pintura, como no sistema de Lessing, mas em relação à música e a pintura:

“Aquele (a música) utiliza igualmente signos naturais, mas imita apenas por meio do movimento [*Bewegung*]. A poesia possui algumas qualidades em comum com a música e algumas em comum com a pintura. Os seus signos possuem um significado arbitrário, daí eles expressarem às vezes coisas que existem uma ao lado da outra [*nebeneinander*], sem com isso realizarem uma invasão no campo da pintura”²⁰⁸

Todavia, Lessing sempre manteve a convicção de que a imitação da arte musical ligava-se originariamente àquela da arte poética²⁰⁹. Assim, ainda que a música não trate especificamente de ações verbais, ela pode, por meio do *movimento* de seus signos naturais, de fato, expressar ações. Dito de outro modo, os campos semióticos da poesia e da música aproximam-se mediante o traço comum e essencial da sucessividade de seus objetos no tempo. Em que pesem as nuances fornecidas pela teoria dos signos do sistema de Lessing, que colocam a música a meio caminho entre pintura e poesia, interessa-nos observar a demarcação entre os meios orientados pelo referente espacial-simultâneo e aqueles orientados pelo referente temporal-sucessivo, regulamentando a especificidade dos objetos de cada arte; para Lessing, portanto, a música seria um meio de articulação de signos não arbitrários, de sons ordenados um após o outro (*aufeinander*) no tempo.

Rodrigo Duarte aponta para o fato de que a demarcação do *Laocoonte* reagia à contaminação de um meio artístico sobre outro no âmbito da estética clássica do século 18, em particular, de certa subordinação histórica das artes plásticas à literatura²¹⁰. Essa tendência, constatada por Clement Greenberg em *Rumo a um mais novo Laocoonte*,

²⁰⁷ idem, p. 156

²⁰⁸ Moses Mendelssohn *apud* Seligmann-Silva in *Laocoonte*, nota 2, p. 200

²⁰⁹ RICHTER, *Intimate Relations: Music in and around Lessing's "Laokoon"*, p. 161: “Lessing (...) wrote in paralingua 27: ‘There really was a time when both poetry and music together were a single art’”

²¹⁰ DUARTE, *Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno*, p. 32

teria animado o estabelecimento de fronteiras por parte de Lessing, que todavia privilegiava antes o caráter narrativo das artes temporais:

“Lessing, em seu *Laocoonte*, escrito na década de 1760, identificou a presença de uma confusão das artes tanto prática quanto teórica. Mas viu os seus efeitos prejudiciais exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época. Ele criticou os poemas descritivos de poetas como James Thompson, vendo neles uma invasão do domínio da pintura de paisagem, mas, sobre a invasão da poesia pela pintura, tudo que conseguiu foi condenar pinturas alegóricas que requeriam uma explicação e quadros como *O filho pródigo*, de Ticiano, que incorporam “dois pontos necessariamente separados do tempo num único e mesmo quadro”²¹¹

Dáí poderemos constatar o caráter ideológico e heterônomo que motiva a divisão “racional” e sistemática entre arte temporal e arte espacial na teoria de Lessing. Essa remissão ideológica, que se propaga no interior do debate estético alemão, seria então denunciada por Adorno no ensaio de 1965, na passagem que vimos acima. De todo modo, notamos que uma parte significativa dos pressupostos de Lessing influenciará os conceitos adornianos de espacialização e pseudomorfose.

Momento transcendental? O “princípio imanente” e o “puro meio” da música

O excursus sobre o *Laocoonte* permite compreender sob outra perspectiva a problemática da pseudomorfose em pintura, tendência que, como vimos, teria atingido seu paroxismo na obra de Stravinsky segundo a crítica de Adorno. Podemos afirmar que a concepção segundo a qual cada meio artístico possuiria um “princípio imanente puro”²¹², bem como a crítica à espacialização, remete à delimitação de Lessing em sua recusa teórica à emulação entre os meios. Para os dois autores, a especificidade do *pures Medium* da música compromete-se com o *aufeinanderfolgende*, com o caráter processual da sucessão, de um elemento após o outro. Lembremos que, no ensaio sobre Stravinsky de 1962, Adorno considera (ainda) que,

²¹¹ GREENBERG, *Rumo a um mais novo Laocoonte*, pp. 25-6, apud DUARTE, *Ibid.*, p. 32

²¹² Ver nota acima 196

“como arte do tempo, a música está ligada, pelo seu meio puro (*pures Medium*), ao fato da sucessão e portanto é irreversível como o próprio tempo. Ao iniciar, compromete-se em ir adiante, a virar algo novo, a se desenvolver”

(*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 386-387)²¹³

Se Lessing defendia uma “relação conveniente” entre objetos e meios artísticos a ser respeitado pelo artista, Adorno prevê analogamente aqui uma adequação, em termos de um tratamento composicional que não deveria ser abandonado, entre a faticidade do sonoro – sua irreversibilidade – e o “meio puro” da música. Esse imperativo de adequação fundamentaria não apenas sua crítica a Wagner, Stravinsky, ao jazz, mas também paralelamente sua crítica à vanguarda nos anos 1950 e 1960, que analisaremos na Parte II.

Esta é provavelmente a principal objeção à concepção adorniana de tempo musical, que foi levantada por vários comentadores e críticos musicais: a partir da mera adequação entre meio e seus objetos, ou de uma “relação conveniente” nos termos de Lessing, Adorno deduziria uma obrigação composicional para a formalização específica do tempo. Ou seja, a partir do mero truísmo de que a música transcorre, Adorno considera-se a adequação conveniente com o meio um invariante, e mesmo, um transcendental, a condição de possibilidade da obra²¹⁴. Esse “deslize transcendental” é apontado por Richard Klein, que critica não apenas a insuficiência, mas o equívoco fundamental do conceito adorniano de tempo e de espacialização: nesses conceitos, haveria a passagem teórica subreptícia e não necessariamente essencial de uma simples *constatação da pura fisicalidade do som*, de seu meio puro no devir, para um *compromisso com a organização de uma historicidade interna da composição*²¹⁵. Essa passagem subreptícia não estaria plenamente justificada por Adorno, sendo refutável do ponto de vista materialista. Adorno simplesmente estaria construindo uma norma estética a partir da descrição do contínuo, tomando a sequência irreversível de toda realização musical como o sentido estruturalmente obrigatório da temporalidade

²¹³ „Musik ist, als Zeitkunst, durch ihr pures Medium an die Form der Sukzession gebunden und damit irreversibel wie die Zeit. Indem sie anhebt, verpflichtet sie sich bereits weiterzugehen, ein Neues zu werden, sich zu entwickeln“.

²¹⁴ Ver passagem já citada: “Podemos chamar isso de transcendência da música: o fato de que ela em qualquer instante torna-se algo e algo outro do que era (...)”(*Stravinsky, um retrato dialético*, GS 16, 387)

²¹⁵ KLEIN, *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*, p. 66

progressiva de uma obra²¹⁶. Daí nossa sugestão de uma *metafísica da antifonia motívica*. Dahlhaus, como vimos anteriormente, também constata certo dogmatismo na apreciação do modo da *Entwicklung* como o único modo válido de progressão temporal. Nesse sentido, afirma que a filosofia da história aplicada às formas musicais universaliza um juízo estético particular, ligado à técnica de variação em desenvolvimento, revelando-se a um só tempo politicamente “decisionista” e esteticamente “subjetivista”²¹⁷. Os termos remetem à observação de Peter Bürger, para quem a ênfase adorniana no conceito problemático de autonomia o conduziria a um “decisionismo de avaliação”²¹⁸. Dito de outro modo, assim como em Lessing haveria um momento ideológico na distinção sistemática entre arte temporal e arte espacial, tais comentadores observam um momento ideológico na própria concepção adorniana segundo a qual o meio formal “puro” da música, seu “princípio imamente”, deve seguir o ideal utópico da *Entwicklung*. Ela seria ideológica no sentido de universalizar a perspectiva da *Entwicklung* como sendo aquele que define o tempo musical e de dissimular tal universalização²¹⁹.

Seríamos coagidos a interpretar esse momento especulativo como ideológico, reconhecendo que Adorno simplesmente se inscreveria na tradição austro-germânica, que remonta à técnica da variação em desenvolvimento e à “antifonia motívica” no classicismo, consolidada em Beethoven: essa tese contra Adorno é partilhada por comentadores e críticos musicais, além de Klein e Dahlhaus, como Wellmer²²⁰, Chua²²¹, Zagorski²²² e Adlington²²³. A ênfase ao pensamento motívico-temático constituiria seu

²¹⁶ *Ibid.*, p. 64–66

²¹⁷ DAHLHAUS, *Das Problem der “höheren Kritik”*: Adornos Polemik gegen Strawinsky, p. 14: “A filosofia da história – a *höhere Kritik* – pode ser desmembrada em, de um lado, “decisionismo” político e, de outro, “subjetivismo” estético”

²¹⁸ BÜRGER, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, p. 132

²¹⁹ Cf. BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 101

²²⁰ WELLMER, *Adorno, la modernité, le sublime*, apud BOISSIÈRE, *La pensée musicale de Theodor W. Adorno*, p. 142: “há uma (...) outra tradição [ligando Debussy a Stravinsky] que Adorno, marcado pela tradição austro-germânica de um construtivismo dinâmico e expressivo, nunca soube bem o que fazer”

²²¹ CHUA, *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*, p. 96: “This is in fact Adorno’s insight into Stravinsky’s music, but it is also Adorno’s blindness, for the philosopher’s Teutonic prejudice can only see (...)”

²²² ZAGORSKI, “*Nach dem Weltuntergang*”: Adorno’s Engagement with Postwar Music. In: *Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, 2005, p. 701: “despite relevant changes, Adorno’s narrow reading of an Austro-German compositional tradition is a constant that defines the standard for his engagement with postwar music”

ponto cego. Contudo, o teor geral dessas críticas obscurece o fato de que os fragmentos sobre Beethoven já previam modalidades complementares ao ideal da *Entwicklung*, não necessariamente tomadas como regressivas. Como vimos no primeiro capítulo, a própria exegese de Beethoven, ao contrário do que esses comentadores sugerem, observa os perigos de “recaída ideológica”. Ainda que Adorno retire da antítona motívica o substrato de seu conceito de tempo musical – como exigência própria do material – a teoria dos tipos prevê modalidades distintas da relação da totalidade da obra com o tempo musical. É preciso reafirmar, portanto, que a simples recusa ao ideal de *Entwicklung* não implica inconsistência formal, tornando no mínimo limitantes as acusações dos comentadores acima contra Adorno, que depreciaram a complexidade de seus ensaios sobre música e pintura. Veremos, no contexto dos anos 1960, que um paradoxo emerge precisamente no fato de que a ruptura com a *essência* da música, com o tempo musical, condiz com o estágio técnico do material e com seu princípio imanente: daí a temática sobre a imbricação das artes, sobre a fusão dialética das artes que Adorno toma como objeto de reflexão a partir de 1966. Os ensaios sobre música e pintura já mostravam que a constatação de um princípio imanente associado a cada meio não leva a uma imposição ontológica nem à determinação funcional e não-dialética dos limites de seus materiais.

3.2 Os ensaios de 1950 e 1965 sobre música e pintura

A fim de expor a maneira pela qual a terminologia do *Laocoonte* de Lessing é dialeticamente reconfigurada por Adorno, parece-nos relevante confrontar seus dois ensaios dedicados à relação entre música e pintura: *Sobre a relação entre música e pintura hoje* (GS 18, 140-8), publicado em 1950, e o já mencionado *Sobre as relações entre música e pintura* (GS 16, 628-42), publicado em 1965. A distância de quinze anos que separa esses ensaios permitiria demonstrar a tenacidade da posição adorniana no

²²³ ADLINGTON, *Musical Temporality: Perspectives from Adorno and de Man*. In: *repercussions*, v. 6, n. 1, 1997, p. 26: “Adorno frequently dismantled the subject-object antinomy in his musical criticism, siding unambiguously with the subjective qualities of music as determined by his philosophical predecessors. This was undoubtedly as much due to his personal affiliations with composers of the ‘Second Viennese School’, as any conservative bias toward Austro-German idioms and tradition”

que se refere à “relação conveniente” de cada meio com seu objeto correlato, adequação esta que seria assegurada pela noção de material, mas que se afasta da visão sistemática de Lessing. Vimos que, ao encaminhar os conceitos de espacialização e pseudomorfose antes desses ensaios, Adorno sancionava o ideal da “arte da *Entwicklung*” no trabalho motivico-temático como a própria subjetividade na prática compositiva. Os dois ensaios sobre as relações entre música e pintura também exploram diretamente a temática do processo de espacialização do tempo musical e, assim como os dois ensaios sobre Stravinsky (cujo intervalo de publicação é praticamente o mesmo²²⁴), tomam a obra do compositor como caso paradigmático de tal processo na modernidade.

No ensaio sobre música e pintura de 1950, Adorno sugere inicialmente que a tendência de pseudomorfose da música em direção à pintura, inerente à *Aufklärung*, assinala o surgimento de toda música moderna: “Não há dúvida de que as origens da nova música no ocidente podem ser encontradas na pintura” (*Sobre a relação entre música e pintura hoje*, GS 18, 142). O argumento central apoia-se no fato de que as relações entre música e pintura atestam uma contínua e unilateral adaptação histórica da música à pintura, não apenas em certos traços externos, mas em sua especificidade estrutural interna. Adorno caracteriza aqui o fenômeno da pseudomorfose como historicamente inevitável. Após o colapso do figurativo na pintura e da tonalidade na música, tal adaptação coincidiria com a guinada “objetivista” da música moderna em todas suas tendências (incluindo a fase dodecafônica de Schoenberg), confirmando o enfraquecimento do polo subjetivo e a reificação da expressividade musical. Para Adorno, como vimos já em FNM, a *Aufklärung* impõe o triunfo do espírito da pintura sobre o espírito da música por sua própria “natureza”, que privilegia a organização disciplinada do espaço em detrimento à especificidade caótica, resistente à apreensão conceitual, do tempo²²⁵. Em suma: o triunfo do apolíneo sobre o dionisíaco²²⁶. A

²²⁴ Sobre música e pintura: *Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute* (1950) e *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1965); sobre Stravinsky: *Stravinsky und die Restauration* (1948) e *Stravinsky: ein dialektisches Bild* (1962)

²²⁵ Ver seção acima 2.3 *Pseudomorfose*

²²⁶ Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche refere-se à “pintura sonora” (*Tonmalerei*), como sinônimo de música programática, para indicar a degenerescência da autêntica arte musical. Esta seria regida pelo princípio dionisíaco de onde se origina a tragédia, posteriormente degenerada em arte da “aparência” que mimetizaria as artes plásticas, guiadas pelo princípio apolíneo de beleza e cingidas pela “consideração teórica” do mundo. A pintura sonora seria, portanto, assim como a ópera do *stilo rappresentativo*, a negação da verdadeira música. A supremacia da “consideração teórica” sobre a “consideração trágica” do

menção à polarização nietzscheana de *O nascimento da tragédia* entre o caráter apolíneo da pintura e o caráter dionisíaco da música é fornecida, aliás, pelo próprio Adorno no texto (cf. GS 18, 143).

Fundamentalmente, as considerações anteriores de FNM sobre a pseudomorfose em Stravinsky são reproduzidas no ensaio de 1950: os expedientes técnicos da pseudomorfose estariam prefigurados na transferência operada por Debussy de técnicas advindas da pintura impressionista; as obras impressionistas, “estáticas, espaciais”, não progridem, permanecem “fora do fluxo temporal” (*Sobre a relação entre música e pintura hoje*, GS 18, 143), sobretudo pela justaposição de complexos sonoros indiferentes à narratividade, o que condicionaria um modo de escuta instantânea. Assim, em Debussy, “o decurso temporal não constitui essencialmente a forma, mas corresponde ao ordenamento coextensivo (*nebeneinander*) e contrastante de superfícies coloridas” (GS 18, 144). A constituição formal, que deveria confrontar dialeticamente o decurso temporal, que deveria suprimir a *Langeweile*, mediante o trabalho do desenvolvimento motivico-temático, é renunciada pela escrita de Debussy. Portanto, a sequência dos eventos individuais (*die Aufeinanderfolge*) já se apresenta em Debussy como fortuita e apática em relação ao “padrão do ‘desenvolvimento’” (*nach dem Maße von 'Entwicklung'*) (GS 18, 144). Para Adorno, a fatura composicional de Debussy daria plena visibilidade à progressiva submissão da música à pintura, na medida em que dispõe a sequência dos eventos musicais como superfícies ordenadas de maneira coextensiva, simplesmente justapostas, que seriam a princípio permutáveis no interior da forma.

A obra de Stravinsky adotaria esse mesmo gesto de Debussy, cortando porém o último traço da subjetividade musical, o elemento mediador de contraposição ao princípio da *Entwicklung*, que ainda caracterizava a ruptura do impressionismo musical. Ou seja, a subjetividade ainda se expressa em Debussy como negação determinada ao princípio da *Entwicklung*, em seu confronto com o espírito sedimentado do material. O

mundo compatibiliza-se com aquela da pseudomorfose da música em pintura, no sentido de uma progressiva dominação do princípio apolíneo (teórico, ordenador, racional) sobre o elemento dionisíaco (trágico e verdadeiramente artístico). Cf. NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, São Paulo: Companhia de Bolso, 2007, cap. 16; 17 (passim) Sobre “pintura sonora”, cf. p. 103

elemento regressivo em Stravinsky, que assimila a técnica de Debussy sem se referir às tensões que ela provoca no material, coincide, para Adorno, com o elemento regressivo da pintura de Kokoschka, em seu esforço de cristalizar, no *meio específico* das artes visuais, o fluxo inconsciente temporal da experiência. Essa experiência, que o expressionismo de Kokoschka procuraria dar conta, estaria “genuinamente” (*genuin*) mais próxima, todavia, da especificidade musical. Nesse sentido, Stravinsky e Kokoschka sucumbem, inversamente à especificidade de cada meio, a pseudomorfoses. De modo esquemático, na visão de Adorno, se Schoenberg e Picasso seriam tecnicamente superiores a Stravinsky e Kokoschka, é porque as técnicas daqueles fazem avançar materialmente as particularidades irreduzíveis de cada meio, enquanto as técnicas destes cedem a pseudomorfoses. Em Schoenberg, sobretudo no período da atonalidade livre, o material avança pela renovação baseada no princípio de construção diretamente ligado ao “campo de problemas” (*Problemlage*) específicos da música; em Picasso, o material avança pela tendência de redução às formas puras espaciais, ao esfacelamento em complexos geométricos, resultante de uma reflexividade autônoma. Desse modo, “tendências formais análogas inevitavelmente possuem significados diferentes, mesmo opostos, na arte temporal da música e na arte espacial da pintura” (GS 18, 142). Ao seguirem as tendências do material da música e da pintura, os procedimentos de Schoenberg e Picasso, ainda que aparentemente “divergentes”, constituiriam de maneira homóloga os enclaves de liberdade na arte moderna. O conceito dialético de material, vinculado à especificidade de cada meio, atua de maneira preponderante na constatação adorniana de pseudomorfoses. No ensaio de 1950, portanto, o objetivismo de Stravinsky decorre da precipitação contínua, em conformidade ao movimento histórico da *Aufklärung*, de elementos das artes visuais sobre a música.

Já no ensaio de 1965, Adorno desloca o foco da análise para o processo de convergência das artes, relativizando a preponderância dos influxos estruturais da pintura sobre música. Equilibra-se a argumentação mediante o reconhecimento, por exemplo, de permutações que levariam a uma crescente dinamização na evolução da pintura, como a criação da “ilusão temporal”. Embora a ideia de “triunfo da pintura sobre a música” do ensaio de 1950 seja atenuada em 1965, Adorno ainda parece insistir na ideia de espacialização do tempo musical e mesmo na prevalência de tal reversão

quando comparada ao processo de “temporalização do espaço pictórico”: “a música (...) está mais relacionada ao espaço do que a pintura ao tempo”²²⁷. É interessante observar que a crítica à reificação da subjetividade musical, no interior da qual a pseudomorfose em Stravinsky representaria uma etapa decisiva, é seguidamente retomada:

“Na música, o movimento em direção à pintura, mesmo depois da recusa a Wagner e ao princípio neo-romântico da sinestesia – eu ouço a luz – prolongou-se nas correntes antiwagnerianas: uma prova de sua violência subterrânea remanescente. A pseudomorfose em pintura, uma das categorias-chave para Stravinsky, continuação do enfoque de Debussy (...) hoje deve ser compreendida como um degrau no processo de convergência”

(*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 629)²²⁸

Assim como descrito no ensaio anterior, a pseudomorfose da música em pintura – “uma das categorias-chave para Stravinsky” – manifesta-se com “violência subterrânea”, mesmo naquelas correntes distantes do deliberado projeto wagneriano de espacialização (“*Zum Raum wird hier die Zeit*”) e de experimentos sinestésicos (como a peça *Prometheus* de Scriabin, de 1910, na qual se utiliza um “teclado de luzes”, o *Chromola*, associando cores a notas). Rodrigo Duarte defende que o uso da expressão “hoje deve ser compreendida” no trecho acima sinalizaria uma revisão da postura adorniana quanto à interferência de um meio artístico sobre outro, tendo em vista as manifestações artísticas dos anos 1960; uma revisão que seria posteriormente confirmada na conferência *A arte e as artes* (1966). Para Duarte, o conceito de pseudomorfose refere-se inicialmente a um dos momentos centrais da crítica adorniana à reificação dos meios: “o aspecto essencialmente crítico que o conceito assume em Adorno diz respeito ao fato de que metamorfose é o indício de um estado de coisas alienado, reificado”²²⁹. Não obstante, Duarte acredita que, em meados dos anos 1960, Adorno passaria a legitimar certa modalidade de importação de procedimentos de um meio artístico para outro, a possibilidade de uma “inter-relação autêntica dos diversos *métiers*”, inter-relação esta que, “no contexto da arte contemporânea, pode ser

²²⁷ GS 16, 638: „Indessen ist Musik wahrscheinlich, ihren empirischen Voraussetzungen nach, als innerräumliche sinnfälliger auf den Raum bezogen als Malerei auf die Zeit“

²²⁸ Tradução em DUARTE, *Sobre o conceito de “pseudomorfose” em Theodor Adorno*, p. 40

²²⁹ *Ibid.*, p. 35

importante e até mesmo desejável”²³⁰. Tal reavaliação do conceito de pseudomorfose, efetuada “sob pressão de importantes acontecimentos dos anos 1960”, estaria plenamente consubstanciada no ensaio de 1966, no qual então se examinava o fenômeno da “imbricação” (*Verfransung*)²³¹. Em linha interpretativa semelhante, Borio defende que “Adorno *reconsiderou* o problema da pseudomorfose” no ensaio sobre música e pintura de 1965, de modo que o mesmo fenômeno que ele “discerniu em Debussy e Stravinsky foi reinterpretado como o prenúncio de um processo de convergência entre formas de representação artística, que tanto se referia a procedimentos estruturais quanto a princípios estéticos”²³². Borio acredita que a ideia de pseudomorfose, “um dos momentos mais virtuosos da crítica a Stravinsky em FNM”, seria “agora tratada positivamente”²³³.

Porém, considerando a continuidade e o rigor teórico dos textos, percebemos que Adorno *não* abandonou sua crítica à pseudomorfose mesmo tardiamente, tampouco tratou essa ideia em termos positivos. De fato, a pseudomorfose permanece uma das figuras centrais da *Aufklärung* musical até TE. O que Adorno parece antes visar na década de 1960 seria a exposição das razões que levariam a uma intensificação de um processo análogo à pseudomorfose em direção à convergência dos meios. Pretendia-se compreender a situação histórica que indicava certa exaustão do processo de autonomização. Vejamos como, no ensaio de 1965, o ideal de *Entwicklung* ainda é preservado e, desta vez, mencionado não sem um acento nostálgico:

“Aquilo que na música tradicional, incluindo Schoenberg, Berg e Webern, *vale especificamente para a dimensão temporal* – toda a arte do desenvolvimento e da transição temática (*die gesamte Kunst von Entwicklung und thematische Übergang*) – torna-se irrelevante para os compositores [de hoje]”

(*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 630, grifo meu)

²³⁰ *Ibid.*, p. 39

²³¹ *Ibid.*, p. 40

²³² BORIO, “*Dire Cela, Sans Savoir Quoi*”: *The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avantgarde*. In: HOECKNER, Berthold (Org.), *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth Century Music*, New York: Routledge, 2006, p. 66

²³³ *Ibid.*, p. 65

Ou seja, mesmo em 1965, mesmo quando o problema da convergência dos meios passa a ser diretamente tematizado por Adorno, aquilo que “vale *especificamente* para a dimensão temporal”, baseada na relação diastêmica entre notas, constitui a essência dialética do trabalho composicional. Ao contrário das interpretações de Duarte e Borio, acreditamos que o enfrentamento do problema da convergência não conduz a reavaliações sobre o conceito de pseudomorfose. O estranho fato de, no trecho acima, as obras da Segunda Escola de Viena serem cingidas pelo termo “tradicional” não deveria nos iludir quanto à adesão tardia e melancólica a técnicas que já estariam obsoletas em 1965. Antes, ficaria confirmado o diagnóstico de retração da subjetividade na nova música “não-tradicional”, cujo processo de espacialização oblitera a essência dialética de “toda arte da *Entwicklung*”.

Nesse ensaio de 1965, Adorno indica três momentos históricos decisivos do processo dialético de pseudomorfose, simbolizados respectivamente pelas obras de Debussy, Stravinsky, Stockhausen: Debussy dissolve, com a técnica impressionista, o material motivico-temático em “partículas” a serem arranjadas por justaposição; Stravinsky trata o próprio tempo “como se” fosse espaço, mediante a incipiente composição por blocos sonoros; por fim, de maneira ainda mais radical do que em Stravinsky, o pontilhismo da primeira fase de Stockhausen recusaria de saída a ideia de sucessividade, a tal ponto que, se em Stravinsky a sucessão ainda era submetida a uma fragmentação de maneira coextensiva (*nebeneinander*), no qual o tempo era tratado alusivamente “como se” fosse espaço, em Stockhausen a sucessão seria totalmente “planejada, disposta do alto como uma superfície visual” (GS 16, 630). Dito de outro modo, aquele “como se” da pseudomorfose em Stravinsky – que corresponde a uma recusa performática e ainda não “autorizada” pelo estágio histórico do material no início do século 20 – teria sido completamente eliminado nos anos 1950 para se tornar um simples “como” – Stockhausen trata o tempo *como* espaço. Esse diagnóstico já estava presente no ensaio *Musik und neue Musik* (1960), onde se constatava que “a organização do tempo como espaço agora se torna uma preocupação séria: o próprio tempo deve, pela manipulação serial, tornar-se disponível e, em alguma medida, ser

capturado” – uma organização que, em Stravinsky, ainda se manifestava por meio de um “como se”, de um “sonho do que estaria por vir”²³⁴.

O tratamento por blocos, baseado na completa homofonia, na atomização da nota individual ou de *clusters*, ignorando a relação entre notas, manipula o tempo como um “cartum”²³⁵, não encontrando correspondente na pseudomorfose da pintura em música, em termos de dinamização. Assim, a radicalidade e a aporia da espacialização na música contemporânea decorre da transformação do próprio *meio* temporal em material, da absoluta identidade do tempo com espaço (*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 631). Como veremos adiante, é a partir desse diagnóstico que o tom programático de *Vers une musique informelle* (1961) já incitava a busca por modelos composicionais capazes de recuperar o gesto expressivo ligado a um impulso temporal, matizado nos anos 1910 mas esquecido pela vanguarda. Adorno queria justamente evitar os perigos da pseudomorfose: “Para que a música se liberte da pseudomorfose stravinskyana em pintura, é necessária uma reforma do próprio compor”²³⁶, defendia em 1961. Se, para o ensaio de 1965, a pseudomorfose constitui uma etapa decisiva do processo de convergência entre os meios artísticos na contemporaneidade, é porque, longe de revisionismos entre a posição de 1950 e a de 1965, a figura da pseudomorfose expõe agora com maior clareza o momento de *regressão* subjacente a uma das faces dialéticas do conceito de convergência entre os meios, no plano mais abrangente da *Aufklärung*.

O conceito de “princípio imanente” ligado ao material ocupa um lugar estratégico na argumentação adorniana e reforça, a nosso ver, a continuidade entre os dois ensaios. Se, para o ensaio de 1950, as obras de Schoenberg e Picasso, em razão do avanço técnico de seus materiais específicos, representavam um estágio de liberdade no

²³⁴ *Música e nova música*, GS 16, 484: „Was bei Strawinsky, vielleicht als verstörter Traum eines Kommenden, noch Als ob blieb, die Zurichtung der Zeit, als wäre sie Raum, wird ernst: Zeit selber soll, durch serielle Manipulation, disponibel, gewissermaßen eingefangen werden. Offen nicht länger, scheint sie verräumlicht.“

²³⁵ *Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 630: „Zeit wird nicht zu einem geometrischen Nebeneinander verräumlicht, aber insgesamt, gerade als Zeit, geplant, disponiert, von oben her organisiert wie einst nur visuelle Flächen. Der disponierenden, die Zeit wie einen Karton behandelnden Verhaltensweise im Großen entspricht eine nicht minder malerische im Kleinen.“

²³⁶ *Vers une musique informelle*, GS 16, 533: „Daß die Musik aus der Strawinskyschen Pseudomorphose an die Malerei sich befreie, erheischt Umformung des Komponierten selbst.“

desenvolvimento dos respectivos princípios imanentes (a faticidade temporal na música e a faticidade espacial na pintura, de acordo com a irredutibilidade de cada meio), para o ensaio de 1965, esses desdobramentos, essencialmente antípodas entre si, são o que paradoxalmente asseguram sua convergência. Para o ensaio de 1965, as artes não convergem por sinestesia, por semelhança (*Anähnung*) ou por pseudomorfose, mas sim em um terceiro: em seu caráter de linguagem, que implica tanto a *écriture* e a construção imanente *em cada meio*, quanto a repulsa a modelos comunicativos de expressividade. Ambas encontram-se em algo “espiritual”, na linguagem do não-subjetivo que rompe as estratégias transcendentais de uma síntese do eu (GS 16, 635). Podemos dizer então que o ensaio de 1965 esclarece, de maneira retroativa, os motivos pelos quais, para Adorno em 1950, Schoenberg e Picasso também já convergiam em sua plena divergência de procedimentos: Schoenberg, guiado pela expansão do momento subjetivo na atonalidade livre (faticidade temporal); Picasso, guiado pela contração objetiva a elementos geométricos no cubismo (faticidade espacial). Como a convergência localiza-se na partilha reflexiva do mesmo “núcleo da experiência histórica”, expressando seu teor de verdade, é nesse sentido que “os extremos se tocam” (*Sobre a relação entre música e pintura*, GS 18, 147). Ao mobilizar os conceitos de *écriture* e construção, o ensaio de 1965 traz a ideia de convergência, certamente embrionária em 1950, elaborada como o resultado da espiritualização (*Geistigung*) dos materiais específicos, mas não ainda como a fusão de meios artísticos. *A convergência, portanto, não é nem pseudomorfose nem fusão*. E isso estaria assegurado pelo conceito de *écriture*, outro nome para construção: “o conceito de construção, que *encoraja convergência*, torna-se cada vez mais poderoso à medida que as artes se encontram cada vez mais confrontadas diretamente com o material nu com o qual trabalham” (GS 16, 641)²³⁷. Quanto maior o teor da reflexividade técnica de uma obra sobre as especificidades imanentes a seu meio, mais acentuada será a convergência com obras de outros meios que mantenham o mesmo teor.

Refuta-se, com isso, toda espécie de sinestesia ou de sincretismo, de “contínuo não dialético das artes em geral”, que caracterizam aqueles experimentos artísticos

²³⁷ „Daher wird der Konstruktionsbegriff, der die Konvergenz befördert, um so mächtiger, je direkter die Künste dem nackten Material sich gegenüber finden“

dipostos a reanimar o preceito da “obra de arte total”. Isso significa que o movimento dialético do material não se dá pelo cruzamento entre os meios, mas é ocasionado pelas tensões históricas e monadológicas, que se dão no interior do próprio meio. Sob esse aspecto, Adorno retoma sua crítica à aparência de totalidade da *Gesamtkunstwerk* de Wagner, posteriormente retomada pelos experimentos vanguardistas. Já no *Ensaio sobre Wagner* dos anos 1940, Adorno qualificava o conceito de “obra de arte total” de “diletante”. O projeto wagneriano, em sua propensão à fantasmagoria, visava dissimular a autonomização dos diferentes meios, por meio de uma *convergência não dialética*, de uma fusão. O problema da obra de arte total reside, portanto, na disposição superficial de uma fusão técnica arbitrária dos meios, sem que seus materiais o exijam historicamente. É nesse sentido que Adorno subscrevia, no *Ensaio sobre Wagner*, o comentário de Thomas Mann sobre o “diletantismo” da ideia de obra de arte total:

“(…) pode-se dizer, sob risco de ser mal compreendido, que a arte de Wagner é produto do diletantismo, ainda que monumentalizado pelas mais altas forças da vontade e da inteligência, elevado ao nível da genialidade. A ideia de unificação de todas as artes é ela própria diletante e, na falta do esforço supremo de sujeitá-las a seu gênio expressivo, teria permanecido como tal. Sua relação com as artes permanece duvidosa; por mais estranho que pareça, há nela algo de amusia (*Amusisches*)”

(Thomas Mann, citado por Adorno em GS 13, 26-7)

Esse comentário repercutirá nos conceitos posteriores de convergência e imbricação. Assim, temos razões para acreditar que o ensaio de 1965 dificilmente altera o posicionamento teórico de Adorno em relação à ideia de convergência: apenas modula seu significado para o novo contexto da “imbricação” dos anos 1960. Convergência e imbricação legitimam-se, portanto, não pela inversão diletante de procedimentos, por pseudomorfoses, mas pelo resultado de uma experiência histórica partilhada no caráter de linguagem, no encontro dialético do material com a “essência” de seu meio. É possível compreender a crítica à postura essencialista de Adorno no que se refere à determinação da especificidade “incondicional” de cada meio (temporalidade na música, espacialidade na pintura), consequência de uma separação racional que retoma, com efeito, a divisão de Lessing. Entretanto, é forçoso reconhecer a estrita continuidade entre o que Adorno defendia nos anos 1940 e o que defendia nos anos 1960, para afastarmos toda hipótese de revisionismos.

O fantasma idealista de Lessing

Nesse ponto, é forçoso também um recuo. Com os conceitos de convergência em 1965 e de imbricação em 1966, Adorno não compreende a síntese das artes como uma manifestação necessariamente progressista das vanguardas, denunciando inclusive o risco permanente de declínio irracionalista e de regressão a estágios primitivos, anteriores à própria segmentação dos meios artísticos. Adorno concebe tanto a dissolução das fronteiras entre os meios quanto a convergência, como processos irrefreáveis da *Aufklärung*. Por outro lado, aponta para os riscos de “crasso infantilismo” (*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 631) nesse percurso, lembrando que, na contemporaneidade, os progressos técnicos mais extremos entrelaçam-se a um momento de regressão ao impulso mimético puro, anterior à própria separação racional dos meios (GS 16, 642). O ensaio de 1965 termina com duas perspectivas extremamente céticas: ou o retorno dialético da dominação da razão sobre o momento mimético e sobre esse elemento regressivo que tenta promover a fusão pré-racional dos meios ou a queda à “literalidade bárbara” (*barbarischen Buchstäblichkeit*) do culto a um material absoluto.

Independentemente desse ceticismo, convém perceber o quanto a posição conceitual dos dois ensaios é tributária à terminologia de Lessing para a ideia de pseudomorfose. A ênfase no “triunfo da pintura sobre música” no ensaio de 1950 e a reavaliação que indica certo equilíbrio nessa relação no ensaio de 1965 não escondem a profunda convicção de Adorno de que a categoria de autonomia estética só se realiza em procedimentos *adequados* à especificidade de cada meio, que estabelece um campo particular de problemas – uma convicção só à primeira vista tautológica. Assim, a redução da pintura à essência da espacialidade da tela – a emancipação das formas geométricas e da cor em relação a todo referente pictórico, a bi-dimensionalidade – resulta do desenvolvimento autônomo do material nas artes visuais. Lembremos que, para Lessing, a pintura não deveria ser temporal, pois essa dimensão não é própria a seus objetos nem à natureza essencial de seu meio. Na medida em que o tempo não

pode ser representado diretamente (apenas alusivamente) pelo meio visual, seus signos devem ser agenciados de maneira coextensiva, ordenados ao lado do outro.

Como Adorno mesmo observa, a divisão sistemática de Lessing atende às exigências prescritivas do classicismo, e sua arbitrariedade comporta sem dúvida um momento ideológico. Para sermos claros: Adorno não aceita o ideal normativo das categorias universais de Lessing. Mas sua descrição de fenômenos contemporâneos na música e na pintura acaba atualizando a ideia de *incondicionado* que define estruturalmente cada meio, incondicionado que prescreve “leis imanentes”, o que evoca a contrapelo a divisão de Lessing. Isso se manifesta com maior evidência quando Adorno se refere às “condições de possibilidade da arte temporal”, às “invariantes” do meio da sucessão como um abstrato *a priori*, ao compromisso com a articulação do decurso temporal, quando insiste no desenvolvimento de um “campo de problemas” particular – e tal insistência ocorre não somente nos ensaios sobre música e pintura. É preciso reconhecer que Adorno defende também a imanência da dimensão temporal na pintura como sedimentação das tensões na construção da tela – “o tempo é imanente à pintura”²³⁸; do mesmo modo, reitera que a dimensão espacial pertence à música – “o espaço é condição para objetivação da música”²³⁹. Mas, talvez para a surpresa do materialismo de Adorno, essa era exatamente a mesma posição do idealismo de Lessing: para este, o tempo na pintura assim como o espaço na música aparecem de “maneira alusiva”. Do mesmo modo, a constância de termos como *Raumkunst* e *Zeitkunst*, a distinção entre a organização coextensiva (*nebeneinander*) e a organização sucessiva (*aufeinanderfolgende*), o apelo a asserções tautológicas que reclamariam a organização *essencial* da sucessividade na música e uma verdadeira intervenção subjetiva proveniente do impulso temporal, tudo isso sugere uma proximidade por demais evidente com o programa clássico de Lessing²⁴⁰.

²³⁸ *Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 632: „Darum ist Zeit, jenseits der bei seiner Herstellung aufgewandten, dem Bild immanent.“

²³⁹ Consubstanciada não apenas na ideia de “forma” e “construção”, mas também na possibilidade de refutar o decreto da natureza antropológica dos sentidos: „Wehrt sich, mit allem Grund, die Tendenz zur Verräumlichung der Musik wider das Dekret, das auf Invarianten der anthropologischen Beschaffenheit der Sinne pocht, darauf, daß Auge Auge, Ohr Ohr bleibe, so darf sie darum nicht identitätswütig ihr Anderes verkennen.“ (*Sobre algumas relações entre música e pintura*, GS 16, 631)

²⁴⁰ *idem*, *ibidem*: „(...) durch die Organisation der Zeit Organisierte (ist) nicht gleichzeitig, sondern sukzessiv; der Sachverhalt läßt anders als tautologisch gar nicht sich aussprechen.“

Acreditamos que a escolha da linguagem da pintura não serve apenas de contraponto dialético, de polo necessário à compreensão da “essência temporal” da música (Adorno não publicou ensaios sobre as relações entre música e literatura, por exemplo). A arte do espaço serve de contraponto conveniente para uma teoria dos extremos, na medida em que o tempo, nos termos hegelianos de Paulo Arantes, é, primeiramente, “a negação da indiferença recíproca que define o modo de ser da espacialidade”²⁴¹. Mas, mais do que isso, a função decisiva que impulsiona a reincidência do tema sobre artes do tempo e artes do espaço, quinze anos após a publicação do primeiro ensaio, diz respeito à rejeição de uma síntese não-dialética das artes no contexto dos debates dos anos 1960, quando se torna mais evidente o esfacelamento das fronteiras entre os diversos meios artísticos. Tal rejeição ficaria melhor delineada no ensaio de 1966, *A arte e as artes*.

3.3 Convergência, imbricação e rejeição de uma síntese sistemática das artes

Sabemos que Adorno resiste em prescrever definições ontológicas sobre música ou pintura, ou ainda, em determinar de maneira funcionalista os limites dos meios artísticos e de seus materiais. A questão sobre a “origem da arte”, nesse sentido, quando desligada do referente empírico-social, constitui um falso problema; a historicidade e a contínua transformação das categorias estéticas inibem até mesmo a determinação *a priori* do que é ou não é obra de arte – o qualificativo de “necrológio” atribuído à estética como disciplina autônoma (TE, GS 7, 13), destinada a realizar o recenseamento *a posteriori* de formas e temas suscetíveis a desaparecer do âmbito estético, encontraria aqui seu pleno sentido. Se, por um lado, uma definição positiva de arte não se sustenta na reflexão adorniana, por outro, cristaliza-se em sua filosofia um conceito negativo de arte. Na palestra proferida na Akademie der Künste de Berlim em 1966, *A arte e as artes* (GS 10.1), Adorno procura reinterpretar o fenômeno de erosão das fronteiras tradicionais das artes, tendo em vista a frequência daquilo que chama de “processos de

²⁴¹ ARANTES, *Hegel: a ordem do tempo*, p. 55

imbricação” (*Verfransungsprozess*) em exemplos contemporâneos significativos da música, da literatura, das artes visuais, assim como a emergência de gêneros como o *happening*. Nossa hipótese aqui é a de que Adorno procura compatibilizar o conceito de convergência, defendido no ensaio de 1965 sobre música e pintura, com a noção de imbricação.

Vimos acima que tanto a convergência quanto a imbricação não devem ser compreendidas como o simples amálgama criado pela justaposição *externa* dos diferentes meios, à maneira da “obra de arte total” wagneriana, cujo espectro ameaçava retornar no contexto contemporâneo. No ensaio de 1965, Adorno assinava o retrocesso da ideia de “obra de arte total” e de seus epígonos, pela mescla *externa* dos meios, pela “utopia abstrata” que procurava unificá-los “antes que os próprios meios o permitissem”, antes que um meio “passasse a outro através de seu extremo”, isto é, antes que seu desenvolvimento *interno* assim o permitisse²⁴². O autêntico movimento de imbricação origina-se, para Adorno, no interior de um processo dialético no qual o desenvolvimento *imanente* do material específico de cada meio, ou seja, a intensificação de seu processo de autonomização, conduz a um extremo tal, que levaria à própria diluição das fronteiras dos meios, racionalmente estabelecidas pela própria *Aufklärung*. Assim, o conceito de imbricação, que explicaria a articulação dos meios artísticos e a superação de suas fronteiras tradicionais nas obras contemporâneas mais consistentes, resulta da necessidade de compreender não a fusão abstrata, externa, entre os meios, mas a reflexividade interna dos materiais que levaria à superação de suas fronteiras. Essa necessidade conceitual pode ser resumida na seguinte observação de Jarvis: “quanto mais as obras autônomas insistem em seu domínio livre sobre o material, tanto menos se pode insistir em fronteiras absolutas entre as artes, primariamente definidas em referência a tais meios”²⁴³.

O esquema do ensaio de 1966 consiste, primeiramente, em um diagnóstico de época, assinalando exemplos notórios de imbricação (em artistas como Bussotti, Helms, Schultze, Calder, Wotruba) e os antecedentes do processo de convergência. Em seguida,

²⁴² GS 16, 637: “Das Wagnersche Gesamtkunstwerk und seine Derivate waren der Traum jener Konvergenz als abstrakte Utopie, ehe die Medien selbst sie gestatteten. Es mißglückte durch Vermischung der Medien, anstatt des Übergangs des einen ins andere durchs eigene Extrem hindurch”

²⁴³ JARVIS, *Adorno: a critical introduction*, p. 125

discute as insuficiências de representantes da estética moderna, como Hegel, Schopenhauer e Kandinsky, que propuseram sistemas para a compreensão da síntese teórica dos meios, seja pelo estabelecimento de *paragone* (no qual um meio deveria “guiar” os demais), seja pela sua fusão abstrata “simbiótica” (Kandinsky); expõe criticamente então as estratégias básicas de duas ontologias de arte contemporâneas – Borchadt e Heidegger, que, de modo não dialético, priorizam um conceito genérico de arte ou de pluralidade das artes; finalmente, encaminha um conceito negativo de arte, que se coaduna com a problemática da perda de sentido decorrente do nominalismo estético. Para o propósito do nosso capítulo, interessa-nos a última parte do ensaio, na qual – após reconhecer a modificação da constelação dos meios na arte contemporânea, que envolvia a mudança estrutural de procedimentos, o surgimento de gêneros como *happening* (como “obra de anti-arte total”), e mesmo uma reavaliação do lugar social do cinema – Adorno reitera a primazia do conceito de material. O aparente paradoxo da reflexão adorniana estaria em denunciar o caráter postiço de toda teoria que define de modo transcendental a especificidade de cada meio, e em conservar, ao mesmo tempo, tanto o conceito modernista de autonomia quanto a própria especificidade de cada meio.

A aparente contradição dilui-se contudo no encaminhamento de seu conceito negativo e dialético de arte. Para Adorno, a primazia objetiva da obra de arte e o conceito de material seriam deixados de lado no momento em que se utiliza o termo universalizante “arte”; ao se tentar definir previamente um termo como “arte”, a partir do qual então suas “espécies” e “meios” seriam subsumidos, toma-se necessariamente a heterogeneidade dos meios e a diversidade das obras como “acidentais”, instâncias particulares do supra-conceito. Mas isso não significa que se deva abandonar por completo o uso conceitual do termo “arte”. Mediante um expediente argumentativo pouco comum, tendo em vista seu caráter quase pedagógico, Adorno compara a relação entre o termo geral “arte” e as diversas artes específicas que o compõe com a relação que uma orquestra possui com os instrumentos que a compõe. Segundo a metáfora, por mais completa que seja uma orquestra, ela nunca será a continuidade integral dos timbres efetivamente possíveis. Sempre se abrem “vazios” sensoriais (*empfindliche Lücken*) entre os instrumentos, na medida em que a gama de possibilidades de formação timbrística tende ao infinito (seja por conta da diversificação, do arranjo das formações, ou mesmo pela composição direta da própria onda sonora viabilizada pela eletrônica).

No entanto, se a orquestra nunca vai comportar todo o espectro possível de timbres, ela, por outro lado, contém em si a *ideia* dessa totalidade timbrística como *telos*, como objetivo de seu próprio desenvolvimento (*A arte e as artes*, GS 10.1, 448). Algo semelhante ocorreria na relação entre o conceito de arte – um conceito aberto e negativo, nesse sentido, como o conceito de “orquestra” – e os meios artísticos específicos. O denominador geral “arte”, tomado em sentido estrito, consistiria precisamente nesse “formar-se” (*ein sich Bildendes*), que está apenas indiciado em cada meio já estabelecido, mas que é incapaz de fundamentar ontologicamente um esquema classificatório qualquer. Assim, se “a arte não se deixa destilar nem a partir da pura diversidade das artes individuais nem a partir de uma pura unidade” (GS 10.1, 447), é porque seu conceito *não* corresponde à denominação taxonômica de um gênero vasto que abrigaria um conjunto de espécies, morfológicamente semelhantes a ponto de permitir “fusões”. Os meios artísticos, para Adorno, criam relações descontínuas entre si, seus materiais apresentam historicidades particulares, tornam-se independentes de outros meios, quando emancipados e racionalizados no plano da história. Daí sua recusa à toda ontologia que venha determinar a partir de um supra-conceito, a partir “de cima”, as singularidades e eventuais semelhanças dos meios. Somente como antítese empírica à sociedade, contudo, o termo “arte” define uma unidade dos meios, mas mesmo essa antítese ocorre mediante a pluralidade essencial dos meios e mediante o caráter social de aparência das obras: pelo fato de estar imersa na realidade empírica, “a constelação que forma a arte e as artes habita a própria arte”²⁴⁴.

É necessário sublinhar novamente a razão pela qual Adorno preserva a delimitação das fronteiras dos meios em sua irredutibilidade, mesmo quando reconhece o conceito de convergência e o fenômeno de imbricação. A fim de rejeitar a redução qualitativa de fenômenos artísticos a um termo geral (as artes não formam um *continuum*), Adorno não abre mão de “diferenças essenciais” historicamente consolidadas dos meios, uma separação racional dos meios, seja entre artes “baseadas em imagens, imitativas, representacionais” e aquelas “originalmente despojadas das imagens”, ou ainda, entre artes “conceituais” e “não-conceituais” (GS 10.1, 447). Os significados de tais categorizações são continuamente tensionados pelas obras

²⁴⁴ *A arte e as artes*, GS 10.1, 448: „Konstellation von Kunst und Künsten wohnt der Kunst selbst inne“.

individuais, mas elas decorrem *post facto* e somente uma visão retrospectiva do conjunto poderia inscrever tais diferenças em uma ontologia de arte acabada. De todo modo, uma vez emancipadas e racionalizadas, essas diferenças estabelecem certas “invariantes”, leis e “princípios imanentes” de desenvolvimento. A irreducibilidade, marcada pela recusa tanto de uma categoria transcendental que realizaria “do alto” a partilha sensorial em meios particulares específicos quanto de uma ideia ulterior de síntese, permite compreender a erosão das artes e o conceito de imbricação sob outra perspectiva. O rigor dialético pela delimitação dos meios, que, não custa insistir, se preserva na filosofia adorniana *mesmo* tardiamente em 1966, remete assim a seu conceito de material.

Como vimos anteriormente, o material, enquanto mediação histórica e parte integrante do processo de dominação da natureza, difere radicalmente da “matéria” – no caso da música, a organização dos sons, cuja produção e recepção são historicamente determinadas, difere da ideia de som imediato, em estado “puro”, “natural”²⁴⁵; no caso da pintura, do mesmo modo, a materialidade da linha ou da cor, tomada em estado “puro”, em sentido não-histórico, seria irreal. Para Adorno, essa ideia de “matéria bruta” integra-se ela mesma à “dialética da espiritualização” do material. Desse modo, a emancipação do ruído em John Cage, por exemplo, que procurava eliminar por “decreto estético” a não-historicidade do som, assim como a “espontaneidade” do *action painting* de Pollock ou Kline sempre possuem, a contrapelo, um núcleo histórico e socialmente intencional. A forma estética só atinge seu teor de verdade quando resulta de uma exigência interna do material conferida por esse núcleo. A autêntica convergência entre as artes, portanto, resulta de uma *exigência* dos próprios materiais, da articulação interna de cada meio, que se materializa na obra singularizada. É nesse sentido que uma “estética da obra” (e não de um estilo), comprometida em “resolver” problemas ou explorar as possibilidades das obras anteriores, fornecidas pelo próprio meio de maneira determinada, conduz à recusa adorniana de uma síntese ou sistematização das artes. A imbricação, que dilui as fronteiras tradicionais dos meios, é assim impulsionada pela própria categoria de autonomia dos meios, como negação determinada intra-estética

²⁴⁵ BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d’Ascq: Presses Univ. Septentrion, 1999, p. 183

respectiva. Em TE, ao se contrapor à fetichização da categoria de novo, à sua transformação em categoria abstrata, Adorno declarava que “quando a possibilidade de inovação se esgota, a tendência da inovação deve mudar e ser buscada em outra dimensão” (GS 7, 41). Essa busca em outra “dimensão”, determinada internamente pelo material de cada meio, é o que melhor caracteriza a noção de imbricação. Em suma, o processo a que Adorno se refere não corresponde à “intersemiose”, a uma convergência no sentido da construção de “intermeios”, tampouco à “multimeios” artísticos; a imbricação aqui significaria uma espécie de concórdia na *écriture* dos diferentes meios dado pelo momento histórico, sua transformação em “parameios”²⁴⁶.

O tempo como “momento refletido”

Em *Vers une musique informelle* (1961), Adorno reafirmava a necessidade de se preservar o “princípio imanente” vinculado ao meio musical, sua “pré-condição específica”, advertindo que “negligenciar o tempo na música significa nada menos do que falhar em uma de suas pré-condições materiais específicas”²⁴⁷. Atuaria ainda aqui o ideal de *Entwicklung*. Porém, a partir do ensaio de 1966, tem-se a impressão de que essa “pré-condição material específica” na música seria relativizada. Isso possivelmente motivou alguns comentadores a considerar que Adorno “renunciaria” ao conceito de pseudomorfose ou passaria a ter uma visão mais “positiva” dos processos de convergência. Mas, caso tal consideração fosse procedente, Adorno estaria simplesmente sinalizando que seu conceito de material teria sido um grande equívoco e colocaria em risco a própria consistência de seu pensamento estético. A nosso ver, a mudança na compreensão do *a priori* da dimensão temporal na arte musical procede antes de uma *modulação* histórica do próprio conceito dialético de material: na medida em que o regime de permanente inovação na música de vanguarda dos anos 50 e 60 foi extenuado pelo nominalismo, Adorno agora passaria a considerar que o estágio agônico e extremo da técnica foi atingido, no qual aquele mesmo princípio imanente da arte

²⁴⁶ Devo a Ricardo Fabbrini a sugestão do termo “parameios” e o comentário sobre a oposição adorniana à tradução intersemiótica entre os meios

²⁴⁷ *Vers une musique informelle* in QUF, p. 310

temporal, sua condição de irreversibilidade e sucessividade, baseada no conceito de *Entwicklung*, deixava de ser pré-condição material específica do caráter de aparência da obra e passava a ser um *momento*. Essa inflexão radical é perfeitamente consistente com o movimento da dialética adorniana e de modo algum seria a resultante de revisionismos. Por outro lado, essa inflexão é certamente uma das mais surpreendentes em todo o pensamento musical (e estético) de Adorno. Ela surge na segunda metade dos anos 1960, e seu alcance pode ser apreendido pela seguinte passagem de TE:

“(...) Sem dúvida, durante muito tempo prevaleceu o fato de que a música deveria organizar sugestivamente a sequencia intratemporal dos seus fenômenos: deixar que um acontecimento decorra de outro de um modo que permita tão pouca reversibilidade como o próprio tempo. Mas a necessidade desta sequencia temporal, conformemente ao tempo, nunca foi literal [*wörtlich*] mas fictícia, participação no caráter de aparência da arte. Hoje, a música rebela-se contra a ordem convencional do tempo; em todo caso, o tratamento [*Behandlung*] do tempo musical deixa espaço para soluções amplamente divergentes. Por mais questionável que seja o fato de a música poder ou não se esquivar à invariância temporal, é igualmente certo que esta, uma vez refletida, se torna um momento [*Moment*] em vez de um *a priori*.”

(GS 7, 42; TE 44-5, com alterações)

Tentemos interpretar a complexidade do que está sendo dito à luz do conceito de imbricação. O que Adorno está colocando em questão aqui, tendo em vista a radicalização do processo de autonomia da música contemporânea na década de 1960, é nada menos do que a obrigatoriedade teórica com o ideal da *Entwicklung*, com a irreversibilidade do tempo que desde os primeiros fragmentos sobre Beethoven fundamentavam sua “autêntica filosofia da música”. Assim, o que seria essencial à arte musical (“*Sem dúvida, durante muito tempo prevaleceu*”, a saber, durante toda a história da arte musical até 1966, pelo menos), a “invariância temporal” passa a ser, em função dos desdobramentos ulteriores da vanguarda em seu “protesto” contra a irreversibilidade do tempo, um *momento*; a conformidade da música com a irreversibilidade do tempo empírico e, por extensão, com uma lógica narrativa, descobre-se então “fictícia”, aparente, e não mais “literal”, obrigatória. A arte temporal encontraria, em sua “busca por outra dimensão”, o oposto de si mesma quando toma o próprio *tempo musical* como um *momento* dialeticamente refletido. Trocando em miúdos, podemos ler a passagem acima do seguinte modo: se a música contemporânea rebela-se contra a ordem

convencional do tempo, é porque *neste ponto histórico da evolução do material*, e somente neste ponto histórico extremo no qual o meio passaria a desagregar a própria “essência dialética” de si mesmo, tal ordem convencional não daria mais conta de fornecer as possibilidades de inovação do material. O novo na arte musical, em sua inelutabilidade histórica, precisaria então ser encontrado em “outra dimensão” – no espaço. Lembremos que a negação determinada à ordem “convencional” e narrativa do tempo é provocada por um estágio evolutivo extremo do material, cujo sentido histórico, como descreve Almeida, sempre se define por “práticas conflitantes, que só podem ser apreendidas no contexto da produção”²⁴⁸. Assim, Adorno *não* recua de sua crítica à pseudomorfose nem do conceito de material, pois o processo que toma o *tempo musical* como um *momento* é, sem dúvida, um processo distinto daquele de pseudomorfose. O que a pseudomorfose realiza, enquanto falso movimento de convergência, é a suspensão da irreversibilidade do tempo mediante de uma negação abstrata, ou seja, mediante a “escamotagem” de um meio artístico sobre outro, mediante a fusão entre os meios antes que fosse exigida pelo princípio imanente destes. Isso porque, ainda que esteja vinculado ao processo de racionalização, *a pseudomorfose desconsidera a configuração específica do material musical*. Já a inflexão que ocorre na segunda metade da década de 60 no pensamento de Adorno (de onde viriam as noções de convergência e imbricação) representa sua tentativa de dar conta, no plano conceitual, do esgarçamento das possibilidades formais oferecidas pelos materiais. Com a radicalização na década de 60, a evolução formal levaria à dissolução das próprias invariantes da arte musical. É nesse contexto que, para Adorno, obras como *Atmosphères* de Ligeti, nas quais “não se distinguem mais notas individuais” em sentido tradicional, “realmente não aspiram mais ser música” (*A arte e as artes*, GS 10.1, 434). Não aspiram mais ser música porque a invariância temporal que sempre presidiu, para Adorno, a essência dialética da música teria sido *dialeticamente* colocada em questão: o tempo musical (não-empírico) agora é subsumido como *momento refletido* da obra.

3.4 Nominalismo. Sentidos para a espacialização do tempo

²⁴⁸ ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 292

Boissière sugere que os conceitos de convergência e imbricação começam a ser engendrados quando um *nominalismo* estético passa a prevalecer no cenário da arte contemporânea²⁴⁹. Com o nominalismo – a emancipação estrutural de esquemas herdados da tradição, o afastamento das convenções – a individualização formal das obras provoca a perda do referente de alteridade. Uma vez que a obra, ao engendrar sua própria forma, estabelece sua rede de relações sem remissão a formas anteriores, perde-se a história sedimentada do material. Assim, a questão das diferenças entre as artes individuais se torna questão para Adorno apenas no momento em que a emancipação histórica do conceito de forma se concretiza pela exigência interna dos materiais e quando os gêneros que antes abrigavam o estoque de modelos formais começam a estiolar em sua exigência pelo novo. A imitação das artes entre si mediante um princípio externo – como a pseudomorfose em Stravinsky – designava uma falsa convergência, por ignorar tanto a especificidade quanto a historicidade do meio. Todavia, a imbricação entre as artes individuais resultaria de uma conquista do alargamento reflexivo do material no *interior formal* das obras. Ou seja, quando as obras, seguindo as “leis imanentes”, encaminham-se ao nominalismo e atingem uma situação extrema, na qual as fronteiras entre meios tendem a desvanecer – fenômeno que diverge, vale a pena insistir, da revogação arbitrária, implícita na ideia de “síntese das artes”. Nesse sentido, concordamos com Boissière, para quem o conceito de material justifica tanto a exigência dialética de uma diferença dos meios quanto os processos de convergência e imbricação posteriores²⁵⁰.

*

Encontramos, em resumo, três acepções de espacialização do tempo musical, que valem ser novamente expostas. A primeira consiste na “objetivação do devir” ocasionado pelo *kairós* musical, a suspensão dialética da passagem tempo no *Augenblick*, que corresponde ao tipo intensivo – tema do capítulo 1. A segunda acepção, ligada à pseudomorfose, refere-se à interferência externa e regressiva (Adorno a

²⁴⁹ Cf. BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, p. 181

²⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 193

denomina “processo violento”²⁵¹) de um meio sobre outro, que não resulta de uma reflexão imanente do material – tema do capítulo 2. A terceira acepção, decorrente das exigências internas do material, é ocasionada pela sua progressiva racionalização da manipulação serial que leva o próprio tempo a atingir seu oposto – tema deste capítulo.

Embora distintas, os dois últimos tipos de espacialização são consequências da própria *Aufklärung* no século 20. Em FNM, Adorno notava que “a música ameaça se cristalizar no espaço” (FNM, 79) *nas duas tendências* do modernismo musical (construção em Schoenberg e pseudomorfose de Stravinsky) e assinalava a diferença no tratamento específico dos choques que dissociam a experiência subjetiva: defesa subjetiva, no caso de Schoenberg, assimilação irrefletida, no de Stravinsky. A terceira acepção de espacialização – acepção tardia que aparece tanto em *A arte e as artes* quanto no trecho citado acima de TE – pressupõe a superação das invariantes que, até então, constituíam a essência dialética da música. Adorno percebe, em meados década de 60, que o compromisso essencial em confrontar o tempo empírico tornou-se um “momento” dialeticamente refletido, atinge seu oposto devido ao estágio agônico do material musical e a retração da subjetividade. “A manipulação serial está fazendo o tempo maleável, confinado. Não mais aberto, parece ser feito como espaço” (*Música e nova música*, GS 16, 485), previa em 1960. Tendo em vista a radicalização da autonomização do material, questiona-se nada menos do que a irreversibilidade que fundamentava o *Wesen* da música, seu princípio imanente, enquanto *Werden*, devir. Convém reiterar esse aspecto: o fundamento da irreversibilidade prevaleceu “durante muito tempo” (TE, GS 7, 42), pelo menos até 1966 (pois ainda em “*Vers une musique informelle*, de 1961, e *Stravinsky, um retrato dialético*, de 1962, o tempo musical ainda continuava sendo, para Adorno, uma das “pré-condições essenciais da música”). Assim, a partir de certo ponto histórico da evolução do material, ponto extremo que conduz à suspensão da essência dialética do próprio meio, a ordem convencional do tempo musical não daria mais conta de fornecer as possibilidades de expansão da lógica do material e se mostra *fictícia*: ruptura histórica do compromisso da música com a

²⁵¹ Cf. *Musik und Neue Musik*, GS 16, 485: “Agora a manipulação serial está fazendo o tempo maleável, confinado. Não mais aberto, parece ser feito como espaço. Isso não é consequência de processo violento. Mas não deveríamos nos calar diante da profunda dificuldade de que o contínuo do tempo não é literalmente ‘simultâneo’, como a organização do tempo iria sugerir. Mal podemos imaginá-lo em isolamento de seu desenvolvimento a partir de baixo, de seu nascimento no impulso do instante”

configuração do tempo. Aqui, Adorno parece estar em uma encruzilhada: a fim de preservar o conceito de material, necessita “flexibilizar” o ideal de *Entwicklung*, superar a verdade do conceito, e afirmar que aquelas “pré-condições” essencialistas, suas invariantes que asseguravam sua existência, mostraram-se *afinal* fictícias diante da dialética composicional.

PARTE II

Introdução

“Escola de Darmstadt”: panorama histórico

Em 1946, por meio da articulação política de Wolfgang Steinecke, musicólogo e então *Kulturreferent* (equivalente ao secretário de cultura) de Darmstadt, surgiram os cursos voltados à discussão da nova música que se tornariam sinônimo da vanguarda musical europeia dos anos 1950 e 60. Com os *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Steinecke pretendia reconstruir a vida cultural da cidade dizimada pelos bombardeios de setembro de 1944. A institucionalização de cursos anuais, realizados inicialmente no castelo de Kranichstein, nas imediações da cidade, previam ensino, pesquisa e difusão da *Neue Musik*, das obras proibidas e então classificadas como *entartete Musik* (música degenerada) durante a Alemanha nazista. Embora ainda tenham sido ocasionalmente apresentados, nas primeiras edições do evento, trabalhos de compositores que haviam ganhado projeção no nazismo, o interesse pela Segunda Escola de Viena encontrava-se formalizado já no texto inaugural dos *Ferienkurse* de 1946, redigido por Steinecke:

“Estamos deixando para trás um tempo no qual quase todas as forças essenciais da nova música estavam longe da vida musical alemã. Por doze anos, nomes como Hindemith e Stravinsky, Schoenberg e Krenek, Milhaud e Honegger, Shostakovich e Prokofiev, Bartók, Weill, e muitos outros, foram proscritos. Por doze anos uma política cultural criminosa roubou da vida musical alemã suas principais figuras e sua continuidade (...) Hoje, as possibilidades para o livre desenvolvimento voltaram para nós. Se nosso novo sangue musical entrar em contato com as verdadeiras forças criativas do nosso tempo, poderemos renovar a vida musical alemã. É do reconhecimento dessa urgência que foram concebidos os *Ferienkurse* para nova música. (...) Representam a tentativa concreta de retomar ativamente os problemas de composição e de representação da nova música”²⁵²

²⁵² STEINECKE, programa da edição de agosto de 1946 dos *Ferienkurse* (apud IDDON, *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013, p. 24). Wiggershaus resume o fervor institucional em torno da ideia de “nova música” durante os primeiros anos do pós-guerra na Alemanha: “No final dos anos 1940, a Alemanha Ocidental afirmava-se como centro de vanguarda da música internacional. Com eventos como o curso internacional de verão de Darmstadt para a nova música, os programas noturnos do sistema descentralizado de transmissão radiofônica do país, os festivais de música de Donaueschingen, os concertos de Música Viva em

Foi somente a partir de 1948, no entanto, com a transferência dos encontros para o seminário Marienhöhe e com a escolha de René Leibowitz como convidado principal do evento, que os *Ferienkurse* se destacaram na política cultural alemã. Leibowitz, ex-aluno de Anton Webern, era provavelmente o maior entusiasta da técnica dodecafônica na França. Copiando e distribuindo partituras até então ilícitas na Paris sob ocupação, havia lançado em 1947 o livro *Schoenberg et son école* e publicaria uma didática *Introduction à la musique de douze sons* em 1949. Durante os cursos de 1948, empenhou-se fortemente na divulgação da técnica e de obras ligadas a ela. Como resultado, a programação dos concertos da edição de 1949 em Darmstadt, em cooperação com a rádio Sudwestfunk e com a Orquestra da rádio de Frankfurt, incluiu nada menos do que sete obras de Schoenberg, além de diversas conferências sobre suas descobertas e seus métodos composicionais²⁵³. Schoenberg, vivendo nos EUA desde o exílio em 1934, chegou a ser convidado por Steinecke para os cursos de 1949 assim como para os eventos dos anos seguintes, porém recusou os convites por problemas de saúde. Também na mesma edição de 1949 dos *Ferienkurse*, ocorria a estreia de *Modo de valores e intensidades*, a peça dos *Quatro estudos de ritmo* para piano, de Olivier Messiaen, que catalisou o pensamento composicional por “parâmetros” e as operações automáticas de composição, ao propor “escalas” de duração e intensidade. Como veremos a seguir, essa sistematização modal – e não serial – de Messiaen viria a constituir um dos eixos da ideia de serialismo integral, sobre a qual se apoiaria inicialmente a produção da nova geração de compositores, principalmente Boulez, Goevyvaerts (alunos de Messiaen) e Stockhausen²⁵⁴, no início da década de 1950.

Munique, etc, a República Federal tornou-se a Meca da nova música” (WIGGERSHAUS, *A Escola de Frankfurt*, p. 549, com alterações). Para uma ampla introdução sobre as origens dos cursos de Darmstadt e seus desdobramentos na década de 1950 e 1960, ver, além da obra citada de Iddon, os trabalhos de Borio/Danuser, *Im Zenit der Moderne*, e Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale*.

²⁵³ Cf. IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 49–50

²⁵⁴ Embora Boulez e Goevyvaerts tenham, no fundo, influenciado a concepção de *Modo de valores e intensidades*, Boulez ficou surpreso com rigor construtivo da peça. Stockhausen, que participou dos *Ferienkurse* pela primeira vez em 1951, ouviu nesse mesmo ano a gravação de *Modo de valores e intensidade*, uma experiência que teria dado novo rumo à sua composição; segundo Griffiths, “o que imediatamente o atraiu era o que denominou uma ‘fantástica música das estrelas’, a apresentação de uma música feita de notas isoladas, ‘existindo por si mesmas em completa liberdade’ e ‘formuladas individualmente em isolamento umas das outras’. Até então Stockhausen havia escrito peças dodecafônicas no estilo temático tradicional (...) a substancialidade física e o impacto sensorial (da peça

A expressão “Escola de Darmstadt” provavelmente começou a circular a partir de 1956, com o sentido de um laboratório de experimentações, de um ateliê institucional da nova música baseada no serialismo, cujo paradigma estaria no uso depurado da técnica dodecafônica por Anton Webern²⁵⁵. Essa expressão pode induzir, todavia, a dois erros históricos significativos. Primeiramente, insinua a convergência entre seus participantes, obscurecendo suas diferenças teóricas por vezes conflitantes. Não há como deduzir dos cursos em Darmstadt a narrativa de um movimento artístico programático, organizado, fundado em um modelo particular de serialismo. É preciso sublinhar a diferença entre o uso do termo em “escola de Darmstadt” e, por exemplo, “escola de Viena” (ou ainda, “escola de Frankfurt”). Não obstante o grau de interação e as eventuais afinidades entre compositores como Maderna, Nono, Boulez e Stockhausen, suas implementações do serialismo seguiam vias independentes²⁵⁶, de modo que dificilmente se sustenta a reconstrução monolítica do período, a qual mesmo Adorno parecia às vezes ceder. Em segundo lugar, ainda que a obra de Webern tenha, de fato, desempenhado um papel preponderante, as primeiras obras desses compositores mostram a confluência de fatores que não necessariamente se vinculavam à escola de Schoenberg. Os exemplos são diversos. A valorização da percussão e da eletrônica em Edgar Varèse (principal convidado dos *Ferienkurse* de 1950, juntamente com Ernst Krenek) não se alinhava aos interesses formalistas do serialismo, ao menos não nesse momento; já Boulez considerava a organização das alturas em Webern um paradigma tão relevante quanto a rítmica de Stravinsky e a “fluidez formal” das texturas de Debussy. Mas bastaria lembrarmos de duas obras fundamentais da “Escola de Darmstadt” que não se vinculavam ao princípio da série: 1) *Modo de valores e intensidades*, peça de Messiaen apresentada em 1949 e matriz do pensamento por

de Messiaen) permaneceram essenciais para toda sua obra posterior” (GRIFFITHS, *Modern music and after*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 43; 37)

²⁵⁵ Aparentemente, Ernst Rittel teria sido um dos primeiros a sugerir a existência de um “estilo de Darmstadt”. Durante o programa de rádio *Nachstudio* em 1955, havia comentado que uma nova obra de Nono era “um exemplo típico do que poderíamos denominar estilo de Darmstadt” (Cf. IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 125); Um ano depois, Walther Wehagen afirmava que a relevância dos debates e concertos nos “cursos” em torno do serialismo havia formado uma “escola de Kranichstein” (*Ibid.*, p. 129)

²⁵⁶ Sobre as disputas políticas e conceituais entre, por exemplo, Nono e Stockhausen quanto ao uso de textos e uso da voz para integração à sistemática serial, ou ainda, sobre a diversidade de reações às conferências polêmicas de Cage de 1958, que levou ao colapso da ideia de “escola de Darmstadt”, ver o capítulo 5 do livro de Martin Iddon mencionado acima.

parâmetros, que *não utilizava* a técnica dodecafônica, mas uma sistematização modal; 2) *Polifonica-Monodia-Ritmica*, de Luigi Nono, cuja estreia ocorreu em 1951 e que foi considerada “uma das obras fundadoras da ideia de Escola de Darmstadt”²⁵⁷, fundamentava-se em permutações rítmicas provenientes de uma canção folclórica brasileira que Nono havia tomado conhecimento através da compositora e pianista carioca Eunice Catunda – a quem, por sinal, a partitura é dedicada. A estrutura de *Polifonica-Monodia-Ritmica* não possui relações com o pensamento serial, fato confirmado pela declaração do próprio compositor anos depois: “todos diziam que a obra remontava Webern, mas ela se baseia na canção *Iemanjá* (...) Peguei esse material e o utilizei tanto do ponto de vista rítmico quanto do ponto de vista intervalar para *Polifonica-Monodia-Ritmica*”²⁵⁸.

Em que pesem fatores alheios ao princípio de série nas origens da “escola de Darmstadt”, o empenho militante de Leibowitz e Herbert Eimert bem como o “despertar” dos novos compositores nos anos 1950 (sobretudo Stockhausen, Nono e Boulez) acabaram definindo retrospectivamente os contornos atuais da expressão. Contribuíram para isso as publicações voltadas ao serialismo, principalmente a revista *Die Reihe* (editada por Eimert e Stockhausen, a partir de 1955) e as *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (criada por Steinecke em 1958). Para essa geração dos pós-guerra, o serialismo propiciava um “despertar”, fazer *tabula rasa* da linguagem musical em direção a um “estado zero” da composição – propósito que, alinhado às políticas de internacionalização e de desnazificação, encontrou amplo suporte institucional na Alemanha²⁵⁹. Em outras palavras, a catástrofe recente favorecia a pesquisa por um

²⁵⁷ IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 44

²⁵⁸ NONO, *Une autobiographie* in *Luigi Nono. Écrits*. Paris: Christian Bourgois, 1993, p. 54: “(...) tous disaient qu’ il (*Polifonica-Monodia-Ritmica*) se basait sur Webern, alors que’en réalité il se basait sur un chant *Iemanjá*, qui est au Brésil, la déesse de la mer. C’est un chant cérémonial (...) ; ce fut justement Catunda qui nous l’enseigne. Je pris ce matériau et je l’utilisai du point de vue rythmique comme du point de vue intervallique dans *Polifonica-Monodia-Ritmica*” (apud PARASKEVAÍDIS, *Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina*, disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html>>)

²⁵⁹ Iddon compila uma extensa documentação das ações militares norte-americanas para assegurar as condições básicas de realização (transporte, alojamento, alimentação etc) das primeiras edições dos *Ferienkurse*. Registra, por exemplo, o transporte de um piano Steinway em um jipe com soldados do exército para o castelo de Kranichstein. No próprio folheto da programação de 1948, uma nota assinada pelo governo norte-americano deixava explícito o intervencionismo: “O governo militar norte-americano saúda e patrocina o desenvolvimento desses cursos e dos *Internationale zeitgenossische Musiktage* pois representam um evento adequado à reconstrução da vida cultural alemã no espírito de liberdade, do

material “puro”, neutralizado, adequado a um novo começo, dissociado de reminiscências históricas. A força cultural da “hora zero” (*Stunde Null* ou *Nullpunkt*), o imperativo de eliminar vestígios do passado e criar novas formas de vida, não era nada desprezível na *intelligentsia* alemã do imediato pós-guerra²⁶⁰. A inclinação para o serialismo, portanto, talvez não tenha decorrido apenas das “necessidades estéticas imanes”, da progressão autônoma e histórica do material. Autores como Griffiths e Zagorski consideram que os cursos de Darmstadt serviam à conveniência do acirramento ideológico da Guerra Fria, no qual o “mundo livre ocidental” defendia a “independência criativa irrestrita” para as novas ideias em oposição ao controle estatal soviético; algo semelhante ao que teria ocorrido com a criação do *documenta* de Kassel (criado em 1956) no contexto das artes visuais²⁶¹. A “abstração serial” na Alemanha Ocidental colocava-se em oposição à doutrina do realismo socialista, estabelecida como política cultural oficial que, repercutindo também na vizinha Alemanha Oriental, rechaçava todo “formalismo”. Seja como for, independente das circunstâncias de origem e das implicações políticas posteriores, a expressão “escola de Darmstadt” viria a denominar o grupo heterogêneo de compositores que, nos anos 1950, fundamentavam seus projetos composicionais no princípio de série: a estética da *serielle Musik*.

progresso e da promoção do entendimento mútuo entre as nações. Desejamos sucesso à cidade de Darmstadt e a iniciativa que tomaram”. (Cf. IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 20).

²⁶⁰ Stephen Brockmann resume bem a situação por meio de uma referência à leitura de Peter Sloterdijk sobre o período: “Sloterdijk suggested that postwar Germans felt the necessity to break out of the hermeneutic circle of tradition and begin in a radically new way, rejecting all inexorable lines and heritages. The ability “to begin a new and almost ex nihilo” was, for Sloterdijk in 1988, “a necessary element in the profile of an intelligentsia which, after 1945, wanted to create forms of life worthy of being passed on in a nation full of bombed-out self-destructors.” (BROCKMANN, *German Culture at the “Zero Hour”*. In: FRANK TROMMLER (Org.), *Revisiting zero hour 1945: the emergence of postwar German culture*, Washington: AICGS, 1996, p. 11)

²⁶¹ Cf. GRIFFITHS, *A Concise History of Western Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 281. Ou ainda Zagorski: “Like the Kassel *documenta* for visual arts, which was ‘created in 1956 with the express intention to “demonstrate to the West, in a town close to the curtain which divided Europe in two, that Germany [had] never stopped being the country of modernity”’, the Darmstadt courses provided a venue for the support and dissemination of new ideas. The new ideas were meant to be international in scope, and by the late 1950s the events in Kassel and Darmstadt promoted abstract art as a universal language and the idiom of the free world” (ZAGORSKI, *Material and History in the Aesthetics of “Serielle Musik”*. In: *Journal of the Royal Musical Association*, v. 134, n. 2, 2009, p. 313)

Webern como ponto de partida

A composição de Webern, marcada pelo abandono de esquemas formais da tradição e pela racionalização dos elementos sonoros, permitia uma apropriação mais formalista da técnica dodecafônica. Era, nesse sentido, o modelo mais adequado à procura de caminhos “neutros” e “puros” da linguagem musical. Webern “foi o único dos três músicos da Escola de Viena que tentou a aventura de anular e de arrancar do sistema dos doze sons, recebido de seu mestre, todas as lembranças da linguagem tonal, sempre prontas a se alojar nos desvãos da série e dos complexos sonoros originados por ela”²⁶². Se, em Schoenberg e Berg, as formas e texturas das tradições clássicas e românticas ainda se faziam ouvir, em Webern, o estrito controle e a obsessão pela simetria serial resultavam de certa extrapolação de sua prática atonal anterior, na qual se constata o anseio de renovação dos métodos de composição. A clareza na estrutura e a atenção aos detalhes instituíam um estilo quase “aforístico”. Essa extrema economia absoluta dos meios era perceptível nas *Seis bagatelas Op. 9 para quarteto de cordas* (1911), escrita uma década antes da invenção da técnica dodecafônica. Na 5ª bagatela, por exemplo (ver abaixo na Figura 4), a concentração motívica, refratária a repetições, impede qualquer tratamento melódico ou divisão entre vozes principais e secundárias; suas células motívicas soam de modo reticente, frágil (quase toda peça está em *ppp*, com suaves *pizzicati*), como se a organização devesse destacar não as sonoridades mas a consistência lógica da regra definida de antemão pelo compositor: a peça acaba quando as doze notas aparecerem²⁶³. A peça dura pouco mais de um minuto. Embora ainda não fosse serial, a sistematicidade levada ao extremo e uma textura que tende a valorizar cada nota como entidade separada fizeram da obra precursora do pontilhismo serial dos anos 1950.

²⁶² BARRAUD, *Para compreender as músicas de hoje*, São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 104

²⁶³ Para exaustiva análise técnica das *Seis bagatelas Op. 9*, em particular sobre a direcionalidade de sua organização temporal oscilando entre periodicidades e aprioridades estruturais, ver MENEZES, *Música maximalista*, São Paulo: Ed. Unesp, 2006, p. 135–189

V 7

Äußerst langsam (♩, ca 40)

U. E. 7575

Figura 4 – partitura inteira da quinta *Bagatela op.9*, de Webern
exemplo de seu estilo “aforístico”

Herbert Eimert, editor e autor do ensaio que abre o primeiro volume da revista *Die Reihe* em 1955, descrevia Webern como “ponto de partida para compositores contemporâneos”²⁶⁴, por ter justamente “descoberto a existência da nota” como entidade independente, e não apenas como função na relação com outras notas. Em seu *O que é música eletrônica?* (1955), Eimert censurava o arcaísmo daqueles que, como Adorno em *O envelhecimento da nova música*, não reconheciam o potencial de criação a partir da ideia de nota individual. Para Eimert, o que se considerava estágio terminal da composição, contaminada pelo *pathos* do artista burguês romântico, era o início da música serial em sua abordagem paramétrica do som. O programa de tal música objetiva, vislumbrada em Webern, prescrevia uma reorientação da composição para a microestrutura da nota individual. Ao reafirmar um novo paradigma de composição,

²⁶⁴ EIMERT, *What is electronic music?*. In: *Die Reihe #1 - Electronic Music (eng. edition)*, Pennsylvania: Theodore Presser, 1958, v. 1, p. 1

Eimert colocava-se ao mesmo tempo contra a perspectiva daqueles, como Adorno, que veriam nessa reorientação um catastrófico silenciar da subjetividade musical, o derradeiro “mutismo” do papel do compositor²⁶⁵:

“Entre os compositores dodecafônicos, Anton Webern concebeu a série não subjetivamente, a tal ponto que ela funcionava externamente. Visto da perspectiva de Schoenberg isso seria cortar a vida na música: um silêncio, um mutismo, um fim. Na verdade, este fim é o nosso início. Se tais procedimentos se tornam absolutos, não é difícil discernir seu lado negativo, mortífero, como fez Adorno. (Mas) não é fora de propósito questionar a objetividade da música (...)”

Nunca ocorreria a um músico do século 19 definir a nota por sua altura, duração e intensidade. A nota era entendida em sua relação com outras notas e com a tensão dentro da estrutura do acorde. O século 19 não perguntava *o que* era a nota mas *qual sua função* (...) na música eletrônica-serial, por outro lado, tudo, até o último elemento da nota individual, está submetido à permutação serial”²⁶⁶.

A nota adquire “existência”, portanto, quando concebida como o entrecruzamento de suas parciais ou componentes sonoras. O exame de tais componentes indicava, segundo Eimert, que “tanto acústica quanto musicalmente” os modelos de *composição* tradicional eram incompatíveis com as novas poéticas baseadas na construção do próprio som. Sob o aspecto prático, a ideia de composição por “parâmetros” era motivada pelas pesquisas no campo da eletrônica, fonética, teoria da informação e psicoacústica, que vinham sendo empreendidas pelo físico e musicólogo Werner Meyer-Eppler na Universidade de Bonn. Meyer-Eppler e Eimert idealizaram a criação do “Estúdio para música eletrônica” na rádio WDR de Colônia em 1951, ano em que ambos também iniciavam suas peregrinações a Darmstadt. O grupo coordenado por eles, incluindo posteriormente compositores como Stockhausen, Goeyvaerts e Koenig, tornou-se, por assim dizer, o centro de referência da “música por parâmetros”, desenvolvendo experimentos eletrônicos através de *tapes*, geradores de ondas e alto-falantes. Eimert enfatizava que tal transformação do material pela eletrônica, contudo,

²⁶⁵ Eimert referia-se provavelmente à seguinte passagem de FNM (e reproduzida em *Das Altern der neuen musik*, que analisaremos no capítulo abaixo): “Mit Webern abdiziert verstummend das musikalische Subjekt und gibt sich dem Material anheim, das ihm doch mehr nicht gewährt als das Echo des Verstummens” (FNM, GS 12, 108)

²⁶⁶ EIMERT, *What is electronic music?*, p. 6–8

só foi possível mediante a “epifânica” descoberta de Webern. No fim do ensaio inaugural de *Die Reihe*, observava que:

“(…) um novo modo de pensamento encontrou um material musical novo, transformado. Basta dizer que novos compositores estão fascinados e comprometidos com a grande descoberta ‘da nota’ em Webern (...) Embora não pudesse ainda pensar serialmente em termos de microacústica, ele alcançou o limite extremo do material instrumental, como se tivesse rompido com as propriedades do passado e estivesse pronto para seguir adiante. A música da nova geração após Webern segue a consequência lógica de sua obra”²⁶⁷

A consequência lógica a ser seguida consistia na extensão do princípio da série aos demais constituintes ou “parâmetros” do som. Grosso modo, os parâmetros correspondem aos constituintes obtidos a partir da análise frequencial – altura, intensidade, duração, timbre – que, posteriormente submetidos a quantificações e escalas, viriam a determinar o próprio *material* das poéticas seriais²⁶⁸. Ou seja, o que seria apenas uma noção *descritiva* a respeito das propriedades específicas do som passava a ser utilizado de maneira *formativa* na composição serial. Envoltos pela crença da neutralidade científica, a noção de parâmetros deveria garantir acesso à matéria “bruta” do som para que se pudesse construir um novo universo, livre de “inconsistências subjetivas” e reminiscências históricas da tradição. A organização serial baseada em parâmetros articulava-se intimamente à guinada científicista, que abriria os caminhos para uma efetiva *tabula rasa*. Nesse sentido, “a noção de parâmetros se tornou a noção teórico-musical mais importante dos anos 1950”²⁶⁹.

Mesmo para Boulez – que não explorou as consequências da eletrônica como Stockhausen, optando por uma abordagem formal mais próxima da literatura – a extensão do princípio de série era indispensável para se corrigir as distorções de sua aplicação exclusiva ao campo das alturas, como ainda era o caso de Webern:

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 10

²⁶⁸ Cf. ZAGORSKI, *Material and History in the Aesthetics of “Serielle Musik”*, p. 280: “The categories from and to which the serial principle was expanded – from basic parameters such as pitch, duration, intensity and timbre to more global categories related to the entire course of form – were synonymous with the term ‘material’ in the 1950s”. Posteriormente, Henri Pousseur, em artigo de *Die Reihe* em 1957, expandiria o conceito para além dos 4 componentes, definindo “campos harmônicos”, “registros”, “tipos de comportamento morfológico”, “densidade cronométrica”, “densidade polifônica” também como “parâmetros” (Cf. *Ibid.*, p. 304)

²⁶⁹ ZAGORSKI, *Material and History in the Aesthetics of “Serielle Musik”*, p. 303

“As descobertas que se seguiram à Escola de Viena provaram que o fato de se encarar a série unicamente sob o ângulo da altura provoca distorções quanto a seu uso, uma vez que os outros constituintes sonoros não se sentem (em termos acústicos) ligados à mesma organização que a altura. Era o caso de se generalizar esse princípio para todas as características do fenômeno som, ou seja, unificar e universalizar o princípio teórico da série”²⁷⁰

Tal universalização no serialismo integral preconizava não só um novo estilo ou uma nova forma, mas um modo distinto de escrever e sentir música; nas palavras de Boulez, um “modo de pensar polivalente” que procurava dissolver hierarquias estabelecidas, questionando inclusive a distinção entre som e ruído. A militância serial não economizava afrontas: “todo músico que não sentiu – não dizemos compreendeu, mas sentiu – a necessidade da linguagem dodecafônica é INÚTIL. Porque toda sua obra se situa aquém das necessidades de sua época”²⁷¹, escrevia Boulez em 1952, ano em que também acusava de “esclerose indefensável” o uso da técnica por Schoenberg. Outros, como Stockhausen, encontravam no pensamento serial as feições de um misticismo cosmológico e espiritual²⁷². Como veremos a seguir, esse uso formativo dos parâmetros para fins de composição, prefigurado na peça modal de Messiaen de 1949 e na interpretação objetivista de Webern, e desenvolvido no início dos anos 1950 a partir de pesquisas acústicas, representou um dos pontos centrais do embate teórico entre Adorno e o serialismo.

Adorno em Darmstadt e o incidente de 1951

O início da participação de Adorno nos cursos de Darmstadt coincide com seu retorno ao Instituto de Pesquisas Sociais em Frankfurt, após 15 anos de exílio na Inglaterra e nos EUA. Em outubro de 1949, durante a viagem de volta à Alemanha,

²⁷⁰ BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 271

²⁷¹ *Ibid.*, p. 139

²⁷² “O pensamento serial é algo que vem à nossa consciência e estará lá para sempre (...) É uma atitude espiritual e democrática diante do mundo. As estrelas estão organizadas de maneira serial (...) Se estudássemos as distâncias e proporções das estrelas provavelmente encontraríamos certas relações de múltiplos baseados em uma escala logarítmica” (COTT; STOCKHAUSEN, *Stockhausen - conversations with the composer*, New York: Simon and Schuster, 1973, p. 101)

Adorno encontrou Leibowitz rapidamente em Paris, que, em seguida, escreveu a Steinecke recomendando o autor da recente *Filosofia da nova música* para os cursos de Darmstadt do ano seguinte. Em 1950, Adorno esteve nos *Ferienkurse* pela primeira vez, como professor de crítica musical. Entre 1950 a 1966, participou de nove edições dos cursos, exercendo atividades de conferencista, crítico, intérprete, encarregado de seminários, organizador de debates²⁷³. A importância que atribuía aos cursos pode ser medida por esse intenso grau de envolvimento. Já em 1951, por exemplo, ao ser convidado por Steinecke pela segunda vez, Adorno substituiu Schoenberg na organização dos seminários de composição livre, interpretou ao piano suas *Quatro canções para poemas de Stefan George op. 7* e ainda proferiu duas palestras: uma sobre a relação da vanguarda com a tradição e o problema da interpretação (*Musik, Technik und Gesellschaft*), outra sobre a prática compositiva de Webern (*Anton Webern*), esta última no congresso paralelo aos *Ferienkurse* sobre a técnica dodecafônica²⁷⁴. O suporte a um congresso internacional dedicado exclusivamente à técnica dodecafônica, bem como a estreia mundial, no mesmo ano, de “*Tanzes um das goldene Kalb*”, da ópera *Moses und Aron* de Schoenberg, confirmavam não apenas que os *Ferienkurse* eram reconhecidos como o núcleo simbolicamente mais relevante da vanguarda musical na Alemanha, mas também que o paradigma da série havia se transformado em sua “força de lei”; um paradigma contra o qual Adorno se opôs desde sua primeira participação. As

²⁷³ A cronologia das participações de Adorno em Darmstadt pode ser assim resumida:

1950 – *Musikkritik*

1951 – *Arbeitsgemeinschaft für freie Komposition* + 2 palestras

1952 – não convidado. Escreveu, no entanto, o manifesto *Für die Kranichsteiner Idee* (GS 19, 630-2), impresso no programa dos cursos

1953 – não convidado (estadia nos EUA)

1954 – palestra *Theorie der musikalischen Reproduktion*

1955 – ciclo de conferências *Der junge Schoenberg*

1956 – ciclo de conferências *Schoenbergs Kontrapunkt*

1957 – ciclo de conferências *Kriterien der neuen Musik*

1958-1960 – não convidado

1961 – ciclo de conferências *Vers une musique informelle*

1962-1964 – não convidado

1965 – palestra no simpósio interno *Form in der neuen Musik* (com Boulez, Dahlhaus, Ligeti)

1966 – *Arbeitsgespräch* “Zeit in der neuen Musik” (com Ligeti); ciclo de conferências *Farbe in der neuen Musik*

(ref. em ADORNO, *Kranichsteiner Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014, p. 639–50)

²⁷⁴ Cf. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik 1951*. Dokumentation: Chronik in BORIO; DANUSER (Orgs.), *Im Zenit der Moderne*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, p. 544–551, vol. 3. Os *Ferienkurse* de fato não se limitavam ao contexto musical europeu. No congresso paralelo, logo antes da conferência de Adorno, a de Hans-Joachim Koellreutter descrevia a situação da “nova música” no Brasil (Guerra Peixe, Claudio Santoro, entre outros) e na América do Sul.

considerações reiteradas em *Filosofia da nova música* (publicado em 1949) sobre o fetichismo dos meios e a crítica à sistematização da técnica dodecafônica sinalizavam o dissenso contra qualquer tendência de perpetuação da técnica, na medida em que esta restringiria a expressividade composicional. O conhecido incidente com Goeyvaerts e Stockhausen, ocorrido no mesmo ano de 1951, viria a simbolizar sua relação conflitante com a nova geração nos anos subsequentes, conflito cujo ápice seria atingido com a conferência *O envelhecimento da nova música* (1954).

Tendo em vista sua relevância para a crítica adorniana, vale a pena detalhar o incidente de 1951. Durante o seminário de composição livre do qual Adorno era então responsável (substituindo Schoenberg), Stockhausen e Goeyvaerts haviam interpretado o segundo movimento da *Sonata para dois pianos op. 1*, do próprio Goeyvaerts. Adorno, perplexo com a recepção calorosa da peça por parte dos alunos após a execução, passou a perguntar a Goeyvaerts que razões o levaram a escrever essa peça para *dois* pianos, onde estava o senso de unidade, se havia pensado em antecedente e consequente na formulação das frases. Stockhausen resolveu responder no lugar de Goeyvaerts e, apesar de sua explicação sobre os procedimentos estruturais que organizavam a peça, certamente alheios ao pensamento temático, Adorno insistia em questionar a motivação para a escolha daqueles procedimentos que, no seu entender, seriam irrelevantes para a construção do sentido musical. Adorno acrescentava que, embora a peça tenha sido “feita” (*gemacht*), não estava “composta” (*komponiert*). Conforme Stockhausen, a *Sonata* de Goeyvaerts era na época o experimento mais próximo da ideia de determinação automática, marcada pela independência dos parâmetros e pelo pontilhismo de Webern. Vinte anos depois, Stockhausen resumiria do seguinte modo o incidente com Adorno:

“Em 1951, Goeyvaerts e eu tocamos sua sonata para piano. Só o movimento central: os dois movimentos eram complicados para eu aprender tão rapidamente. Tocamo-na em público durante o seminário, e ela foi atacada violentamente por Adorno. Na época, Adorno era considerado uma autoridade sobre a vanguarda: tinha acabado de escrever *Filosofia da nova musica* (...) Atacou essa música de Goeyvaerts, dizendo que era sem sentido, que estava em estado preliminar, que não estava composta, que era só um esboço para uma peça que ainda seria escrita. O segundo movimento dessa *Sonata* era de fato música pontilhista: apenas notas isoladas (...) Adorno não conseguia entendê-la. Ele disse: não há desenvolvimento motivico. Assim, fiquei lá no palco de calças curtas, parecendo um colegial, e defendi essa peça porque o belga não sabia

falar alemão. Eu disse: mas professor, você está procurando uma galinha em uma pintura abstrata”²⁷⁵

Invertido, o relato não difere daquele que Adorno fez durante uma discussão radiofônica em 1957:

“lembro-me que, quando analisei em detalhe a peça de Goeysvaerts e a considerei um enorme absurdo, alguns dos ouvintes, hoje importantes compositores da música serial, tomaram partido da peça de maneira enérgica (...) (ainda hoje) é preciso se opor à tese da imediatidade da objetividade artística, que, por razões filosóficas, considero inaceitável”²⁷⁶.

O episódio com Stockhausen e Goeysvaerts em 1951 certamente foi determinante para a avaliação de Adorno sobre os desdobramentos ulteriores do objetivismo serialista. Ao dizer que a peça não estava “composta”, ficava indiciado o ponto central da discórdia ao longo dos anos 1950: a clivagem conceitual – que a serialização dos constituintes do som esmaecia – entre *matéria* (*Stoff*, fisicalidade pura, neutralizada ideologicamente em uma “segunda natureza”) e *material* (*Material*, a mediação histórica das formas), ou ainda, entre *técnica* e *composição*. Essa clivagem, bem como a eliminação do “caráter de linguagem” que a *tabula rasa* exigia e que Adorno considerava inaceitável “por razões filosóficas”, parece-nos essencial para compreender a peculiaridade da controvérsia de seus ensaios sobre a vanguarda dos anos 1950 e 60. O episódio de 1951 apontava para um fenômeno ainda em vias de se generalizar e que, com efeito, dominaria parte significativa da produção de Boulez e Stockhausen nos anos 1950. Como afirma Borio, “as novas representações do tempo musical que os compositores do serialismo esboçaram nos anos 1950 e que discutiram em diversas oportunidades (sobretudo nos *Ferienkurse* de Darmstadt) foram recebidas com grande

²⁷⁵ STOCKHAUSEN; MACONIE, *Stockhausen sobre a Música: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*, São Paulo: Madras, 2009, p. 46–7

²⁷⁶ METZGER; ADORNO, *Disput zwischen Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger*. In: *Musik wozu: Literatur zu Noten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, p. 96. Nota-se o quanto o episódio foi marcante para Adorno pelas menções recorrentes em ensaios e conferências dos anos 1950 e 60, usadas para exemplificar a redução da subjetividade. Ver, por exemplo, *Dificuldades I* (1964), ensaio redigido mais de dez anos depois: “Ele (Goeysvaerts) realmente tinha reduzido a coisa toda, assim como fazem os filisteus (*Spießbürger*), a um exemplo de cálculo, a algo que até poderia estar correto – era muito entediante para eu verificar isso – mas que não possuía absolutamente nenhum sentido musical reconhecível ou convincente” (GS 17, 269)

ceticismo por Adorno”²⁷⁷. Contudo, Bório, assim como outros comentadores, não percorrem a singularidade que legitimaria o ceticismo filosófico de Adorno em sua confrontação com as teorias de Boulez e Stockhausen. Trata-se da tarefa que em alguma medida buscamos realizar nos capítulos que se seguem.

²⁷⁷ BORIO, *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen zur seriellen Musik*, p. 329

4. Boulez: sistema racional de tempo

4.1 Derivando estruturas de Messiaen e Webern

Os ensaios teóricos de Pierre Boulez dos anos 1950 não são apenas justificações de escolhas composicionais ou bulas para a compreensão de obras. Antes, procuram estabelecer, não sem a fácil propensão para a polêmica, uma complexa doutrina da linguagem serial. Esta advém da apropriação de tradições diversas de pensamento, trazendo o óbice das inconsistências teóricas: desde o axiomatismo matemático de Rougier ao estruturalismo de Lévi-Strauss e às reflexões sobre contingência e necessidade em Mallarmé e René Char. Neste capítulo, pretendemos expor brevemente as consequências da reciprocidade entre produção musical e escritos teóricos que incidem diretamente sobre seu conceito de forma e tempo musical.

No final dos anos 1940, Boulez havia estudado em Paris com os dois principais compositores da geração de vanguarda do pós-guerra: primeiramente com Olivier Messiaen e, em seguida, com René Leibowitz. Messiaen havia proposto uma nova concepção de rítmica e dinâmica a partir de noções equivalentes aos *modos* no campo das alturas. Como vimos, tal concepção realizou-se na peça para piano *Modo de valores e intensidades*, o segundo de seus *Quatro estudos de ritmo* (1949-50), cuja estréia ocorreu em Darmstadt em 1949. A ideia de Messiaen era relativamente simples: assim como a música ocidental havia consolidado escalas para as dimensões da harmonia e da melodia (na tonalidade, as escalas maiores e menores, a partir dos modos jônico e eólio respectivamente), o estudo organizava a dimensão rítmica e as intensidades das notas em “escalas” de valores de duração (desde ♪ até ∞) e de nuances de dinâmica (desde *ppp* até *fff*). Por analogia à escala cromática das alturas (as 12 notas no interior da oitava), obtinha-se então uma *sucessão cromática* de durações e de intensidades. Messiaen criou em seguida três divisões do campo cromático das alturas, cada uma delas relacionada a *modos* de uma “escala de durações” e de uma “escala de dinâmica”. Vale ressaltar que esses modos *não* constituíam séries, apenas coleções de valores que admitiam livre distribuição, repetições e interdependência entre as dimensões; seu procedimento

distanciava-se da técnica dodecafônica. O ordenamento dessas coleções baseavam-se apenas em decisões subjetivas, como evitar oitavas, e podia ser compreendido em uma noção de tonalidade estendida.

Grosso modo, o serialismo de Boulez nascia da confluência entre essa perspectiva extensiva dos modos em Messiaen e a abordagem mais objetivista da técnica dodecafônica, com a qual Boulez havia tomado contato em Paris através de Leibowitz, ex-aluno de Webern. Em um primeiro momento, para Boulez, tanto Schoenberg quanto Berg fracassaram no uso da série, na medida em que permaneciam tributários a uma retórica ainda vinculada à tonalidade, incompatível com o próprio programa de uma “composição com doze notas relacionadas apenas uma a outra”²⁷⁸, definido por Schoenberg. Sabemos que necrológios costumam evitar o tom do panfleto ou da polêmica. No entanto, em fevereiro de 1952, poucos meses após morte de Schoenberg, Boulez publicou um artigo-panfleto extremamente polêmico sob o título *Morreu Schoenberg*. Escrito, nas palavras do autor, “sem o tolo desejo de escândalo”, utilizava um vocabulário nada reverente para qualificar as fraquezas das obras dodecafônicas do próprio inventor da técnica: “difícilmente se pode encontrar na história da música uma ótica tão errada”, “caduquice”, “escleroses indefensáveis”, “linguagem bastarda”, “clichês irritantes”²⁷⁹. Boulez evidentemente não pretendia repudiar a invenção da técnica; criticava, pelo contrário, o “hiato inadmissível” entre o uso de formas pré-clássicas e o avançado material dodecafônico descoberto pelo compositor. Apesar da emancipação da dissonância e da posterior formulação do “princípio da série”, a obra de Schoenberg manteve-se tradicional sob o aspecto expressivo, expondo vestígios da linguagem tonal ultrapassada – um “fracasso” construtivo que, diga-se de passagem, também Adorno havia apontado em 1949 como sendo a “dificuldade central da forma dodecafônica”²⁸⁰. Isso porque a técnica de Schoenberg limitava-se, segundo Boulez, à criação de um instrumento de regulação no

²⁷⁸ SCHOENBERG, *Style and idea - Selected writings*, Berkeley: University of California Press, 2010, p. 263

²⁷⁹ BOULEZ, *Morreu Schoenberg*. In: *Apontamentos de aprendiz*, São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 242–3

²⁸⁰ FNM, GS 12, 101: “O novo desejo de expressão (de Schoenberg) encontra-se recompensado pela expressão tradicional (...) Podemos pensar que a inadequação da expressão, a ruptura entre expressão e construção, é determinável como deficiência da construção, como irracionalidade da técnica racional”. Adorno considerava tal deficiência como consequência inevitável da própria natureza da técnica dodecafônica, estruturalmente avessa a toda repetição e simetria.

campo das alturas (melodia e harmonia), de uma “lei rigorosa para controlar a escrita cromática”. Mas resguardava, ao mesmo tempo, parte considerável das fórmulas da tonalidade, como arpejos, apojaturas, esquemas formais pré-clássicos (valsa, marcha, rondó, suíte), além do emprego de uma rítmica “irrisoriamente pobre, feia mesmo”²⁸¹. Ao ainda pensar de maneira contrapontística, Schoenberg não explorou as consequências da ideia de série. Em certa medida, o mesmo valia para Alban Berg²⁸². Os vestígios da retórica romântica em ambos impediam a formação de uma verdadeira linguagem baseada no pensamento serial. O objetivo de Boulez não era construir novas estruturas no interior de uma linguagem pré-existente. Ambicionando depurar a música de toda lembrança da tonalidade, pretendia derivar estruturas do princípio da série.

Como vimos, para Boulez e praticamente toda a geração da vanguarda dos anos 1950, Webern foi quem de fato desvendou esse domínio serial. Em suas obras, a série já se apresenta como *função de intervalos*, geradora de permutações, e não apenas como “ultra-tema” decorrente do controle da escrita cromática – para Boulez, um dos equívocos de Schoenberg foi o de confundir série e tema²⁸³. Eliminando a interferência motivico-temática do princípio da série, Webern desvendava outras “retóricas”, indicando concretamente permutações hierárquicas que viabilizariam a supressão dos vestígios tonais. Além disso, seu trabalho timbrístico e de orquestração, colocado em primeiro plano por meio da *Klangfarbenmelodie*, chamava a atenção para aspectos constitutivos do som que, em larga medida, sempre foram subsidiários na história da música ocidental²⁸⁴. Em 1954, Boulez enaltecia a precisão “epifânica” da técnica de Webern sob um duplo aspecto: tanto pela capacidade de se opor à organização formal pré-existente à obra, à “decadência da grande corrente romântica”, quanto pela

²⁸¹ BOULEZ, *Morreu Schoenberg*, p. 243

²⁸² No pequeno artigo *Incidências atuais de Berg* (1948), Boulez sentenciava corrosivamente toda a obra de Alban Berg a um “exotismo de bazar”, de pouco interesse, em razão do apego excessivo e vulgar à tradição romântica. Neste momento, pelo menos, Berg seria para Boulez não muito mais do que o “ponto extremo de uma linhagem pós-wagneriana em que se fundem a amável – em todos os sentidos horripilantes da palavra – valsa vienense e o enfatismo verista italiano” (Cf. BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, p. 213)

²⁸³ Cf. *Ibid.*, p. 271 : “As obras de Webern provaram que era melhor encarar a série como uma *função hierárquica geradora de permutações*”

²⁸⁴ O denso trabalho timbrístico de Webern torna-se pedagogicamente perceptível, por exemplo, em seu arranjo para orquestra da *Ricercar a 6* da *Oferenda Musical*, de Bach: Webern segmenta a linha melódica do tema principal e de suas variações em pequenos fragmentos que são drasticamente contrastados, em sua própria justaposição, por conjuntos de timbres distintos. Como afirma Adorno, Webern traduz as relações motivicas de Bach em relações timbrísticas (Cf. FNM, GS 12, 88).

capacidade de reabilitar “o poder do som”, o “recurso de procurar a beleza do som por si mesmo, a forma elíptica de pulverização” da linguagem antiga da tonalidade²⁸⁵. Assim como Schoenberg, no entanto, Webern basicamente circunscrevia a série ao campo das alturas. Um segundo problema, ligado à sua renúncia a esquemas formais pré-existent, era a dificuldade de escrever peças mais longas no tempo – algumas de suas composições mais consistentes (como vimos na *Bagatela* acima) duram menos de um minuto. No sentido de superar tais insuficiências formais no uso da série, é que Boulez recorreu a Messiaen. Ao propor a criação de escalas e modos no plano da duração e da dinâmica, Messiaen tornou concebível a extensão do princípio serial para os demais componentes do som e para a organização formal do tempo.

Structures Ia: o “nec plus ultra”

Para Boulez, o principal erro de Schoenberg estava em não ter derivado *estruturas* a partir da ideia de série. E, por *estruturas*, Boulez compreendia desde os aspectos mais elementares da composição até a arquitetura global da obra. Tratava-se de construir estruturas morfológicas e sintáticas adequadas ao universo linguístico revelado pela série. Como vimos, o caminho para tanto estava na extensão do princípio. No final de *Morreu Schoenberg*, Boulez esboçava um programa que no fundo já estava em curso no início da década de 1950:

“Talvez se pudesse generalizar o princípio da série aos quatro componentes sonoros: altura, duração, intensidade e ataque, timbre. Talvez... Talvez... se pudesse reivindicar de um compositor um pouco de imaginação, uma certa dose de ascetismo, um pouco de inteligência também, enfim, uma sensibilidade que não se desmorone com a menor corrente de ar”²⁸⁶

Ao reivindicar, na insólita homenagem a Schoenberg, “imaginação” e o ascetismo de uma nova sensibilidade, e ao reiterar a palavra *estruturas*, Boulez procurava legitimar um dos maiores experimentos de assepsia musical no pós-guerra.

²⁸⁵ Cf. “Incipit” in BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, p. 247

²⁸⁶ BOULEZ, *Morreu Schoenberg*, p. 244

Com efeito, em sua peça *Structures Ia* (1951) para dois pianos²⁸⁷, o princípio da série é aplicado pela primeira vez a todos os “constituintes” do som, o que deu origem à expressão *serialismo integral*. Sendo um dos paradigmas de *tabula rasa* da composição, *Structures Ia* pretendia mostrar o alcance construtivo da ideia de serialismo.

Na peça, são reguladas, além do campo cromático das alturas (tanto em seu fator horizontal-sucessivo quanto em seu fator vertical-simultâneo), também a duração das notas, os modos de ataque, as gradações de intensidade. Embora a forma que articula as 12 seções internas permaneça livre do princípio da série, são submetidas também a serializações tanto a extensão temporal de cada seção, quanto a permutação dos andamentos de cada seção – a peça contém apenas 3 andamentos: *Très modéré*; *Moderé*, *presque vif*; *Lent* – assim como a sequência em que as seções aparecem. Boulez utiliza apenas uma única série de base (ver Figura 5), que corresponde, por assim dizer, ao elemento transcendental da peça. Em explícita homenagem a Messiaen, a série de base escolhida é a mesma “Divisão 1” do estudo *Modo de valores e intensidades*, que mencionamos acima. Boulez deduz então as 12 transposições possíveis da série de base bem como suas formas derivadas (sob forma retrógrada, forma invertida e forma retrógrada invertida)²⁸⁸. Essas transposições dão origem, por sua vez, a uma tabela de distribuição, a matriz “O” (originária). Já a segunda tabela, a matriz “I” (invertida), é obtida a partir do mesmo mecanismo, apenas invertendo-se a série de base (ver o resultado das duas matrizes na Figura 6). Os números de 1 a 12 que compõem as tabelas correspondem às notas da série de base original (1 – mi_b ; 2 – ré ; 3 – lá ; 4 – lá_b e assim por diante). Cada nota escrita na partitura final resulta do cruzamento dessas duas matrizes, que codificam previamente todos os parâmetros das notas.

²⁸⁷ Primeira peça do primeiro volume de *Structures (Ia, Ib, Ic)*

²⁸⁸ Boulez segue até aqui o receituário da técnica dodecafônica proposta por Schoenberg em 1923: os doze sons da gama cromática são dispostos inicialmente em uma sequência, a ser escolhida pelo compositor. Através do “método de compor com doze sons que se relacionam apenas entre si” (segundo a definição de Schoenberg), uma nota só é repetida quando todas as demais tiverem sido apresentadas. O compositor pode utilizar a série, sem comprometer o fundamento que rege a técnica, sob a forma *retrógrada* (de trás para frente), forma *invertida* (a mesma sequência lendo-se de cima para baixo na partitura), e finalmente sob a forma de *inversão retrógrada* (de trás para frente e de cima para baixo). Além disso, autoriza-se a *transposição* da série para qualquer outra nota da escala, desde que sejam preservadas as relações entre os intervalos definidas na sequência de origem. Outro aspecto relevante é que se trabalha com *classe de alturas* e equivalência de oitavas, de modo que, por exemplo, dó₁ e dó₃, são consideradas notas funcionalmente equivalentes.

Figura 5 – Série de base de *Structures Ia* (1952) para 2 pianos, de Pierre Boulez

Racionalização das alturas

(sequência extraída de *Modo de valores e intensidades*, de Messiaen)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

Tabela/matriz “O” (da série original/primária)

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

Tabela/matriz “I” (da série invertida)

Figura 6 - Tabelas de distribuição de notas de *Structures Ia*

As mesmas relações intervalares da série de base definem, por sua vez, a racionalização dos 12 valores no campo das durações, de ♪ até ♩. (Figura 7), bem como a dos 12 valores de dinâmica, de *pppp* até *ffff* (Figura 8), e a dos 12 valores de modos de ataque e articulação, de > até ^ (Figura 9).

Figura 7 - racionalização das durações

(valor rítmico das notas de semífusa a semínima pontuada)

1= <i>pppp</i>	5= <i>quasi p</i>	9= <i>f</i>
2= <i>ppp</i>	6= <i>mp</i>	10= <i>ff</i>
3= <i>pp</i>	7= <i>mf</i>	11= <i>fff</i>
4= <i>p</i>	8= <i>quasi f</i>	12= <i>ffff</i>

Figura 8 - racionalização da dinâmica/intensidade
(de extremo pianissimo a extremo fortissimo)

Figura 9 - racionalização dos modos de ataque/articulação/acento
(marcato, staccato, normal, stacatissimo, sforzato, tenuto, etc)

25. **Pierre Boulez (b. 1925)**
Structures Ia, mm. 1-39 (1952)

Figura 10 – Compassos iniciais de *Structures Ia* (1952) para 2 pianos

Piano I executa série original (ver série na figura “Racionalização das alturas” acima),
 enquanto Piano II executa série invertida

Na Figura 10 acima, vemos a primeira página da partitura após a construção das serializações e das duas matrizes correspondentes: as notas são distribuídas de tal modo que o Piano I executa os valores correspondentes à matriz “O” (notemos que as primeiras notas na partitura seguem a ordem da série original, sob equivalência da oitava: mi_b – $ré$ – $lá$ – $lá_b$ etc), enquanto o Piano II executa aquelas correspondentes à matriz “I”. A peça consiste na apresentação completa das 48 formas da série das alturas (série original das 12 notas, mais as séries resultantes das 3 derivações) articuladas com as formações seriais de durações, as de dinâmica e as de modos de ataque; cada nota equivale, como dissemos, a um “ponto de encontro” dessas formações. Naquela que é considerada uma das mais completas análises de *Structures Ia*, György Ligeti descrevia

o plano de escrita de Boulez em basicamente três etapas, que intercalavam intencionalidade do compositor (sua decisão) e automatismo estrutural e impessoal²⁸⁹:

- 1) momento inicial de decisão do compositor (escolha da série de base, disposição dos elementos, escolha de critérios e das operações a serem executadas);
- 2) momento de completo automatismo (permutação dos elementos, operações colocadas em “funcionamento, como em uma máquina, para fabricar estruturas”)
- 3) momento de decisão e retrabalho das estruturas resultantes a partir dos raros fatores não submetidos ao automatismo (registros, duração das fermatas, andamento)

Contudo, mesmo os momentos 1 e 3, momentos decisionistas e não-automáticos, resultam de uma atitude extremamente ascética, de uma “sobriedade cristalina”, que pretende também reconduzir a intencionalidade subjetiva do compositor a um “estado zero”. Parte considerável do trabalho *compositivo* localiza-se, com efeito, na dedução e na combinatória das duas tabelas de distribuição de notas submetidas ao algoritmo. Parece-nos importante ressaltar tal aspecto, pois orientará a crítica posterior de Adorno: a pré-formação do material, acionando o engendramento das estruturas locais, praticamente substitui a composição. O papel do compositor seria o de um operador meticuloso que fixa valores dos parâmetros e arranjos das matrizes seriais. Em função do automatismo, compor significa, aqui, deduzir as estruturas da série de base. Quanto à interpretação dos dois pianistas, o que se exige é a eliminação de qualquer interferência expressiva, de qualquer gesto de “afetividade romântica”. Nesse sentido, a peça pode ser entendida como um caso mais extremos de hipertrofia construtiva da história da música.

Ligeti fez questão de ressaltar que não considerava *Structures Ia* a obra mais representativa de Boulez, tampouco do serialismo. Representava antes o experimento “paradigmático de uma música algorítmica”, que apontaria para os limites da

²⁸⁹ LIGETI, *Décision et Automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez (1957)*. In: *Neuf essais sur la musique*, Genève: Contrechamps Éditions, 2001

racionalização serial²⁹⁰. Dito de outro modo: se Schoenberg não tinha ido longe o suficiente, com as *Structures*, Boulez tinha ido longe demais (conforme o próprio compositor afirmaria anos depois). Ainda assim, o desejo de atingir o “estado zero” da composição, a fim de extirpar as últimas reminiscências da tonalidade, exigia passar pela etapa de um automatismo incondicional. A aposta era a de que o próprio material pudesse apresentar objetivamente suas estruturas, sem a intervenção de um sujeito que tenderia, por mais alerta que estivesse do contrário, a restabelecer “linearidades” no ato da composição, ou seja, a incorporar morfologias de uma retórica pré-existente. Prevalecia na aposta de Boulez um conceito positivo, naturalista e purificado de material, ao qual se poderia ter acesso mediante a eliminação de hábitos e das idiossincrasias do compositor historicamente situado. Na “alergia à expressão” de *Structures*, ambicionava-se o “salto para o desconhecido”, a música do inumano. Um processo algorítmico, aliado ao conjunto de escolhas residuais de um “arquiteto ou engenheiro do som”, ofereceria a oportunidade para esse salto. Dez anos depois de *Structures*, Boulez resumiria o desejo que orientou seu experimento:

“Meu plano baseou-se na seguinte ideia: eu queria apagar do meu vocabulário absolutamente todo vestígio do tradicional, no que se refere tanto às figuras e frases quanto ao desenvolvimento e à forma; queria então reconquistar pouco a pouco, elemento por elemento, os diferentes estágios do movimento melódico, de tal modo que se pudesse criar uma síntese inteiramente nova, uma síntese que não fosse estragada desde o início por corpos estranhos – especialmente reminiscências estilísticas”²⁹¹

Em clara resposta à objeção de Adorno em *O envelhecimento da nova música* (1954), sobre os perigos do automatismo, Boulez afirmaria em 1963 que estava “bastante informado” a respeito da inútil disputa com a máquina:

“foi-nos censurado como pecado mortal a renúncia do compositor e a fuga diante da responsabilidade. Fomos dissuadidos de querer concorrer com a máquina, apelando para os perigos do automatismo e para a inutilidade, pois a máquina sempre será vitoriosa (...) Todas estas advertências provêm seguramente de pessoas inteligentes, senão bem-intencionadas; elas esquecem, no entanto, que também nós temos alguma capacidade, e que suas objeções já

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 84

²⁹¹ BOULEZ, *Da necessidade de uma orientação estética*. In: *A música hoje 2*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 69–70

eram de nosso conhecimento muito antes de mergulharmos na dúvida baseada no número”²⁹²

Somente após a eliminação das reminiscências estilísticas, após o “mergulho na dúvida baseada no número”, é que seria possível executar o plano de reconstruir “todas as qualidades de morfologia, sintaxe e retórica, necessárias para a realização de uma linguagem ‘orgânica’” baseada no serialismo²⁹³. O termo ‘orgânica’ nesse contexto pode causar espanto. Afinal, no salto de *Structures*, a própria organização métrica e elementar das durações, que pressupõe “uma experiência do tempo vivido como princípio fundamental”, seria rompida. Mas o que Boulez defendia era um conceito de duração musical dissociado de sua qualidade fisiológico-acústica originária, um conceito que levaria a uma “situação anterior” à própria percepção humana e que estaria fundamentado em relações matemáticas-cronométricas²⁹⁴. Esse novo conceito de duração deveria quebrar, segundo Boulez, um dos hábitos mais arraigados da percepção, o de “medir o tempo musical por uma espécie de oscilação de um pêndulo”²⁹⁵, a pulsação básica subjacente a toda obra. Somente a partir desse “estado zero”, em resumo, se conquistaria a gramática de *outra* linguagem orgânica e *outro* conceito musical de tempo.

Resultado perceptivo e impasses de Structures

Aos ouvidos habituados a um regime elementar de direcionalidade, o resultado perceptivo de *Structures Ia* não é muito animador. Pois se projeta a escuta de sons isolados, de partículas ou “pontos” sonoros independentes entre si, como a primeira página da partitura ilustra acima. Daí a denominação de “música pontilhista” ou “pontual” (*musique ponctuelle, punktuelle Musik*), dada por Herbert Eimert em sua conferência de 1953 em Darmstadt, para indicar a primeira fase do serialismo. Em *Structures*, não é possível identificar “linearidades”. O imperativo de escrever uma peça

²⁹² *Ibid.*, p. 68

²⁹³ *Ibid.*, p. 78

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 74

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 75

sem esquemas formais reconhecíveis compromete a sensação de continuidade, assim como já se percebia no nominalismo de *Erwartung*, por exemplo. Contudo, a atonalidade em Schoenberg não prescindia de um conjunto estável de “linearidades” por baixo da superfície atonal e da ideia de progressividade, garantindo ao ouvinte o suporte de alguma previsibilidade rítmica, recorrência motivica, além da retórica expressiva baseada na tonalidade. Já na “asepsia” de *Structures*, são eliminadas progressões de toda natureza, incluindo ritmo e dinâmica. Até mesmo a escolha da textura monocromática da peça – dois pianos – atendia ao propósito de conceder maior transparência no processo de isolamento das notas²⁹⁶. Convém observar que essa recusa programática de qualquer motivação linear significava a recusa daqueles elementos que, para Adorno em FNM, estabelecem “relações temporais autênticas”: “transições, crescendos, diferença entre campo de tensão e repouso, entre exposição e desenvolvimento, entre pergunta e resposta”²⁹⁷. Na medida em que relações internas da técnica contrapontística, assim como repetições entre notas, não são mais perceptíveis, o que se ouve não difere muito da dispersão entrópica, desordenada, de eventos pontuais. O controle excessivo dos parâmetros induz à suspensão funcional da memória e bloqueia o acesso às estruturas locais durante a interpretação (apenas a representação gráfica da peça permite esse acesso). Assim, não se pode “acompanhar” a peça: sua máquina combinatória impede a retenção dos instantes e a projeção de expectativas. Diante da impossibilidade da construção de sentido na sucessão temporal dos eventos, *Structures* desloca a percepção para a individualidade de cada evento sonoro. Boulez defendia, como veremos a seguir, uma percepção “oblíqua” ou “diagonal”, um modo de audição *a posteriori* (e não mais *a priori*, como o tradicional) como modo adequado à percepção de obras seriais. Ao mesmo tempo, Boulez parece ter sido também o primeiro a reconhecer o paradoxo e o fracasso de *Structures*: apesar do isolamento das notas, a saturação de informação sonora contida em cada uma, em razão da determinação total de seus componentes a partir das duas matrizes, se converte na sensação de puro arbítrio e de uma lógica de indiferença total, no ato mesmo da execução.

²⁹⁶ LIGETI, *Décision et Automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez (1957)*, p. 91

²⁹⁷ FNM, GS 12, 179: “(...) was immer *eigentlich zeitliche Relationen* stiften könnte, den Übergang, die Steigerung, den Unterschied von Spannungs- und Auflösungs-feld, von Exposition und Fortsetzung, von Frage und Antwort (...)”

É preciso fazer a ressalva de que o serialismo integral “pontual” de *Structures* – serialismo no qual obras como *Kreuzspiel* (1951), de Stockhausen, e *Canti per 13* (1955), de Nono, também se inscrevem – foi um fenômeno de curta duração. Tratava-se, na visão de Boulez, de uma etapa necessária para a compreensão dos limites da linguagem serial. Isso aproximava *Structures* mais do campo experimental do “fazer”, da *práxis* musical, do que do “compor”, da *poiesis*²⁹⁸. Portanto, Boulez estava consciente das aporias a que levariam o experimento, e não por acaso chegou a dar à peça o nome provisório “*A là limite du fertile pays*” (*No limite da região fértil*), título de um quadro de Paul Klee²⁹⁹. O propósito de *Structures* era mostrar o abismo intransponível para qualquer composição automática futura, era ser um *nec plus ultra* da composição. Por outro lado, o experimento comprovava que qualquer aspecto do som ou dimensão musical poderia ser submetido a transformações seriais. Em certa medida, Boulez acreditava que – à semelhança de Ulisses que permanece preso a fim não ceder ao encanto das formas tradicionais e da “imaginação” das sereias – o automatismo de *Structures* permitiria a travessia segura em direção a um estilo subjetivo e a noções de desenvolvimento adequadas à linguagem serial e que não fossem temáticas. O recurso à essa aridez objetivista visava comprovar que era possível escrever uma peça totalmente organizada sem resquícios de tematismo. Esse *atematismo* extremo, fruto do *automatismo*, não permitia o agenciamento dos eventos sonoros no decurso perceptivo do tempo. Entretanto, essa impossibilidade estava longe de ser um efeito colateral indesejado; o pensamento motivico-temático estava deliberadamente proscrito como método de composição. Sua não-direcionalidade pretendia “tornar sensível” o presente de um instante puro.

Uma vez realizada a quebra de hierarquias e “codificada” uma *linguagem* serial, Boulez passou a empreender a busca pela *gramática* que forneceria as noções de desenvolvimento correspondentes. Após a indiferenciação de *Structures*, Boulez retornou, em *Le Marteau sans maître* (1955), ao “território da expressão”. *Le Marteau*

²⁹⁸ As próprias categorias de obra e forma teriam surgido no interior da *poiesis* musical. Para discussão sobre tal distinção Cf. ZAGORSKI, *Material and History in the Aesthetics of “Serielle Musik”*, p. 301

²⁹⁹ O desejo de encontrar o “estado zero” já constava em uma nota do diário de Paul Klee: “Quero ser como uma criança recém-nascida, sem saber nada sobre a Europa; ignorando poetas e modas, ser quase primitivo. E então realizar algo muito modesto, inventar por minha conta um motivo forma bem simples” (KLEE, apud GRIFFITHS, *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 136)

voltava a apresentar texturas polifônicas, contornos melódicos discerníveis, coleções de notas repetidas, campos de tensão e repouso. Destacava também o aspecto qualitativo e sensorial do timbre, com sonoridades relativamente exóticas para os padrões ocidentais – o vibrafone que imita o gamelão balinense, o violão que imita o koto japonês, além de maracas, gongo, xilorimba. O canto falado para contralto, com poemas de René Char, também se submetia ao propósito de valorização timbrística, pois se dissociava da prosódia convencional e explorava, por exemplo, as sonoridades das sílabas. Se, por um lado, esse retorno expressivo e a “alquimia da matéria sonora” sugeriam uma espécie de neo-impressionismo, por outro, a obra obedecia ao rigor construtivo do pensamento serial no plano das alturas e da forma. Boulez apenas introduzia certa flexibilidade e expressividade para amenizar os exageros das tabelas de distribuição de *Structures*. Essa flexibilidade controlada levaria o compositor a considerar, como veremos a seguir, a própria indeterminação como aspecto relevante para o processo composicional.

Em resumo, estaríamos equivocados em considerar o gênero pontilhista de *Structures* como arquetípico nas composições de Boulez dos anos 1950. Tratava-se de uma etapa de transição. No fundo, não poderíamos nem mesmo supor que, após *Structures*, o serialismo Boulez entraria em estágio de autocrítica (como parece sugerir Adorno, por exemplo, na nota introdutória de *Dissonanzen*). O compositor parecia, desde o início, estar convencido de que o potencial criativo não se circuncrevia a procedimentos de “balística” e da determinação cega da nota a ser grafada na partitura a partir de algoritmos e tabelas de distribuição. Em artigo publicado em 1954, *Pesquisas atuais*, Boulez já indicava o absurdo – que, não obstante, havia se tornado comum entre alguns compositores seriais, justificando em parte as objeções de Adorno – de delegar a responsabilidade da composição a excessos aritméticos. Reconhecia a ausência de variação global e a “monotonia exasperante” provocada pelo caráter estático da música pontilhista:

“Esse estilo ‘pontual’ apresentava outro inconveniente, e não dos menores. Os planos de estruturas se renovavam paralelamente de modo idêntico; a cada nova altura, nova duração dotada de nova intensidade. A variação perpétua – na superfície – gerava a ausência total de variação a um nível mais geral. Uma monotonia exasperante tomava posse da obra musical”³⁰⁰.

³⁰⁰ BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, p. 33

Boulez reconhecia, portanto, em 1954, os impasses da hipertrofia construtiva do automatismo, de modo que a crítica mais contundente de Adorno ao serialismo integral (*O envelhecimento da nova música*, de 1954) dificilmente seria aplicável ao caso de Boulez, para quem, afinal, “a composição e a organização não podem ser confundidas, sob pena de inanição maníaca”³⁰¹. Examinaremos em maior detalhe o ensaio adorniano e sua pertinência ao caso de Boulez. Antes, porém, pretendemos expor as características gerais de sua concepção estruturalista de forma, bem como seu “sistema racional de tempo”, que estavam presentes tanto em *Structures*, quanto na 3ª *Sonata*. Em que pesem as convergências não enunciadas entre Boulez e Adorno (como distinção entre *composição* e *técnica*), pretendemos mostrar que a concepção estruturalista de forma e de tempo, da qual Boulez não abdicou mesmo na década de 1960, diverge fundamentalmente do conceito histórico-materialista de Adorno.

4.2 Ângulo de audição *a posteriori* e o “sistema racional de tempo”

Uma vez que esquemas formais pertencem, segundo Boulez, exclusivamente ao sistema tonal, o serialismo acabava deslocando a compreensão do problema tradicional da “grande forma”. Questionando o hilemorfismo da concepção tradicional de forma, o estruturalismo de Boulez recusava a pré-existência da forma em relação ao conteúdo vivido do material. Em sua conferência de 1960 em Darmstadt, Boulez esclarecia que tal separação formou o que denominava “ângulo de audição” *a priori* da experiência perceptiva tradicional:

“Até então, a música ocidental, com sua forte hierarquia preestabelecida para cada obra existente, se empenhara em estabelecer pontos de apoio numa forma dada no início. Naturalmente, podia-se ter surpresas, mas grosso modo a surpresa ocorria em função de certos esquemas formais, conhecidos da maioria. Na avaliação destes esquemas, a memória real desempenhava um papel importante (...) O papel da repetição era confirmar de modo tranquilizador a percepção através da memória (...)”³⁰²

³⁰¹ *Ibid.*, p. 32 Também no longo ensaio *Auprès et au loin* (1954), o compositor alertava para a confusão entre composição e organização, “o mal-entendido que nos ameaça” (*Ibid.*, p. 184)

³⁰² BOULEZ, *A música hoje 2*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 100

O ângulo de audição *a priori* operava, portanto, a partir de pontos de referência para o reconhecimento de esquemas formais. Ainda que suscetível a modificações históricas, o esquema assume, para Boulez, um caráter quase arquetípico e prefigura a experiência do ouvinte em uma sintaxe dada, com modos previamente conhecidos de articulação de suas “estruturas locais” (por exemplo, um esquema rondó A-B-A-C-A-D-A). Mesmo as “surpresas” que divergem do esquema só são percebidas como tais precisamente em função da existência anterior do esquema; a rigor, tais surpresas não excederiam os limites do esquema. A discussão que move o tópico do “ângulo de audição” – comparável ao ângulo de visão diante de uma arquitetura clássica – sempre foi constante nos escritos de Boulez. Em *Auprès et au loin* (1954), o compositor defendia a concepção anti-arquitetônica de forma, sem hierarquia distributiva na organização das partes com o todo; seu conceito pretendia se colocar contra os “hábitos auditivos adquiridos em três séculos” para levar adiante uma concepção móvel de forma, “instalada” na irreversibilidade vivida do tempo:

“agora de preferencia, seria válida uma forma vivida no próprio tempo, com tudo o que esta noção tem de irreversível – e não no tempo reduzido a uma noção de espaço temporal comparável ao espaço visual; naquele, a memória desempenhando o papel do olho capaz de um certo ângulo de visão”³⁰³

Boulez insistia na atuação de um certo “ângulo de audição, graças a uma memorização imediata mais ou menos consciente”³⁰⁴, na percepção convencional do tempo. O pensamento serial tensionaria essa organização, resultando em uma temporalidade na qual os critérios formais se estabeleceriam a partir de redes de diferenciação interna de seus elementos, à semelhança, por exemplo, dos “formantes” que compõe um som³⁰⁵. Contra os modelos de organização *a priori* que constituem o “fundo musical comum da sociedade” e contra o papel tranquilizador de referências já conhecidas, o serialismo, na visão de Boulez, exigia uma modalidade de escuta

³⁰³ BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, p. 183

³⁰⁴ BOULEZ, *Son, verbe, synthese*. In: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, v. 13, n. 1/4, 1959, p. 6

³⁰⁵ Em *Pesquisas atuais* (1954), Boulez sugeria, como alternativa ao tematismo para a organização dos eventos na obra, uma analogia com os formantes. Cf. BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, p. 33: “Tomemos uma comparação acústica simples; o timbre de um som é devido à distribuição dos harmônicos: estes se repartem por grupos mais ou menos importantes segundo suas relações com o som fundamental e altura; são os ‘formantes de um timbre’. Não poderíamos também encará-los como os ‘formantes’ de uma obra?”

expansiva: “o pensamento tonal clássico fundamenta-se num universo definido pela gravitação e atração, o pensamento serial fundamenta-se sobre universo em perpétua expansão”³⁰⁶. O que se tornava regra era a renovação contínua dos procedimentos de estruturação, fornecidos pelo material sonoro de cada obra. Na medida em que balizas prévias deixam de existir, aprofunda-se uma escuta expansiva, instantânea. Para Boulez, “a obra não é mais esta arquitetura estável indo de um ‘início’ em direção a um ‘fim’, passando por inúmeras peripécias; as fronteiras são voluntariamente anestesiadas, *o tempo de escuta torna-se não direcional*”³⁰⁷. A construção de um novo conceito de tempo musical envolvia, portanto, “uma sintaxe, uma retórica e uma sensibilidade novas”; ou ainda, no léxico de Boulez, um tempo irreversível, não homogêneo, não direcional e, eventualmente, permeável a influências do acaso. Esse “ângulo de audição *a posteriori*” seria a modalidade perceptiva mais adequada ao universo em expansão do serialismo. Em vez da intervenção da memória nos esquemas formais, estabelecia-se uma “paramemória” ou “memória virtual”, capaz de restituir a coesão entre os eventos sonoros somente depois de decorrida toda a forma. Nas conferências de 1960 em Darmstadt, Boulez expõe claramente a inclinação estruturalista de sua concepção de forma e tempo, que elaborou nos anos posteriores a *Structures*:

“o tempo não pode ser *somente* liso ou *somente* estriado, mas a partir destas duas categorias e *somente a partir destas duas* posso desenvolver todo o meu sistema racional de tempo”³⁰⁸

Basicamente, esse sistema racional pressupõe a divisão entre estruturas locais e estrutura global da obra, necessária para o conceito mais amplo de forma. Vale ressaltar que, para Boulez, o sistema serial “contém todos os domínios que o precederam: tanto o modalismo quanto o tonalismo”³⁰⁹. Por extensão, seu sistema racional de tempo coloca-se como a metateoria que prevê todas as modalidades possíveis para a organização temporal, seja no âmbito da microestrutura ou da macroestrutura, de qualquer fenômeno

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 272

³⁰⁷ BOULEZ, *Son, verbe, synthese*, p. 6

³⁰⁸ BOULEZ, *A música hoje 2*, p. 112 (grifo no original)

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 109 Boulez quer legitimar a prática serial como evolução natural e lógica da linguagem da música, inscrevendo-a em uma teleologia na qual “conceitos do novo domínio são mais gerais e mais abstratos do que os que compunham o domínio anterior (...)”. Assim como “o tonalismo generaliza o conceito de modalismo”, também uma escala tonal “pode ser considerada uma série no sentido restrito” e um modo pode ser interpretado “como um simples caso de permutação circular”. (*ibid.*, p. 108-9)

musical de qualquer domínio. Essa divisão entre estruturas locais e globais decorria da apropriação explícita do estruturalismo de Lévi-Strauss, que questionava a distinção hilemórfica tradicional entre forma e conteúdo. Boulez apoiava-se em particular na seguinte passagem de Lévi-Strauss para justificar tanto a segmentação quanto as afinidades entre estrutura local e estrutura global:

“Forma e conteúdo são da mesma natureza. O conteúdo recebe de sua estrutura a sua realidade, e aquilo que chamamos a sua realidade, e aquilo que chamamos *forma* é a estruturação (*mise en structure*) de estruturas locais de que se constitui o conteúdo”³¹⁰

No campo das estruturas locais – denominado *morfologia* por Boulez –, subsistem duas espécies: estrutura estática e estrutura dinâmica. O primeira corresponde ao tempo *amorfo* ou liso, a segunda ao tempo *estriado* ou pulsado, a partir das quais se desenvolve, como vimos, todo o sistema racional de tempo. Na estrutura estática, a qualidade e quantidade de eventos sonoros permanece constante em sua evolução. Na estrutura dinâmica, percebem-se em sua evolução alterações significativas na qualidade e quantidade de eventos³¹¹. O critério para avaliação do grau de estaticidade ou dinamismo de uma estrutura local é basicamente estatístico e se relaciona com a medição cronométrica de suas pulsações. Para trazer tal distinção em termos musicais concretos, poderíamos considerar o exemplo da figura do *ostinato*, célula rítmica repetida continuamente. Se o *ostinato* for mantido sem nenhum tipo de alteração de timbre nem de velocidade ou intensidade, engendrará provisoriamente uma estrutura estática, de tempo liso. Já um *ostinato* que acelera ou cuja intensidade aumenta, produzindo tensões que contribuem de modo mais enfático para a rítmica global, constitui uma estrutura dinâmica, de tempo estriado³¹². Nota-se que a distinção não se localiza na qualidade nem na densidade dos eventos do *ostinato*, mas em seu grau de variação. Tal grau de variação é o que possibilita a constatação de pulsações e a percepção de diferenças.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 95

³¹¹ BOULEZ, *A música hoje*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 97

³¹² DECARSIN (Org.), *Inventions rythmiques et écriture du temps dans les musiques après 1945*. In: *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris: l’Harmattan : IRCAM, 2001, p. 80

A estrutura global da obra – denominada *sintaxe* – define, por sua vez, o regime de incorporação e coordenação das estruturas locais (sejam elas estáticas ou dinâmicas), sendo mais do que a mera soma destas. Para Boulez, o conceito de forma musical consiste no conjunto de critérios de escolha que fornecem relações entre as estruturas locais, na “estruturação” das estruturas locais no âmbito da macroestrutura. Portanto, a estrutura global (sintaxe) engendra as estruturas locais (morfologia), como resume o quadro abaixo:

A principal consequência dessa noção de estrutura global é que qualquer evento sonoro pode se submeter a uma lógica formal coerente, incluindo aí a pura contingência. Essa axiomática estruturalista de Boulez atendia a um duplo propósito: em primeiro lugar, preservava o conceito de forma, sendo que este conceito agora tinha pouco ou nada em comum com os esquemas clássicos tradicionais, historicamente exteriores ao desdobramento imamente dos materiais (lembramos do esquema formal do rondó mencionado acima); ou seja, *um conceito de forma além do esquema*. Em segundo lugar, a estratégia permitia controlar racionalmente não somente a incidência do automatismo em certa estrutura local (no caso, essa estrutura local seria estática, de tempo amorfo e sem critérios de escolha) mas também permitia controlar a incidência do acaso (que seria o caso de uma estrutura local dinâmica, de tempo estriado e com critérios sempre variáveis de escolha). Este último aspecto do conceito de forma respondia ao desiderato de incorporar *racionalmente* o acaso na composição, caminho que ficou conhecido pela expressão de Boulez “organizar o delírio” – e não a

contraditória “organização do acaso” (afinal, controlar o acaso significaria destruí-lo). No caso limite de o plano da sintaxe ser deixado à *completa* atuação do acaso (como em Cage), não haverá forma alguma, apenas uma “simples amostragem de estruturas locais com permutações amorfas”³¹³. A proposta radical de Boulez de reunir três níveis de estruturação – automatismo, intencionalidade subjetiva e contingência – consubstanciou-se particularmente em sua 3ª *Sonata para piano* (1958).

3ª sonata para piano: a forma móvel

Relegar as estruturas musicais ao puro automatismo ou ao puro acaso nunca foi o propósito de Boulez. A ação subjetiva e responsável da composição deveria evitar o fetichismo do número e não ceder ao acaso “por inadvertência”. Por um lado, a incorporação do automatismo subjetivamente controlado já havia sido experimentada nas peças subsequentes a *Structures (Ib e Ic)*; de fato, como dissemos, o serialismo integral em Boulez foi fenômeno de curta duração, apesar dos epígonos dos “engenheiros seriais”. Por outro lado, Cage simplesmente mostrava que o estágio de racionalidade da combinatória serial no início dos anos 1950 podia ser confrontada com a irracionalidade total, sem que nada se alterasse na dimensão perceptiva. Segundo Stefan Wolpe (precursor do experimentalismo norte-americano em Darmstadt juntamente com David Tudor), o que realmente importava na música indeterminada do grupo de Cage era *o que* estava sendo distribuído através do tempo musical, não a ordem em que aparecia³¹⁴, nem seus laços com a história das formas. Para tanto, adotavam-se “condutas” para a emergência do acaso, como a ausência da distinção entre som, ruído ambiente e silêncio, e a abdicação da vontade subjetiva do compositor. Na conferência de 1958 em Darmstadt, Cage identificava na experiência contextualizada da escuta a principal diferença entre a vanguarda norte-americana e a europeia. Enquanto que, para os europeus, o papel do compositor permanecia central, prescrevendo e impondo suas vontades sobre a experiência da escuta, para a vanguarda norte-

³¹³ BOULEZ, *A música hoje* 2, p. 103

³¹⁴ IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 177. Em *Intersection 3* (1953) de Morton Feldman, a sequência de eventos deve acontecer em determinada ordem, mas o momento exato no qual certo evento ocorre permanece indeterminado, forjando outro regime de continuidade. (*Ibid.*, p. 205)

americana, o objetivo era colocar o ouvinte no centro da experiência, limitando a escrita composicional a indicações mínimas, praticamente residuais, a fim de dissolver distinções entre arte e vida e, no limite, a própria categoria de obra musical. Prevalecia a ideia de deixar os sons serem “eles mesmos”, um imperativo de máximo improvisado, de não obstruir o que se passa na escuta³¹⁵. A única intenção era “imitar a natureza em seus modos de operação” por meio de um “princípio de não-obstrução”, adequado a uma imprevisibilidade perpétua que levaria à dissolução da obra³¹⁶. Notemos que essa abordagem de despersonalização, não-historicista, naturalista e mesmo mística (como a deliberada referência ao zen-budismo), não deixava de ecoar a contrapelo uma ultrapassada atitude ligada ao dadaísmo europeu do início do século 20.

De todo modo, o impacto de Cage sobre a vanguarda europeia no período pode ser medido pelas reflexões sobre as operações do acaso nas diferentes abordagens do pensamento serial; em Stockhausen, pela preocupação com eventos estatísticos e com a ampliação do papel do intérprete, e em Boulez, pelo conceito de “forma móvel”. Para Stockhausen, a incorporação do acaso poderia ocorrer admitindo-se certa flexibilidade no andamento da execução (por exemplo, *Zeitmaße*, que analisaremos a seguir) ou mediante a escolha aleatória por parte do intérprete dos caminhos e fragmentos da partitura que irá percorrer (como *Klavierstück 11*): as operações do acaso resultam de decisões dos intérpretes³¹⁷. Também Boulez constatava em Darmstadt “uma preocupação, para não dizer obsessão, com o acaso”³¹⁸: uma preocupação relevante demais para ser subestimada ou recusada. Contudo, Boulez não aceitava a ideia de composição a partir de processos que apenas habilitavam rápidas decisões ao intérprete durante a execução. Tampouco aceitava a pura indeterminação do som de Cage e sua dissolução da ideia de obra. A “responsabilidade” sobre as intervenções do acaso não

³¹⁵ Cage gostaria de “encontrar uma improvisação que não seja uma descrição do executante mas daquilo que se passa e que se coloca sob o signo da ausência de intenção” (KONSTELANETZ, *Conversations avec John Cage*, Paris: Syrte, 2000, p. 297).

³¹⁶ Cf. BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, p. 111;113

³¹⁷ Dedicada a David Tudor, a partitura da *Klavierstück 11* (1957), de Stockhausen, consiste em 19 fragmentos espalhados em uma única página. De acordo com as instruções da peça, o intérprete pode escolher qualquer um dos fragmentos com o qual deseja começar e, em seguida, escolher qualquer outro fragmento. As indicações de dinâmica, de intensidade, definidas no final de um fragmento devem ser transferidas e utilizadas na execução do fragmento seguinte. A peça termina quando um fragmento qualquer for executado pela terceira vez; não há garantia, portanto, de que todos os fragmentos sejam executados numa interpretação “correta” da obra, o que estabelece uma estrutura geral “polivalente”.

³¹⁸ BOULEZ, *Alea*. In: *Apontamentos de aprendiz*, São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 280

deveria ser deslocada do compositor para o intérprete ou para o ouvinte. A resposta de Boulez viria da interação mais profunda entre escrita serial e operações de indeterminação, operações que seriam imanentes à própria forma, sem referências a modelos tradicionais. Enquanto Cage buscava a indeterminação do som, Boulez trabalhava na indeterminação da forma. A responsabilidade do *métier* deveria estar presente inclusive nas operações de abertura ao acaso³¹⁹. O pensamento que articulava sintaxe e morfologia, macroestrutura e microestrutura, deveria dar a resposta.

Alea, a conferência de Boulez que Metzger proferiu em 1957 em Darmstadt, pode ser compreendida como a legitimação teórica de sua 3ª *Sonata para piano*. Boulez não precisava citar nomes em sua crítica à indeterminação “por inadvertência” ou “por automatismo vigiado”. Reconhecia que a introdução do acaso na música de vanguarda era proveniente, em sua forma mais elementar, de certa filosofia quase-oriental que, no entanto, encobria uma fraqueza técnica da composição; nessa referência a Cage, Boulez rechaçava a ausência de responsabilidade por parte do compositor que se entregava à “magia pueril” de uma anti-arte. Por outro lado, também censurava o “trabalho meticuloso da imprecisão” de Stockhausen, como o de viabilizar escolhas residuais ao intérprete do tipo “pode-se alongar esta pausa, pode-se suspender este som, pode-se acelerar...”³²⁰, a exemplo do que ocorre exatamente em *Zeitmaße*. Para Boulez, essa imprecisão meticulosa seria algo como um “*rubato* generalizado” (que, na prática da tonalidade, limitava-se apenas ao andamento, para finalidades expressivas). A intenção de Boulez era absorver o acaso e “domesticar seu potencial”, através de sua incorporação às estruturas. Desse modo, a irrupção do acaso poderia se dar, a despeito da “vigilância” do compositor, na organização do material pré-composicional e durante o próprio processo composicional, não somente no momento da interpretação. Podemos dizer que a axiomática estruturalista de Boulez sempre contemplou certa permeabilidade do acaso à forma, antes mesmo de se tornar “obsessão” pela nova geração. Como vimos, uma concepção anti-arquetônica de forma, descrita em *Auprès et au loin* (1954),

³¹⁹ Conceito central para Boulez, o *métier* consiste, segundo o compositor, na “trama constantemente tecida entre o adquirido e o desconhecido” (BOULEZ apud BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, p. 118), conceito que na década de 1960 passou a apontar para a necessidade não apenas de uma poética mas de uma “estética musical”. Adorno menciona esse conceito em diversos textos, por vezes em sentido equívoco. Ver, por exemplo, várias passagens de TE (GS 7, 71 ou GS 7, 509), *Musik und neue Musik* (GS 16, 484), *Vers une musique informelle* (GS 16, 536).

³²⁰ BOULEZ, *Alea*, p. 47

apontava para o regime de imprevisibilidade que viria a caracterizar posteriormente a “forma móvel”. Na verdade, a necessidade do “controle do acaso” já aparecia muito antes, em 1951, como mostra sua correspondência com Cage³²¹. Em *Alea*, apenas seriam desenvolvidos aspectos da poética já anunciada, aspectos que permitiram justificar e melhor compreender as soluções que a 3ª Sonata teria trazido para a composição baseada no “impulso criativo livre”. Outra preocupação relevante no horizonte teórico de Boulez a partir de meados dos anos 1950 era a recuperação de certa *linearidade*, ou seja, de um sentido global dirigido que havia sido eliminado na configuração “punctiforme” de *Structures Ia*. Assim, a 3ª Sonata não abria mão da realização de um “percurso”, ainda que problemático e atravessado por cesuras de duração flexível (como silêncios), mas que possuiria lógica de desenvolvimento e marcações claras de início e conclusão; tratava-se, segundo Boulez, de uma “nova noção de desenvolvimento”, essencialmente descontínua, de uma nova modalidade de “fraseado na interrelação das estruturas de natureza diversa”³²². De acordo com a descrição do compositor, a 3ª Sonata respeitaria simultaneamente “o que a obra ocidental tem de ‘acabado’, o seu ciclo fechado, e a ‘imprevisibilidade’ típica da obra oriental, seu desenvolvimento aberto”³²³. Além de fornecer maior grau de diferenciação, o recurso ao elemento aleatório habilitaria, assim, o retorno do não idêntico, do humano, em contraposição à idolatria da composição.

A 3ª Sonata para piano constitui o paradigma do que Boulez denominou “forma móvel” e é, de fato, uma das obras mais impressionantes do século 20. Segundo Alastair Williams, “representa um marco não apenas na produção de Boulez, mas na linguagem e nos conceitos da música do pós-guerra, pois envolve o esforço permanente de trazer a dialética do controle e da liberdade para dentro do próprio material musical”³²⁴. Vejamos o processo de formação da macroestrutura, que pretendia atender às exigências de uma forma “não-unívoca” e relacionada à contínua transformação do

³²¹ Na correspondência para Cage, em dezembro de 1951, Boulez afirma: “A única coisa com qual não estou satisfeito é, perdoe-me, o acaso absoluto. Acredito que o acaso deve ser extremamente controlado: por meio de tablas, séries de tabelas, acredito que seria possível direcionar o fenômeno do automatismo do acaso, seja ele escrito ou não.” (apud IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 186)

³²² BOULEZ, *Alea*, p. 51 Trata-se aqui de uma noção distinta da justaposição de “seções” que caracteriza o processo tradicional de montagem.

³²³ *Ibid.*, p. 52

³²⁴ WILLIAMS, *New music and the claims of modernity*, Aldershot: Ashgate, 1997, p. 51

material em seu devir. De início, constatamos a recusa de uma travessia narrativa com começo, meio e fim. O intérprete pode escolher livremente um dos cinco movimentos – que Boulez chama de *formantes*³²⁵ – com o qual deseja iniciar a execução da obra (à exceção do formante *Constellation* e de seu retrógrado *Constellation-Miroir*, que constituem o núcleo central e – fato importante – o formante *imóvel* da obra). O gráfico abaixo (ver Figura 11 abaixo) mostra as 8 permutações possíveis para a execução dos formantes. Notemos que a disposição dos formantes possui uma ordem, mas esta ordem não é sequencial, é ela mesma *móvel*. Por exemplo: caso o intérprete resolva iniciar com *Trope* (II), deverá seguir – conforme as flechas de saída que indicam os caminhos possíveis – para *Antiphonie* (I) ou *Strophe* (IV), que por sua vez bifurcam caminhos distintos; caso resolva iniciar com *Strophe* (IV), deverá seguir para *Trope* (II) ou *Séquence* (V), e assim por diante. Na sequência de execução, apenas *Constellation* deve necessariamente ser o 3º formante da ordem.

Figura 11 – Gráfico contendo os oito arranjos possíveis dos cinco *formantes* da 3ª Sonata para piano, de Boulez

Vejamos como Boulez estrutura internamente os formantes. Dentro de *Trope* (II) – um título que remete à monodia do canto gregoriano – subdividem-se 4 “desenvolvimentos” (*développants*) autônomos, dispostos de maneira sequencial: *Texte* → *Parenthèse* → *Commentaire* → *Glose* → *Texte*. Essa sequência admite, analogamente à macroestrutura da sonata como um todo, 8 permutações cíclicas (ver

³²⁵ Boulez apropria-se livremente aqui do termo proveniente da acústica, em um sentido bastante divergente daquele científico e literal que Stockhausen utiliza (ver capítulo da tese abaixo). Na conferência *Forma*, de 1961, reafirma-se esse uso livre e metafórico do termo “formante”, ao defini-lo como “conjunto dos critérios de escolha, capazes de engendrar, dentro da macroestrutura, pontos ou campos que possibilitam uma forma articular-se” (BOULEZ, *A música hoje* 2, p. 100)

Figura 12 abaixo). Ou seja, o formante pode iniciar ou terminar em cada um dos *développants*, desde que a ordenação seja obedecida (se começar, por exemplo, com *Glose*, deverá seguir para *Texte*, depois *Parenthèse* e *Commentaire*). A sonata estabelece, portanto, uma estrita correlação simétrica entre a macroestrutura dos formantes (com suas 8 permutações) e o arranjo dos *développants* no interior do formante específico *Trope* (também 8 permutações). Se descermos mais um nível da morfologia de *Trope*, veremos que a própria série de base de doze notas, que está presente em cada um dos “desenvolvimentos” desse formante (em *Texte* ou *Parenthèse*, digamos), está segmentada em 4 pequenos grupos, a partir dos quais se derivam então outras 8 permutações.

Figura 12 – Os 4 “desenvolvimentos” (*développants*) do formante *Trope* (II) da 3ª Sonata para piano, de Boulez

Assim, uma distribuição evolutiva absolutamente simétrica, labiríntica e suscetível à indeterminação caracteriza a obra desde seu plano geral sintático, a macroestrutura, até o plano do detalhe morfológico, a microestrutura dos grupos da série de base. Resulta daí, na aposta de Boulez, a organização do delírio, a domesticação do acaso, em abordagem distinta da indeterminação performática de Cage e Stockhausen. Concede-se ao intérprete um feixe de possibilidades para cada estrutura autônoma. Assim, a partitura não mais corresponde ao desdobramento linear de uma forma que consistiria na “espacialização” da progressividade de eventos sonoros, ou em termos adornianos, da articulação de relações musicais que se realizam no tempo³²⁶. O

³²⁶ Cf. *Forma na nova música*, GS 16, 607: “Sie [die Bedeutung des Wortes Form] erstreckt sich auf die in der Zeit sich realisierenden musikalischen Verhältnisse”

resultado da sonata de Boulez elimina a ideia de forma externa ao tempo de execução, pois este resultado se apresenta ele próprio como *processo de formação*, sendo imanente ao devir, apesar de balizas que orientam seu caminho.

Com efeito, a integração do “coeficiente de acaso” às estruturas materializa-se nos dois formantes da 3ª *Sonata* que foram publicados até hoje³²⁷. Como vimos, em *Trope* (II), os 4 “desenvolvimentos” (*Texte*, *Parenthèse*, *Commentaire*, *Glose*) organizam-se sequencialmente, ainda que o ponto de partida do formante permaneça arbitrário: uma mobilidade circular caracteriza a estrutura particular desse formante. Em *Parenthèse* e *Commentaire*, encontram-se trechos indicados pelo sinal “*Libre*”, nas quais o intérprete executa ou omite *ad libitum*, como se fossem interjeições opcionais às seções indicadas pelo sinal “*Tempo*”. A Figura 13 abaixo ilustra os compassos finais de *Parenthèse*, mostrando o trecho *Libre* (*vif et ritardando*), colocado literalmente entre parênteses aos trechos *Tempo*. Os trechos *Tempo* e *Libre* pertencem a uma única organização morfológica serial, não se colocam como camadas separadas. *Libre* quebra a simetria das séries em *Tempo* através de uma versão caótica, baseada somente em interpolações e notas acessórias das séries originais. Segundo Williams, essa alternância entre as estruturas transparentes de *Tempo* e as estruturas densas e caóticas de *Libre* torna mais perceptível a dialética de ordem e caos que orienta a sonata inteira³²⁸.

³²⁷ Boulez publicou até hoje apenas os formantes *Trope* (II) e *Constellation-Miroir* (III) e parte de *Antiphonie* (I); os demais formantes ainda permanecem em estágio de esboço, *work in progress*.

³²⁸ WILLIAMS, *New music and the claims of modernity*, p. 57. O procedimento de composição por parênteses é mencionado, equivocadamente, por Adorno em diversos textos, como *Vers une musique*.

Figura 13 – Final de *Parenthèse*, do formante *Trope* (II) da 3ª Sonata, de Boulez

(obs. trecho entre parênteses marcado pelo sinal *Libre*)

Já o “desenvolvimento” *Glose*, do mesmo formante *Trope* (II), é um conjunto de derivações sobre o desenvolvimento *Texte*. Admite-se aqui uma liberdade de improvisação tão ampla que seu resultado perceptivo remete ao universo atonal, anterior mesmo às obras dodecafônicas de Schoenberg. O material de *Glose* distancia-se tanto da sua origem serial em *Texte*, que não é mais possível reconstruir o processo de serialização sem acesso aos esquemas originais que o constituíram; não há rastros do material serial, ao contrário do que ainda se constata em *Texte* e *Parenthèse*³²⁹.

Já no formante central da 3ª Sonata, *Constellation-Miroir* (III), são apresentados nove agrupamentos com dois tipos de sonoridades: “pontos” (sequências de notas isoladas) e “blocos” (acordes densos e arpeggios). O formante se inicia com uma mistura de “pontos” e “blocos”, em seguida, prossegue com três agrupamentos de “pontos”, alternados com dois de “blocos”; os efeitos dessa alternância são acentuados através de um trabalho de pedalização extremamente preciso. A sequência da macroestrutura de *Constellation-Miroir*, ao contrário de *Trope*, é fixa, porém dentro de cada seção se oferecem caminhos alternativos para ligar uma seção a outra, a partir de “setas de indicação”. Boulez compara a mobilidade interna desse formante àquela “de um mapa de uma cidade desconhecida”: embora as decisões estejam previamente limitadas pelo

³²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 55

traçado das ruas da cidade, o mapa indica que é sempre possível escolher mais de um caminho para ir de um ponto a outro³³⁰. Por ser o formante central, *Constellation* corresponde ao núcleo imóvel em torno do qual gravitam os outros quatro formantes na “forma móvel” da 3ª *Sonata*.

A partir da breve análise acima, podemos entrever que as referências primordiais para a incorporação do acaso na 3ª *Sonata* certamente não vinham exatamente de Cage. A força construtiva encontraria seu modelo, na realidade, em Joyce e sobretudo em Mallarmé, de *Un coup de dés*³³¹. À morfologia e à sintaxe de um sistema racional de tempo e da forma, Boulez acrescentava, assim, referências do território literário, estratégia que se antecipava em *Le Marteau*, obra baseada em um conjunto de poemas de René Char. A multiplicidade dos caminhos para se percorrer a obra, à semelhança de um labirinto, retomava deliberadamente as estratégias de Mallarmé para potencializar a influência do acaso. A partitura torna-se ele mesmo um texto auto-reflexivo, mostrando que se trata de objeto construído e aberto à contingência, texto concebido como comentário de si mesmo. A domesticação do acaso em Boulez significava integrar dialeticamente a contingência ao sistema serial. Com isso, atinge-se o paroxismo extremo da música totalmente determinada: aquela sobredeterminação de *Structures Ia* dá lugar a uma sobredeterminação ainda mais abrangente, que ambiciona assimilar a própria indeterminação – a última seara da “resistência” ao processo de racionalização da música ocidental – como componente atuante de seu plano construtivo. Na medida em que a estrutura da forma móvel deriva diretamente das propriedades do material, de seus formantes, a 3ª *Sonata* procura, assim, de acordo com Williams, “ontologizar o paradoxo, transcender os extremos da identidade e da não identidade, fazendo da interação entre construção e acaso a qualidade intrínseca do material, em vez de algo que emerge na obra”³³². Boulez procurava trazer o não idêntico, o “humano”, para o universo serial, admitindo a abertura controlada à contingência. No entanto, ao tentar dissolver, no material, a dialética entre o própria material e sua alteridade mimética, o

³³⁰ *Ibid.*, p. 61

³³¹ BOULEZ, *Sonate, que me veux-tu?*. In: *Perspectives of New Music*, v. 1, n. 2, 1963, p. 32: “What impelled me to write this Third Piano Sonata? It may well be that literary affiliations played a more important part than purely musical considerations (...) the two writers who have most stimulated my thinking and this most profoundly influenced me, namely Joyce and Mallarmé”

³³² WILLIAMS, *New music and the claims of modernity*, p. 63

resultado da obra autônoma, em sua lógica dedutiva, aproximava-se da pura heteronomia – a obra totalmente integral acabava perdendo o elemento de alteridade sem o qual, em termos adornianos, nem mesmo poderia ser reconhecida como obra.

*

A trama conceitual de Boulez apoia-se, como vimos, em uma lógica estruturalista, sob a qual mesmo o conceito de *forma* é pensado como estrutura: forma e conteúdo não estão separados, morfologia e sintaxe obedecem à mesma função estrutural e são passíveis de mesmo tratamento lógico dedutivo. Vimos que na 3ª *Sonata*, Boulez aplica simetricamente a estrutura de 8 possibilidades de permutações desde o nível elementar, morfológico, de subdivisão da série de base, até o plano geral, sintático, de organização dos formantes. O que prevalece aqui não é mais uma concepção substancialista de forma, suscetível a transformações históricas, mas simplesmente a redução da noção de forma à estruturação de relações sintáticas da obra, a funções que independem de qualquer referência histórica ou mesmo qualquer limitação antropomórfica. Segundo esse nominalismo, cada obra cria sua própria forma a partir das possibilidades virtuais que são dadas pela sua morfologia. Sem dúvida, caberia ainda ao *métier* e à “responsabilidade” do compositor a escolha das funções necessárias para o engendramento dessas estruturas locais. Todavia, o que nos parece relevante nesse contexto é o fato de que, apoiando-se no axiomatismo de Louis Rougier e no estruturalismo, Boulez não hesita em defender uma concepção estritamente funcional de forma:

Esta palavra-chave estrutura nos convida a uma conclusão – ainda segundo Rougier – que pode igualmente se aplicar à música: ‘o que podemos conhecer do mundo é sua estrutura, não sua essência. Nós o pensamos em termos de relações, de funções, não de substâncias e acidentes’. Assim deveríamos fazer: não partamos absolutamente das ‘substâncias e dos acidentes’ da música, mas pensemos nela ‘em termos de relações, de funções’”³³³

Em diversas ocasiões, Boulez remete-se ao método axiomático tanto para legitimar sua recusa a morfologias preexistentes às obras quanto para fundar uma teoria

³³³ BOULEZ, *A música hoje*, p. 30

da série generalizada³³⁴. Notemos o quanto essa aproximação entre método axiomático e estruturalismo, bem como as implicações desse modelo científico, divergem da abordagem dialética do material em Adorno, para quem forma e conteúdo, ainda que mediados um pelo outro, não podem ser tomados por idênticos. O engendramento funcional das estruturas impõe um fechamento da obra sobre si a tal ponto que se torna imune a toda interferência subjetiva e a reminiscências formais históricas. Nesse processo, a teoria de Boulez acaba cedendo a um formalismo que pressupõe o acesso objetivo à “matéria bruta”, “natural”, de estruturas transcendentais. O processo baseado na dedução coloca-se como uma espécie de motor para a transgressão permanente de modelos formais. Entretanto, além de subsumir o particular ao conceito universal de estrutura, Boulez não questiona, na correção e adequação científica do processo, o propósito *estético* da transgressão e adequação.

Pelo que se analisou neste capítulo, é possível constatar uma estrita continuidade entre *Structures 1a* e a 3ª *Sonata*. Continuidade que foi percebida por Adorno, quando dedicou a Boulez o ensaio tardio *A forma na nova música* (1966). Nesse ensaio, Adorno recuperava o comentário crítico de Ligeti: por mais antípodas que tenham sido em suas estratégias de incorporação do acaso, a mobilidade formal na 3ª *Sonata* reencontra a música da indeterminação de Cage. Ambas dissolvem o potencial crítico do conceito dialético de forma. O comentário não foi ignorado por Boulez: em sua conferência proferida em Darmstadt em 1963, publicada no *Festschrift* para os 60 anos de Adorno, reconhecia que, diante dos excessos formalistas das práticas serialistas (incluindo a sua), mostrava-se então urgente a “necessidade de uma orientação estética”³³⁵.

³³⁴ Para Boulez em 1961, a seguinte citação de Rougier constituiria o “enunciado básico” para todo pensamento musical: “O método axiomático permite construir teorias puramente formais que são redes de relações, tabelas de deduções já prontas. Por conseguinte, uma mesma forma pode se aplicar a diversas matérias, a conjuntos de objetos de natureza diferente, com a única condição de que estes objetos respeitem entre si as mesmas relações que as enunciadas entre os símbolos não definidos da teoria” (cf. *Ibid.*, p. 28; 82)

³³⁵ BOULEZ, *Da necessidade de uma orientação estética* (1963). In: *A música hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.

5. “Envelhecimento da nova música”

Na nota introdutória à terceira edição (1963) de *Dissonanzen*, Adorno pretendia comprovar o alcance de seu ensaio *O envelhecimento da nova música* (*Das Altern der neuen Musik*), observando com certa imodéstia que ele teria contribuído para a inflexão das práticas composicionais de Boulez e Stockhausen em meados da década de 1950:

O texto [*Das Altern*] desenvolve temas que já haviam sido expostos em *Filosofia da nova música*, ou seja, antes da existência da escola serial. Não há proteções contra o abuso das reflexões dialéticas para fins reacionários; no entanto, tal abuso, logo após a publicação de *Das Altern*, foi tão escandaloso que é preciso deixar claro que o texto de modo nenhum pretendia enfraquecer a exigência da construção musical, mas sim impulsionar a reflexão, a fim de quebrar o ameaçador fetichismo do material. Nesse meio tempo, a escola serial produziu obras, como *Marteau sans maître* de Boulez e *Zeitmaße* de Stockhausen, que não tem mais nada em comum com bricolagem/remendos (*Bastelei*) extra-composicionais. E Stockhausen também levantou a questão teórica sobre o tempo musical, que está no centro de *Das Altern*. Se a crítica do autor contribuiu para essa nova tendência, não cabe a ele julgá-lo.

(Nota introdutória a *Dissonanzen*, GS 14, 11)

A nota sumariza características relevantes a respeito do ensaio: a recepção controversa do texto, ocasionada principalmente pelas distorções de Herbert Eimert em *Die Reihe*, a ênfase sobre o sentido musical e a questão do tempo. Concebido originalmente como conferência para o festival de nova música de Stuttgart em abril de 1954, o texto foi proferido em mais duas ocasiões, depois revisto para publicação na revista *Der Monat* em 1955 e, por fim, expandido e revisto mais uma vez para inclusão em *Dissonanzen*, de 1956. Essa dedicação bastante atípica a um texto de intervenção bastaria para comprovar a relevância que o autor lhe atribuía. De fato, sabemos que o ensaio consubstanciou a crítica mais veemente de Adorno ao serialismo, uma crítica que havia sido delineada no final do ensaio imediatamente anterior, *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música* (1953). Porém, como fica explícito na nota acima, *Das Altern* recuperava em larga medida os tópicos de *Filosofia da nova música* (FNM), elaborados antes de 1950, portanto, antes da “escola serial”. A modulação desses tópicos para o contexto de avaliação do serialismo integral em seu momento de

apogeu demonstra a tenacidade com a qual Adorno preserva seu conceito de forma e tempo musical, em nítido confronto com as concepções de Boulez e, como veremos no capítulo seguinte, com a teoria morfológica de Stockhausen. Acreditamos que, mesmo após a atenuação do automatismo serial a partir de meados da década de 1950, o substrato da crítica de *O envelhecimento* não se modifica. Ao contrário das sugestões em torno do revisionismo adorniano a partir em *Vers une musique informelle*, consideramos que a atinência ao conceito histórico de material e ao impulso mimético-expressivo da composição, contra os excessos da racionalização que eliminavam o caráter de linguagem e o caráter de aparência da obra, confere estabilidade à posição crítica de Adorno. Observaremos que, afinal, a despeito das adaptações de circunstância, os pressupostos de seu conceito de tempo musical, mesmo quando confrontados com as novas concepções do pós-guerra, não são passíveis de reavaliações.

5.1 Um falso precursor

Em *Das Altern*, Adorno questionava a interpretação objetivista da obra de Anton Webern por parte do serialistas, questionamento semelhante àquele prefigurado na seção “Os compositores” da primeira parte de FNM. Não seria exagero afirmar que nessa seção de FNM se enraízam as objeções de Adorno a todo serialismo que viria em seguida. De saída, é preciso afastar a hipótese de que Adorno encontraria no serialismo um caminho legítimo, em contraposição à música da indeterminação, para o livre desenvolvimento das “tendências do material”, a culminação inevitável das experiências da Segunda Escola de Viena. Como se, a partir de uma oposição entre serialismo e música indeterminada, Adorno estivesse reencenando em 1954 a metodologia implementada em FNM, “Schoenberg e progresso” e “Stravinsky e reação”³³⁶. Na realidade, tanto a redução racionalista do material quanto a celebração dadaísta de uma

³³⁶ Trata-se de uma visão relativamente difundida, mas pouco amparada por um exame mais detido ao teor dos escritos musicais. Cf. CAMPBELL, *Boulez, music and philosophy*, New York: Cambridge University Press, 2010, p. 71 E também ZAGORSKI, *Nach dem Weltuntergang*, p. 685: “the themes and methodology of his Darmstadt lectures are directly linked to his earlier pairing of Schoenberg and Stravinsky”

anti-arte que fragilizava a categoria de obra no interior da sociedade administrada, apontavam para a mesma crise de sentido: a perda do caráter de linguagem da nova música³³⁷, que Adorno denominava com o neologismo “des-linguistificação” (*Entsprachlichung*) do material” (GS 18, 173). Ao mesmo tempo, Adorno reconhecia os méritos e a “responsabilidade construtiva” de certo pensamento serial, o que se comprova não só pela apreciação de obras seriais como *Le Marteau e Zeitmaße* (conforme vimos na nota introdutória à *Dissonanzen*), mas pela sua participação significativa em Darmstadt. Precisamente em função de tal reconhecimento é que a controvérsia com a geração de compositores “pós-Webern” pôde afinal se estender. Mesmo assim, sabendo que as objeções em *Das Altern* se encontravam em FNM, não é fácil compreender a razão pela qual o livro de 1949 foi utilizado para legitimar as pesquisas seriais dos anos 1950. Max Paddison, por exemplo, resume a recepção do livro de Adorno nesses termos:

“O impacto de FNM nos anos logo após sua publicação em 1949 foi considerável. Há relatos de jovens compositores que aprendiam alemão apenas para ler o livro no original. Seus dois temas principais – a tendência histórica do material como progresso, culminando no serialismo; e o ataque ao neoclassicismo como regressão – encontraram forte recepção entre a geração de compositores que estava surgindo no pós-guerra, baseada em Darmstadt. FNM parecia fornecer a legitimação teórica e filosófica para os experimentos com o serialismo integral que sucederam a peça de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités* (também de 1949), nas obras de Boulez e Stockhausen no início dos anos 1950”³³⁸

Contudo, FNM certamente *não* fornece a legitimação filosófica para desdobramentos “pós-Messiaen” ou “pós-Webern”, tampouco sanciona o uso sistemático da série como “progresso”. É provável que a recepção positiva do livro descrita por Paddison tenha ocorrido em função de uma série de mal-entendidos, a começar pelos conceitos de progresso e material. Em FNM, Adorno era veemente o

³³⁷ O afastamento do caráter de linguagem diz respeito a um dos aspectos fundamentais da filosofia da música de Adorno: o processo esclarecido de “linguistificação” (*Versprachlichung*), ou ainda, de espiritualização ou “subjetivação” da música que significa sua transformação histórica em convenção e, ao mesmo tempo, em expressão, mediante a preservação do momento mimético. Esse aspecto idiomático, na filosofia adorniana, vincula-se essencialmente à tonalidade (cf. *Sobre a relação contemporânea entre música e filosofia*, GS 18, 161)

³³⁸ PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 265

bastante em sua descrição sobre a “dessensibilização do material” e a “má abstração” induzidas pelo princípio dodecafônico da série em sua pretensão normativa. Lembremos do exposto em FNM: Adorno apontava para o despotismo cego de uma composição fundamentada em sistemas e a imobilidade a-histórica inerente às obras tardias de Webern. No livro, o uso da técnica dodecafônica por parte de Schoenberg e Berg era compreendido como mera “pré-formação”, “dispositivo de segurança” acessório, na medida em que os dois compositores escreviam *com* a técnica e não *a partir* dela; quebravam, com isso, o “encanto” (*Bann*) imposto pelas suas regras. Já Webern, na visão de Adorno, ambicionava “fazer a própria técnica falar”, fazer a exigência da série coincidir com a exigência da obra³³⁹. As últimas obras de Webern seriam, nesse sentido, transcrições de esquemas seriais em notas, como se das transcrições estivesse garantido o sentido musical. Adorno acreditava que, com a eliminação da distinção entre esquema serial e composição, Webern não mais “compõe” em sentido estrito, apenas “dispõe” notas previamente dadas pelo esquema. Nas *Variações para piano op. 27* e do *Quarteto op. 28*, o “fetichismo da série” no plano das alturas tornava-se evidente, passando a exercer controle sobre o processo: “a partir do momento em que o compositor julga que a lei da série tem sentido por si só, ele a fetichiza” (FNM, GS 12, 107). Adorno denunciava, portanto, a elevação da ideia de série a um princípio transcendental, a hipóstase cujo “encanto” estabeleceria coerência das relações sonoras, dispensando a função antes destinada à expressividade. Em sua renúncia de intervenção subjetiva, as obras tardias de Webern manifestariam um “silenciar” composicional. Tal “mutismo melancólico”, correspondendo à própria retração da subjetividade no plano social, concedia ao mesmo tempo uma força paradoxal a Webern: o teor de verdade de suas obras consiste na expressão da impossibilidade de expressão, ou na expressão agônica do inexpressivo, através da extrapolação do momento construtivo. Desse modo, *apesar e ao mesmo tempo por causa* do fetichismo dos meios, Webern exteriorizava a insuficiência do sujeito e a transformava em singularidade poética:

“Webern deu-se conta da insuficiência do sujeito (...) o sujeito é tão incapaz diante da realidade que a exigência de expressão beira quase à vaidade; tão solitário que não pode mais esperar seriamente encontrar alguém que o

³³⁹ Cf. seção “Die Komponisten” in FNM: “Berg hat versucht, den Bann der Zwölftontechnik zu brechen, indem er sie verzauberte; Webern möchte sie zum Sprechen zwingen (GS 12, 105)

compreenda. Com Webern, o sujeito musical abdica, fica mudo, abandona-se ao material, que ainda se mantém como eco de seu silenciar”

(FNM, GS 12,108)

Convém sublinharmos essa aporia à qual chegariam as obras tardias de Webern – uma aporia que Adorno procura indicar com o advérbio “ainda” acima. Na tentativa de realizar “a fusão do esquema da fuga e da sonata”, Webern herdava as contradições presentes em Schoenberg, contradições que conferiam sentido às obras mediante uma “*Aufhebung* do contraponto”; superação esta que a técnica dodecafônica, ao fundir a dimensão vertical e horizontal da música, pretendia encarnar³⁴⁰. Todavia, prossegue Adorno, nas últimas obras de Webern, não há mais o contraponto, apenas sons dispersos que configuram o “monumento de uma música que silencia na indiferença”. Esse silenciar composicional de Webern representaria, para Adorno em FNM, o ponto extremo que, na verdade, corresponderia à paralisia da dialética histórica do material. As últimas obras de Webern *ainda* preservam o “eco do silenciar” do sujeito composicional; porém, *após* o eco, resta o silêncio e a indiferença. As consequências dessa passagem de FNM não podem ser minimizadas. Elas mostram claramente que só o fato de cogitar a possibilidade de uma “escola pós-Webern” – como se desdobramentos formais fossem possíveis a partir desse “mutismo composicional” em Webern, a partir do fim da ideia de expressão e de um abandono ao cálculo serial – seria um enorme contrassenso à música especulativa e à própria dialética do material. Em outras palavras, FNM não fornece uma legitimação filosófica para os experimentos de uma “escola serial”. Portanto, o que efetivamente surpreende em tais passagens de FNM não é tanto o aspecto premonitório, a antecipação da crítica à objetividade que caracterizaria a geração dos anos 1950 na busca pelo “grau zero” – lembremos das declarações de Boulez sobre a “assepsia” necessária da linguagem, cuja aposta era defender, sim, que “a lei da série tem sentido por si só”. O que efetivamente surpreende

³⁴⁰ Na seção “Organização total dos elementos” de FNM, a origem da técnica dodecafônica é concebida como a redução das dimensões vertical e horizontal da música a um denominador comum, como desejo de “superar (*aufheben*) as duas tendências contraditórias da música ocidental, a polifonia da fuga e a a homofonia da sonata” (GS 12, 57). O contraponto procurava resolver historicamente tal contradição; no entanto, as últimas obras de câmara de Webern já não “conhecem mais contraponto algum: seus sons esparsos são os restos deixados pela fusão do vertical com o horizontal, como se fossem o monumento de uma música que silencia na indiferença” (idem).

é antes a suposta influência que FNM poderia ter tido na consolidação do serialismo como paradigma do pós-guerra (conforme a sugestão de comentadores como Paddison), sobretudo quando consideramos a crítica de Adorno à normatividade da técnica dodecafônica e ao fetichismo em Webern já nesse livro. Além disso, os conceitos de progresso e de material expostos no livro divergem de maneira significativa dos conceitos de progresso e material dos compositores do pós-guerra, tornando sem fundamento a suposição de que Adorno seria um dos inspiradores do serialismo.

5.2 Teimosa racionalização

Em *Das Altern der neuen Musik*, o ensaio de 1954, Adorno retoma o mesmo tópico de FNM para evidenciar as aporias da racionalização integral e da deliberada aversão a toda espécie de intencionalidade expressiva. Para ele, a nova geração de compositores reinterpretava a técnica dodecafônica sob uma perspectiva formalista, baseada no Webern tardio, transformando-a em sistema e ignorando com isso a gênese das motivações que levaram Schoenberg a concebê-la. Abdicavam igualmente do lirismo das miniaturas expressionistas de Webern. Para Adorno, a manipulação obsessiva dos “engenheiros do serialismo”, substituindo a composição por diagramas e abstrações alienantes, conduziam a um completo esmorecimento criativo e à escrita de “música para festivais de música” (*Musikfestmusik*). O envelhecimento significava não só a irrelevância social desses experimentos baseados no princípio da série, mas principalmente sua reversão em mitologia através de sua “pseudomorfose em ciência”, negligenciando o potencial de negatividade da própria arte musical. Adorno considerava que tal objetivismo “ameaçador” atingiria igualmente compositores “talentosos”³⁴¹. Estava em jogo uma objeção em bloco aos rumos da nova música dos anos 1950, cujo maior representante na época era, sem dúvida, Boulez. Em carta a Kolisch de 1954, Adorno apontava para o “isolamento hermético” da nova música em Darmstadt,

³⁴¹ Como veremos a seguir, Heinz-Klaus Metzger sugeriu em sua crítica ao ensaio que as considerações de Adorno em *Das Altern* eram basicamente motivadas pelas reminiscências do episódio conflituoso com Stockhausen em 1951. No entanto, a argumentação de *Das Altern* parece-nos conceitualmente densa o bastante para limitar-se a esclarecimentos de um conflito ocorrido três anos antes.

provocado por “compositores brutos dodecafônicos (*Zwölf-Töne-Wüterichen*) que trabalhavam no estilo de Boulez e que desejavam simplesmente destruir a música em favor de uma teimosa racionalização”³⁴². Em *Das Altern*, proferida pela primeira vez dois meses antes da carta, Adorno repudiava, sob um elogio protocolar a Boulez (único compositor da nova geração a ser mencionado no ensaio), as tendências “tecnocráticas” que recusavam qualquer conceito da subjetividade como “puro capricho”:

“No topo (de tal tendência) está Pierre Boulez, estudante de Messiaen e Leibowitz, um músico extremamente culto e talentoso, com alto senso formal, cuja força se expressa mesmo quando ele rejeita toda subjetividade. Ele e seus discípulos buscam dispensar toda liberdade composicional, junto com todo vestígio do idioma musical, como se fosse puro capricho. (...) tal racionalização integral na música nunca havia sido concebida” (*Das Altern*, GS 14, 151-2)

A substituição da expressividade pelo ordenamento objetivo-calculador de intervalos, durações, graus de intensidade, prescrevia, sem dúvida, uma radicalidade sem precedentes na história da música, indo além de Webern; mas, ao mesmo tempo, tratava-se de uma radicalidade insignificante, terminal, na qual nada mais se desenvolveria. Essa “estabilização” derradeira da radicalidade era o oposto do impulso especulativo que dela seria esperado. Para Adorno, quando a sobredeterminação envolve a suspensão resoluta da historicidade das formas, perdem-se as diferenças entre *fato musical* (ligado ao material e ao significado das formas) e o puro *fenômeno sonoro*. Como consequência do achatamento, restam apenas estímulos sonoros vazios e uma “caricatura da lógica musical” (GS 14, 162). As peças seriais seriam, segundo Adorno, “rigorosamente sem sentido (*sinnlos*) sob o aspecto musical”, pois sua lógica construtiva, reduzida de maneira caricatural à disposição atomística das notas, recusava qualquer “realização da experiência viva da escuta (*lebendig hörenden Vollzug*)” (GS 14, 156). De fato, mesmo a falta de sentido, por negação determinada, poderia conferir sentido, assim como a falta de expressão pode ser uma das figuras de expressão, como foi o caso do último Webern. Contudo, para Adorno, a radicalidade programática do

³⁴² Cf. carta a Rudolf Kolisch em junho de 1954: “Du wirst bemerken, daß die Opposition in Kranichstein weniger von den Reaktionären als von den Zwölf-Töne-Wüterichen im Stile von Boulez ausgeht, die nun wirklich die Musik zugunsten der stursten Rationalisierung abschaffen möchten” (ADORNO apud TIEDEMANN, *Nur ein Gast in der Tafelrunde - Adorno: kritisch und kritisiert*. In: STEPHAN, Rudolf (Org.), *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse; 1946 - 1996*, Stuttgart: DACO Verlag, 1996, p. 151)

serialismo perderia até mesmo essa dimensão negativa. As peças seriais careciam de sentido por negação abstrata, rejeitavam o caráter de linguagem e a “sedimentação formal” do material, elementos que garantem a expressão. Aniquilando um dos polos da dialética entre expressão e construção, os compositores serialistas, aderindo à “segurança das séries”, quebravam assim a mediação que confere sentido às obras. Para Adorno, portanto, o equívoco fundamental estava na interpretação do conceito de expressão como “vestígio” da tonalidade, como resto incompatível com a pureza da nova linguagem em seu empenho científico pela “consistência”. Qualificava como ingenuidade supor que a devoção matemática, visando erradicar “por decreto” restos expressivos do idioma gasto, bastaria para superar o conceito de subjetividade. Pois dessa aparente objetividade resultava um estágio mítico, pré-subjetivo do material, a perda de sua tensão interna (*Spannungverlust*). Como vimos, o material não corresponde à “reserva natural dos sons”, diretamente acessível pelo conhecimento científico, mas consiste nas configurações historicamente situadas de modelos composicionais disponíveis ao compositor³⁴³. Seguir as “tendências do material” não significa expandir o conhecimento tecnológico e teórico sobre a natureza dos sons; tal “pseudomorfose em ciência” significa nada menos do que a ruína da arte, o “infortúnio” (*Unheil*) contra si mesma (GS 14, 159)³⁴⁴. A mediação da autêntica objetividade estética, o “avanço do material”, só se realiza pela força que mobiliza a tensão criativa com o próprio material. Essa força de configuração autônoma da forma é tanto a pré-condição da arte e de seu teor de verdade quanto o único meio de expressão. Pois pertence à essência da arte musical, mimese que não se deixa apreender pela dominação instrumental da natureza, preservar a memória daqueles rastros deixados pela força evolutiva dessa mesma dominação. A autonomia musical, segundo Adorno, está na

³⁴³ Cf. seção “Tendência do material” in FNM, GS 12, 38: “Supor uma tendência histórica dos meios contradiz a concepção tradicional do material definido do ponto de vista físico (...) mas o material de composição difere tanto da totalidade de sons da qual o compositor dispõe quanto a língua falada difere dos sons que estão à sua disposição”

³⁴⁴ Borio sugere que a especificidade anti-científica do conceito de material em Adorno seria tributária de Ernst Bloch, principalmente do ensaio *Über das mathematische und dialektische Wesen von Musik*, no qual Bloch afirma a primazia da dialética, enquanto representação histórica do tempo, na formação essencial da música, em detrimento da técnica e da matemática: “Nicht die Mathematik also, sonder die Dialektik ist das Organon der Musik, als der höchsten Darstellung historischer, schicksalgeladener Zeit” (cf. BORIO; DANUSER (Orgs.), *Im Zenit der Moderne*, p. 444–5). Apesar da explícita referência a esse ensaio em FNM, parece-nos mais adequado afirmar que a postura de Adorno deriva de uma dialética mais abrangente entre mimesis e racionalidade que se manifesta também nos trabalhos não-musicais.

libertação da “natureza”, das sedimentações históricas decorrentes do próprio desenvolvimento das formas, e essa libertação só se efetiva pelo sujeito. Assim, os progressos técnicos devem ser pensados à luz das necessidades subjetivas concretas, da configuração específica do material, de suas contradições e seus rastros, e não impostos “de cima para baixo” a partir de planejamentos abstratos científicos. Adorno pretendia mostrar que o planejamento matemático-científico pressupõe a crença em uma essência não dialética da música. E que esse planejamento estava claramente colocado pela axiomática e pelo existencialismo em Boulez. Como vimos acima, Boulez declarava no mesmo ano de publicação de *Das Altern* que:

“É impossível deixar de constatar que as exigências da música atual seguem paralelas a certas correntes da matemática ou da filosofia contemporâneas”³⁴⁵

Adorno, por sua vez, contestava tais exigências:

“É fútil a esperança de que através de manipulações matemáticas um “ser-em-si” puramente musical apareça; de que é possível seguir leis da natureza, ao passo que as organizações do material são produtos de arranjos humanos, como o temperamento e a equivalência da oitava. Desiludido, o homem transforma um produto artificial em fenômeno primitivo e reza nele; um autêntico exemplo de fetichismo. Há algo infantil nessa pureza de intenção. É a paixão pelo vazio, talvez o pior sintoma do envelhecimento. Regras alienadas e pré-determinadas são seguidas cegamente – como um bom aluno de escola seguiria – excluindo a tensão com subjetividade, sem a qual não há nem arte nem verdade”

(*Das Altern*, GS 14, 159)

A racionalização serial fundamenta-se, para Adorno, na perspectiva fetichista de um acesso imediato ao material, da neutralização da história que convém a uma filosofia da identidade. Essa reversão em mito ocultava, porém, a própria inscrição do serialismo no *telos* da progressiva racionalização dos sons. Os compositores operavam, em primeiro lugar, como se o temperamento equidistante de 12 frequências no campo das alturas e suas regras de afinação não fossem produto do espírito humano, consolidado no século 18 na Europa³⁴⁶. Mais do que isso, operavam como se o pensamento serial

³⁴⁵ BOULEZ, *Apontamentos de aprendiz*, p. 171 (ensaio *Auprès et au loin*, 1954)

³⁴⁶ Por um lado, Adorno considera inevitável a progressiva racionalização em direção à construção integral, nos moldes do pensamento de Max Weber: “Não há dúvida de que a história da música é uma

não fosse criação de Schoenberg. Era necessário, para Adorno, quebrar o “encanto”, a reificação do sistema serial em sua “alergia à expressão”. Na esteira argumentativa de *Das Altern*, dois compositores surgiam como paradigmas contra essa hipertrofia do primeiro serialismo e de seu “existencialismo” subjacente³⁴⁷: não por acaso, Schoenberg e Beethoven.

Schoenberg contra a composição dodecafônica

Como vimos, Boulez desqualificava, em seu artigo *Morreu Schoenberg*, as contradições provenientes de uma “linguagem bastarda”, de um “hiato inadmissível” entre formas pré-clássicas e o avançado material por ele emancipado³⁴⁸. Em nítida oposição a Boulez, contudo, Adorno enaltece em *Das Altern* justamente a mediação das contradições entre a dimensão subjetiva e objetiva em Schoenberg. Eram precisamente tais contradições – a preservação de elementos expressivos como “construção temática, exposição, transição, continuidade, campos de tensão e repouso” (GS 14, 150) em meio à nova lógica construtiva da técnica dodecafônica – que estabeleciam a coerência e o sentido das duas últimas fases de Schoenberg. Sem dúvida, a transferência para a técnica dodecafônica de elementos estranhos a ela – como transição (pressupondo níveis de modulação harmônica) e mesmo a ideia de tema (pressupondo variações, notas ‘livres’) – leva às inconsistências estruturais apontadas por Boulez. Mas essas

progressiva racionalização. Teve passos, como a reforma guidônica, a introdução da notação mensural, a invenção do baixo contínuo, a afinação temperada e finalmente a tendência à construção integral da música, irresistível desde Bach, e hoje levada ao extremo” (*Ideias para a sociologia da música*, p. 262). Distinguindo-se de Max Weber, porém, Adorno considera que a racionalização é apenas um dos aspectos sociais e que a música “foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho dessa racionalidade” (ibidem)

³⁴⁷ Essa retração do sujeito, convertida em programa, remetia aos dogmas da filosofia existencial de extração heideggeriana: “em vez da intenção subjetiva, o próprio Ser deveria ser escutado” (*Das Altern*, GS 14, 157). Veremos como Adorno responde, nesse contexto, ao existencialismo de Goevyvaerts, explicitamente defendido como programa composicional.

³⁴⁸ Ver discussão no capítulo anterior, especialmente na descrição do artigo de 1952 de Boulez, “Morreu Schoenberg”. Ao comentar o polêmico artigo de Boulez, Adorno definiu essa rebelião à liberdade, subjetividade e expressão como um tipo de rebelião à figura do pai. Isso, no entanto, fazia perder de vista o exemplo mais importante de Schoenberg: “Im Klima dieser auf Schönberg verpflichteten Musik ist ein Anti-Schönbergisches offenbar, eine Art Rebellion gegen die Vaterfigur, die freilich dieser, paradox genug, ein Zuviel an Freiheit, Subjektivität und Ausdruck vorwirft. Nicht umsonst hat Pierre Boulez einen manifestartigen Aufsatz »Schönberg est mort« überschrieben. Worum es geht, ist in der Sache vorgegeben, von der diese Komponisten losmöchten” (*Neue Musik heute*, GS 18, 131)

inconsistências estruturais não significam, para Adorno, incoerência composicional. Nesse sentido, vale a pena destacar esta passagem fundamental de *Das Altern* para o conceito de composição:

“foi apenas por força desses (elementos expressivos, como transição e tema) e de outras categorias tradicionais relacionadas, que o sentido musical, a *composição autêntica*, sendo mais do que mero ordenamento, foi salva em meio à técnica dodecafônica”³⁴⁹.

O que Adorno afirma é que são precisamente as inconsistências de Schoenberg que revelam a força de sua “composição autêntica” (*eigentliche Komponieren*) contra o “mero ordenamento” (*bloÙe Anordnung*) das notas, contra a aplicação rigorosa, para não dizer mecânica, da técnica. Afinal, a própria técnica dodecafônica provinha do “solo da tonalidade”, solo do qual se tornou possível a criação da “lei rigorosa para a escrita cromática” (segundo a definição do próprio Boulez) enquanto imperativo histórico após a fase de “emancipação da dissonância”. Todavia, se Schoenberg inventou a técnica, nem por isso se contentou com ela³⁵⁰. Pois caso seguisse estritamente as imposições da regra, a *composição* seria refém da pré-formação dos meios, simples tautologia ou citação de um material pré-concebido. Em um artigo de 1935, *Por que música dodecafônica?*, Adorno falava da troca subreptícia entre a simples pré-formação dos meios e o resultado final da obra, confusão esta que seria tão absurda quanto equivaler, na pintura, o arranjo da palheta de cores ao quadro pronto³⁵¹. Em resumo, a técnica dodecafônica não é uma *técnica de composição*. Se Adorno assinalava os riscos do sacrifício da *composição* que uma conversão da técnica dodecafônica em sistema poderia trazer, era porque a técnica em si produz “imobilidade a-histórica”, sua ordem “apaga virtualmente o sujeito”, de modo que as obras dodecafônicas mais rigorosas se aproximavam do neoclassicismo objetivista e inexpressivo de Stravinsky³⁵². Zagorski sugere que, em *Das Altern*, a apreciação da técnica dodecafônica de Schoenberg é mais

³⁴⁹ *Das Altern*, GS 15, 150: “(...) hat einzig kraft jener und verwandter Kategorien bei Schönberg inmitten der Zwölftontechnik der musikalische Sinn, das *eigentliche Komponieren*, soweit es mehr ist als bloÙe Anordnung, sich gerettet” (grifo nosso)

³⁵⁰ Cf. *Toward an Understanding of Schoenberg* (in *Essays on Music*), p. 638: “O maior ensinamento de Schoenberg era o fato de nunca ter se acomodado com o que conquistou”

³⁵¹ Ver primeira frase de *Warum Zwölftonmusik?*, GS 18, 114: “Keiner, der die Palette eines Malers sieht, wird ohne weiteres darauf verfallen, sie für ein Bild zu halten.”

³⁵² Ver seção de FNM “Inversão na não-liberdade” (*Umschlag in Unfreiheit*)

generosa do que aquela exposta em FNM³⁵³, provavelmente em razão do contexto da escrita, no qual o pensamento serial já havia, por assim dizer, assumido a “força de lei” na vanguarda. No entanto, a autocritica feita por Adorno em seu ensaio anterior, *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, indicava outras razões para a discreta reavaliação interpretativa da técnica.

Nesse ensaio de 1953 Adorno declarava que, em diversas seções de FNM, havia analisado a técnica dodecafônica de modo excessivamente abstrato, deixando em segundo plano sua cristalização nas obras (*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 165). A violação da “primazia do objeto” em FNM teria, em primeiro lugar, fortalecido a imagem equivocada de Schoenberg como precursor do “sistema serial”. Em segundo lugar, teria acriticamente endossado a tese de que cada dimensão musical possuiria essência própria, independente uma da outra, como se instrumentação e estruturação harmônica, por exemplo, fossem concebíveis separadamente no processo composicional³⁵⁴. Todavia, somente o contato com a configuração particular da obra – e não apenas com a tendência do material – permitiria avaliar a necessidade e a coerência do conjunto das escolhas subjetivas de articulação entre as dimensões em um compositor. Nesse sentido, as “inconsistências” das obras dodecafônicas tardias de Schoenberg – que Adorno exemplifica no retorno “áspero” de elementos expressivos nos fragmentos de *Moses und Aron* e em *Sobrevivente de Varsóvia op. 46* – não estavam “condenadas ao fracasso”, ao contrário da sentença de FNM³⁵⁵, que, de resto, sob tal aspecto, também se assemelhava àquela acusação de Boulez contra Schoenberg. Só estariam “condenadas” para a perspectiva analítica que toma cada dimensão separadamente, sem considerar as consequências de uma dimensão sobre outra. Quando essa perspectiva atua sobre a totalidade do processo composicional, o que se tem é o próprio “fetichismo do material”, criticado tanto em FNM quanto em

³⁵³ Cf. nota 49 de ZAGORSKI, *Nach dem Weltuntergang*, p. 693

³⁵⁴ Cf. *Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 167: “Aber der technische Sachverhalt führt über manche Aussagen der »Philosophie der neuen Musik« hinaus. Der Teil über die Zwölftontechnik war allzusehr noch dem Herkommen verpflichtet in der These, daß jegliche musikalische Dimension eigenen Wesens, in weitem Maße unabhängig von den anderen sei.”

³⁵⁵ Cf. *idem* (GS 18, 169): “Angesichts solcher Leistungen, die keineswegs aus Regel und System der Zwölftontechnik stammen, sondern aus der Konfiguration der Werke aufsteigen, mag das technische Kunstwerk doch nicht so auswegslos zum Mißlingen verurteilt sein, wie es in der »Philosophie der neuen Musik« sich darstellt”

Das Altern. Ou seja, o que se tem é restrição da composição a um aspecto ou a uma dimensão do material, como o ritmo (no caso de Stravinsky) ou a técnica serial (no caso de Boulez), que assume a totalidade da construção. Não por acaso, no final desse mesmo ensaio de 1953, Adorno condenava a “regressão da consciência” de uma “escola dodecafônica” em vias de se consolidar, de uma vanguarda serial que seria “não menos resignada do que os conformistas que escrevem o que as pessoas querem ouvir”, de uma vanguarda, enfim, que acreditaria na “força violenta do sistema” (*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 175-6). Assim como também não era casual, no mesmo contexto, a aproximação entre a divisão dos “dados psicológicos fundamentais do som” de Boulez – a origem do pensamento por parâmetros – e o fetichismo rítmico de Stravinsky:

“(…) o compositor francês Boulez, estudante de Messiaen, concebeu um sistema em que relações rítmicas supostamente estão ligadas à totalidade da construção. No fim, todos os dados psicológicos fundamentais do som – sua altura, qualidade, intensidade, duração e timbre – são como que inventoriados e combinados sistematicamente em todas as suas possibilidades contrastantes. O objetivo final é neutralizar um dado por outro. Nesse sentido, um tipo de equilíbrio estático é intencionado, de modo não muito distinto de Stravinsky. A música resultante, parecida com obras tardias de Webern, lembra sons individuais dissociados entre si, dando a impressão de algo abstruso.”

(*Sobre a relação contemporânea entre filosofia e música*, GS 18, 174)

A crítica contra Boulez acima seria ainda mais pertinente ao conceito de *fase-fundamental* da teoria morfológica de Stockhausen, que analisaremos no capítulo seguinte, mas que à época ainda não havia sido formulada. Cabe observar desde já, de todo modo, que o princípio da série coloca-se, para Adorno, como “por si só criticável”, pois tende a substituir o trabalho autônomo da construção e a redefinição funcional da forma por derivações de um “pensamento serial” que totaliza dimensões musicais. Sistematizar a série implica abandonar a estrutura complexa e articulada da composição que caracterizava a práxis de Schoenberg, abandonar a mesma estrutura que deu existência ao princípio de série. Portanto, a extensão da racionalização aos demais parâmetros significava bloqueio do processo de autonomização da forma. Reforcemos este argumento: Adorno legitima o princípio da série quanto este é considerado no interior da estrutura complexa e fortemente articulada de *composição*; em Schoenberg, as consequências de uma dimensão sobre outra estariam previstas na organização geral

da obra. Adorno insiste que Schoenberg não “descobriu” a técnica, mas a “inventou” (GS 18, 175). Escrever *com* a técnica era uma maneira de “disciplinar” e regular a dissonância, após a “desordem” do atematisismo constatada na atonalidade livre – ela seria a tentativa, entre outras possíveis, de escapar da aporia colocada pelo atematisismo. Por conseguinte, o uso da técnica era funcional, subordinado a uma “externalidade”, a uma instância subjetiva que, longe de refletir a “intenção” do compositor ou replicar “seu conteúdo psíquico”, revelava-se como mimese autêntica do espírito na música. Para Schoenberg, seria totalmente arbitrária a cristalização da técnica em sistema auto-referencial, ainda que tal sistema pudesse ser decifrado a partir da “natureza dos sons”, enunciando um “puro Ser” da música. Assim, o que o objetivismo existencialista da vanguarda dispensava como “mero capricho” – atitude que Adorno comparava do positivismo na filosofia³⁵⁶ – era, de fato, a tensão criativa enfrentada pelo inventor diante de sua invenção; em Boulez, podemos dizer, essa tensão se dissolvia na axiomática estruturalista; em Stockhausen, na unificação frequencial dos parâmetros. Ao desatar os laços com a história e seus problemas, esse objetivismo positivista atuava como se a própria ideia de série não fosse datada. Em *Das Altern*, Adorno faz questão de enfatizar esse equívoco:

“Não familiarizados com as conquistas autênticas da escola de Schoenberg e em posse das regras dodecafônicas, tomando estas como apócrifas sem levar em conta aquelas conquistas, esses compositores se satisfazem com malabarismos de séries, como se ela fosse um substituto da tonalidade. Daí não resulta composição alguma, e isso conduz a uma situação paradoxal: o desaparecimento da tradição dentro da nova música (...) No lugar dessa tradição, transformam um ideal musical, por si só criticável, em um falso positivo e desprezam a espontaneidade e o esforço a partir dos quais a ideia surgiu”

(*Das Altern*, GS, 14, 162)

Tal dissolução representava, então, a neutralização do impulso produtivo, transformando-se em “falso positivo” e em “falsa segurança”. A vitalidade original da técnica se perdia, na medida em que, degenerada a procedimento, reproduzia um ideal estático e puramente racionalizado de música, sem a força da produção dinâmica de

³⁵⁶ Boissière apresenta as simetrias teóricas entre as querelas de Adorno contra o positivismo de Popper e contra o serialismo BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, Cap. 7.

sentido. Tal encapsulamento matemático, como Adorno dirá em 1955, leva à “liquidação do compor na composição”³⁵⁷. De maneira premonitória, a crítica à transformação da série em sistema e de seu uso como substituto da tonalidade já se encontrava na menção que Adorno faz em FNM aos “jovens compositores” dos EUA³⁵⁸; e isso é ainda mais surpreendente se lembrarmos que a redação de FNM nos anos 1940 se deu quando o serialismo na Europa praticamente não existia ou, pelo menos, era completamente desconhecido por Adorno na Califórnia. O ponto em comum entre os compositores dos EUA e da Europa no pós-guerra localiza-se na assunção da série como sistema “seguro” que substituiria a necessidade de se criar articulações no material: a capitulação das finalidades expressivas da composição diante de seu meios técnicos. Em ambos os grupos, a imediatez objetiva dispensava questionamentos sobre o próprio uso do sistema, como se, da mera aplicação da série, o sentido musical já estivesse assegurado. Esse fetichismo, como afirmava a nota de 1963 de *Dissonanzen*, viria a ser uma feição “ameaçadora” à nova música.

Beethoven: idêntico, retroatividade e angústia

Vale destacar novamente a importância de FNM para a definição dos contornos críticos de *Das Altern*: fetichismo e infantilismo das intenções; colapso da subjetividade; concepção mítica e a-histórica de material; redução a relações matemáticas; substituição da “composição” pelo “arranjo” das notas; “estabilização da música”. Também quanto ao problema do tempo musical, em particular da “repetição”, a convergência entre FNM e *Das Altern* é notória; e tal perspectiva permanecerá consistente nos anos seguintes, incluindo o ensaio de 1965 dedicado a Boulez, *Forma da nova música* (a ser analisado no último capítulo). Vimos que, em *Das Altern*, Adorno sugere uma neutralização do material no último Webern, estabelecendo a escuta

³⁵⁷ “die Liquidierung des Komponierens in der Komposition” (*Neue Musik heute*, GS 18, 132)

³⁵⁸ Adorno refere-se à articulação entre dodecafonismo e pesquisas matemáticas em Milton Babbitt e Elliott Carter nos anos 1940: “Daher die Bereitschaft so vieler junger Musiker – gerade in Amerika, wo die tragenden Erfahrungen der Zwölftontechnik entfallen – im »Zwölftonsystem« zu schreiben, und der Jubel, daß man einen Ersatz für die Tonalität gefunden habe, so als ob man es in der Freiheit nicht einmal ästhetisch aushalten könnte und diese unter der Hand durch neue Willfähigkeit zu substituieren habe”. (FNM, GS 12, 70)

atomizada, refratária à escuta estrutural. Na base desse serialismo, prevalecia então uma ideia *estática* de música, segundo a qual a disposição “geométrica” das notas confundia-se com o evento produzido (*Das Altern*, GS 14, 152). Mais do que isso, a declarada aversão a repetições do serialismo tinha como premissa equivocada o fato de que o “elemento igual que retorna” (*das wiederkehrende Gleiche*) na música seja realmente igual. Adorno afirma que o que seria válido em uma representação espacial esquemática, não o é na música. Trata-se de uma experiência trivial da escuta: ao ouvir pela segunda vez a execução de um motivo musical qualquer, a nova aparição do motivo não só *não* possui o mesmo significado de sua primeira aparição, como modifica, no ato de rememoração, o significado da primeira aparição. Já uma disposição atomística das notas na partitura, aniquilando, segundo Adorno, o nexo geral de sentido (*Sinnzusammenhang*) e a intervenção da memória mediante a recusa programática a repetições, representa simplesmente a negação do tempo musical e da dinâmica à qual a música deve, no entanto, sua razão de ser:

Na medida em que a música acontece inteiramente no tempo, é dinâmica a tal ponto que no curso da música o idêntico vira o não-idêntico, assim como o não-idêntico, por exemplo, uma reexposição reduzida (*verkürzte Reprise*), pode virar o idêntico.

(*Das Altern*, GS 14, 152)

Notemos que o significado desse “elemento igual que retorna” (de um *Wiederkehr*) é diferente do *tópos* da repetição mítica (*Wiederholung*) que atravessa a filosofia adorniana, por exemplo, na rejeição à “construção do tempo musical” em Wagner e Stravinsky que analisamos na Parte I da tese. No caso do “retorno”, a volta de um motivo simples – que, na representação espacializada da partitura, seria um igual, um idêntico – faz emergir, sobretudo em sua aparição inesperada, o não-idêntico, em função do processo de rememoração no curso do tempo. Por outro lado, o não-idêntico de uma “reexposição reduzida” do esquema da sonata – cuja brevidade na partitura não coincide com a extensão da seção da exposição – transforma-se no idêntico ao evocar brevemente os temas da exposição sem nenhum tipo de implicação subjetiva autêntica, justificando-se apenas para fins de simetria do esquema. Ou seja, quando se apresenta novamente todo o material temático na tônica, atenuando-se o conflito latente entre tônica e dominante da seção da exposição, o gesto do compositor sinaliza não mais do

que sua mera conformidade ao protocolo exigido pelo esquema. A sedimentação da forma, no caso da “reexposição reduzida”, se sobrepõe à dimensão efetivamente criativa do sujeito; com a confirmação do que estava previsto antes da escuta, o não-identico da reexposição converte-se em idêntico. Em contraposição à esse tipo de espacialização ao qual o serialismo cede, Adorno utiliza o exemplo da articulação formal em Beethoven – a matriz, como queremos comprovar neste tese, do conceito adorniano de tempo musical. Vejamos como a reexposição em Beethoven pode exercer uma função primordial na construção da forma:

“Os efeitos mais poderosos da forma em Beethoven dependem de um elemento que retorna (*ein Wiederkehrendes*), antes um simples tema que então se revela um resultado, adquirindo um sentido completamente modificado. Com frequência, o significado da passagem precedente só é estabelecido por sua recorrência posterior (*nachträglich*). O início da reexposição pode engendrar o sentimento de algo extraordinário (*Ungeheuerliches*) ter acontecido antes, mesmo que esse extraordinário não pudesse ser localizado naquele instante. Os construtivistas ‘punctiformes’ não só se furtam dessas possibilidades da construção autêntica da forma, como também falham em perceber que, mesmo contra sua vontade, relações temporais se estabelecem e dão um significado completamente transformado àquilo que no papel se coloca como idêntico.”

(*Das Altern*, GS 14, 152)

Como afirmamos na parte I da tese, Adorno menciona frequentemente o problema da reexposição em Beethoven³⁵⁹. Mais tarde, na monografia sobre *Mahler* (1960), Adorno chega a aproximar esse tratamento da seção da reexposição, sobretudo nas obras do tipo intensivo que materializam o *kairós*, à teodiceia do existente em Hegel. Explica que a reexposição no esquema da sonata só se converteu efetivamente em problema com Beethoven, pois o deslocamento da força composicional para o dinamismo da seção central do desenvolvimento (para o *Werden* em detrimento ao *Sein* no classicismo) tornava inútil ou abominável o retorno dos temas em seu sentido convencional. O efeito produzido pela seção de reexposição seria comparável àquele produzido sobre o espectador de um filme que, devendo permanecer sentado em sua

³⁵⁹ Em TE, Adorno utiliza praticamente o mesmo trecho de *Das Altern* – sobre o “extraordinário” que emerge retrospectivamente na música a partir de um evento anterior – para explicitar o elemento espiritual na obra de arte em geral: “In Musik vermag ein Ereignis oder eine Situation eine ihnen vorhergehende Entwicklung nachträglich zu einem Ungeheuren zu prägen, auch wenn das Vorhergegangene an sich es gar nicht war. Solche retrospektive Verwandlung ist exemplarisch eine durch den Geist der Werke” (TE, seção “Sobre a teoria da obra de arte”, GS 7, 275)

poltrona no cinema após o final, precisa rever seu começo. Para evitar esse retorno inútil, a solução encontrada por Beethoven foi redefinir a função da reexposição. Ela então não mais se apresenta como a seção que mantém o equilíbrio formal do esquema, mas como *destino* para o qual todo o desenvolvimento do movimento, afinal, se encaminhava desde o início:

“no momento fecundo da entrada da reexposição, Beethoven apresenta o resultado (*Resultat*) da dinâmica, do devir, como a confirmação e a justificação de tudo o que se passou, daquilo que, de todo modo, existiu. Essa é sua cumplicidade com os grandes sistemas idealistas, com a dialética hegeliana, na qual a quintessência (*Inbegriff*) das negações, e com isso do próprio devir, leva à teodicéia do existente (*Seienden*)”

(Mahler, GS 13, 241)

Voltando à citação acima de *Das Altern* sobre Beethoven, notamos que Adorno não se limita a destacar mais um vez seu *tour de force* na reexposição, ou seja, a destacar a alteração funcional da reexposição pela transformação retrospectiva do conjunto no curso do tempo. Mais do que isso, afirma que o gesto de Beethoven pertence à “construção *autêntica* da forma” (*eigentliche Formgestaltung*). E aqui devemos ressaltar o paralelismo com a “composição *autêntica*” (*eigentliche Komponieren*) que havia sido atribuído a Schoenberg alguns parágrafos antes em *Das Altern*. Portanto, no contexto do ensaio de 1954, Beethoven e Schoenberg aparecem como representantes da *composição autêntica*, de um trabalho que seria ignorado pelos “construtivistas punctiformes” do serialismo. A concepção *autêntica* do tempo e de sua “gramática” subjacente³⁶⁰ exige que se conceda a primazia do efeito das relações entre notas sobre a memória, relações que decorrem da experiência viva da escuta, em detrimento das relações entre notas que seriam dadas por esquemas e tabelas indicando lugar na partitura, independentemente do referencial de escuta. Embora tal concepção pareça reforçar um truísmo, para muitos compositores do período, o referencial de

³⁶⁰ Vale relembra os elementos da “gramática” que, em FNM, definem as “relações temporais *autênticas*” (*eigentlich zeitliche Relationen*): “den Übergang, die Steigerung, den Unterschied von Spannungs- und Auflösungsfeld, von Exposition und Fortsetzung, von Frage und Antwort (...)” (FNM, GS 12, 179); mostramos acima que esse elemento comparece em *Das Altern* para qualificar o *caráter expressivo* da escrita tradicional de Schoenberg: “Themenbildung, Exposition, Übergang, Fortsetzung, Spannungs- und Auflösungsfelder, und was dergleichen Begriffe” (*Das Altern*, GS 14, 150)

escuta seria efetivamente secundário ao processo de composição. Quando Adorno reivindicava a “verdade do ouvido”, a “experiência viva da escuta”, não se referia a uma obviedade. Para ele, o serialismo, em razão de sua aversão constitutiva ao passado das formas, convertia-se em mero decalque da experiência social do tempo, aderindo ideologicamente ao estado de coisas presente. Incapazes de confrontar o tempo empírico, cediam à neutralização cultural. Como vimos na Parte I da tese, a vitalidade expressiva de Schoenberg decorria de sua capacidade de configuração e registro formal da angústia, sobretudo na atonalidade livre de *Erwartung* e *Pierrot Lunaire*. A expressão da *Angstbereitschaft*, para Adorno em FNM, consistia no locus de preservação da subjetividade. Em *Das Altern*, retoma-se o tópico da angústia, desta vez em chave agônica:

“O momento da angústia (*das Moment der Angst*) que marcou as grandes obras fundadoras da nova música foi reprimida. Talvez a angústia tenha se tornado tão opressiva na realidade que sua imagem não dissimulada seria quase insuportável: reconhecer o envelhecimento da nova música não significa tomar esse envelhecimento como algo accidental” (*Das Altern*, GS 14,145).

Assim, os sintomas do envelhecimento da nova música, em termos sociais, correspondem àqueles da “contração da liberdade, do colapso da individualidade que indivíduos desintegrados e desamparados confirmam” (*Das Altern*, GS 14, 165). Isso não seria accidental, pois o envelhecimento da nova música é outro nome para a “impossibilidade de todas as livres iniciativas no mundo administrado, que não tolera nada que fique fora dele ou que não possa ser integrado como elemento de oposição” (GS 14, 166). Por outro lado, a eventual retomada da liberdade musical – ensejo fundamental, como veremos, de *Vers une musique informelle*, de 1961 – dependeria da plena consciência desse estado de coisas, buscando novos modelos de formalização da angústia. Faltava ao serialismo, em todo caso, ao contrário dos gestos de Schoenberg, Berg e Webern, a consciência histórica de problemas expressivos e contraditórios das técnicas que vieram após o fim da tonalidade. Distante de toda concepção formalista ou naturalista, o fato musical, para Adorno, é sempre “subjetivamente mediado”³⁶¹.

³⁶¹ Como bem observa Boissière, o diagnóstico do enfraquecimento da subjetividade, de uma música “estranha ao eu”, é identificado por Adorno tanto no serialismo quanto na música aleatória de maneira

Consequentemente, o objetivismo do serialismo o fazia refém de um presente eterno, de uma temporalidade mítica em meio à racionalização extrema da técnica.

5.3 O debate com Metzger

Não há qualquer indício de que a crítica de Adorno em *Das Altern* tenha contribuído para a inflexão composicional de Boulez em meados da década de 1950, ao contrário do que o filósofo havia sugerido na nota introdutória a *Dissonanzen*³⁶². Todavia, a conferência de proferida pela primeira vez em 1954 certamente provocou mal-estar entre os defensores das abordagens seriais. O musicólogo Heinz-Klaus Metzger, na época um dos principais defensores do serialismo, formalizou tal desconforto em 1957 no ensaio *O envelhecimento da “Filosofia da nova música”* (*Das Altern der Philosophie der neuen Musik*), sinalizando já no título a inadequação dos critérios adornianos para a avaliação da nova música. É preciso lembrar que os privilégios de Adorno como conferencista convidado para os cursos em Kranichstein-Darmstadt vinham sendo questionados. Na realidade, desde o episódio de 1951, Adorno ganhava reputação de *persona non grata* em círculos específicos de Darmstadt. Em carta de fevereiro de 1956, Luigi Nono, nessa época o compositor mais influente dos *Ferienkurse*, chegou a requisitar a Wolfgang Steinecke, responsável pela organização dos cursos, simplesmente a exclusão de Adorno como convidado, por conta da “obsolescência” de suas doutrinas ainda vinculadas a uma estética pré-serial: “basta de palestras acadêmicas doutrinárias de Adorno e de outros do tipo, e sim (organizemos) palestras com pessoas de hoje para os que são de hoje!”³⁶³. Embora ainda tivesse sido convidado em 1956 (com o ciclo de conferências *Schoenbergs Kontrapunkt*) e 1957

equivalente. Sua avaliação não se preocupa em distinguir as recusas ao estado objetivo do material que orientaria ambos os projetos, por mais que seus pontos de partida sejam radicalmente distintos. Em ambos, impõem-se a exterioridade da experiência do sujeito composicional ao método de construção da obra. (Cf. BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, p. 169)

³⁶² Ver o comentário de CAMPBELL, *Boulez, music and philosophy*, p. 79–80: “It is clear that Boulez considered his own critique to have been independent and prior to that of Adorno (...) This view is supported by a letter he wrote to Pousseur around October 1952, and in which he registers his reaction on hearing the recording of *Polyphonie X* (...) It is undoubtedly the case, then, that between 1952 and 1954, with or without Adorno’s contribution, Boulez had already moved decisively away from any kind of ‘automatic activity’ and its resultant ‘greyness’”

³⁶³ Carta de Nono para Steinecke, 25/2/1956 (apud IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 127).

(*Kriterien der neuen Musik*), ambos enfatizando a “coerência composicional” e a subordinação funcional da técnica para fins compositivos (atacando novamente o serialismo em sua suposta idolatria científica), todas as sugestões de cursos e conferências enviadas por Adorno nos três anos posteriores, de 1958 até 1960, foram recusadas, não recebendo sequer resposta de Steinecke. O retorno de Adorno a Darmstadt só viria a ocorrer em 1961 (com *Vers une musique informelle*), ainda assim graças à intervenção enérgica de Stockhausen, conforme o próprio relato de Adorno a Rudolf Kolisch³⁶⁴. Não chega a surpreender que a crítica de Metzger, transmitida pela *Westdeutscher Rundfunk* em 1957 e publicada no quarto volume de *Die Reihe* em 1958, tenha ocorrido no mesmo ano em que Adorno deixou de ser convidado para os *Ferienkurse*.

A correspondência entre ambos revela que a intenção de Metzger de contrargumentar a conferência de Adorno datava já do mês de sua primeira transmissão em 1954³⁶⁵. Na realidade, a intensa correspondência entre ambos (de 1954 a 1965) dá a impressão de que suas divergências teóricas eram praticamente residuais. Se, por um lado, Adorno revela uma apreciação muito mais ambivalente das obras seriais do período, por outro, Metzger concordava com os pressupostos filosóficos adornianos. No fundo, Adorno considerava toda polêmica fruto de um “mal-entendido” que seria resolvido oportunamente: o que teria ocorrido no *Streitgespräch* entre Adorno e Metzger, transmitido pela mesma *Westdeutschen Rundfunk* em 1958. Poucos anos depois, Metzger publicaria *Das Altern der jugsten Musik* (1962), parafrasando novamente o título da conferência de Adorno, mas reconhecendo desta vez que as

³⁶⁴ Stockhausen havia informado que só participaria dos *Ferienkurse* de 1961 sob a condição de que Adorno voltasse a ser convidado naquele ano. Na carta a Rudolf Kolisch de 13/6/1961, Adorno comentava, com certa surpresa, a insistência de Stockhausen: “Es dürfte Dich interessieren, daß die Tatsache, daß ich nach Kranichstein wieder eingeladen wurde, keinem anderen als Stockhausen zuzuschreiben ist (...) Er hat sich selbst zur weiteren Mitarbeit in Kranichstein bereit erklärt nur unter der Bedingung, daß ich wieder eingeladen wurde” (ADORNO, *Kranichsteiner Vorlesungen*, p. 646). O filósofo já não havia sido convidado para os cursos de 1952, fato que o irritou consideravelmente, como prova o teor cerimonioso da carta a Steinecke, na qual registrava seu incômodo e solicitava esclarecimentos, um teor que se repetiu nos anos em que não foi convidado: “Vielleicht darf ich Ihnen ganz offen sagen, dass ich ein wenig traurig bin, dass ich in diesem Jahr nicht zur Mitwirkung an den Darmstädter Kursen aufgefordert wurde, nachdem ich glaube, dass das, was ich versucht habe, von recht intensiver Wirkung war (...) Ich wäre Ihnen recht dankbar, wenn Sie mir gelegentlich etwas über die Hintergründe dieser Angelegenheit sagen wollten” (*Ibid.*, p. 642)

³⁶⁵ Em maio de 1954, Adorno pede a Metzger que aguarde a publicação de *Das Altern* para só então publicar sua *Kontroverse*, com o que Metzger concorda na carta enviada três semanas depois. (cf. ADORNO; METZGER, *Briefe Adorno-Metzger (TWAA Br 1005)*, f. 7/5/1954 e 29/5/1954)

“profecias de Cassandra” difundidas pelo filósofo oito anos antes – profecias sobre os sinais de estabilização e de falsa satisfação de uma “música para festival de música” – acabaram, por fim, se realizando³⁶⁶.

De todo modo, em 1957, com *O envelhecimento da “Filosofia da nova música”*, Metzger decidiu combater a diatribe materialista de Adorno em termos igualmente polêmicos. Apontava, em primeiro lugar, para a inconsistência de *Das Altern* com o próprio conceito de material que havia sido central em FNM. Se antes, segundo Metzger, a tendência objetiva e histórica do material ditava o “progresso da arte musical”, depois, em *Das Altern*, a expansão da técnica dodecafônica, herdeira dessa tendência, parecia ser tomada como regressiva, o que indicava que Adorno “silenciosamente” se despedia de suas premissas de FNM. Na visão de Metzger, Adorno não havia percebido que a técnica dodecafônica era historicamente tão necessária quanto um dia foi a tonalidade³⁶⁷ – declaração que reverberava claramente, como vimos, os escritos de Boulez. Assim, o anacronismo das escolhas de Schoenberg, que optou por não desenvolver as consequências do princípio de série, não deveria retirar a legitimidade de tendências que, de fato, expandiam o campo possível da composição. Segundo Metzger, compositores como Boulez, Stockhausen e Pousseur impulsionavam a verdadeira dialética entre o progresso histórico do material e a intenção composicional, assumindo subjetivamente suas contradições internas. Ao contrário do que Adorno imaginava, tais compositores preocupavam-se em estabelecer sim coerência subjetiva, mas para além do padrão antecedente-consequente e das relações motivico-temáticas, nas quais Adorno parecia localizar exclusivamente a construção de sentido: “ele não conhece o conceito de *grupo* de Stockhausen?”³⁶⁸, questionava Metzger, que, com o exemplo de Stockhausen, afirmava a coerência reclamada pelo ensaio adorniano.

³⁶⁶ No texto de 1962, Metzger testemunha uma espécie de falência do serialismo em todas as suas vertentes: desde *Pli selon pli*, de Boulez (exemplo de regressão da linguagem e do “perigo da falta de perigo”) a *Il canto sospeso* ou *Intolleranza 1960* de Nono (“que processava musicalmente o grito de torturados em séries de doze notas para receber aplausos no próximo festival”), passando por *Carré*, de Stockhausen (“primeira manifestação de sua falência artística”). Cf. IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 293–4

³⁶⁷ METZGER, *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz (Orgs.), *Die Reihe #4 - Junge Komponisten*, Wien: Universal Ed., 1958, p. 68

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 70

Quanto ao comentário de que os “discípulos de Boulez” substituíam a composição pelo ordenamento objetivo-calculador, Metzger respondia simplesmente que, mesmo na tonalidade, arranjos de intervalos, alturas, durações, envolviam certa organização matemática. A objeção de Adorno simplesmente descartava, portanto, as atividades que buscavam atingir, independente de uma sistemática decretada e de ordenamentos mecânicos, “a unidade da forma”³⁶⁹. Ao não conseguir detectar diferenças estruturais no uso da ideia de parâmetros entre obras como *Mode de valeurs et intensités*, de Messiaen, e *Structures Ia*, de Boulez, compreendo-as como parte de um único fenômeno, os argumentos de Adorno revelavam um “arsenal” crítico devedor dos primeiros indícios de ruptura com a tonalidade. Essa visão “estacionária de cinquenta anos atrás”³⁷⁰ o tornava incapaz de constatar a proliferação das novas poéticas seriais. Nesse sentido, era sintomático o fato de Adorno não citar nenhuma obra contemporânea em *Das Altern*, de não se empenhar em mostrar em constelações técnicas concretas o fenômeno da *stasis* que pretendia criticar. Sua análise de sobrevôo baseada em generalizações carecia precisamente de sua premissa mais cara: o contato com as obras, a relação mediada dos objetos com a verdade da crítica. Adorno teria falhado “em consultar fontes primárias e mesmo secundárias de qualquer tipo”³⁷¹, preferindo emitir juízos sem conhecimento do repertório posterior a *Structures*. Metzger ironizava a acepção jornalística do termo “pontilhista” (*Punktuelle*) que Adorno ainda utilizava, distinta da que Herbert Eimert havia definido na conferência de Darmstadt em 1953. Segundo Eimert, a divergência das dimensões da melodia e da harmonia, das dimensões horizontais e verticais que remontavam à atonalidade livre, encontraria sua superação dialética na organização rítmica frequencial da música pontilhista, organização que por sua vez serviu de ponto de partida para, por exemplo, a teoria do tempo de Stockhausen. Nas palavras de Metzger, “devemos agradecer nosso conhecimento atual sobre o tempo musical” a essa teoria³⁷², na medida em que aprofundava a análise dos efeitos sobre o “tempo vivido” (*Erlebniszeit*) gerados por um controle mais rigoroso da rítmica e da determinação cronométrica das durações. Portanto, a acusação adorniana de que os compositores de “música para papel” (*Papiermusik*) não mais distinguiam tempo vivido

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 71

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 72

³⁷¹ *Ibid.*, p. 67

³⁷² *Ibid.*, p. 73. Analisaremos no capítulo seguinte a teoria de Stockhausen.

e medida do tempo reduzia, de maneira sumária e esquemática, toda a complexidade perceptiva da teoria de Stockhausen. Dito de outro modo, a diversidade de organizações temporais na música contemporânea mostrava caminhos que escapavam do que Adorno acreditava ser possível. *Zeitmaße*, por exemplo, introduzia uma abordagem mais fluida nas concepções de pulsação e de andamento, o que era perceptível apenas na música solo, e inaugurava um regime de sobreposição de camadas rítmicas e temporais até então inaudita na música de câmara³⁷³. Nesse sentido, termos como “estaticidade” e “espacialização”, usados para descrever obras como *Zeitmaße* e *Gruppen*, ignoravam a multiplicidade da experiência do tempo que mesmo uma redistribuição física do som no espaço realiza sobre a sensibilidade³⁷⁴.

Para Metzger, a caracterização pejorativa da música eletrônica serial como “Webern em um órgão Wurlitzer” dava a entender que Adorno ou desconhecia a “força explosiva” das sonoridades de *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, ou seu ouvido funcionava diferentemente dos demais³⁷⁵. Metzger rebatia também a acusação ingênua de que os compositores do serialismo manifestavam “alergia à ideia de expressão”. As questões do caráter de linguagem, tecnificação, cientificização e fetichismo sobre as quais a filosofia de Adorno se apoiava dependiam de um conceito de expressão associado a elementos “declamatórios, exclamativos ou interjetivos”, próprios da tonalidade e que ainda prevaleciam em Anton Webern³⁷⁶. Ou seja, certa feição do *espressivo*, evocando a tradição clássico-romântica da doutrina das formas, parecia ainda definir para Adorno o elemento linguístico da música (*das Musiksprachliche*). Em Stockhausen, no entanto, a formulação de uma nova expressividade se manifestava em gestos que divergiam do tradicional *espressivo*, como, por exemplo, a súbita troca no valor de intensidades das notas, os saltos entre campo das alturas, as modificações de andamento e velocidade.

Por fim, Metzger considerava que Adorno havia formado seu injusto preconceito sobre o serialismo a partir do episódio de 1951, tomando “Boulez por Goeyvaerts”. Se a reprimenda à ideia da música como “voz do puro Ser” deveria, com razão, se dirigir aos

³⁷³ *Ibid.*, p. 78

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 74

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 76

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 78–9

argumentos de Goeyvaerts, estes argumentos certamente não seriam representativos da música do pós-guerra³⁷⁷. Tanto o preconceito de Adorno quanto a ressalva de Metzger eram procedentes. De fato, a propensão para se atingir um “puro Ser” e a deliberada busca da estaticidade sonora orientaram Goeyvaerts na escrita de sua *Sonata para dois pianos* (1951), cuja estreia em Darmstadt (sendo Stockhausen um dos intérpretes e defensores) havia sido duramente criticada por Adorno, como vimos no início da Parte II da tese. Em carta a Jean Barraqué de 1951, Goeyvaerts expressava claramente o desejo de construir uma música estática:

“Você sabe que quero chegar em uma música em que tudo – absolutamente tudo – esteja contido em uma ideia geradora. Altura, duração, intensidade, densidade, timbre, ataque, sujeitos a um denominador geral sintético com suas subdivisões... A coisa toda parece algo imóvel, estático, o que é, por assim dizer, a análise da estrutura do ‘Ser’, sua adaptação ao tempo”³⁷⁸

Metzger insistia, no entanto, que boa parte das discussões em Darmstadt e em *Die Reihe* afastavam-se do tom existencialista de Goeyvaerts, algo que as generalizações de Adorno não alcançavam. Na realidade, para Metzger, a prática composicional movia-se em grande velocidade e por diferentes caminhos, e Adorno não parecia estar interessado em acompanhá-los, deixando de lado oportunidades de ouvir a música efetivamente produzida e preferindo, em vez disso, “reler as provas de *Dissonanzen*”³⁷⁹. Por fim, Metzger lamentava os efeitos nocivos do ensaio adorniano de 1954, que acabava servindo a propósitos reacionários, dificultando certa legitimação social das experiências seriais inclusive junto ao público especializado. Adorno não teria calculado “os aplausos do lado errado” que viriam de uma análise tão corrosiva. No quarto volume de *Die Reihe*, logo após o ensaio de Metzger, impresso com o subtítulo *Intermezzo I*, um artigo apócrifo com o subtítulo *Intermezzo II* (dando a impressão de que Metzger também o havia escrito) escancarava uma tabela com citações de *Das Altern* na coluna da esquerda e, na coluna da direita, declarações praticamente idênticas, de mesmo teor contra o serialismo, feitas pelo crítico ultraconservador Hellmut Kotschenreuther, cuja defesa de “retorno à natureza”

³⁷⁷ Cf. ZAGORSKI, *Nach dem Weltuntergang*, p. 695

³⁷⁸ GOEYVAERTS (apud GRIFFITHS, *Modern music and after*, p. 38)

³⁷⁹ METZGER, *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*, p. 66

deplorava toda a obra de Schoenberg e saudava o ideário nazista do *Blut und Boden*³⁸⁰. A comparação, que pretendia desqualificar de maneira irreverente o ensaio de Adorno, dava a entender que sua presença em Darmstadt, afinal, não fazia muito sentido. Sem o respaldo de Metzger, a comparação – cuja autoria se descobriu ter sido do próprio editor de *Die Reihe*, Herbert Eimert – irritou profundamente Adorno, que pediu a Steinecke e a Metzger a retratação pública do artigo³⁸¹. Essa irritação transparecia na nota introdutória de *Dissonanzen*, que citamos no início deste capítulo, e na qual Adorno sublinhava a necessidade de corrigir o “abuso escandaloso” de suas reflexões dialéticas para fins reacionários.

A resposta de Adorno a Metzger

Antes mesmo da publicação da crítica de Metzger contra Adorno no quarto volume de *Die Reihe*, o filósofo havia expressado sua indignação com o tom do artigo, sobretudo por ter amplificado diferenças que considerava apenas pontuais:

“Estou certo de que Boulez conhece *Das Altern* e creio que, assim como você, ele também tem uma avaliação positiva desse ensaio. Trata-se aqui realmente de diferenças pontuais. Por isso, lamento que uma polêmica entre nós tenha vindo a público e que você tenha permitido a aparição do seu ensaio sem que eu o soubesse. Seria no mínimo elegante me oferecer um espaço de resposta no mesmo volume.”³⁸²

Já na carta enviada dois meses depois, Adorno rebatia parte das acusações de Metzger, que viriam motivar o debate entre ambos gravado em outubro de 1957 e

³⁸⁰ Cf. *Intermezzo II – Adorno und Kotschenreuther in Die Reihe #4 - Junge Komponisten*, Wien: Universal Ed., 1958, p. 81–85

³⁸¹ Metzger mostrou-se preocupado em eliminar dúvidas sobre a autoria da tabela e reclamou da prática editorial de Eimert, cuja autoria teria sido „unfairness charakterisierte“, conforme sua carta de setembro de 1960. Também informa a Adorno que pediu a Alfred Schlee (editor da Universal Edition) a retificação da confusão com uma nota de esclarecimento (Cf. ADORNO; METZGER, *Briefe Adorno-Metzger (TWAA Br 1005)*, f. 29/9/1960)

³⁸² *Ibid.*, f. 08/02/1957

transmitido no ano seguinte pela mesma *Westdeutscher Rundfunk*³⁸³. Adorno aproveitou a oportunidade para reafirmar seu desagrado:

“As obras de cujo desconhecimento você me acusa (de Boulez e Stockhausen) foram concluídas todas *após* a publicação de *Das Altern*. (...) Você sabe muito bem que eu não absolutizo categorias como antecedente e consequente. Mencionei essas categorias para dar uma representação concreta do que eu queria dizer com sentido musical. (...) Estou convencido da existência de sentido musical em Boulez, mesmo que eu não consiga analisar particularmente a obra; já em Stockhausen, tenho dificuldade maior, mas me deixo convencer. Totalmente desconhecido para mim é Cage, mas nunca no meu trabalho me preocupei em falar sobre ele e sobre seus empreendimentos (...) Por fim, devo dizer francamente que o tom da polêmica me incomodou e não me parece adequado à solidariedade intelectual que considero haver entre nós”³⁸⁴

Eximindo *Le Marteau* e *Zeitmaße* do escopo crítico do ensaio (como procurava deixar claro na nota introdutória de *Dissonanzen*), Adorno reforçava também que o trabalho teórico de Stockhausen (*como o tempo passa*) havia sido publicado três anos mais tarde, tornando absurda a objeção de Metzger de que Adorno “desconhecia” o trabalho. Mas o ponto central da correspondência bem como da discussão gravada de 1957 estava no conceito de sentido musical, motivado, no fundo, por um equívoco de Adorno. De fato, em pelo menos dois momentos determinantes de *Das Altern*, Adorno dava espaço para interpretações ambíguas quanto ao seu conceito de material:

“(...) a expansão do material musical atingiu seu extremo.”

(*Das Altern*, GS 14, 154)

“(...) a consequencia de que se atingiu a fronteira absoluta do espaço sonoro da música ocidental.”

(*Das Altern*, GS 14, 155)

Vale a pena explicitarmos a confusão, que está na sobreposição do conceito de técnica ao conceito de material. Sem dúvida, o processo de racionalização parecia

³⁸³ A íntegra do diálogo entre Adorno e Metzger foi transcrita e publicada sob o título “*Disput zwischen Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger (1957)*” na coletânea METZGER, *Musik wozu: Literatur zu Noten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980

³⁸⁴ ADORNO; METZGER, *Briefe Adorno-Metzger (TWAA Br 1005)*, f. 26/04/1957

atingir seu extremo com a composição por parâmetros e com a expansão da *matéria* sonora, sobretudo a partir da incorporação de métodos da eletroacústica. Tais avanços tecnológicos pertenciam às “forças produtivas da música” (GS 16, 498). Mas de modo nenhum as forças produtivas da música poderiam conduzir o conceito de material ao “extremo”; na verdade, a mera insinuação de “fim” do material (a ser atingido eventualmente em algum momento da história) implica o uso inadequado do conceito. Pois atribuir teleologicamente um momento “extremo” do material revogaria seu movimento e suas configurações históricas particulares. O conceito de material pressupõe não somente o conjunto de técnicas disponíveis ao compositor e de pesquisas sobre a natureza dos sons (cujo paroxismo, sim, pode ser eventualmente atingido), mas envolve sobretudo a posição histórica dessas técnicas e da formalização dessas sonoridades, posição esta que não é apreensível pela neutralidade científica: o material refere-se dialeticamente ao “*como*”, à mediação e ao confronto específico entre compositor e sociedade, e não ao “*o que*” imediato e transcendental dos sons³⁸⁵. Em analogia à fricção marxista entre as “forças produtivas” e as “relações de produção”, podemos afirmar que a técnica e o material, em resumo, são conceitos distintos: a objetividade tecnológica não coincide com a objetividade estética. Notemos, portanto, como a própria filosofia de Adorno não admite a passagem acima do seu ensaio de 1954. Na hipótese de que teria sido atingida a “fronteira absoluta do espaço sonoro histórico da música ocidental” e o “extremo do material musical”, Adorno acabou utilizando de maneira equivocada o termo “material”. O deslize semântico trouxe consequências que não passaram despercebidas por Metzger, para quem mesmo essa fronteira fictícia, “como se fosse uma espécie de entropia de todas as possibilidades materiais históricas produzidas”, certamente não existe³⁸⁶. Para sermos condizentes com

³⁸⁵ Ver seção anterior 3.3 Convergência, imbricação e rejeição de uma síntese sistemática. Para a especificidade do conceito de material e sua divergência, por exemplo, com a concepção de Max Weber (material como processo racional acumulativo, fundamentado no temperamento), remeto novamente ao livro de Jorge de Almeida. Para Almeida, a sedimentação histórica das formas dá sentido não apenas ao material, com suas práticas conflitantes que se apreendem na configuração das obras e no contexto da produção, mas também dá sentido à própria ideia de sentido musical. Daí a ausência de definição estável de material: ela se torna o centro da dialética entre artista, obra e sociedade (Cf. “Conclusão – A dialética do material” in ALMEIDA, *Crítica dialética em Theodor Adorno*).

³⁸⁶ Cf. METZGER, *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*, p. 77. E logo antes: “Ein Ende dieser Expansion scheint vorerst noch nicht abzusehen, jedenfalls nicht, solange überhaupt die technologische Entwicklung als solche anhält.” (*Ibid.*, p. 76). Borio e Danuser também comentam esse equívoco de Adorno em BORIO; DANUSER (Orgs.), *Im Zenit der Moderne*, p. 438.

o conceito, é necessário reconhecer que embora as pesquisas de Boulez, Stockhausen e Pousseur estivessem conduzindo a expansão da matéria sonora disponível, elas não asseguravam, por si só, o progresso do conceito de material. Para sermos justos com Adorno, devemos reconhecer que Metzger erroneamente viu nesse deslize conceitual um abandono por parte do filósofo de suas premissas apresentadas em FNM.

Na discussão radiofônica de outubro de 1957 entre Adorno e Metzger, Adorno procurou, de início, esclarecer a confusão sobre o conceito de material, reafirmando a dimensão histórica de elementos pertencentes à constituição da linguagem musical, a despeito das questões ligadas à tecnologia³⁸⁷. Reforçando a centralidade da análise imanente das obras, Adorno declarava que não teve acesso, quando da escrita de *Das Altern*, às partituras da “escola serial e eletrônica”, mas que se colocava contra toda e qualquer instância positivista na música. Adorno citou uma declaração de Hermann Scherchen de que a música havia entrado em estágio científico, que ela mesmo havia se tornado científica. Por isso, “por razões simplesmente filosóficas”, considerava inaceitável a tese da imediatidade da objetividade artística, que neutralizava a ação do sujeito composicional³⁸⁸. Esta tese orientaria, por exemplo, obras de Goeyvaerts e mesmo a peça orquestral *Allelujah*, de Luciano Berio. Em resposta, Metzger concordava com a observação de que tais obras aderiam a procedimentos quase mecânicos, mas não com a generalização de Scherchen aos casos de Boulez e Stockhausen. Metzger pediu em seguida para que Adorno explicasse o conceito de “elemento linguístico-musical” (*der Begriff des Musikprachlichen*) ao qual constantemente se reportava. Fazendo a ressalva de que não havia explicações exatas e unívocas para tais conceitos, Adorno esclarecia que o sentido musical e o elemento linguístico não se localizam na dedução abstrata de estruturas nem na exposição minuciosa das técnicas e procedimentos utilizados, mas na articulação refletida de cada elemento particular, com toda sua complexidade técnica que subjaz à totalidade da obra, ou seja, na inteligibilidade da aparência sensorial criada pela técnica; aquilo que na fase dodecafônica de Schoenberg, prossegue Adorno, eram sancionados como “critérios qualitativos”: fraseamento, *Formbildung*, articulação. Como contra-exemplo desse elemento linguístico, falou de

³⁸⁷ METZGER; ADORNO, *Disput zwischen Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger*, p. 91

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 96

uma situação “imaginária” em que um compositor iniciante seria questionado sobre suas escolhas na partitura:

“(…) pergunta-se ao iniciante: ‘o que quer dizer esta frase? Por que ela está aí? No que ela contribui para a construção do todo?’ Se ele responder ‘bem, isso é exatamente o retrógrado da inversão da frase que havia aparecido três páginas antes’, essa resposta não será satisfatória, a não ser que fique evidente seu “para quê”, ou seja, de que maneira essa frase, nesse lugar determinado, nesse contexto específico, está realmente contribuindo para a coesão final da obra (*Zusammenschluß des Gebildes*) (...) algo que vai muito além de uma dedução abstrata”³⁸⁹

O contra-exemplo nada imaginário (pois evocava mais uma vez o incidente com Stockhausen e Goeyvaerts em 1951) alinha-se ao conteúdo de *Das Altern* e de textos anteriores, como o pequeno artigo de 1952 no qual se suspeitava daqueles “que se dizem de vanguarda, simplesmente porque confiam cegamente em séries e retrógrados, perdendo as conquistas de Schoenberg e a capacidade de discernir entre o que possui sentido e o que não possui” (*Entwicklung und Formen der neuen Musik*, GS 18, 122). O sentido musical não estava na absoluta “correção” das técnicas empregadas, mas na intenção que a domina e a tensiona em contextos particulares com finalidades de expressão. Metzger também concordava que, para a construção de sentido, mais importava a posição funcional das estruturas na obra, do que procedimentos utilizados. Apenas frisava, ao fim do diálogo, que era exatamente essa a preocupação de Boulez e Stockhausen.

Apesar da importância desse debate para a reavaliação sobre a vanguarda no final dos anos 1950 (o que se refletiu no tom mais ameno de *Vers une musique informelle*), Adorno não parecia convencido com a observação de Metzger de que os compositores não abdicavam da questão de sentido. Em 1960, quando o serialismo já dava sinais de declínio, Adorno ainda censurava, à maneira do ensaio de 1954, a prática de certos compositores seduzidos pelo “fantasma da segurança da série” e os riscos do “fetichismo, uma espécie de crença de segunda ordem na matéria bruta, da substituição dos meios pelos fins” (*Zum Stand des Komponierens in Deutschland*, GS 18, 135-6) – um fantasma que, a bem dizer, já estava completamente extinto a essa altura. Nesse

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 103

mesmo texto, Adorno utiliza pela primeira vez o termo *musique informelle*, termo então caracterizado como o “reino almejado da liberdade” (*ersehnte Reich der Freiheit*) em contraposição ao total determinismo e ao tabu que proibia a necessidade subjetiva de expressão (GS 18, 138).

Analisaremos o ensaio de 1961, *Vers une musique informelle*, que não apenas marca o retorno de Adorno a Darmstadt (sob os esforços de Metzger e Stockhausen), como também ficou conhecido, nas palavras de Wiggershaus, como sua “obra de teoria da música mais importante depois de *Philosophie der neuen Musik*”³⁹⁰. Antes, porém, procuraremos detalhar no próximo capítulo as premissas e os desdobramentos teóricos de “...como o tempo passa...”, o ensaio de Stockhausen que Adorno tomou como o principal estudo sobre o tema no pós-guerra, e expor as reações ambivalentes do filósofo diante da nova morfologia.

³⁹⁰ WIGGERSHAUS, *A Escola de Frankfurt*, p. 554

6. Stockhausen: morfologia do tempo musical

6.1 “como o tempo passa”

No contexto de *Vers une musique informelle*, o alvo privilegiado da crítica à espacialização do tempo é certamente o ensaio “...como o tempo passa...” (...wie die Zeit vergeht...), que Stockhausen redigiu no final de 1955, publicando no terceiro volume de *Die Reihe* (1957), como preâmbulo para suas composições *Zeitmaße*, *Gruppen für drei Orchester* e *Klavierstück II*. Tendo em vista que o ensaio de Stockhausen seria, para Adorno, o mais importante trabalho sobre as relações da música contemporânea com a dimensão temporal³⁹¹, convém aprofundarmos seus pressupostos técnicos e suas implicações teóricas principais.

De início, Stockhausen propõe a unificação dos campos perceptivos das alturas e das durações, mediante a noção de *fase-duração* (*Phasendauer*), a partir da qual se regulam intervalos entre impulsos sonoros quaisquer³⁹². A definição de *fase-duração* permite a Stockhausen segmentar as esferas da macro-acústica e da micro-acústica em termos da “distância” cronométrica entre os impulsos. Constitui-se então uma *única* estrutura temporal, o *continuum* que ligaria os campos perceptivos “tradicionais”. O que se chama convencionalmente de “duração” equivaleria a uma fase-duração qualquer que esteja entre 8’’ (ou a frequência de 1 impulso a cada 8 segundos, 0,125 Hz) e 1/16’’ (ou a frequência de 16 impulsos por segundo, 16 Hz). Uma vibração periódica de 2 Hz será ouvida, portanto, como uma duração de ritmo regular. Esse intervalo de 8’’ a 1/16’’ – equivalente ao campo das durações ou à *área temporal* da métrica e do ritmo (entendido

³⁹¹ *Vers une musique informelle*, GS 16, 495: “Kein Zufall, daß Stockhausen in der theoretischen Arbeit ‘Wie die Zeit vergeht’, wohl der wichtigsten über diesen Komplex,...”. Adorno deve essa declaração sobre a importância do ensaio de Stockhausen à recomendação explícita de Metzger. Em carta de julho de 1961, havia solicitado sugestões de peças e de ensaios teóricos para preparar as conferências de *Vers une musique*. Em resposta, Metzger afirmou que o ensaio de Stockhausen era nada menos do que o “documento central da teoria serial”: “Als das zentrale Dokument der seriellen Theorie ist Stockhausens Abhandlung ‘Wie die Zeit vergeht’” (ADORNO; METZGER, *Briefe Adorno-Metzger* (TWAA Br 1005), f. 13/07/1961)

³⁹² “Impulsos”, no escopo do ensaio, correspondem simplesmente a alterações sucessivas de tipo *silêncio-som-silêncio* ou *som-som*, não importando a natureza do som (nota ou ruído). Cf. STOCKHAUSEN, ... *how time passes ...* In: *Die Reihe* #3 (eng. edition), 1959, p. 10

como ordenamento regular das durações) – é deduzido da observação das invariantes antropomórficas na percepção sensorial-acústica. De fato, em fases que ultrapassam o limite de 8'', Stockhausen constata que a percepção humana não dispõe mais da capacidade de comparar valores de duração, de distinguir suas proporções. No outro extremo dessa área temporal, na fase de 1/16'' (= 16 Hz), atinge-se uma zona perceptiva ambígua, na qual não se pode mais detectar adequadamente a sequência de impulsos como “duração” ou ritmo. Com uma frequência de impulsos superior a 16 Hz, atravessa-se o limiar psicoacústico a partir do qual tais impulsos passam a ser percebidos como uma “altura” contínua, não mais como “duração”. Assim, uma sequência de impulsos regulares de fase-duração 1/32'' (32 Hz) estabelece o que denominamos “uma nota grave” – na realidade, uma frequência muito próxima da nota si mais grave do piano (ver Figura 15 abaixo). Aumentando-se progressivamente a frequência³⁹³ (ou diminuindo-se a fase entre impulsos regulares), percorre-se então todo o campo das alturas – passando, por exemplo, pelo lá central de 1/440'' (440 Hz), que serve de base para o temperamento e para a afinação do piano – até se chegar a 1/6000'' (6000 Hz), a nota mais aguda perceptível pelo ouvido; impulsos gerados em frequência superior a 16000 Hz, segundo Stockhausen, não são mais “escutados”.

Desse modo, o espectro frequencial que vai de 8'' a 1/6000'' cobriria a totalidade dos campos perceptivos tradicionais das durações (fases entre 8'' a 1/16'') e das alturas (fases entre 1/16'' a 1/6000''). A diferença entre a figura rítmica de colcheia [♪] (de 2 Hz, considerando ♩ = 60 no metrônomo, por exemplo) e a nota dó central (de ~524 Hz), por exemplo, pode ser reduzida à simples diferença frequencial, à diferença de regulação periódica dos intervalos entre impulsos. A ideia fundamental, portanto, é a de que *não haveria diferenças de natureza entre duração e altura de um som, apenas diferenças de comprimento de suas fases constitutivas*.

Para Stockhausen, tal constatação, tornada possível pelos avanços da eletrônica, consolidaria as “bases de uma nova morfologia do tempo musical”³⁹⁴, no qual os campos das durações e das alturas se integram em um espectro contínuo de *fase-durações*. Essa morfologia, sobre a qual se baseia a poética de *Zeitmaße* e *Gruppen*,

³⁹³ Experimento que pode ser realizado com um gerador eletrônico de impulsos sonoros

³⁹⁴ STOCKHAUSEN, ... *how time passes* ..., p. 11

permite criar paralelos entre os parâmetros sonoros tradicionais, de modo que assim como definimos “escalas de alturas”, podemos igualmente definir “escalas de durações”; a relação intervalar da oitava no campo das alturas (relação de 1:2, como a de $dó_3$ a $dó_4$, por exemplo) pode ser observada também na relação 1:2 entre durações (uma “oitava temporal” existe, por exemplo, entre ♩ a ♩ ou entre ♩ e ♩). Utilizando a notação tradicional, poderíamos tomar uma sequência rítmica de base qualquer, como $[\text{♩} \text{♩} \text{♩}]$, e transpô-la uma “oitava-temporal” acima, resultando em $[\text{♩} \text{♩} \text{♩}]$, ou uma “oitava-temporal” abaixo, $[\text{♩} \text{♩} \text{♩}]$. Ao conceber uma “escala cromática de 12 durações”, Stockhausen propõe a dispersão logarítmica de doze valores de duração no intervalo de uma oitava temporal, em referência às mesmas subdivisões cromáticas no campo das alturas – desde a proporção intervalar 1:2, como oitava, até a menor proporção dada pela relação de fase $\sqrt[12]{2}$, como um “semitom” duracional. A partir de uma *fase fundamental* qualquer (em alusão à *nota* ou *som fundamental* no campo das alturas³⁹⁵), é deduzida a “série harmônica superior das durações” para a criação de uma escala cromática de durações. Assim, se a fase fundamental escolhida for a semibreve de valor 100’’ no metrônomo $[\text{♩} = 100]$, então o primeiro “harmônico” superior será a oitava temporal superior $[\text{♩} = 200]$, o segundo harmônico a quinta temporal subsequente $[\text{♩}^3 = 200]$, e assim por diante até que seja atingido o 12º valor rítmico para a formação da escala cromática duracional. Mediante essa análise do campo da macro-acústica (ou campo das durações), definido pelas fase-durações entre 8’’ e 1/16’’ (0,125 Hz a 16 Hz), Stockhausen demonstra a existência de aproximadamente sete “oitavas temporais”, quais sejam:

$$8'' - 4'' - 2'' - 1'' - 1/2'' - 1/8'' - 1/4'' - 1/16''$$

Figura 14 – espectro frequencial, de 0,125 Hz a 16 Hz, as sete “oitavas temporais” do campo das durações

³⁹⁵ Ver teoria tradicional sobre a “série harmônica” que acompanha qualquer som fundamental no campo das alturas (por exemplo, MED, *Teoria da música*, Brasília: MusiMed, 1996, p. 93)

Figura 15

espectro frequencial, de ~27 Hz (lá₀) a ~4200 Hz (dó₈), aprox. sete oitavas do campo das alturas no piano

Considerando a extensão das sete oitavas já conhecidas do campo das alturas (no piano, essa extensão seria de ~27 Hz, na nota mais grave, a ~4200 Hz, na mais aguda, conforme Figura 15 acima). Somada à extensão das sete “oitavas temporais” (Figura 14 acima), Stockhausen chega à seguinte conclusão:

a totalidade do “*tempo musical* estaria circunscrita a 14 oitavas-temporais, no qual o compositor regula as proporções das relações de fase tanto na esfera da duração quanto na esfera da altura”³⁹⁶

Com isso, *Stockhausen fornece um modelo de racionalização integral do tempo musical*, incluindo a unidade de tempo no compasso, o tempo metronômico do andamento, além de parâmetros como timbre, intensidade e até mesmo, como veremos a seguir, a noção de forma. Trata-se de uma estratégia, sem precedentes na história da música, de redução de todos os componentes do som a um elemento comum, a frequência de vibrações sonoras. Tal estratégia é o desdobramento da declaração que abre o ensaio: “a música consiste em relações de ordem no tempo”³⁹⁷; apesar do caráter aparentemente trivial do enunciado, uma alta complexidade teórica revela-se na circunscrição do conceito de tempo a propriedades fundamentalmente acústicas.

Segundo Maconie, Stockhausen teria duas motivações para a integração da altura e da duração – uma estética e outra racional³⁹⁸. Por um lado, tratava-se de

³⁹⁶ STOCKHAUSEN, ... *how time passes* ..., p. 21

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 10

³⁹⁸ MACONIE, *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham: Scarecrow Press, 2005, p. 145

resolver questões da prática composicional no âmbito da música eletrônica, em especial, de conciliar as exigências do pensamento serial com as ideias colocadas em circulação por Werner Meyer-Eppler, com quem Stockhausen estudou e trabalhou no início dos anos 1950 e que defendia a existência de um conjunto único e sistemático de proporções dos parâmetros sonoros³⁹⁹. Por outro lado, altura e duração *deveriam estar racionalmente* vinculados, pois Stockhausen já havia experimentado em estúdio os efeitos de aceleração e desaceleração de fluxos de impulsos que a teoria de Meyer-Eppler sugeria. O desenvolvimento dessa nova abordagem distanciava-se, portanto, do método “pontilhista” que caracterizava as primeiras experiências do serialismo integral, cujo pressuposto exigia a *independência* dos parâmetros e a autonomia de suas séries – pressuposto do qual o serialismo de Boulez em *Strucutres*, e mesmo a peça orquestral de Stockhausen de 1952, *Punkte*, seriam tributários. Na técnica originária do “pontilhismo”, como vimos, cada nota individual deveria possuir relevância no contexto discursivo da peça independente das demais notas. Esse tratamento matematizante dissolve de antemão o estabelecimento de hierarquias, sejam elas de ordem harmônica, rítmica ou de textura. Já com a unificação proposta por Stockhausen, sublinhava-se, ao contrário, a *interdependência* dos parâmetros e, por extensão, das notas que lhe serviam de suporte. Os parâmetros, afinal, seriam componentes parciais de uma única estrutura essencial: a *fase-duração* ou, simplesmente, o tempo musical. Tal estrutura, comprovada pela acústica e pelos experimentos com a eletrônica, exige o reconhecimento, por sua vez, uma hierarquia complexa dada pela *fase fundamental* a ser escolhida no ato de composição; o conjunto das notas deveria, então, expressar igualmente as relações hierárquicas dess interdependência. Quanto à assimilação dessa nova morfologia no trabalho de composição, Stockhausen sugere que esta seria concedida ao compositor cuja percepção adere, de início, a um “tempo multi-dimensional”:

“Se um compositor experimenta o tempo musical como tempo multi-dimensional, sua composição também será multi-dimensional; para ele, proporções sentidas ou medidas, tempo quantificado e campo temporal,

³⁹⁹ Como vimos, Werner Meyer-Eppler foi um dos primeiros teóricos a difundir a ideia de “pensamento por parâmetros” do som – duração, altura, intensidade (ataque ou dinâmica), timbre. Cf. também IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 66; MENEZES, *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. In: *Música maximalista*, São Paulo: Ed. Unesp, 2006, p. 260

determinação sistemática e aleatória, representam extremos entre os quais haverá lugar para inúmeros estágios intermediários (...) Como poderia existir, afinal, uma representação musical de tempo, se ela não resultasse do próprio ato de composição?”⁴⁰⁰

Em *Zeitmaße* e *Gruppen*, Stockhausen comprovaria as possibilidades de “representação musical” de um “tempo multi-dimensional”.

Gruppen e o conceito acústico de formantes

Para Stockhausen, a estrutura musical de uma obra qualquer pode ser reduzida à configuração de relações entre complexos de pulsações sonoras, em última análise, à configuração da rítmica e de suas “parciais”, o que evoca a noção de *formantes*, termo também proveniente da acústica. É importante ressaltar que o sentido científico de *formantes* adotado por Stockhausen diverge profundamente daquele que Boulez atribui em sua conotação estruturalista (ver capítulo acima sobre Boulez, em particular a análise da 3ª *Sonata para piano*). A noção de formantes desempenharia papel central na poética de Stockhausen na segunda metade da década de 1950, ganhando força sobretudo em *Gruppen für drei Orchester* (1955-57). Os formantes correspondem às subdivisões rítmicas de uma *fase fundamental* comum⁴⁰¹, que, conforme descrevemos acima, são análogos aos “harmônicos” parciais de uma nota fundamental no campo das alturas; trata-se dos “harmônicos das durações”. Desse modo, se tomarmos a mesma fase fundamental do exemplo acima, uma semibreve [o], o primeiro formante será a própria fase fundamental [o], o segundo formante (ou subdivisão rítmica) será a fase fundamental dividida por dois [½], o terceiro formante será a fase dividida por três [⅓], o quarto formante será [¼], e assim sucessivamente até o 12º formante, que completa o “espectro de formantes” dessa fase fundamental.

De acordo com Maconie, a obra *Zeitmaße* (1955-56), para cinco instrumentos de sopro, seria antes “um esboço, uma colagem de diferentes camadas rítmicas”, um estudo

⁴⁰⁰ STOCKHAUSEN, ... *how time passes* ..., p. 38

⁴⁰¹ Cf. *Ibid.*, p. 17

que explora a descoberta dos formantes e da flexibilidade rítmica dos andamentos, sem pretensão à coerência de uma organização geral⁴⁰², o que viria a ocorrer apenas com *Gruppen*. Na segmentação temporal de *Zeitmaße*, o conteúdo efetivo dos eventos encontra-se completamente dissociado. Em *Gruppen*, no entanto, introduz-se “uma nova grandeza de escala à música serial”, cuja integridade a coloca como “a música mais ambiciosa de Stockhausen produzida até então (...), consequência de sua premissa maior, qual seja, a unificação das estruturas da altura, ritmo e cor sonora”⁴⁰³. Escrita para três conjuntos orquestrais dispostos em torno do público, cada qual com seu próprio regente, a peça consiste na justaposição de 174 “grupos rítmicos”, que duram em média poucos segundos e são distribuídos entre as orquestras, sendo executados sucessivamente entre elas (com ocasionais passagens de execução simultânea em duas ou mesmo nas três orquestras)⁴⁰⁴. Um “grupo” – conceito que Stockhausen havia desenvolvido em *Kontra-Punkte* (1952-3) para solucionar as aporias do “pontilhismo” de *Punkte* (1952) – consiste em uma coleção de notas tomada como identidade, devendo ser percebido como um instante alargado. Em *Gruppen*, não há pulsação básica. Cada grupo rítmico possui uma duração fundamental determinada, base para seus respectivos formantes, e um andamento específico, já que até mesmo o andamento segue o princípio da série. De fato, os *tempi* (ou indicações metronômicas) dos grupos são determinados por uma “escala de 12 andamentos” – uma escala logarítmica de fator $\sqrt[2]{12}$ cuja razão expusemos acima. A escala é deduzida a partir da “oitava-temporal” entre 60 e 120 bpm⁴⁰⁵ com unidades de compasso transitórias. Posteriormente, é submetida à série de base da obra. Os valores metronômicos aproximados da escala de andamentos em *Gruppen* são:

⁴⁰² Em *Zeitmaße*, Stockhausen estabelece cinco “regiões temporais”, sendo uma rigidamente definida pelo metrônomo e as quatro demais definidas pelo contexto e pela capacidade de interpretação dos músicos, recebendo apenas indicações genéricas: (1) *tempi* entre 60-120 bpm; (2) “tão rápido quanto possível”; (3) um *ritardando* subjetivo, indo de “muito rápido” a “aproximadamente um quarto” do muito rápido; (4) um *accelerando* subjetivo; (5) “tão lento quanto possível” (MACONIE, *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*, p. 147)

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 148. A cor sonora é serializada mediante o ajuste das “parciais”, dos formantes de uma mesma fase. Ver discussão abaixo.

⁴⁰⁴ Em *como o tempo passa*, o compositor anuncia o procedimento que serviria de modelo para *Gruppen*: “(...) três orquestras, que tocariam independentemente uma da outra, às vezes em diferentes *tempi*, orientando-se umas pelas outras apenas por pontes de entrada” (STOCKHAUSEN, ... *how time passes* ..., p. 25)

⁴⁰⁵ O segundo grau dessa “escala de andamentos”, por exemplo, é dado pela expressão $(60 \times \sqrt[12]{2}) \approx 63,5$

60 – 63,5 – 67 – 71 – 75,5 – 80 – 85 – 90 – 95 – 101 – 107 – 113,5 – 120

Figura 16 – “escala de 12 andamentos” (em bpm), utilizada em *Gruppen*

Figura 17 - série de base de *Gruppen* para todos seus atributos (não apenas alturas), incluindo a escala de 12 andamentos apresentada na figura acima

Ou seja, não apenas os parâmetros, mas até mesmo as prescrições de andamento na peça são submetidos à técnica serial, a partir de uma única série que define as fases fundamentais e projeta as relações de interdependência dos atributos. Este seria o traço constitutivo mais relevante da peça (e não tanto o caráter espetaculoso da disposição de três conjuntos orquestrais): trata-se da aplicação mais sistemática da nova morfologia, em que se atribuem fases fundamentais aos grupos, com seus formantes rítmicos e andamentos específicos. É desse modo que os grupos rigorosamente determinados expõem tanto o vínculo entre a macro e a micro-acústica, sob o denominador comum da frequência de vibrações, quanto uma complexa “polifonia” de uma escala de *tempi*, uma superposição de andamentos serializados: “cada grupo na obra é composto como a imagem de uma altura particular em uma oitava particular com um timbre particular (...) toda a estrutura rítmica é a vasta amplificação de uma linha melódica serial”⁴⁰⁶. A totalidade da obra – ou seja, a justaposição de todas suas *fase-grupos*, na terminologia do compositor – constitui, por sua vez, uma espécie de matriz temporal supra-ordenada, de modo que os grupos seriam então as manifestações hierárquicas do espectro de uma fase fundamental mais ampla, dessa matriz temporal⁴⁰⁷. *Gruppen* representa, assim, “um exemplo de peça em que tudo foi minuciosamente pensado, não dando margens para o

⁴⁰⁶ GRIFFITHS, *Modern music and after*, p. 100

⁴⁰⁷ Isso permite Stockhausen definir a peça inteira, que dura mais ou menos 23 minutos, como um simples timbre, cujos formantes, dados por essa matriz temporal supra-ordenada, se distendem no âmbito da macro-estrutura (campo das durações)

aleatório, um demiurgo que vai assombrar a imaginação de Stockhausen”⁴⁰⁸. A composição rejeitaria, nesse sentido, a via de algumas soluções de *Zeitmaße* e *Klavierstück 11*, obras que, apesar de terem sido escritas no mesmo período e à luz da mesma teoria, são mais permeáveis à incorporação de fatores de incerteza interpretativa (ver nota 402 acima). Portanto, podemos dizer que *Gruppen* define o arquétipo da “nova morfologia” do tempo musical. A força de sua austeridade composicional levou o musicólogo Celestin Deliège a afirmar que, embora também esteja igualmente presente na elaboração de várias obras de Stockhausen, a teoria enunciada em “ ‘wie die Zeit vergeht’ é, no fim, a teoria de uma única obra – *Gruppen*”⁴⁰⁹.

6.2 “A unidade do tempo musical”

Se, em “como o tempo passa”, a descoberta da correlação entre alturas e durações germinou a ideia de uma racionalização convergente do tempo musical, no ensaio posterior, *A unidade do tempo musical* (1961), Stockhausen expande a “nova morfologia”, atribuindo o mesmo princípio de organização frequencial a todos os parâmetros sonoros. Não sem uma considerável extravagância especulativa, até mesmo a categoria de *forma musical*, histórica e conceitualmente instável, é aqui sintetizada em termos frequenciais. O compromisso teórico com a unicidade da estrutura musical proveniente do ensaio anterior é claramente reafirmado: “é possível reconduzir todas as propriedades sonoras perceptíveis a um único âmbito organizador – o das sucessões de impulsos organizados no tempo”⁴¹⁰. Haveria, na reafirmação desse compromisso, a crítica implícita a algumas vertentes do serialismo, como a abordagem estruturalista de Boulez, que, como vimos, preestabelecia a divisão independente dos parâmetros para formação de séries. Stockhausen procura ressaltar novamente, no artigo de 1961, a correlação da “composição colorística, da composição harmônica e melódica e da composição métrica e rítmica”, em outras palavras, o nexo estrutural interno entre

⁴⁰⁸ DELIÈGE, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM: contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont: Editions Mardaga, 2003, p. 232

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ STOCKHAUSEN, *A unidade do tempo musical*. In: *Música eletroacústica: história e estéticas*, São Paulo: Edusp, 1996, p. 142

timbre (cor sonora), altura e duração. Os critérios de base temporal-frequencial passam agora a descrever também o parâmetro da intensidade e dos ataques, em termos de aumento ou redução da amplitude, de “envelope dinâmico” da sucessão de impulsos. Aquilo que classificamos como “ruído” indica, por sua vez, ausência de estabilidade, irregularidade na sucessão dos impulsos, sem uma altura definida.

Já o timbre (ou cor sonora) reduz-se a um conjunto de divisões parciais, sub-períodos no interior da sucessão de impulsos correspondente a uma altura constante e reconhecível; isso valeria tanto para o timbre “puro” e “regular”, gerado eletronicamente, quanto para o timbre de um instrumento tradicional, compreendido como a resultante de divisões irregulares ou irracionais dos formantes em uma frequência estável no campo das alturas. Notemos como, desse modo, a própria dimensão sensorial e qualitativa do som, a princípio refratária à racionalização, se decompõe em micro-estruturas frequenciais, em “ritmos aperiódicos sem métrica reconhecível”⁴¹¹. É interessante observar que, na conferência *Música e nova música* (1960), Adorno ainda chamava a atenção para o fato de que o timbre escapava da ideia do *continuum* temporal – em explícita referência a “*como o tempo passa*” – mas reconhecia igualmente a irreversibilidade da tendência empreendida por Stockhausen:

“(Hoje) o compositor tem à sua disposição – pelo menos em tese – um *continuum* de alturas, dinâmicas e durações, mas, até agora, ainda não de timbres. (...) Essa ausência, a eletrônica promete superar. A integração de todas as dimensões da música em um único *continuum* é um dos aspectos centrais da nova música. Stockhausen definiu claramente isso como programa”

(*Música e nova música*, GS 16, 491-2)

Com efeito, em *A unidade do tempo musical* de 1961, Stockhausen procura “superar essa ausência” e consumir justamente o programa que Adorno sugere em 1960. Aqui se fecharia o círculo teórico que define qualquer fenômeno musical como um conjunto de organizações de impulsos: uma teoria na qual todas as dimensões e todos os elementos sonoros se correlacionam. Segundo Flo Menezes, o texto de 1961 de Stockhausen retrata “o apogeu da grande revolução operada pela música eletroacústica

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 144 O compositor justifica o paralelismo entre timbre e ritmo: “o timbre está para o som fundamental assim como o ritmo para a métrica” (*Ibid.*, p. 148)

com relação à confrontação do compositor com o *tempo musical*, ao mesmo tempo em que representa o esgotamento do pensamento estrutural de origem serial”⁴¹².

Kontakte e a integração da forma

A ambição surpreendente da integração de todos os elementos por oitavas-temporais chega a atingir até mesmo o plano da *forma musical*. No contexto do artigo, define-se a forma como a totalidade de “relações temporais de complexos mais longos”, ou ainda, de “durações na ordem de grandeza que vai de alguns segundos a cerca de 15-30 minutos (considerando a duração média de ‘movimentos’ ou de obras inteiras)”⁴¹³. Convém sublinhar que Stockhausen não se refere apenas às formas de composições eletrônicas em geral ou de obras da nova música, mas a toda e qualquer manifestação musical jamais realizada⁴¹⁴. Sua teoria pretende dar conta do “*âmbito temporal musical total*” e, para tanto, incorpora essas *durações da “forma musical”* (de 8” a ~34’) àquelas 14 oitavas-temporais (ver Figura 14 e Figura 15 acima) que, de acordo com o artigo anterior, já circunscreviam a noção de tempo musical. São deduzidas então 8 “oitavas-temporais” a mais, concernentes ao âmbito da “forma musical”, que se encontram na região temporal entre 8 segundos a ~34 minutos (= 2048 segundos), conforme a figura abaixo⁴¹⁵:

8'' – 16'' – 32'' – 64'' – 128'' – 256'' – 512'' – 1024'' – 2048''
--

Figura 18 – espectro das 8 “oitavas temporais” no âmbito da “forma musical”

⁴¹² MENEZES, *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*, p. 259

⁴¹³ STOCKHAUSEN, *A unidade do tempo musical*, p. 144

⁴¹⁴ É digno de nota, nesse sentido, que o compositor concebia a duração de óperas e oratórios longos, superiores a 30 minutos, como “formas compostas”. Cf. *Ibid.*, p. 145

⁴¹⁵ *Ibid.* Na realidade, Stockhausen indica “15-30 minutos”, hesitando em incluir a ‘fase’ de 2048” (aprox. 34 minutos) como duração pertencente ao âmbito da ‘forma musical’. Com o objetivo de evitar dificuldades suplementares que a teoria já suscita, optamos por incluir a última ‘fase’ como a última “oitava-temporal”, o que não afeta de modo algum o argumento do compositor.

Vale lembrar que a concepção estritamente cronométrica de “forma”, desligada do conteúdo qualitativo dos eventos e de toda história, não foi abandonada por Stockhausen mesmo em 1971⁴¹⁶. No texto de 1961, chega-se à conclusão de que uma obra musical seria um fenômeno de organização de impulsos sonoros, ocorrendo na região frequencial entre 1/4200 de segundo (correspondente ao som mais agudo perceptível pelo ouvido) a aproximadamente 34 minutos (a “duração média” de um “movimento”), ou seja, no interior de 22 oitavas temporais. Por sua vez, categorias da percepção tradicional como timbre, harmonia, melodia, métrica, rítmica, dinâmica, forma, seriam apenas campos parciais de um tempo unitário⁴¹⁷. Assim, todas as propriedades subordinam-se à categoria de um *continuum* baseado em formantes, simplesmente denominado de “tempo musical”, radicalizando as consequências do ensaio anterior, “*como o tempo passa*”. Segundo a expressão de Flo Menezes, “o som, que era do tempo, dá lugar ao tempo do próprio som”⁴¹⁸. O mesmo vale para a composição em geral: construção e sonoridade, antes separadas, agora se unem, tornam-se idênticas na construção do som. Stockhausen promove a unidade entre som e estrutura.

Kontakte (1959-60) traduziria esteticamente alguns modelos possíveis de transições entre os campos perceptivos no interior do *continuum*, de modo que variações originais de altura, uma vez aceleradas, são ouvidas como variações de timbre, ou inversamente, “a percepção de ‘timbre’ se transforma na percepção de ‘melodia’”⁴¹⁹. Sem dúvida, *Gruppen* já explorava as possibilidades compositivas fornecidas pelo preceito da unificação dos parâmetros, mas, em *Kontakte*, a nova morfologia se expandia graças ao uso da eletrônica e da criação direta do som. A composição caracteriza-se por uma técnica mista (de interação entre sons produzidos ao vivo por intérpretes, basicamente de percussão, e um fluxo de sonoridades gravadas em fita

⁴¹⁶ Ver a palestra *Quatro critérios da música eletrônica* (1971): “O que é forma em música? Bem, normalmente dizemos uma estrutura musical de entre um ou dois minutos de uma peça de música de entretenimento, e uma hora e meia de uma sinfonia de Mahler, que é mais ou menos a mais longa que encontramos na música da tradição ocidental. (...) Assim de acordo com a perspectiva fixa de nossa tradição, a forma varia entre dimensões de cerca de um minuto e 90 minutos”. (STOCKHAUSEN; MACONIE, *Stockhausen sobre a Música*, p. 82)

⁴¹⁷ STOCKHAUSEN, *A unidade do tempo musical*, p. 144

⁴¹⁸ MENEZES, *Música maximalista*, p. 351

⁴¹⁹ STOCKHAUSEN, *A unidade do tempo musical*, p. 146

magnética⁴²⁰), promovendo *contatos* não apenas entre timbres instrumentais conhecidos e timbres sintéticos inclassificáveis, mas também entre os parâmetros, entre formas e velocidades de impulsos em diferentes camadas. De fato, a maior parte dos eventos sonoros na obra foi extraída de transformações das estruturas de impulsos. Os procedimentos de construção e desconstrução timbrística tornavam-se viáveis por meio de recortes e colagens de fitas magnéticas contendo impulsos gravados, posteriormente submetidas a acelerações e desacelerações, de modo que o ato compositivo muitas vezes consistia em “cortar o tempo com a tesoura”, como resumiria Luciano Berio anos depois⁴²¹. Assim, os timbres gerados eletronicamente resultavam da aceleração em estúdio de determinados ritmos específicos ou ‘melodias’ que comparecem como tais na obra. Após as experiências realizadas em *Kontakte*, Stockhausen chegou a argumentar que se um timbre qualquer poderia ser distendido no campo da macro-estrutura transformando-se em *forma musical*, então, inversamente, a compressão em meio segundo de uma sinfonia inteira de Beethoven poderia definir um novo timbre⁴²².

Em suma, o tratamento independente dos parâmetros e uma obsessiva aversão à repetição de esquemas formais marcaram a prática compositiva de Stockhausen no período. Dos experimentos de *Gruppen* e *Kontakte* sobreveio posteriormente o conceito de *forma-momento*, base para as diversas versões da obra *Momento* elaboradas entre 1961 e 1969. Com a *forma-momento*, Stockhausen abdicava de qualquer modelo de linearização e progressividade sonora (mesmo de um encadeamento elementar como começo, meio e fim) e direcionava a escuta à individualidade do instante. Na obra, o “momento” corresponderia a uma entidade estrutural independente, relativamente estável e imediatamente reconhecível (por contraste de timbre, harmonia ou padrão rítmico, por exemplo), que estaria livre das implicações de um desenvolvimento acumulativo. Com a *forma-momento*, estabelecia-se um regime de escuta não-processual, “flutuante”, concentrado no agora. Cada “momento” (de poucos segundos de duração) participaria de uma lógica composicional que, dissociada do compromisso

⁴²⁰ Há também, no entanto, uma versão eletrônica pura da obra

⁴²¹ Cf. MENEZES, *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*, p. 264

⁴²² A qualidade do som resultante difere, nesse sentido, de uma sinfonia de Schoenberg, cuja compressão produziria uma sonoridade mais “ruidosa”, na medida em que “há mais aperiodicidades em Schoenberg” do que na estrutura mais periódica de uma sinfonia de Beethoven. Cf. STOCKHAUSEN apud MACONIE, *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*, p. 145

com narratividade, hierarquias funcionais, climax, ressaltaria a experiência sonora do imediato. A *forma-momento* seria então o amadurecimento de um modo de implementação da *stasis*, da espacialização radical da experiência subjetiva do tempo na música, que Stockhausen procurava engendrar desde *como o tempo passa*.

6.3 A ambivalência de Adorno sobre a teoria de Stockhausen

Como anunciamos no início do capítulo, a exposição da morfologia de Stockhausen aqui se justifica em razão do lugar decisivo que ocupou na conferência adorniana de 1961, *Vers une musique informelle*. A motivação para que Adorno confrontasse teoricamente a morfologia não seria somente técnica. Em primeiro lugar, *Vers une musique* simbolizava o retorno de Adorno a Darmstadt, após quatro anos sem ter sido convidado para os cursos. Parecia imprescindível a confrontação pormenorizada – e não apenas o comentário de sobrevôo, ao qual Adorno havia cedido em *Das Altern*, conforme o anátema de Metzger – com o arcabouço teórico de certas práticas seriais que, a seu ver, renunciavam ao critério da mediação subjetiva. Ou seja, Adorno não deveria se limitar à exposição filosófica, histórico-materialista, do conceito de tempo musical; deveria avaliar os falsos pressupostos e as inconsistências que as próprias teorias induziam. Em suma, se, como afirma Borio, “reconstruir a temporalidade na música era para Adorno a tarefa primária da *musique informelle*”⁴²³, a morfologia do tempo musical de Stockhausen, em seu propósito de conciliar as descobertas da eletroacústica às exigências do pensamento serial, não poderia ser desprezada por Adorno. Seguindo a explícita indicação de Metzger, a teoria de Stockhausen não lhe aparecia somente como a formulação mais audaciosa e consequente do pós-guerra. Para Adorno, a morfologia de Stockhausen representava nada menos do que a etapa final do processo histórico de racionalização dos parâmetros sonoros⁴²⁴, algo que havia sido

⁴²³ BORIO, *Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966*. In: *Adorno in seinen musikalischen Schriften*, Regensburg: G. Bosse, 1987, p. 166

⁴²⁴ Com a construção integral do serialismo, teria sido concluída (*vollendet*) a progressiva racionalização da música descrita por Max Weber em *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Cf.

preconizado pelo mesmo desde 1953, antes mesmo de o pensamento por “parâmetros” entrar em circulação no debate musicológico do período⁴²⁵. Em *A função do contraponto na nova música* (1957), por exemplo, Adorno inscrevia no processo de “organização total” dos elementos, iniciado com Schoenberg, aquilo que viria a ser o fundamento da morfologia de Stockhausen:

“Desde Schoenberg, a nova música move-se objetivamente na direção da organização total, unidade integral. Por isso, ela não mais concede independência às dimensões individuais da música (...) Em vez disso, ela luta para unificar todas essas dimensões (...) e derivá-los de um núcleo idêntico. Essa tendência não se limita apenas à técnica dodecafônica e à guinada serial subsequente, que chega a integrar até mesmo o *tempo* à organização total.”

(*A função do contraponto na nova música*, GS 16, 147)

Notemos que a descrição acima, feita em 1957, alinha-se perfeitamente à ideia de *interdependência* dos parâmetros defendida por Stockhausen, sobretudo quanto à integração do *tempo* à organização total. No entanto, também já nesse texto, Adorno discordava da submissão das dimensões musicais à síntese de um tempo frequencial-cronométrico: “degradar essas dimensões a um denominador comum é um dos desastres da prática contemporânea” (GS 16, 147). O ensaio prenuncia a atitude ambivalente de Adorno em relação à teoria da unificação de Stockhausen. Cabe enfatizarmos essa ambivalência, que, por sinal, não passou despercebida pelo próprio Stockhausen⁴²⁶.

Dificuldades I (1964): “Danach darf man wohl sagen, daß von den Seriellen nicht Mathematisierungen der Musik willkürlich ausgeheckt wurden, sondern eine Entwicklung besiegelt, die Max Weber in der Musiksoziologie als Gesamttendenz der neueren musikalischen Geschichte bestimmte: der fortschreitenden Rationalisierung der Musik. Sie hätte in der integralen Konstruktion sich vollendet” (GS 17, 269, grifo meu)

⁴²⁵ Cf. final de *Sobre a relação contemporânea entre música e filosofia* (1953): “ (...) todos os dados psicológicos fundamentais do som – sua altura, qualidade, intensidade, duração e timbre – são como que inventoriados e combinados sistematicamente na música em todas as suas possibilidades contrastantes. O objetivo final é neutralizar um dado por outro.” (GS 18, 174)

⁴²⁶ O compositor estava consciente das críticas de seu “adversário”, como comprova o trecho de uma carta para Adorno escrita pouco antes de 1961: “Sua grande força fica evidente pelo número de seus adversários; sua grande fraqueza é que seus adversários não são reais (...) Quando leio seus livros e seus artigos, sei que eu sou verdadeiramente seu adversário, ainda que nem possamos suspeitar disso quando nos encontrarmos. (...) As coisas que aconteceram na minha música recentemente estão em tamanha divergência com seu pensamento que você se surpreenderá se um dia descobri-las” (STOCKHAUSEN apud IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 286)

Por um lado, Adorno sempre manifestou de maneira superlativa sua admiração pelo rigor composicional de *Gesang der Jünlinge*, *Zeitmaße*, *Kontakte* e *Gruppen*. Na correspondência com Metzger em 1958, indicava que, ao ouvir *Gruppen* pela primeira vez em Colônia, ficou “extraordinariamente impressionado, não apenas pelo nível formal, mas também pela proposta de uma linguagem musical nova e ao mesmo tempo fortemente articulada à sua maneira”⁴²⁷. Em 1960, reconhecia o potencial construtivo do *continuum* eletrônico, citando *Gesang der Jünlinge* como um dos “experimentos mais vigorosos nesse sentido” (*Música e nova música*, GS 16, 492). Em 1961, reafirmou, desta vez diretamente a Stockhausen, que *Gruppen* foi “de todas as suas obras, aquela que mais o impactou”⁴²⁸. Em diversas oportunidades, Adorno fez declarações semelhantes aos elogios que abrem *Vers une musique informelle*⁴²⁹. Para ele, a questão dos parâmetros e da interdependência entre os domínios sonoros havia atingido seu desenvolvimento mais apurado em Stockhausen:

“(...) a questão da identidade dos parâmetros foi conduzida teoricamente por Stockhausen com uma energia tal, que acabou atingindo os extremos da questão” (*Música e técnica*, GS 16, 236)

“Na escuta tradicional, a música se desdobra das partes em direção ao todo, em sintonia com o próprio fluxo do tempo. Este fluxo – ou seja, a relação entre a sucessão temporal dos eventos musicais e o fluxo puro do tempo em si – tornou-se problemático e se apresenta ao trabalho da composição como tarefa a ser pensada e dominada. Não é acidental que em seu ensaio teórico “*como o tempo passa*” – claramente o mais importante nesse assunto – Stockhausen tenha discutido a questão fundamental de saber como atingir a unificação dos parâmetros de altura e duração no interior dessa divisão” (*Vers une musique*, GS 16, 495)

“Devemos a Stockhausen a descoberta (*Einsicht*) de que a estrutura métrica e rítmica da música, incluindo da música atonal e dodecafônica, permaneceu nos limites da tonalidade (...) Desde então, o fato de as relações entre todas as dimensões da composição serem estabelecidas, uma afetando diretamente as demais, tornou-se consolidado na música. (...) Toda tentativa de ignorar esses desenvolvimentos recentes está destinada ao fracasso” (*Vers une musique*, GS 16, 499)

⁴²⁷ ADORNO; METZGER, *Briefe Adorno-Metzger* (TWAA Br 1005), f. 15/09/1958 : „(...) und war ausserordentlich davon beeindruckt, nicht nur durch das Formniveau, das wirklich keinen Zweife mehr zulässt, sondern auch durch die weitgehend neue und dabei doch auf ihre Weise höchst artikulierte Musiksprache, die da vorliegt.“

⁴²⁸ ADORNO; STOCKHAUSEN, *Briefe Adorno-Stockhausen* (TWAA Br 1493), f. 28/4/1961 : “Von all Ihren Sachen hat mich dies Werk doch am stärksten berührt“

⁴²⁹ “Von Werken der Kranichsteiner oder Darmstädter Schule wie Stockhausens 'Zeitmaßen', 'Gruppen', 'Kontakten', 'Carré', vom 'Marteau sans maître' von Boulez, von dessen Zweiter und Dritter Klaviersonate und der Flötensonatine habe ich bedeutende Eindrücke empfangen.” (GS 16, 494)

O tom das declarações não deixa dúvidas: as descobertas de Stockhausen haviam adquirido o estatuto de “incontornáveis”. Ao mesmo tempo, Adorno não cessou de apontar para as limitações dessas mesmas descobertas, tendo em vista seus pressupostos físico-acústicos. Essa positividade induzia à eliminação do caráter de linguagem e ignorava a conformação histórica do material, reduzindo o âmbito da composição a um simulacro cientificista. Acreditamos que a maior ênfase da crítica adorniana, no final da década de 1950, aos trabalhos de Stockhausen se deve a uma motivação elementar⁴³⁰. Como Metzger havia indicado a Adorno, a teoria de Stockhausen consistia no “documento central da teoria serial”⁴³¹. O reconhecimento de que essa teoria representava, portanto, o “estágio mais avançado” do pensamento serial possibilitaria a Adorno renovar sua crítica materialista ao serialismo como um todo. Com efeito, a polêmica contra o serialismo, deflagrada em 1951 (ou antes, se considerarmos FNM) estendeu-se até os últimos escritos musicais de Adorno, mesmo em um contexto no qual a predominância do pensamento serial não mais existia⁴³².

É nesse sentido que, novamente, não identificamos revisionismos estruturantes por parte de Adorno quanto à crítica em *Das Altern der neuen Musik*; as modulações em *Vers une musique* não deveriam nos iludir quanto à consistência de seu conceito de tempo. Como havia sido exposto em *Das Altern*, a adoção de um conceito fisicalista revogaria nada menos do que o substrato histórico da arte musical. Ou seja, a experiência da temporalidade não poderia ser compatível com uma concepção temporal determinada por princípios de mensurabilidade cronométrica. O problema mais grave dessa abstração estaria “em reduzir as obras a entidades estáticas (...) a simples arranjos caleidoscópicos de partículas elementares, (nos quais) as dimensões da altura e da

⁴³⁰ No final dos anos 1950, Stockhausen era, na visão de Adorno, o principal teórico da geração de compositores do pós-guerra. Apesar das referências a Boulez, elas “são excedidas pelas referências a seu colega alemão” (CAMPBELL, *Boulez, music and philosophy*, p. 83–4).

⁴³¹ Cf. carta para Adorno: “Als das zentrale Dokument der seriellen Theorie ist Stockhausens Abhandlung ‘Wie die Zeit vergeht’” (ADORNO; METZGER, *Briefe Adorno-Metzger (TWAA Br 1005)*, f. 13/07/1961)

⁴³² Exemplos da crítica tardia à ideia de denominador comum dos parâmetros localizam-se, por exemplo, em *A forma da nova música* (1966): “as diferentes dimensões devem antes interagir umas com as outras no processo vivo de composição musical em vez de serem reduzidas a uma matéria original (*Urmaterial*) comum” (GS 16, 624)

duração não se movem mais no tempo estético”⁴³³. Em *Da relação contemporânea entre filosofia e música* (1953), Adorno insistia que o tempo estético não é o da experiência cronométrica, ainda que o contenha refletido. O argumento essencial que motiva a crítica de Adorno a Stockhausen quase dez anos depois em *Vers une musique*, portanto, já estaria portanto prefigurado nesse texto: “o tempo musical é realmente (*wirklich*) musical – ou seja, não apenas tempo mensurável da peça – ele é dependente do conteúdo musical e por sua vez determina este conteúdo, é o meio concreto de mediação do sucessivo” (*Da relação contemporânea...*, GS 18, 158). Podemos dizer que a perda da distinção *qualitativa* entre os parâmetros, resultante de uma definição científica de tempo como espectro de relações frequenciais, como conjunto de “oitavas-temporais” pertencentes ao âmbito da micro ou da macro-acústica, compromete a “mediação do sucessivo” referida por Adorno.

Com a teoria da interdependência dos parâmetros, não só duração e altura deveriam possuir a mesma natureza, como também as “*diferenças de percepção acústica* são todas no fundo reconduzíveis a *diferenças nas estruturas temporais das vibrações*”⁴³⁴. Segundo Stockhausen, a proposta de uma fusão entre altura e duração seria encorajada pela própria percepção sensorial, que efetivamente não “disseca” em parâmetros um evento sonoro qualquer: “nossa percepção apreende um determinado evento sonoro como um fenômeno unitário e não como fenômeno constituído por quatro propriedades diversas (timbre, altura, intensidade, duração)”⁴³⁵. Tais propriedades seriam apenas campos parciais, modos específicos de expressão, prossegue Stockhausen, de um tempo unitário; daí poderem ser reconduzidas a um único parâmetro estrutural. Vimos, no capítulo anterior, que mesmo a noção de *forma*, como totalidade de “relações temporais de complexos mais longos”, enquadra-se a esse esquema. No ensaio *Estrutura e tempo vivido* (publicado em 1955 em *Die Reihe* #2), Stockhausen afirmava que nossa percepção da passagem do tempo resultava de diferentes processos de alterações, descritíveis em termos da análise multidimensional dos sons e passíveis de formulação matemática. Também a densidade das alterações dos

⁴³³ GOEHR, *Doppelbewegung: The musical moviment of Philosophy and the philosophical movement of music*. In: *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York: Columbia University Press, 2011, p. 39

⁴³⁴ STOCKHAUSEN, *A unidade do tempo musical*, p. 142 (grifos no original)

⁴³⁵ *Ibid.*

eventos condiciona essa percepção; um evento simplesmente repetido possuiria o grau mais baixo de alteração, enquanto um evento totalmente surpreendente (por exemplo, a entrada súbita em *fortissimo* de um instrumento em textura orquestral em *pp*), o grau mais alto de alteração. No primeiro caso, temos a percepção de um tempo “mais lento”; no segundo, de um tempo “mais rápido”⁴³⁶. Stockhausen deduz então 4 modos de “moldagem temporal”, de intervenção sobre a densidade das alterações – modo de ataque, densidade vertical, andamento, registro – para demonstrar que existira, afinal, uma dependência recíproca entre estrutura sonora e vivência temporal⁴³⁷. De acordo com essa concepção, a música poderia então abandonar a prerrogativa de se projetar necessariamente como fluxo temporal sucessivo para se projetar como conjunto de “campos de possibilidades”, não mais obedecendo à lógica linear, mas criando uma lógica de “constelações”⁴³⁸. A ideia de correlação matemática entre as estruturas inspiraria os ensaios subsequentes do compositor (*como o tempo passa* e *A unidade do tempo musical*) e a identificação de um denominador comum, a *fase-duração*, a todos os parâmetros para fins de composição.

Para Adorno, no entanto, a exclusão do referente qualitativo da percepção, por um lado, e do conteúdo como “meio concreto de mediação do sucessivo”, por outro, simplesmente aniquila a temporalidade estética. A hipótese de Stockhausen conduz à subordinação do domínio perceptivo à análise científica de impulsos, em última análise, à subordinação do domínio musical à acústica. Quanto à distinção entre percepção qualitativa e a mensuração de propriedades sonoras, que seria deixada de lado por Stockhausen, talvez uma analogia com a projeção cinematográfica seja aqui esclarecedora:

“o essencial é que nós percebamos imagens móveis na tela, e pouco importa que essa mobilidade seja só aparente, que ela resulte na verdade da sequência de imagens fixas projetadas a uma cadência de 24 quadros por segundo. É na experiência perceptiva vivida pelo espectador, e não nos dados óticos que

⁴³⁶ STOCKHAUSEN, *Structure and experiential time*. In: *Die Reihe* #2, 1955, p. 64 “By *experiential time* (*Erlebniszeit*) we mean the following: when we hear a piece of music, processes of alteration follow each other at varying speeds; we have now more time to grasp alteration, now less (...) *Experiential time* is also dependent on the *density of alteration*: the more surprising events take place, the ‘quicker’ time passes; the more repetitions there are, the ‘slower’ time passes”

⁴³⁷ Cf. *Ibid.*, p. 71

⁴³⁸ Cf. BORIO; DANUSER (Orgs.), *Im Zenit der Moderne*, p. 456–7

condicionam essa experiência, que se elabora o pensamento criativo do cineasta”⁴³⁹

A crítica ao uso formativo dos parâmetros

O critério da experiência perceptiva limitaria, portanto, o alcance do projeto teórico de Stockhausen. A noção de parâmetro é sempre *retrospectiva*, ou seja, surge na análise do complexo das qualidades sonoras, de suas interações que todavia se apresentam à nossa percepção como um único fenômeno dado – o que, aliás, Stockhausen não desconsidera. Ocorre que em uma obra como *Kontakte*, cuja composição se baseia em larga medida no pensamento por parâmetros, Stockhausen propõe “transições” entre os campos perceptivos timbre e altura, mediante variações quantitativas frequenciais⁴⁴⁰. Isso contradiz sua própria declaração a respeito do fenômeno unitário da percepção. Pois essa ideia de “transição”, de “passagem gradual” de um campo perceptivo a outro, requer necessariamente que uma noção *formativa* de parâmetros esteja em curso. Dito de modo mais claro, o compositor utiliza aqui a noção de parâmetros não mais como *elemento de análise* mas como *elemento próprio de composição*, como se um parâmetro estivesse dotado de uma existência pré-analítica que pudesse ser manipulada. Assim, ideia de *composição* por parâmetros (que, de resto, também Boulez aceitou em suas obras) toma um procedimento retrospectivo de análise dos fenômenos acústicos, do qual se origina a própria noção de parâmetro, e simplesmente inverte o procedimento: em vez do complexo do fenômeno sonoro para a *decomposição* analítica em parâmetros, parte-se dos parâmetros para uma síntese *compositiva* do fenômeno sonoro (para a “construção do som”). Stockhausen não teria observado o “erro categorial” desse procedimento, o de transformar elementos de

⁴³⁹ BAYER, *De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris: Klincksieck, 1981, p. 82 Não custa observar que a comparação permanece procedente, mesmo considerando a tecnologia dos dispositivos digitais, que possibilitam captação e exibição a uma cadência superior a 24 quadros por segundo.

⁴⁴⁰ Ver discussão acima sobre a passagem de *A unidade do tempo musical* em que se descreve um exemplo de *Kontakte*: “a percepção de ‘timbre’ se transforma na percepção de ‘melodia’, a ‘cor’ se decompõe em uma sucessão de ‘alturas’ particularizadas” (STOCKHAUSEN, *A unidade do tempo musical*, p. 146)

análise descritiva em fatores de *síntese* compositiva, no qual se passa a operar com os parâmetros individualmente. Um erro que foi diagnosticado com precisão por Carl Dahlhaus no seminário de 1966 sobre *Forma na nova música*, do qual Adorno também participou. Para o musicólogo, assim como não é possível conceber melodia sem ritmo, nem ritmo sem duração e gradação dinâmica, do mesmo modo,

“um parâmetro individual é abstrato. Uma qualidade sonora, separada das outras, não possui existência real. Apenas o complexo possui concretude (...) Mesmo que os parâmetros estejam submetidos separadamente ao princípio serial, um grupo de notas é todavia percebido como algo que resulta da interação de qualidades sonoras”⁴⁴¹

A confusão entre gênese e resultado que decorre desse procedimento ignora o fator *qualitativo*, irreduzível à análise, do próprio som. Assim, a inversão operada na construção de *Kontakte* – na qual, portanto, a noção de parâmetros é usada como elemento formativo de relações sonoras e habilitaria “transições entre campos perceptivos” – essa inversão só se torna possível mediante a neutralização do fator qualitativo da experiência perceptiva dos campos da altura, intensidade e duração. A posterior substituição por um conceito *quantitativo* e *identitário*, a partir do qual se produzem as séries baseadas em parâmetros, seria então a consequência previsível da teoria. O que se exclui no processo, contudo, é a *não-identidade* dos parâmetros que a análise sonora havia desvelado pela primeira vez. O tratamento quantitativo e distintivo de parâmetros, sem levar em conta suas interações, requer a suspensão da experiência perceptiva elementar do som. Torna-se sem sentido. Ainda que se admita a hipótese do *continuum* espacio-temporal (posteriormente questionada em seus fundamentos pela própria física do som), a teoria não deveria ignorar que toda experiência concreta impõe a distinção qualitativa das propriedades sonoras, irreduzíveis, apesar de sua interdependência. Essa *não-identidade* constitutiva das propriedades sonoras torna absurda a ideia de “transição entre campos perceptivos” e, por extensão, torna sem sentido o uso *formativo* de parâmetros interdependentes para fins composicionais. O critério supostamente científico aqui é insensato.

⁴⁴¹ DAHLHAUS, *Form*. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 253

Adorno explorou a fundo o problema da unificação dos parâmetros⁴⁴². Embora tenha reconhecido como inevitável esse processo de integração, rechaçava a ideia do denominador único não só por questões filosóficas, mas por questões elementares do próprio campo científico da psicoacústica; em 1958, comentava que “a obra de arte técnica torna-se sem sentido, ou mesmo falsa, sempre que ignora essa não-identidade e trata o não-igual como igual, multiplicando laranjas com máquinas de escrever” (*Música e técnica*, GS 16, 236). Já em *Vers une musique*, detectava nesse rebaixamento quantitativo da percepção não apenas as “aporias do pensamento serial” (*Aporie des Seriellen*) como também suas “limitações, defeitos” (*Defekte*). Em uma passagem fundamental da conferência, Adorno resumia o problema:

“A mais problemática (das aporias do pensamento serial) refere-se à união da altura e da duração sob o denominador comum do tempo. Stockhausen (...) tomou essa identidade mais seriamente do que qualquer outro compositor (...) *O fator temporal objetivo em todos os parâmetros e o tempo experimental vivo do fenômeno não são de modo algum idênticos*. Duração e altura pertencem a domínios musicais diferentes, mesmo que na acústica sejam compreendidos sob a mesma chave. Na controvérsia sobre esse ponto, o conceito de tempo é usado equivocadamente: ele cobre tanto o *temps espace* quanto o *temps durée*, tanto o tempo fisicamente mensurável, quase espacializado, quanto o tempo da experiência (*Erlebniszeit*). O discernimento (*Einsicht*) de Bergson sobre tal incompatibilidade não pode ser eliminado.”

(*Vers une musique*, GS 16, 531, grifo meu)

Notemos que Adorno utiliza aqui argumento semelhante ao do texto de 1953 (*Da relação contemporânea...*), sobre a separação essencial entre experiência qualitativa e objetividade cronométrica. Em *Vers une musique*, Adorno reforça o argumento, sublinhando a incompatibilidade entre eventos objetivos físicos e reações subjetivas que mesmo a psicologia experimental e positivista de Weber-Fechner já havia demonstrado. Adorno sugere que “noções logarítmicas” – em referência à “escala cromática das durações” que vimos no ensaio “*como o tempo passa*” – não seriam suficientes para forjar a correspondência entre estímulos sensoriais e a intensidade psicológica das sensações. Portanto, ainda que se tome um princípio puramente científico que reduza o

⁴⁴² Adorno não estava sozinho nessa crítica. Hans Heinz Stuckenschmidt também questionava em 1955 a pré-determinação serial e o nivelamento quantitativo dos parâmetros: “quando *fortissimo* e *pianissimo* tem mesmos direitos, o mais forte sempre vence” (Cf. IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 119)

fenômeno musical a um “aglomerado de elementos sensórios”, a relações acústico-frequenciais, “não parece muito sensato deduzir o tempo musical a partir de dados objetivos físicos” (*Vers une musique*, GS 16, 532). Não parece sensato basicamente por dois fatores: em primeiro lugar, porque oculta uma profunda inadequação científico-conceitual, uma confusão que precede questões de ordem estética da composição. A própria psicologia experimental da qual depende a morfologia de Stockhausen admite que o transcurso do tempo pertence ao âmbito psicológico das sensações, às invariantes antropomórficas – um fato *científico* que deveria bastar para inviabilizar o uso formativo e unificador de parâmetros. Embora possamos traduzir os campos perceptivos em termos quantitativos de vibrações frequenciais (assim como podemos compreender determinada “cor” em termos quantitativos), na efetividade concreta da experiência percebemos a “altura”, a “duração”, o “timbre” como qualidades incomensuráveis. Em segundo lugar, “não parece sensato deduzir o tempo musical a partir de dados objetivos”, porque a percepção do fenômeno físico não pode ser dissociada da dimensão histórica, da mediação pela qual o fenômeno físico é subjetivamente constatado. Três anos antes de *Vers une musique*, Adorno descrevia o paradoxo ocasionado pela estruturação completa das dimensões musicais a partir de um denominador comum; uma distinção entre tempo físico e tempo vivido é novamente evocada:

“Uma distinção deve ser feita entre o fenômeno objetivo físico (...) e a mediação subjetiva do fenômeno musical, algo que não pode ser equiparado aos processos físicos, assim como um fenômeno de percepção (*Wahrnehmungsphänomen*) não deve ser confundido com os eventos no cérebro que o causou”

(*Música e técnica*, GS 16, 237)

É interessante observar que a crítica ao nivelamento do plano empírico-científico com o plano estético na morfologia de Stockhausen não difere da crítica à pseudomorfose sobre a pintura de Stravinsky, que preparava o “fim do bergsonismo musical” ao lançar o tempo-espaço contra o tempo-duração, em função do procedimento de “blocos sonoros”, conforme a análise de *Filosofia da nova música* (GS 12, 176). Como vimos no capítulo 3 da tese, Adorno admitia explicitamente tal aproximação, com a ressalva de que se em Stravinsky o tempo ainda era tratado “como se fosse espaço”, Stockhausen teria ido além ao literalmente assimilar o tempo no espaço, ao

converter o tempo em fator do sistema serial: uma pseudomorfose que seria inerente ao processo da *Aufklärung* musical. Na música determinada de Boulez e Stockhausen, portanto, o tempo estaria plenamente concebido como puro *Dasein*, não mais como *Werden*. Uma adesão “existencialista” (similar, para Adorno, aos preceitos da ontologia fundamental de Heidegger) que havia sido objeto central da crítica aos “engenheiros da música serial” em 1954, retornaria agora em *Música e técnica*:

“O desdobramento da música no tempo, cuja essência é gerar algo novo, o que nunca existiu, contradiz o caráter de pré-determinação. Essa extirparia a música de seu elemento próprio, o tempo; música totalmente determinada não seria mais algo em devir (*ein Werdendes*) mas apenas um simples ser-aí, e seu devir no tempo degeneraria em ilusão (*Illusion*), em simples irreabilidade”

(*Música e técnica*, GS 16, 247)

Segundo Adorno em 1964, Stockhausen havia percebido essa radicalização absurda de deduzir estruturas a partir de um *Urmaterial*. Mas o filósofo insistia no “equivoco conceitual” apontado dez anos antes, em *Das Altern*:

“(na premissa do serialismo integral), identifica-se o tempo físico objetivo, de acordo com frequência de vibração e relações de harmônicos, com o tempo musical, com a sensação da duração musical, que é essencialmente mediada subjetivamente. Os compositores seriais encontraram esse problema anos atrás. Os mais avançados dentre eles, Boulez e Stockhausen, estão trabalhando intensamente sobre isso. O que mais me preocupa, contudo, é a própria ideia de determinação total (...) Aquilo que eu previ anos atrás como envelhecimento da nova música está literalmente acontecendo”

(*Dificuldades ao compor*, GS 17, 268)

Sem dúvida, a possibilidade de estruturação direta do som conquistada pela eletrônica representavam, para Adorno, um avanço significativo das “forças produtivas da música”. Nesse sentido, a despeito de uma “concepção estática de música” e de suas contradições teóricas internas, Adorno admirava a coerência entre prática e justificação teórica no trabalho de Stockhausen⁴⁴³. No entanto, esse mesmo avanço, constituindo a

⁴⁴³ Em *Vers une musique*, Adorno sublinha a coerência entre obra e justificação teórica em Stockhausen: “minhas primeiras reações a *Zeitmaße* (...) coincidiram plenamente com sua teoria da estaticidade resultante de um dinamismo generalizado, assim como sua teoria da cadência” (GS 16, 495)

etapa agônica da racionalidade instrumental da música, conduzia à eliminação de sua própria história:

Poderíamos questionar se a racionalidade integral para a qual a música se encaminha simplesmente é compatível com a dimensão do tempo; se a racionalidade, afinal, como o poder do igual e do quantitativo, não nega o não-igual e o qualitativo, dos quais a dimensão do tempo é inseparável. Não é casual que todas as tendências de racionalização – no mundo real bem mais do que na estética – se dirigem para a eliminação de procedimentos tradicionais e virtualmente, portanto, da história.

(*Música e nova música*, GS 16, 485)

Assim, em concordância com uma época em que os sujeitos estariam cada vez mais “despojados de suas memórias”, a unificação dos parâmetros institui dialeticamente uma situação aporética, a um só tempo progressiva e regressiva. Por um lado, a racionalidade integral (*integrale Rationalität*) impulsiona as forças produtivas da música, ampliando meios técnicos, incorporando e controlando dimensões antes “não-racionalizadas” da matéria sonora. Por outro lado, procura negar o “não-igual” e o “qualitativo” próprio ao tempo, subjugando-os ao poder do “igual” e do “quantitativo”.

Como dissemos, essa inadequação no uso formativo dos parâmetros havia sido mencionada por Adorno na conferência de 1957 em Darmstadt (*Crêterios da nova música*), em particular durante a exposição do “conceito de desenvolvimento e de tempo na nova música”. Essa parte da conferência foi removida e substituída na versão final impressa por uma crítica ao fetichismo rítmico em Stravinsky⁴⁴⁴. Mas vale a pena nos determos nessa exposição da conferência original, cuja transcrição apenas recentemente se tornou acessível, através da publicação das *Kranichsteiner Vorlesungen*⁴⁴⁵. Na conferência original, Adorno mobiliza o conceito de tempo musical para questionar os pressupostos da composição a partir de “elementos originários” (*Urelemente*), como “intervalo, som, tempo” ou “ritmo” – outro modo de designar a composição por parâmetros. O conceito abstrato de tempo inerente à noção de elementos originários opõe-se ao “tempo musical autêntico” (*eigentliche musikalische Zeit*), que sempre está

⁴⁴⁴ cf. *Kriterien der neuen Musik*, publicada em *Klanfiguren*, GS 16, 170-228, que analisamos no capítulo 2 acima

⁴⁴⁵ Cf. ADORNO, *Kranichsteiner Vorlesungen*, p. 372-8

relacionado ao conteúdo (*Inhalt*) específico da música, ou seja, aos eventos musicais específicos que se desdobram no tempo.”⁴⁴⁶. Tais eventos devem estar organizados em uma “sequência plena de sentido temporal” (*sinvolle zeitliche Abfolge*) mas que não se deduz de elementos originários. Assim, privilegiar um elemento originário a fim de estabelecer relações temporais, um elemento como ritmo, seria um “engano” (*ein Trug*), na medida em que tais elementos decorrem de camadas de abstração e mensurabilidade visando a *análise* de fenômenos⁴⁴⁷. Adorno vê então no conceito de elemento originário o mesmo problema que caracterizava Stravinsky. Pois do privilégio concedido a um elemento resultava a mera justaposição de eventos sonoros, alienados do tempo (*zeitfremde*), uma bricolagem cronométrica (*Bastelei*), que nada mais teria a ver com a obra de arte “viva” (*lebendige Kunstwerk*). Para Adorno, portanto, uma autêntica “formulação do tempo significa uma formulação dialética do tempo”. Essa formulação leva em conta eventos musicais concretos, e não de supostos fenômenos originários do tempo (*Urphänomen der Zeit*)⁴⁴⁸. A partir do momento em que o compositor se refere a um tempo *in abstracto*, como fazem os ditos compositores “rítmicos” (*die Rhythmiker*), então não se obtém nada diferente daquilo já foi previamente definido e ordenado: apenas a hipóstase arbitrária de um conceito mecânico de tempo. O denominador frequencial “tempo” na morfologia de Stockhausen eliminaria o tempo musical em sua definição *in abstracto* de tempo.

A ontologia do tempo frequencial-cronométrico

Como resumiram Borio e Danuser, “a divergência entre Adorno e Stockhausen no que se refere ao tempo vivido pode ser atribuída às suas avaliações divergentes sobre a relação entre o quantitativo e o qualitativo”⁴⁴⁹. A concepção do denominador geral incorre em um duplo equívoco: primeiro, como vimos, na transformação de um fator de *análise* em fator de *síntese*, o que seria improcedente inclusive sob o aspecto científico da acústica e da psicologia experimental; segundo, na renúncia ao tempo vivido e

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 374

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 374–5

⁴⁴⁹ BORIO; DANUSER (Orgs.), *Im Zenit der Moderne*, p. 457

subjetivo, impondo um estágio primitivo de experiência, de retorno à fisicalidade, sem laços com a história⁴⁵⁰. Com efeito, é impossível não perceber o quanto a teoria de Stockhausen, ancorada nas descobertas da acústica e da eletrônica, abre caminho para a cristalização metafísica de todo fenômeno musical: insinua-se nela uma verdadeira ontologia musical cuja essência, cuja οὐσία, corresponde ao tempo frequencial-cronométrico. Para Adorno, contudo, a música tornava-se com isso não apenas “sem sentido”, mas “falsa” em sua negação da história. Essa perda da tensão ocasionada por um material totalmente pré-formado constituiria a contrapartida regressiva do serialismo em Stockhausen. Mediante a assimilação racional do tempo, sua teoria reificava a totalidade da prática, extrapolando o pensamento identitário. Independentemente do traço anedótico, era bastante sintomático que, segundo a morfologia de Stockhausen, a diferença entre uma sinfonia de Beethoven e uma peça de Schoenberg se dava primordialmente em termos de “periodicidades” estruturais, através da comparação das ondas sonoras correspondentes que resultariam da compressão temporal de suas gravações:

“(...) se for capaz de comprimir uma sinfonia de Beethoven inteira em meio segundo, então você tem um novo som, e sua microestrutura interior foi composta por Beethoven. Naturalmente ele tem uma qualidade muito particular comparada ao som resultante da compressão de uma outra sinfonia de Beethoven. Isso sem mencionar uma sinfonia de Schoenberg, porque há muito mais aperiodicidades em Schoenberg, essa estaria mais próxima de um ruído, enquanto a de Beethoven seria uma vogal, por ser mais periódica em sua estrutura”⁴⁵¹

Aqui, história e produção de sentido dadas pela dialética do material são radicalmente extintas. O salto para fora da história do material não difere do que ambicionava o fenômeno, historicamente determinado, da música totalmente indeterminada. Arriscamos uma hipótese interpretativa dos impasses da racionalização integral dos parâmetros. O processo irrefreável de racionalização, especificidade da

⁴⁵⁰ Em 1955, Adorno já mostrava que o imperativo de consistência nos experimentos eletrônicos induz à regressão a algo “não-artístico”, à mera física do som: “Die reine Konsequenz aus dem Material regrediert vollends aufs Kunstfremde, bloß Tonphysikalische, wie denn in der Tat einige deutsche Punktuelle sich elektronischen Experimenten zuwandten.” (*Neue Musik heute*, GS 18, 133)

⁴⁵¹ STOCKHAUSEN; MACONIE, *Stockhausen sobre a Música*, p. 53. Cf. também nota 422 acima. Lembremos que o conceito de “forma” de *A unidade do tempo musical* legitimaria a comparação que Stockhausen propõe aqui.

música ocidental segundo Max Weber, parece coincidir, à primeira vista, com o movimento de uma filosofia da história, de matriz hegeliano-marxista, aplicada às formas musicais. Contudo, se, para Weber, a racionalidade musical apresenta-se como um tipo de *racionalidade instrumental*, sendo ela mesma orientada a fins, para Adorno, a obra de arte caracteriza-se pela mediação tanto de seu aparato técnico-instrumental quanto da *irracionalidade* social que marca seu momento de produção. Ambos os fatores participam do teor histórico de verdade da obra. Assim, se a *racionalidade estética* envolve uma “racionalidade orientada a valores” e não-instrumental (segundo a tipologia de Weber), é porque a obra autônoma, locus da mediação subjetiva de uma “finalidade sem fim”⁴⁵², carrega no interior de si as antinomias do seu momento histórico. É nesse sentido que, para Adorno, o progresso dialético do material está na *tensão subjetiva* entre dois regimes de racionalidade – instrumental-científica e estética-orientada a valores. Privilegiar apenas uma racionalidade não assegura sua autonomia. Se a música não deveria ceder à pseudomorfose em ciência, é porque não deveria abandonar o “lugar indispensável do sujeito”, a tensão subjetiva entre os dois regimes de racionalidade:

“(...) o *continuum* do tempo não é, com efeito, dado “simultaneamente” (*gleichzeitig*), como supõe a organização racional; não se pode esquecer que é inerente ao tempo desdobrar-se a partir “de baixo”, do impulso dos momentos individuais. Isso designa objetivamente, do ponto de vista do material, o lugar indispensável do sujeito na música e, por extensão, o problema que a música atualmente deve enfrentar”

(*Música e nova música*, GS 16, 485)

Enfrentar a questão do lugar do sujeito na música significava impedir a subsunção do conceito de tempo a um esquema racional-positivista, cientificamente indiferente ao tempo histórico e à racionalidade estética. O programa-manifesto de *Vers une musique*, em sua exortação para que a vanguarda revisasse seus procedimentos, exigia em primeiro lugar a não assimilação do tempo como dimensão quantitativa: “Sob o aspecto da consciência do tempo, a prática contemporânea sinaliza incongruências (*Mißverhältnisse*) que tornam urgente uma revisão desses procedimentos” (*Vers une*

⁴⁵² Cf. PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, cap. 3

musique, GS 16, 532). Analisaremos, no último capítulo da tese, a exortação programática que Adorno efetua nesse conhecido ciclo de conferências, bem como a importância crescente que a dimensão histórico-materialista do tempo musical adquire nos escritos musicais posteriores.

7. Depois do serialismo

7.1 *Musique informelle: metateoria de Filosofia da nova música?*

A primeira referência ao termo *música informal* está no pequeno artigo *Sobre a situação da composição na Alemanha* (1960), em que se preconiza a existência de “reino almejado da liberdade, uma verdadeira *musique informelle*” (GS 18, 138). O conceito de música informal consubstancia a rejeição programática àquilo que o filósofo vinha qualificando desde 1949 como a “negação do tempo” na nova música. A interlocução com Metzger nesse período praticamente baliza o conteúdo das conferências de 1961 que deram origem ao conhecido ensaio. Nele, verificamos o esforço de esclarecer os conceitos de material, forma e expressão, à luz dos desdobramentos do serialismo no final dos anos 1950. O manifesto de uma música informal ou “a-serial”, segundo a sugestão de Metzger⁴⁵³, marcava o retorno do filósofo aos *Ferienkurse* de Darmstadt, após a polêmica de 1957. Por não esconder uma deliberada dimensão propositiva, trata-se de um texto heterodoxo na ensaística de Adorno: logo nos primeiros parágrafos, ao justificar o título em francês, declara “gratidão à nação para a qual a tradição da vanguarda é sinônimo da coragem (*Zivilcourage*) de produzir manifestos” (GS 16, 495).

O estranhamento provocado por *Vers une musique informelle* – uma das mais conhecidas e talvez mal compreendidas contribuições de seu pensamento musical – não se deve tanto a seu conteúdo, mas principalmente à maneira quase tética, proposicional, almejando uma intervenção real, em que se dá o peso de manifesto e traz o incômodo de insinuar um regime preceptivo para a música⁴⁵⁴. Pois, fundamentalmente, Adorno

⁴⁵³ “*Aserielle*”, termo tomado de Metzger como equivalente de “música informal”: “einen der exponiertesten Begriffe, den einer informellen oder, wie Metzger es nannte, aseriellen Musik” (*Vers une musique informelle*, GS 16, 495)

⁴⁵⁴ Colabora para o tom programático o fato de, em várias passagens, Adorno utilizar o futuro do pretérito (“música informal seria...”, “música informal deveria...”, “esta seria a tarefa primordial...”) alternadamente com asserções como: “a vanguarda exige uma música que pegue o compositor de surpresa (...) música informal é a idéia de algo não totalmente imaginado (...) a intenção não é reinstaurar composição temático-motívica como requisito indispensável (...) música informal se rebela contra fé extrema do

reexpõe no ensaio uma temática que já havia sido trabalhada: o problema do nominalismo, do fetichismo dos meios e da rebelião contemporânea à constituição de universais; o modelo da tensão subjetiva entre tematismo e atematismo na prática de Schoenberg e a perda dessa tensão no pós-guerra; a insuficiência composicional do pensamento por parâmetros, ao valorizar mais a nota individual do que a relação entre notas; a necessidade do caráter de aparência da obra e da criação subjetiva de sentido.

É preciso reconhecer que o modo de exposição de *Vers une musique* se afasta da vociferação performática de *Das Altern* e se aproxima do tom conciliatório do segundo ensaio sobre Stravinsky (analisado na Parte I da tese), escrito praticamente na mesma época, em 1962. Observamos aqui um curioso paralelismo no encaminhamento argumentativo desses dois ensaios tardios, que merece ser explicitado. Ambos os textos começam com um esboço de auto-crítica: no caso de *Stravinsky, um retrato dialético* (1962), com a breve reavaliação do procedimento de montagem e o reconhecimento da atribuição indevida de uma norma externa e um enunciado (*Aussage*) à aparência concreta da obra; no caso de *Vers une musique* (1961), com impressões favoráveis sobre obras da “escola de Kranichstein ou Darmstadt”, a concordância de que aspectos tradicionais como campos de tensão e repouso, antecedente e consequente (a “retórica expressiva” ainda presente em Schoenberg) não mais constituem categorias *a priori*⁴⁵⁵. Vemos alguém disposto a modificar suas posições (“não é possível afirmar que”, “é preciso corrigir”). No entanto, logo após a auto-crítica, Adorno sempre acrescenta um “no entanto” que absorve dialeticamente o momento de auto-crítica para então

material e organização absoluta (...) música informal não é neutralismo cultural, mas crítica do passado” etc. Raymond Geuss comenta a estranheza provocada pelo ensaio em sua dimensão prática, sob a perspectiva hegeliana do “vôo da coruja”: “In particular dialectical philosophy could not be used for giving directions about how to act. Dialectic was precisely not supposed to be a form of *Besserwisserei* (...) There is something *inherently* odd about Adorno’s project in ‘*Vers une musique informelle*’ of using a dialectical method to tell us where music must, could, might, or ought to go. Strictly speaking, a Hegelian dialectician should claim that the ‘outcome’ of a conflict, tension, contradiction, etc. can be seen to be ‘rational’ or ‘logical’ only retrospectively.” (GEUSS, *Morality, Culture, and History: Essays on German Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 146). Todavia, o comentário de Geuss parece passar ao largo do propósito de intervenção social que subjaz ao projeto da teoria crítica.

⁴⁵⁵ Ver a passagem já citada do ensaio sobre Stravinsky, que analisamos na seção 2.4 O ensaio “Stravinsky, um retrato dialético” acima: “*Man könne nicht, wie ich, den Scheincharakter des Kunstwerks gegen die Ideologie von Aussage, Echtheit und Eigentlichkeit verteidigen und dann doch den Schein dessen bezichtigen, daß er Schein sei*”. (GS 16, 386); e em *Vers une musique*: “In Kranichstein habe ich einmal (...) geziehen mit der Frage: »Wo ist hier Vorder- und Nachsatz?« *Das wäre zu berichtigen*” (GS 16, 504, grifos meus)

determinar com maior rigor suas posições precedentes. A estratégia retórica dos textos consiste em um apurada *Aufhebung* da auto-crítica inicial (“é necessário corrigir isso, mas mesmo assim...”⁴⁵⁶). Essa modulação retórica traz, no contexto desses dois ensaios, a vantagem de expandir o campo das avaliações iniciais a respeito de Stravinsky e do serialismo, preservando contudo seu núcleo crítico-conceitual e a posição inicial. Como insistimos ao longo da tese, não há lugar para revisionismos conceituais em Adorno, senão para atualizações de ocasião⁴⁵⁷. Vejamos como o autor utiliza, em *Vers une musique informelle*, a mesma estratégia retórica para dialeticamente atualizar as relações, à primeira vista de oposição e de mútua exclusão, entre *pensamento motivico-temático* e *pensamento serial*. Essa atualização terá implicações decisivas para seu conceito de tempo musical na virada dos anos 1960, como procuramos comprovar no final da Parte I da tese⁴⁵⁸.

Atematismo e serialismo: figuras dialéticas do tematismo?

Em *Vers une musique*, Adorno observa no percurso compositivo de Schoenberg uma oscilação permanente entre os extremos do atematismo e do tematismo, da liberdade e da organização total⁴⁵⁹. Em *Erwartung op. 17*, Schoenberg havia sentido que

⁴⁵⁶ Conforme analisado na Parte I, tal efeito surge em *Stravinsky, retrato dialético* na seguinte passagem: “Das Plausible dieser Einwände ist nicht zu unterschätzen. Aber sie vernachlässigen ein Zentrales. Etwas an Strawinskys Musik stimmt immanent nicht; »il y a quelque chose qui ne va pas«” (GS 16, 387); já em *Vers une musique*, após reconhecer a transitoriedade de “elementos expressivos tradicionais”, certamente por influência do debate com Metzger, propõe a criação de “categorias equivalentes” a tais elementos, pois seriam “indispensáveis” à articulação formal (GS 16, 504).

⁴⁵⁷ Consideramos equivocada a difundida tese do “revisionismo” adorniano após a polêmica com Metzger, endossada por diversos comentadores; por exemplo, Iddon: “Metzger would hear nothing from Adorno that might approach a revision of his views until 1961, when Adorno presented ‘Vers une musique informelle’ at the Ferienkurse” (IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 141, grifo meu) – ou ainda, Müller-Doohm na extensa biografia sobre Adorno: “Following this act of self-criticism as well as a revision of the concept of the composing subject, on the one hand, and the musical material, on the other, Adorno called for (in agreement with Metzger’s ‘aserial music’) what for the first time he termed *musique informelle*” (MÜLLER-DOOHM, *Adorno: A Biography*, Cambridge: Polity, 2009, p. 396–7); ou ainda BORIO, “Dire Cela, Sans Savoir Quoi”: *The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avantgarde*. A lista de autores que insistem na ideia de revisionismo é considerável.

⁴⁵⁸ Exploramos tais implicações na análise dos ensaios sobre música e pintura (1965) e *A arte e as artes* (1966), e de TE, principalmente na discussão da integração do próprio *tempo* como fator de composição na prática serial.

⁴⁵⁹ Tal oscilação seria demonstrada com uma sequência cronológica de obras, a partir do *Segundo quarteto op. 10*, em especial o 3º movimento (temático) e o 4º movimento (tendência para o atemático).

o trabalho motivico-temático prejudicaria o fluxo narrativo do monodrama, forçando a composição ao atematismo que inaugura a atonalidade. Porém, na leitura de Adorno, a composição atemática de *Erwartung* não cede ao simples acaso, à disposição arbitrária de notas, mas *supera e conserva* (*aufhebt*) o “espírito do trabalho motivico-temático” no interior da própria obra; ou seja, o *atematismo* radical de *Erwartung* transforma dialeticamente o próprio *tematismo*, alterando retrospectivamente a cadeia de relações anteriores e a totalidade de seu conceito. Depois do monodrama, o conceito de *tematismo* passa a subsumir *toda música* – incluindo *Erwartung*. Pois “integra complexos parciais de autonomia relativa em um contexto geral (*Zusammenhang*) que se manifesta através de seus caracteres e de suas relações umas com as outras”, indo além de similaridades e variações motivicas, indo além, inclusive, de um fundamento como “tema” (*Vers une musique*, GS 16, 515). Aprofundemos sob outro ângulo a análise desse aspecto problemático e suscetível a interpretações controversas.

O que Adorno está afirmando com todas as letras, em *Vers une musique*, é que o *atematismo* de *Erwartung* constitui a nova figura do conceito especulativo de *tematismo*, figura esta que nega o próprio princípio de tema. Os impulsos e as relações motivicas de *Erwartung*, embora não produzam temas, são *descendentes, desvios dos temas* (*Abkömmlinge von Themen*, idem). A nova configuração do *tematismo* em *Erwartung* supera dialeticamente a noção tradicional de tema em sua relações motivicas elementares. Nessa nova configuração da *composição temática* de aparência *atemática* – sob a qual deveríamos compreender as obras de Schoenberg e Webern do período médio – constata-se a dependência recíproca e a tensão entre *momentos autônomos individuais* (*particularidades*), e *organização total* (*totalidade*). Ocorre que, para Adorno, toda composição temática carrega consigo o *telos* de uma organização total. Em resumo, com *Erwartung*, o conceito de *tematismo* absorve a composição atemática em seu *telos* da organização total.

Mas Adorno não interrompe o argumento. Na sequência do ensaio, passa a examinar a relação entre *serialismo* e *tematismo*, adotando analogamente a mesma estratégia para

Desde então: *Op. 11* (3o mov), atemático; *Cinco peças op. 16*, maior parte temático; *Erwartung op. 17*, totalmente atemático; *Pierrot op. 21* e *Quinteto op. 26*, temático; *Trio de cordas op. 45*, atemático. (*Vers une musique*, GS 16, 500)

vincular o *atematismo* e o *tematismo* em Schoenberg. Projeta-se então um outro modo de compreensão do serialismo. No pensamento serial, segundo Adorno, diferenciação (*Differential*) e integração (*Integral*) simplesmente se equivalem, a ponto de a construção (diferenciação) assumir a totalidade da obra por extrapolação⁴⁶⁰: a integração de todos os parâmetros da nota individual não contém nada de qualitativamente distinto de sua totalidade (*Vers une musique*, GS 16, 516). Acontece que, para Adorno, essa extrapolação do pensamento serial encontraria sua motivação profundo no mesmo *telos* da organização total que se encontrava já presente na composição motivico-temática, no tematismo. Desse modo,

“pode-se compreender o pensamento serial *não* como contrário ao pensamento motivico-temático. A própria música serial originou-se (*entstand aus*) da totalidade do pensamento motivico-temático, isto é, da extensão desse princípio para incluir o *tempo* (*Zeit*) e o *timbre* (*Farbe*) (...) A diferença pode ser dita do seguinte modo: na composição serial, a unidade é pensada como um *existente imediato* (*als unmittelbar Seiendes*) e um oculto (*Verborgenes*); na composição motivico-temática, por outro lado, a unidade se define sempre como um *devir* (*als Werdendes*) e um revelado (*Offenbarendes*)”

(*Vers une musique informelle*, GS 16, 516, grifos meus)

Adorno está propondo aqui uma leitura radicalmente diferente daquela que vê oposição entre tematismo e pensamento serial. Insistamos no que está sendo dito: *o serialismo converte-se em figura oculta do tematismo, em figura estática e não mediada (unmittelbar) que se coloca como puro existente (Seiendes)*. No percurso histórico de dominação da natureza da *Aufklärung* musical, o serialismo acaba integrando não apenas o *timbre*, mas o próprio *tempo* em sua totalidade sistemática – e, poderíamos acrescentar, também o *acaso*, como na 3ª Sonata de Boulez ou em *Klavierstück 11* de Stockhausen – incorrendo consequentemente no arbítrio da pura *stasis*, rejeitando o caráter de aparência e bloqueando o próprio percurso histórico da totalidade (dinâmica) do tematismo, seu *telos*. Quando o *Differential* e o *Integral* se tornam equivalentes, como seria no caso do serialismo, então simplesmente *não há mais tempo musical*,

⁴⁶⁰ No início da Parte I da tese, vimos que o *motivo* seria, para Adorno, um *Zeitdifferential*, “unidade diferencial para a criação de relações temporais” (*Zweite Nachtmusik*, GS 18, 51)

apenas a transitoriedade empírica de eventos justapostos⁴⁶¹. O pensamento de integração serial produz “uma disposição de elementos um após o outro no tempo (*das zeitlich Aufeinanderfolgende*) que nega a sucessividade (*Sukzessivität*) e sabota a responsabilidade com o devir (*Werden*)” (*Vers une musique*, GS 16, 518). A música passa, mas não desenvolve. Adorno *não* está reavaliando, portanto, suas considerações a respeito do serialismo como as que haviam sido apresentadas em *Das Altern*, de 1954. Apenas inscreve a oposição entre música motivico-temática e música serial em uma noção dialética mais abrangente de *relação* (GS 16, 519), noção esta que seria a figura ulterior do tematismo.

Estaríamos enganados se acreditássemos que, através desse conceito especulativo de tematismo, Adorno realizaria a hipóstase da noção de *relação* em detrimento da *nota individual*. O próprio filósofo dissipa a conjectura: “não há notas sem relações, assim como relações sem notas” (*Vers une musique*, GS 16, 522). Fazer da “relação entre notas” um absoluto imediato, um “primeiro”, seria o erro invertido da hipóstase da nota individual. Lembremos que Eimert perguntava-se pelos atributos imediatos que dão *existência* à nota individual e não mais pela sua *função* ou *relação*⁴⁶². Para Adorno, nno entanto, toda busca por um originário, por um “primeiro”, seja na música ou na filosofia, estaria sentenciada ao anátema da reificação da consciência, ideologia (semelhante ao que contaminaria a fenomenologia de Husserl e Heidegger em sua obsessão pelo “elemento originário” na esteira de uma *prima philosophia*). Por outro lado, é difícil não enxergar, nessa dialética da *Sukzessivität* entre “nota individual” e “relação entre notas” no contexto do princípio de “variação em desenvolvimento”, a base da reflexão adorniana sobre o trabalho motivico-temático. O tematismo apresenta-se como a verdadeira “dessemelhança de um semelhante”, a concretização dialética “do transcurso do tempo na substância musical”⁴⁶³. Ressaltemos, mais uma vez, a conclusão subjacente a *Vers une musique* quanto ao conceito especulativo de tematismo: o conceito de tematismo incorpora e vai além do trabalho motivico-temático tradicional, além da escrita atemática e da técnica dodecafônica de Schoenberg, além do

⁴⁶¹ Notemos que, segundo tal concepção, também a música indeterminada de Cage descartaria a totalidade dinâmica de relações, mas, por negação abstrata.

⁴⁶² Ver *Introdução* da Parte II da tese

⁴⁶³ “Thematische Arbeit, das Prinzip, das den abstrakten Zeitverlauf in der musikalischen Substanz konkretisiert, ist stets nur Ungleichheit eines Gleichen” (*Vers une musique informelle*, GS 16, 506, nota 6)

pensamento serial. O conceito supera dialeticamente tais abordagens composicionais como momentos internos de seu movimento. Como Adorno deixa claro na passagem destacada acima, o tematismo constitui pura e simplesmente, em sua unidade dialética, o próprio devir (*Werden*) e, portanto, a essência (*Wesen*) da arte musical.

Música informal como “tendência”; o informe em Valéry

É no interior desse empenho de superar o pensamento motivico-temático tradicional e o serialismo, através da interpretação *especulativa* do conceito de tematismo, que podemos então compreender o projeto adorniano de música informal. Tanto em FNM quanto em *Vers une musique*, a perspectiva dessa composição autêntica da liberdade esteve aberta “por volta de 1910” (GS 16, 497) – justamente a época de *ruptura* com o tematismo, a época na qual Schoenberg escreveu *Erwartung* op. 17 e *Die glückliche Hand* op. 18. Acreditamos que, entre as tentativas de conceitualização de música informal, talvez a mais emblemática seja esta: música informal seria uma terceira via entre a “selva de *Erwartung* e a tectônica de *Die glücklichen Hand*” capaz de recolocar esses dois marcos da atonalidade livre em uma nova relação dinâmica (*Vers une musique*, GS 16, 531). Ou seja, marcos *anteriores* à técnica dodecafônica. Em um pequeno artigo sobre Alban Berg, publicado quatro meses antes da conferência, Adorno esclarecia que Berg permanecia atual para o atual estágio da composição precisamente porque

“desenvolveu, independentemente da técnica dodecafônica, procedimentos que se aproximam mais daquele impulso primário da atonalidade, de uma *musique informelle*, do que daquilo que a atonalidade (depois) racionalizou”

(*Descobertas composicionais de Berg*, GS 16, 415)

O impulso primário de ruptura da atonalidade fornece o modelo, portanto, para a música informal, *independente da técnica dodecafônica*. O desenvolvimento da articulação entre construção formal e liberdade composicional dos anos 1910 teria sido interrompido, segundo Adorno, muito mais por fatores sociais e ideológicos (duas Guerras, emergência da indústria cultural) do que por fatores imanentes à linguagem

musical; ainda que a dimensão de *fait social* seja constitutiva da obra de arte. O que Adorno defende como “tendência” em *Vers une musique* seria, portanto, a retomada do pensamento livremente atonal, porém sem passadismos, sem repetição de estilo ou “relaxamento da lógica da história”. Essa tendência *a-serial* não ignora o serialismo, mas, reconhece seus estágio agônico, pretende superá-lo. O simples *aggiornamento* das aspirações do expressionismo não bastaria para definir o ideal utópico do programa. O que a referência à atonalidade livre, transposta para o contexto pós-serial dos anos 1960, reestabelecia era o horizonte crítico contra toda ontologia das formas musicais. Mas sem abrir mão de categorias que viabilizariam precisamente a crítica. Por isso, *Vers une musique* pode ser considerado mais do que um texto de intervenção, mais do que a definição de uma agenda – *musique informelle* representaria, nas palavras de Mahnkopf, a metateoria de *Filosofia da nova música*⁴⁶⁴.

As origens da acepção de *informe* que Adorno emprega não são explicitadas, embora o termo fosse conhecido nas artes plásticas. Certamente, há reminiscências da *art informel* dos anos 1950, movimento radical de pintura não-figurativa que se afastava do construtivismo geométrico e integrava a gestualidade corporal, o tachismo e a aplicação de materiais e texturas não convencionais à superfície da tela⁴⁶⁵. No entanto, parece-nos mais condizente ao ideal proposto pelo ensaio a descrição de informe que encontramos em *Degas dança desenho* (1938), o pequeno livro de Paul Valéry muito admirado por Adorno:

“Eu pensava às vezes no *informe*. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não

⁴⁶⁴ “*Vers une musique* é a metateoria de *Filosofia da nova música*, (livro) no qual o diagnóstico da racionalização antecipa o problema do serialismo, a partir da generalização do princípio da série dodecafônica; é também um texto filosófico fundamental, pois se empenha em reafirmar as principais categorias de seu pensamento musical: tempo, forma, material, sujeito, construção, composição, lógica, expressão, sentido” (MAHNKOPF, *Adornos Kritik der neueren Musik*. In: *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p. 259)

⁴⁶⁵ Entre os principais representantes, poderíamos citar Jean Dubuffet e Jean Fautrier, na França, e Bernhard Schultze, na Alemanha; nos EUA, seria equivalente ao “expresionismo abstrato”, de Jackson Pollock, Willelm de Kooning, Mark Rothko. Cf. BORIO, *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber: Laaber-Verlag, 1993, p. 83–4

encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade...”⁴⁶⁶

Valéry ilustra aqui um elemento essencial para o conceito adorniano: o informe não é a ausência de formas, mas a singularidade formal inscrita na própria coisa. É a individualidade da obra marcada por certo nominalismo em sua confrontação com esquemas abstratos. Pelo informal, prevalece uma concepção que não mais opõe o universal da forma pré-estabelecida e o elemento particular irreduzível; uma objetividade que se esgota no interior da obra e abandona qualquer pretensão de universalidade abstrata e heterônoma. Evita-se, com o informal, tanto a “má universalidade” de fórmulas gastas quanto a absolutização do elemento particular. Adorno não pretende fundar uma “estética do ideal de expressão”, atribuindo a primazia do comportamento mimético sobre a dimensão construtiva. Na tendência em que se confronta dialeticamente esquemas externos, a composição deveria construir de modo objetivo sua própria substância. Uma substância que “não podemos reduzir a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes”, como afirma Valéry.

A *mediação do informe* seria, portanto, a expressão da estrutura da objetividade musical *através* do sujeito e não *contra* ele (GS 16, 495). Recuperar essa dimensão subjetiva e “orgânica” envolve seguir os impulsos não-sistemáticos, não-mecânicos, do material. Nessa reflexão sobre os procedimentos convencionais, permanece incerto o resultado: “a vanguarda exige uma música que pegue o compositor de surpresa (...) seria a idéia de algo não totalmente imaginado” (GS 16, 523); “a utopia artística hoje é fazer coisas que não sabemos o que são” (GS 16, 540)⁴⁶⁷. Se Adorno não fornece as prescrições que seriam aguardadas de um manifesto, é porque a música informal, regime de renovação do material no próprio ato de composição, por definição inibe definições. Esse regime, é preciso insistir, não leva à “liquidação” abstrata das categorias tradicionais. De fato, Adorno admite que categorias como “antecedente e

⁴⁶⁶ VALÉRY, *Degas dança desenho*, São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 78–9. De fato, não encontramos em lugar algum da produção adorniana referências à descrição do informe em Valéry. Entretanto, a referência não nos parecerá extravagante se considerarmos que esse pequeno livro sobre Degas foi o tema central do ensaio de 1953, *O artista como representante*, incluído em *Notas de literatura I* (GS 11, 114)

⁴⁶⁷ A frase, que encerra o texto de *Vers une musique*, remete explicitamente à sua epígrafe – *Dire cela sans savoir quoi* (Beckett).

consequente, campos de tensão e repouso, progressão, desenvolvimento, contraste, afirmação” (GS 16, 505) não poderiam mais ser tomadas *a priori* – uma declaração que poderia fazê-lo rever sua participação no incidente com Stockhausen e Goeyvaerts em 1951. Mas – e este “mas” cumpre função primordial no ensaio – caberia à música informal propor a criação de “equivalentes” (*Äquivalente*) dessas antigas categorias que fossem adequadas ao novo material, a fim de reestabelecer o sentido das diversas possibilidades que o habitam. Se falar em “sentido” nessa época dava impressão de reacionarismo romântico, por outro lado, o que estava em questão era a própria razão de existir da arte⁴⁶⁸. E dela dependia a “busca de equivalentes”, isto é, a transformação de categorias tradicionais tanto de análise quanto de composição. Afinal, para ser mais do que “aglomerado de notas” (*Tonhaufen*), a música não deveria prescindir de categorias capazes de fornecer “articulação” (*Artikulation*) imanente ao próprio tempo da obra (GS 16, 505). Adorno propõe, em *Vers une musique*, essa transformação das categorias tradicionais através de uma “teoria material das formas” (*materiale Formenlehre*). Teoria esta definida por Ligeti com a “contribuição mais importante para uma teoria histórica das formas”⁴⁶⁹.

Teoria material das formas: a categoria de variante em Mahler

Adorno não desenvolve explicitamente sua teoria material em *Vers une musique informelle*, limitando-se a indicar que seria a matriz para o engendramento dos “equivalentes” das categorias tradicionais. Contudo, podemos afirmar – juntamente com Borio, Paddison e Danuser⁴⁷⁰ – que essa teoria não só está na origem da ideia de música

⁴⁶⁸ “Cegueira contra o sentido (*Sinn*) ou renúncia ao sentido em geral na mera atividade, tem se tornado tão difundido que simplesmente lembrar do sentido se torna suspeito de um reacionarismo romântico, quando na realidade o que se faz é uma reflexão da razão de ser da arte.” (*Kriterien der neuen Musik*, GS 16, 182)

⁴⁶⁹ “O aspecto histórico da forma foi analisado em profundidade por Adorno. Chamo a atenção em particular para o livro que dedicou a Mahler, a contribuição mais importante para uma teoria histórica das formas” (LIGETI, *La forme dans la musique nouvelle*. In: *Neuf essais sur la musique*, Genève: Contrechamps Éditions, 2001, p. 143)

⁴⁷⁰ Ver comentário de Borio: “aquilo que a música informal é no plano composicional possui um análogo na teoria musical: a teoria material das formas” (BORIO, “*Dire Cela, Sans Savoir Quoi*”: *The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avantgarde*, p. 61); ou ainda, Paddison: “(...) the origins of Adorno’s concept of *musique informelle* are clearly to be seen in his ‘material theory of musical form’”

informal como também é seu correlato no plano da análise musical. Em uma nota de rodapé de *Vers une musique*, Adorno remetia a “teoria material das formas” à sua monografia sobre Mahler, publicada no ano anterior. A monografia pretendia encaminhar uma teoria adequada para a compreensão dos “gestos composicionais” e “caracteres fisionômicos” das obras de Mahler. Coexistindo com a tradicional, a teoria material engendraria categorias cuja validade se circunscreve ao contexto da obra. Recusava, com isso, a mediação do todo com as partes através de uma estrutura previamente lançada sobre o objeto. No caso de Mahler, ligavam-se à fisionomia das obras categorias imanentes como “variante” (*Variante*), “suspensão” (*Suspension*), “ruptura” (*Durchbruch*), “preenchimento” (*Erfüllung*), “recorrência modificada”. A análise empreendida no livro constitui o caso provavelmente mais consequente da crítica materialista de Adorno. Ainda que referências diretas à “teoria material das formas” sejam esparsas, no fundo, não difere da perspectiva imanente de uma análise comprometida a “fazer a música falar”. No capítulo sobre os “caracteres” de Mahler, Adorno expõe textualmente a teoria:

“A partir de categorias como ‘suspensão’ ou ‘preenchimento’ nasce uma ideia cujas implicações vão além dos limites de sua obra. Essa ideia poderia contribuir para *fazer a música falar* por meio da teoria: a ideia de uma *teoria material das formas*, ou seja, de uma dedução de categorias formais a partir de seu sentido (no contexto da obra). A teoria acadêmica das formas passa ao largo dessa teoria material na medida em que opera com a ajuda de classificações puramente abstratas – como a que distingue “tema principal”, “ponte”, “tema secundário”, “tema conclusivo” – sem que essas divisões sejam concebidas segundo sua função. Em Mahler, categorias concretas se superpõem às categorias abstratas convencionais.

(Mahler, GS 13, 193-4)

Na aplicação dos equivalentes formais, a teoria material permitiria restituir a unidade de sentido dos processos composicionais. Não se trata de um “repositório” de categorias de tipo arquitetônico-esquemático (“tema principal”, “tema secundário”, “coda” etc), ainda que tais categorias permitam estabelecer uma primeira camada de

(PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 182). Já Danuser redigiu um ensaio específico sobre a contribuição da teoria material de Adorno ao pensamento musical contemporâneo, a partir de uma reavaliação dessa teoria encaminhada em Mahler e TE à luz da dialética entre forma e material e dos tipos expressivos e sociais de sua filosofia. Cf. DANUSER, “*Materiale Formenlehre*” - ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik. In: NOWAK, Adolf; FAHLBUSCH, Markus (Orgs.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Hans Schneider, 2007.

sentido. A *universalidade* que subjaz aos equivalentes só adquire sentido quando em contato com a *particularidade* da obra; sem referência à obra, os equivalentes seriam insignificantes. Para Adorno, são os gestos composicionais de Mahler que, modificando funções previstas do material, inspiram a teoria. Gêneros e tipos formais estereotipados como marcha, valsa, sonata, rondo, scherzo são reconfigurados no interior de suas obras, de modo que não só sua estereotipia é colocada em primeiro plano como também suas fissuras, “o caráter fragmentário que está abaixo da unidade aparente das convenções tradicionais”⁴⁷¹. Aí estariam os “criptogramas da modernidade” da escrita mahleriana. Em que pese o anacronismo do material, seu deslocamento qualitativo quebra expectativas previstas nos esquemas, *desintegrando a forma à medida que a afirma*. Desse modo, Mahler incorpora a um só tempo a dimensão normativa da forma e a crítica a ela: familiar e estranho se condensam.

Vejamos o exemplo da categoria material de *variante*. Em oposição ao princípio tradicional de *variação*, ela explicaria o caráter singular da formação dos temas nas sinfonias de Mahler. Sabemos que o princípio tradicional de variação atua, grosso modo, a partir de um *tema original*, cuja estabilidade seria dada por suas relações motivicas internas. Essa estrutura identitária do tema necessita ser preservada para que ocorram, afinal, múltiplas alterações em seu desenho melódico, padrão rítmico, timbrístico, de registro etc⁴⁷². O princípio de variação fundamenta-se em uma lógica dedutiva: expõem-se as ideias essenciais, que, em seguida, são submetidas a desenvolvimentos. Segundo Adorno, a formação temática em Mahler extrapola o princípio de variação a ponto de não torná-lo mais reconhecível. Ou seja, não há mais distinção entre um *original* e uma *variação* do tema: a identidade do tema se volatiliza em suas *variantes*. O conceito de tema, como “algo posto de modo determinado (*eines bestimmt Gesetzten*) e em seguida modificado, não convém a Mahler” (GS 13, 235). Seu trabalho composicional passa a privilegiar o *dinamismo* da formação temática e não seu resultado. Se não há um “original”, cada nova apresentação do tema seria um “original”, de conteúdo motivico *móvel*, que não encontra configuração clara, positiva, definitiva: “as variantes expropriam (*enteignen*) do tema a sua identidade” (Mahler, GS

⁴⁷¹ PADDISON, *Adorno's aesthetics of music*, p. 275

⁴⁷² Que se pense, por exemplo, no tema da ária que abre e encerra as *Variações Goldberg*, de Bach, tema que emoldura suas 30 variações.

13, 236), restando dele apenas um “vulto”, uma figura genérica (*Gestalt*), que suas diferentes instâncias dão corpo. Se quisermos ainda falar em identidade do tema, esta deverá consistir no *conjunto qualitativo de suas diferentes variações*. O tema consiste em suas *variantes*. Para Adorno, no primeiro movimento de sua *Nona sinfonia*, a técnica da variante de Mahler radicaliza-se. A repetição da seção de exposição temática desse movimento é tão elaborada, em suas contínuas variantes, que a repetição da seção de exposição “é percebida espontaneamente como a primeira parte da seção de desenvolvimento; só retroativamente é que se esclarece o que deveria ser chamado de desenvolvimento” (*Mahler*, GS 13, 300). Essa diversidade dos temas liga-se intimamente à articulação épica do tempo. Os temas em Mahler “não são mais indiferentes ao devir musical (...) eles obedecem a impulsos, tornam-se outros, se retraem, se expandem, envelhecem, modificando profundamente um elemento outrora fixo” (GS 13, 221). Essa técnica progressiva da *variante* é comparada ao “momento épico-romanesco de figuras sempre diferentes e ao mesmo tempo idênticas” (*Mahler*, GS 13, 234). Os temas assumem características de personagens da epopeia, cuja identidade não se estabiliza, em conformidade à tradição oral do narrador na qual cada apresentação elabora um traço diferente do personagem narrado. Como se Mahler estivesse à procura de uma composição “entre aspas”, de um estilo “indireto” de composição, sua música narrativamente nos diz: “escutem, isto é um desenvolvimento” ou “era uma vez uma sonata” (GS 13, 244).

A técnica mahleriana da *variante*, enquanto crítica produtiva do princípio de variação temática, estende-se aos demais elementos do idioma musical do compositor. Ela oferece o paradigma para as formas da escrita épica, na medida em que aderem às ruínas da linguagem tonal e produzem ao mesmo tempo um distanciamento destas (*Mahler*, GS 13, 236). Se a transformação crítica atinge inicialmente a elaboração temática, em seguida se aplica à orquestração, ao uso do contraponto, à arquitetura formal. Mahler não inventa modelos de orquestração, não inventa formas. Mas, por meio da extensão da técnica da variante, traços da música de concerto, da música popular, do *Volkslied*, do exotismo oriental (da escala de tons inteiros de *Canção da terra*), são assimilados negativamente. São apresentados em *desintegração* como *kitsch*, não possuindo compromisso com a evolução do material. A originalidade aqui reside em um gesto composicional que desnaturaliza as relações de esquemas pré-

estabelecidos, fazendo o *kitsch*, a convenção, falar por si mesmo. As reminiscências dessa descrição com o estilo tardio de Beethoven não são casuais.

Invariantes: os “equivalentes” na música informal?

As categorias que Adorno cria para traçar a fisionomia composicional de Mahler são instâncias paradigmáticas dos “equivalentes” no projeto de música informal⁴⁷³: a categoria de *variante* em Mahler seria “equivalente” e mantém relação com a categoria tradicional de *variação*. Se insistimos na centralidade dos “equivalentes” em *Vers une musique*, é porque Adorno claramente deseja *reabilitar* o potencial crítico de categorias em um contexto pós-serial, como já avançava em *Critérios da NM*, propondo uma tipologia de categorias de desenvolvimento, pois mesmo na música *não temática*,

“as relações entre Agora e Depois não devem ser arbitrárias, devem estar legitimadas no curso do tempo, não simplesmente em razão da identidade matemática estática de suas partes constituintes”

(*Kriterien*, GS 16, 224)

Conforme a crítica contra Adorno que vimos na Parte I, está saturada de pressupostos uma passagem como “devem estar legitimadas no curso do tempo”. Sua tipologia de categorias de desenvolvimento desejava reabilitar em contexto pós-serial fundamentos como “consequência, antítese, novo ataque, transição, resolução” (*idem*), sem os quais a tensão dialética da espiritualização musical se desvanece. Dito por extenso: se Adorno reconhece que “progressão, desenvolvimento, contraste, afirmação” não podem mais ser consideradas categorias musicais *a priori* (*Vers une musique*, GS 16, 505), se reconhece que a obrigatoriedade de tais categorias entrou em colapso com o

⁴⁷³ Assim como Mahler, também em Berg se encontrariam modelos de “equivalentes” formais. No *Primeiro Quarteto op. 3*, Adorno observa a *mediação* (pela forma rondó no segundo movimento, por exemplo) do *informe*, de um material que se apresenta como resto não submetido à forma. Se a “microtécnica de restos” de Berg ainda opera com estruturas herdadas da tonalidade (sonata, rondó, pensamento temático), elas são expostas de tal modo que acabam perdendo sua função vetorial de ordenação. O princípio de variação temática não é seguido. A maior parte dos temas possui caráter flutuante, indefinido, de variações mínimas e de modificações rítmicas em torno do intervalo de 2a. menor (Cf. BOISSIÈRE, *Adorno: la vérité de la musique moderne*, p. 92–3).

serialismo, ao mesmo tempo ressalta que sem “equivalentes” de tais categorias a música perdem sua razão de ser. A criação de “equivalentes” significa, desse modo, uma das exigências fundamentais tanto da teoria quanto da prática contemporâneas. A ideia de “equivalentes” será marcante para Adorno nos ensaios musicais dos anos 1960, a começar pela ênfase em Berg, na complexidade assimétrica das largas extensões temporais de suas obras. Em *Descobertas composicionais de Berg* (1961), descrevia-se o paradigma para a confrontação das normas que prescreviam de cima para baixo a primazia da série sobre a organização do material.

Determinação e indeterminação: extremos se tocam

Podemos dizer que nem a *forma-momento* nem a “incorporação controlada” do acaso na 3ª Sonata de Boulez contemplariam o ideal da música informal, pois seriam indiferentes a uma temporalidade na qual os eventos sejam legitimados entre si no decurso da forma. O serialismo – figura *estática* do conceito especulativo de *tematismo*, como vimos – não atenderia ao preceito constitutivo de sucessão orgânica, o que, para Adorno, é o que assegura a possibilidade de uma autêntica experiência musical. Ou seja, não leva em conta o abismo entre *forma intencional* e *forma resultante*. Mesmo em obras altamente organizadas, como a 3ª Sonata, a discrepância entre o produzido e o percebido acontece pelo simples fato de que o ouvinte não possui acesso às suas estruturas. Embora no contexto de *Vers une musique*, a crítica seja direcionada menos a Stockhausen e Boulez do que a Herbert Eimert (pois este falhava em detectar as implicações estéticas de uma distinção entre ciência e obra da arte), o serialismo em todas as suas manifestações recai sob o mito da *estaticidade*: assim como Stravinsky, o serialismo expõe a “imagem de uma música em si estranha ao tempo (*das Bild einer in sich zeitfremden Musik*)” (*Vers une musique*, GS 16, 529). A ambição da “organização virtualmente total”, que procurava incorporar o acaso em seu processo constitutivo, desprezava a organicidade do não-idêntico, do ainda não-totalizado, do resto que pertence à essência da obra de arte (GS 16, 526). Para Adorno, o pensamento por parâmetros sequer enfrentava o dilema na relação entre forma temporal e conteúdo musical (GS 16, 518).

Por sua vez, na música indeterminada de John Cage, a tautologia “um som é um som” significava o descompromisso com qualquer superestrutura ou historicidade; o som possuiria “poderes metafísicos”. É preciso notar que a provocação da anti-arte não é desprezada por Adorno: “dispensar a anti-arte como cabaré ou piada de alto nível seria tão falso quanto sua celebração” (GS 16, 533). Cage teve o mérito de evidenciar a crise do sentido e de definição mesmo de obra, realizando um “protesto à cumplicidade da música com a dominação da natureza” (*Vers une musique*, GS 16, 534). Na contramão de leituras que constatarem em Cage a ausência de atividade sintética subjetiva, Adorno estava convencido de que mesmo o *Concerto para piano* fornecia um sentido a contrapelo, justamente no deliberado rigor de evitar articulações e interconexões (GS 16, 536). A intencionalidade de evitar intencionalidade (a exemplo do uso da simbologia do *I Ching* como instrumento de “decisão” para as escolhas entre ruído e silêncio) faz com que a anti-arte seja mais do que ela mesma. Mas isso condicionava o fracasso, dado de partida, do princípio de “não-obstrução”, de “não-intencionalidade”, da ideia de eliminação do “desejo do compositor”⁴⁷⁴. A passividade aqui ambicionava colocar entre parênteses o pertencimento social e histórico de cada evento sonoro. Mas um problema suplementar aqui se coloca: a não-historicidade do som é incompatível com seus pressupostos e suas formas de produção. “Música e som divergem”, resume Adorno. A tentativa de neutralização social da anti-arte recai assim em positivismo, aderindo à heteronomia social. Pois ceder espontaneamente àquilo que a realidade oferece é um dos signos fundamentais da ideologia. A rejeição em bloco à ideia de sentido supõe que o enfraquecimento do papel subjetivo se transforme em virtude estética (transformação que Boulez repreendia em *Alea*). Entretanto, o achatamento das circunstâncias históricas do qual depende a resignação diante do acaso esvazia o potencial crítico da arte. Assim, como lembra Jimenez, “entre as várias atitudes de tipo reacionário, Adorno denuncia aquela que pensa que o mesmo material sonoro pode ser

⁴⁷⁴ De maneira semelhante a Adorno, Stockhausen procurava demonstrar nas conferências de Darmstadt em 1959 que a ambiguidade notacional de Cage define, contra a sua vontade, um campo restrito de possibilidades e que a indeterminação, uma vez inscrita na partitura, resulta de intenções e desejos composicionais. (Cf. IDDON, *New music at Darmstadt*, p. 242)

utilizado indiferentemente da época e da sociedade; considerar que o artista é livre diante do material é negar a interação entre sujeito e sociedade”⁴⁷⁵.

Os extremos se tocam. Como havia observado Ligeti⁴⁷⁶, música serial e música indeterminada, antitéticas entre si, induzem a efeitos semelhantes na separação radical entre construção e percepção musical. Engendram um estado de permeabilidade absoluta entre o sons, a perda de sensibilidade dos intervalos. Se o serialismo extrapola a construção, tendendo à dissociação entre composição e material, a música da indeterminação a rejeita. Contudo, ambas se fundamentam na hipóstase do fenômeno acústico, na ideologia de que o som individual bastaria por si: enquanto na prática serial, “decompõe-se tudo até o parâmetro do som individual para então se reconstruir o todo” (*Vers une musique*, GS 16, 520), na indeterminação, em analogia ao *action painting*, a obra se reduz a “criptogramas da ação direta” do sonoro, decalque da realidade. Ambas se tornam estranhas ao sujeito e ao tempo estético. A música informal ambicionava a superação dessa antinomia, através da recuperação da dialética entre repetição e não-repetição, entre identidade e não-identidade das formas. Era preciso questionar a “destemporalização do tempo” que subjazia à filosofia e à música.

7.2 Forma, cor e tempo: os últimos escritos musicais

O simpósio de 1965

Com a morte de Wolfgang Steinecke em 1961, Adorno retornou aos *Ferienkurse* em Darmstadt apenas em 1965 para participar do simpósio *Forma na nova música*, com intervenções de Ligeti, Dahlhaus, Boulez, Brown, Mauricio Kagel. O simpósio confirmava as perspectivas semelhantes entre os autores quanto à perda do caráter vetorial e à espacialização do tempo na nova música. No fundo, tratava-se de examinar

⁴⁷⁵ JIMENEZ, Theodor W. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, p. 66

⁴⁷⁶ LIGETI, *Évolution de la forme musicale (1960)*. In: *Neuf essais sur la musique*, Genève: Contrechamps Éditions, 2001, p. 125

se o próprio conceito universal de “forma” ainda era válido, se sua obsolescência já não havia sido sentenciada pelo nominalismo. Talvez por deliberado menosprezo à maneira com que o simpósio se organizou (ou a Dahlhaus), Boulez rendeu-se ao escárnio de um *happening*: “a forma, esta primorosa pedra filosofal, em cuja procura gastam tanto tempo as grandes crianças inteligentes, sérias e aplicadas: encontrá-la-ão?” E, com piparotes retóricos, citava Rimbaud: “Uma noite tomei a Forma em meu colo. E achei-a amarga e a insultei”⁴⁷⁷. Na realidade, como vimos no capítulo 5, Boulez havia concebido uma complexa teoria estruturalista sobre forma, que rejeitava o hilemorfismo tradicional. E havia trabalhado no conceito de *forma móvel* e forma aberta.

No simpósio, Carl Dahlhaus apontava para a insuficiência das abordagens seriais e, em particular, para o disparate da ideia de *forma móvel* (sob a qual compreendiam também a *forma-momento* de Stockhausen): por mais “móvel” que seja no papel, por mais flexível que seja a indicação de um percurso na partitura, a aparência do que será interpretado sempre será “fechada”, na medida em que o ouvinte só tem acesso a uma versão por vez, à percepção de um só resultado. Para o ouvinte da 3ª *Sonata*, a variabilidade e as pontencialidades estruturais da obra oferecidas aos intérpretes simplesmente não existem. Dahlhaus declarava de maneira taxativa que “o problema da forma, ou da coerência musical, que eles (os procedimentos seriais) supostamente teriam resolvido, sequer foi colocado”⁴⁷⁸. Era compreensível e legítimo que um compositor quisesse simplesmente abandonar o conceito de forma, por considerá-lo datado e inadequado à prática de sua época. Porém, quem ainda quisesse refletir sobre o assunto, deveria tratar de coerência das partes com o todo, de equilíbrio entre detalhe e contexto ou de articulação entre elementos homogêneos e heterogêneos. Mais do que isso, deveria reconhecer a dimensão histórica constitutiva de qualquer conceito de forma (sem a qual a ideia de desvio ou ruptura perde sentido), bem como a necessidade de um grau mínimo de abstração e de repetição. As séries são neutras, incapazes de produzir

⁴⁷⁷ A conferência de Boulez foi publicada sob o título “Periforma” em *A música hoje 2*. Cf. BOULEZ, *A música hoje 2*, p. 127

⁴⁷⁸ DAHLHAUS, *Form*, p. 252

qualquer forma: “uma forma é tão independente do princípio serial quanto a sintaxe de uma linguagem é independente de regras fonológicas”⁴⁷⁹.

O simpósio de 1965 confirmava também a convergência entre Ligeti e Adorno quanto ao problema da espacialização. De fato, a partir da década de 1960, Ligeti passou a ocupar um papel mais relevante do que Boulez e Stockhausen no pensamento musical de Adorno⁴⁸⁰. O compositor, por sua vez, estava bastante familiarizado com a estética adorniana: “Ligeti foi o primeiro compositor que deu atenção à problemática da *espacialização* do tempo musical esboçada por Adorno”, confirmam Borio e Danuser⁴⁸¹. Tendo em vista essa convergência, vale a pena examinarmos a conferência de Ligeti no simpósio. Além de traçar o panorama das modificações da forma nos anos 1950, lançava luz à crítica materialista de Adorno.

Ligeti: desdobramentos da música informal

De início, Ligeti recusava uma noção substancialista de forma. Forma musical não consistia apenas na relação das partes com o todo. Embora a definição se aplique a *esquemas* formais consolidados pela tradição – fuga, rondó, suíte, sonata etc – seu conceito em música, tomado em toda sua extensão, envolve particularidades relacionadas à *função* de cada parte/fase do desdobramento musical. Ou seja, as partes (ou “estruturas locais”, segundo Boulez) não são apenas componentes que se reportam ao todo, mas estabelecem uma rede interna de relações, que encaminham o transcurso tempo e cumprem nele uma *função* vetorial (ou de “linearidade”, no léxico bouleziano). A transição para a reexposição temática na sonata clássica, por exemplo, adquire comportamento musical próprio e significação única, que não é identificada apenas pela sua posição na forma (na “estruturação”). Para Ligeti, o estruturalismo de Boulez ignorava o efeito de retroatividade que uma estrutura local, em sua sintaxe, exerce sobre

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 257

⁴⁸⁰ Em correspondência de 20/7/1964, Adorno afirmava que, entre os compositores da nova geração, Ligeti era com quem ele tinha maior afinidade teórica: „Es gibt unter der sogenannten jungen Komponistengeneration kaum einen, mit dem ich mich so wahrhaft verstehe wie mit Ihnen; das möchte ich nachdrücklich aussprechen“ (ADORNO; LIGETI, *Briefe Adorno-Ligeti (TWAA Br 903a)*)

⁴⁸¹ BORIO; DANUSER (Orgs.), *Im Zenit der Moderne*, p. 454

a estrutura global morfológica, um efeito que não está previsto na estruturação sintática da obra. Em segundo lugar, se a noção de forma apresenta uma analogia direta com o espaço, revela-se aí uma antinomia essencial na música. Pois ao contrário da noção de forma em outros meios artísticos, a forma musical constitui a abstração espacializada, transformação por visão retrospectiva de conjunto, do desenvolvimento *temporal* da música⁴⁸². O próprio vocabulário da música fundamenta-se em relações espaciais sempre imaginárias, desde o nível associativo imediato – altura dos sons, intensidade (entendida como distância/proximidade do campo sonoro), coloração timbrística – até o nível mais abstrato, quando se fala em espaço harmônico ou no próprio desenvolvimento musical como arquitetura sonora.

Na concepção de Ligeti, “a mobilidade é inerente à forma, mas a forma *ela mesma* não é móvel”⁴⁸³; ela resulta da espacialização do processo temporal da obra – uma declaração que expõe a inadequação do conceito de *forma móvel* de Boulez quanto de *forma-momento* de Stockhausen. A forma não pode ser apreendida como móvel ou momentânea, pois a mobilidade, o movimento caracteriza qualquer fenômeno musical se inscreve, espacializada, na forma musical. Além disso, os esquemas formais evoluem historicamente, e a própria forma sonata serve como notório exemplo. Referindo-se à “teoria material das formas” de Adorno⁴⁸⁴, Ligeti considera que a sintaxe particular de uma obra pressupõe as transformações de significado anteriores e engendra um espaço virtual integrando momentos passados e momentos presentes. As singularidades da obra, afinal, são reconhecíveis apenas através da tomada de consciência de pontos comuns e pontos divergentes em relação à tradição. O sentido integral da forma deriva do encadeamento histórico total de significações, subjacente à configuração musical de uma obra particular.

Assim, os princípios que definiram a forma musical na tradição (aqui sempre entendida como o trajeto histórico que se encerra no fim das possibilidades formais da tonalidade, no fim da “autoridade de lei” do pensamento diatônico) podem ser sintetizados em três aspectos: relação das partes entre si e com o todo; analogia com o

⁴⁸² LIGETI, *La forme dans la musique nouvelle*, p. 140

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 151

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 143

espaço; vinculação histórica⁴⁸⁵. As estruturas da tonalidade eram dadas previamente à sua execução e forneciam pontos de apoio nítidos à memória auditiva. A previsibilidade da recorrência temática, das articulações cadenciais, das expectativas de resolução de dissonâncias, garantiam a homogeneidade e a continuidade discursiva no tempo. O princípio básico de polarização da tônica era, enfim, capaz de sustentar a arquitetura simétrica no tonalismo e de constituir integralmente seu idioma hierarquizante.

Ligeti observa que os princípios tradicionais de forma não perderam totalmente sua validade na música contemporânea. A *validade*, contudo, mudou de natureza. Assim, apresenta quatro particularidades subordinadas a essa mudança⁴⁸⁶: 1) não há mais esquemas formais pré-estabelecidos; 2) a articulação rítmica desliga-se de qualquer base métrica ou pulsação regular; 3) não há mais sintaxe geralmente válida; 4) a função dos elementos musicais, que marcava as fases dentro da forma tradicional, agora é relativa e acompanha a uma sintaxe individualizada. Sem a consideração dessas particularidades, prossegue Ligeti, corre-se o risco de não se encontrar qualquer forma na música contemporânea. Pois o conceito tradicional de forma envolvia necessariamente o caráter vetorial da *função* dos elementos musicais, a fim de situar o ouvinte no transcurso temporal da obra. Na medida em que a sintaxe é então individualizada na obra, a função dos elementos se desvanece, e o conceito tradicional de forma não mais captura a mudança.

Todavia, a validade da forma na música contemporânea estava assegurada não apenas pela nova relação das partes com o todo, pela nova analogia com espaço, mas principalmente pelo ancoramento histórico do material. Por um lado, notava-se a propensão à estaticidade musical. Por outro, apesar da proliferação de possibilidades formais, acumulava-se na recente história da nova música uma certa *reserva de modelos* composicionais:

“saltos aperiódicos por grandes intervalos seguidos de uma parada repentina e de retomada de movimentos serrilhados irregulares; campos sonoros imóveis cuja arquitetura é geralmente de tipo *cluster*; objetos sonoros quase isolados no espaço da forma; frequência de certas combinações multicolores, como

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 144

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 145–6

pequenas figuras rítmicas rápidas e leves de percussão encobertas por sonoridades de vibrafones e de sinos”⁴⁸⁷.

O reconhecimento desses padrões revelaria a própria tendência dos materiais a se fixar historicamente. Nesse sentido, Ligeti declara de maneira brilhante o paradoxo da forma na música contemporânea: “estes modelos já estão tão enraizados nos hábitos (composicionais) que acabaram se transformando em práticas tão comuns quanto um dia foi a cadência perfeita”⁴⁸⁸. Ou seja, apesar da multiplicidade de sintaxes, o maior risco da música contemporânea não seria a suposta ausência de formas universais, mas sim um estatelamento em *modelos semelhantes*, em estereótipos que obscurecem a gama de possibilidades formais, constituindo um novo academicismo. A crítica de Ligeti, direcionada aos procedimentos seriais e aleatórios, mostra o agravamento da pobreza desses *modelos*, pois as formas resultantes, em que pesem as diferenças metódicas e intencionais dos procedimentos, permanecem praticamente idênticas. As “músicas no papel”, prosseguia Ligeti, perdiam sua razão no momento em que o resultado musical se separa do trabalho composicional como se fosse um subproduto; assim, declarava Ligeti no simpósio de 1965,

“se em 1954 a crítica de Adorno (em *Das Altern*) só era válida com restrições, ela se tornou acertada em seu prognóstico para a evolução dos anos seguintes, para a situação em torno de 1960”⁴⁸⁹

Ligeti sugeria que, para evitar esses clichês (a não-intencionalidade da música aleatória como caso extremo do clichê), o compositor deveria dispor de alguma concepção de esquema, pelo menos como ponto de partida. Enfatizava que, sem a primazia de uma visão global de forma, de uma pré-organização da totalidade, seria impossível evitar a “esclerose” de clichês não intencionados que consolidavam um maçante academicismo⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 147

⁴⁸⁸ *ibidem*

⁴⁸⁹ LIGETI, *La forme dans la musique nouvelle*, p. 149

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 152

Retomando o problema da repetição em Beethoven e a linearidade

A conferência de Ligeti alinhava-se em seu conteúdo à de Adorno, que abriu o simpósio de 1965 (publicada como *Forma na nova música*, GS 16, 607-627). Essa intervenção de Adorno no simpósio – que rendeu o último texto publicado sobre a nova música – envolvia aspectos de seu conceito de tempo musical, como espacialização, irreversibilidade e articulação. Ela é de especial interesse para nossa tese, pois demonstra de que maneira Adorno preservou, em um contexto pós-serial, seu ideal de *Entwicklung* – trabalhado pelo menos desde os anos 1940 e implícito na crítica à “dissociação do tempo”. Livrando esse ideal de sua conotação motivico-temática originária, Adorno definia a *linearidade* como atributo essencial do conceito estético de forma. Assim como *Critérios da NM*, essa conferência complementa *Vers une musique informelle*. Adorno não avança especificamente, como fez Ligeti, sobre o problema da forma móvel ou da forma-momento, nem sobre o repertório de modelos estáticos e “acadêmicos” nas práticas seriais. No entanto, embora a versão impressa da conferência tenha sido dedicada a Pierre Boulez, o conteúdo explicitava a convergência teórica entre Adorno e Ligeti.

Dois tópicos em *Forma na nova música* merecem ser destacados: a breve genealogia da categoria de “repetição” na música autônoma, em particular na forma sonata, “forma decisiva dos tempos modernos” que sintetizaria historicamente a tensão entre particular e universal (*Form in der neuen musik*, GS 16, 608); e a tendência contemporânea à desintegração como fruto da integração total, processo equivalente ao do estilo tardio no qual se manifestam as antinomias sociais. Vejamos com Adorno repõe a questão da repetição. Vimos que a música autônoma, em seu ideal de irreversibilidade, anseia liberar-se de toda “repetição”. Sua utopia localiza-se em uma temporalidade irreversível, não repetitiva, o que já estaria indiciado na “inconveniência” da seção de “reexposição” da forma tal como Beethoven a enfrentava (o A’ no esquema da sonata A-B-A’). Afinal, a reexposição seria um dado arquitetônico, simetricamente espacial, profundamente alienado ao tempo. Era inadequada à “música constitutivamente temporal” (*die konstitutiv zeitliche Musik*), “rigorosamente temática” de Beethoven, “o crítico subjetivamente dinâmico de toda ontologia musical” (GS 16, 612). Assim, como vimos na Parte I da tese, a reexposição em Beethoven

sempre careceu de certa legitimação. Na medida em que a lógica composicional, levada às últimas consequências, anseia liberar-se da reexposição, ela sempre representou um *tour de force* para Beethoven (GS 16, 612). Para Adorno, as composições da Segunda Escola de Viena tensionavam em expressão essa inconveniência em seu fluxo articulado de tempo. Esse conflito acabou comprometendo, nas primeiras obras atonais, não apenas a ideia de forma e simetria, mas também elementos básicos como tema – daí o abandono simultâneo tanto dos grandes esquemas quanto do tematismo entre 1907 e 1913, período da atonalidade livre.

Ocorre que a dialética da forma musical autônoma, em seu anseio de eliminar toda “repetição”, não prescinde desse elemento oposto: para que a forma tenha sentido, ela requer o vínculo a algum elemento de repetição, à recorrência de um igual, sem o que degenera na monotonia da pura diferença. A contradição está no fato de que mesmo a irreversibilidade à qual a música aspira só pode ser compreendida através do retorno de um igual (*an der Widerkehr von Gleichem*), ou seja, contra si mesma: daí o “caráter duplo do tempo” na definição de Adorno (*Form in der neuen Musik*, GS 16, 619). Toda forma exige uma espécie de “reexposição”, de simetria, em suma, de linearidade. O serialismo, em sua aversão estrutural a simetrias, tropeçaria nessa contradição, rompendo com a “dialética do sucessivo” que preside a evolução da forma autônoma. Adorno acredita que mesmo as composições mais radicais e “atomísticas” de Webern não dispensavam características semelhantes às da sonata; os “nós” (*Knoten*) em Webern seriam “desenvolvimentos mínimos, cujas resoluções lembram algo como uma reexposição, embora nenhum elemento motivico-temático seja repetido” (GS 16, 615); a antiga função de reexposição seria aí substituída por recursos como a recorrência de timbres semelhantes.

Adorno toma cuidado para não deduzir dessa dualidade uma teoria ontológica das formas, com categorias inavariantes. Lembremos a passagem de TE, que comentamos no final da Parte I da tese, na qual o tempo musical é qualificado como *momento refletido* após a “ordem convencional do tempo” ter então se revelado fictícia. Essa estaticidade refletida, estaticidade de segunda ordem que “encapsularia” a dinâmica do tempo, foi mencionada em TE e exemplificada por *Zeitmaße*, de Stockhausen:

“A dinâmica, liberada de toda referência estática e não mais discernível como tal por contraste a algo fixo, inverte-se em algo que paira em suspensão (*Schwebende*), que não progride. A *Zeitmaße* de Stockhausen lembra, em seu aspecto fenomênico, uma cadência elaborada, uma dominante totalmente composta e, no entanto, estática”

(TE, GS 7, 239)

Zeitmaße revela-se estática, pois o momento de resolução da tensão – o elemento igual contrastante – foi suprimido. A comparação da obra como uma função dominante destituída de uma “tônica” correspondente pretendia ilustrar a pura indiferença temporal que decorre de totalidades parciais e fragmentárias, sem simetrias. Ou seja, “a relação entre semelhança e diferença é categoria formal indispensável” (*Form in der neuen Musik*, GS 16, 615) e “a passagem do tempo deve ser articulada”. Por outro lado, Adorno também observava que o enunciado não quer dizer nada se não se levar em conta a configuração específica da obra. Percebemos aí mais uma remissão à “teoria material das formas”, apresentada na monografia sobre Mahler, retomada em *Vers une musique*: certas categorias e princípios adquirem universalidade e são indispensáveis somente no contato material com as obras, não são dedutíveis *a priori*. Nesse sentido, mesmo a sucessividade que caracteriza a construção imanente do tempo musical só se tornaria compreensível concretamente:

“a sucessão de uma parte B a uma parte A deveria revelar-se de modo imanente, não de modo tectônico, espacial. A necessidade *desta* e de nenhuma outra sequencia temporal (*Zeitfolge*), necessidade que antes os esquemas bem ou mal prescreviam, deveria fundar-se na composição como tal. Este é o problema da forma em sentido estrito. (...) Isso exige categorias que atualmente estão desaparecendo, como a de *linha* e de *linearidade* (*Linienzug*)”

(*Form in der neuen Musik*, GS 16, 620)

Devemos reconhecer a fragilidade da prudência argumentativa de Adorno de evitar qualquer interferência ontológica sobre afirmações que, de fato, pressupõem certas “invariantes” estruturais. Pois, sem tais invariantes, não são compreensíveis as afirmações “a passagem do tempo deve ser articulada”, “a sucessão da parte B a uma parte A deveria revelar-se de modo imanente”. Impossível não observar nesse “dever ser” um resíduo metafísico, sobretudo em um momento histórico no qual os conceitos

de forma móvel, forma aberta e forma-momento questionavam precisamente a necessidade de categorias como linearidade para a construção estética do tempo musical. Ressaltemos novamente uma proposição dessa conferência no simpósio de 1965, que em nada difere do que havia sido apresentado em *Filosofia da nova música*: a “música constitutivamente temporal” é aquela “rigorosamente temática” e sucessivamente articulada.

Funktion der Farbe in der Nm; Tempo na nova musica

Borio observa que, “nos anos 1960, Adorno estava convencido de que o problema do tempo era a questão decisiva da situação musical”⁴⁹¹. Como tentamos mostrar ao longo da tese, esse problema estava no centro da reflexão adorniana pelo menos desde os anos 1940, prolongando-se em *Das Altern* e *Vers une musique*. De todo modo, a observação de Borio chama a atenção para um fato relevante: a questão do tempo musical torna-se, de fato, ainda mais crítica para Adorno no contexto pós-serial, sobretudo a partir de *Vers une musique* (1961). Isso acabou exigindo de Adorno a retomada dos tópicos da espacialização e da pseudomorfose (o que ocorreria tanto em *Stravinsky, um retrato dialético*, 1962, retomando a segunda parte de FNM, quanto no segundo ensaio sobre as relações entre música e pintura de 1965, retomando aquele de 1950). Sob essa perspectiva, ficam mais claras as razões pelas quais o conceito de imbricação entre os meios artísticos (na conferência *A arte e as artes*, 1966) e a emancipação da cor na composição por “superfícies sonoras” (*Klangflächenkomposition*), adquirem importância para Adorno nesse período. O novo campo de reflexão advém precisamente das discussões com Ligeti e do contato com obras pós-seriais, como *Atmosphères* (1961). Tais discussões ensejariam o conceito de convergência dialética entre os meios e a consequente valorização do timbre como elemento de coesão e estruturação de simetrias formais para além do tematismo tradicional.

⁴⁹¹ BORIO, *Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966*, p. 167

Antes de encerrarmos o capítulo e a segunda parte da tese, cabe fazermos um breve comentário sobre as duas últimas participações de Adorno em Darmstadt, em 1966. Adorno proferiu três conferências sob o título *A função da cor na música*⁴⁹², sendo que precisamente *Atmosphères*, de Ligeti, era indicada como o modelo mais consequente de uma *Farbekomposition*⁴⁹³. As conferências não se limitavam, contudo, à nova música. Ambicionavam fazer uma história do uso funcional da cor sonora para fins compositivos desde Bach até Ligeti, passando pela orquestração em Berlioz, Debussy, Mahler, Strauss e a segunda escola de Viena. Não chega a surpreender que, mesmo no âmbito de uma genealogia sobre a *Farbekomposition*, Adorno ainda concedia primazia ao trabalho motivico-temático. A ideia central: embora não exista timbre sem altura, nem altura sem timbre, o timbre pertence mais ao *acidental* da música, ao passo que o campo das alturas mais ao *essencial*⁴⁹⁴. A instrumentação (que não se confunde com a *organologia*, o estudo sistemático dos instrumentos) sempre dependeu de relações motivicas entre os sons e não dos sons individuais como tais; a polifonia sempre foi pré-condição para uma instrumentação produtiva. Segundo Adorno, o timbre, não sendo um absoluto, sempre esteve subordinado à construção motivica, desempenhando a função de esclarecer acontecimentos motivico-temáticos, de torná-los audíveis através da diferenciação sonora. Quando essa matéria motivico-temática se desintegra com o advento do pensamento atonal, essa função histórica do timbre também se perde; assim, para Adorno, era preciso desenvolver “equivalentes” à antiga função, o que por sua vez envolvia categorias semelhantes às do pensamento motivico.

Por fim, também em 1966, Adorno participou do grupo em Darmstadt que preparava um simpósio denominado “*O tempo na nova música*”. O simpósio não ocorreu, mas a discussão, realizada em conjunto com Ligeti, Rudolf Stephan, Herbert Brun e Wolf Rosenberg, foi transcrita e publicada⁴⁹⁵. No início, Adorno deixava claro que a ideia para o simpósio se deu pela “afinidade extraordinária” entre sua conferência

⁴⁹² Publicadas apenas recentemente (2014) em ADORNO, *Kranichsteiner Vorlesungen*, p. 447–540

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 454

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 528

⁴⁹⁵ A transcrição da mesa-redonda preparatória encontra-se nos *Darmstadt-Dokumente*, editado por Metzger (METZGER; RIEHN (Orgs.), *Darmstadt-Dokumente: Internationale Ferienkurse für neue Musik. I*, München: Edition Text + Kritik, 1999, p. 313–30)

sobre “*Forma na nova música*” e a de Ligeti, proferidas no ano anterior⁴⁹⁶. Essa afinidade era a de um “forte mal-estar” (*starkes Unbehagen*) quanto à “má espacialização”, à “teimosa pseudomorfose em espaço” à qual ainda cediam produções recentes na nova música⁴⁹⁷: obras nas quais só havia campos de tensão, não mais campos de repouso. Adorno mencionava o “envelhecimento” da nova música, preconizado mais de dez anos antes. A perda de “função vetorial” (termo que Adorno tomava de Ligeti) sinalizava a indiferença quanto à separação, de caráter bergsoniano, entre o fenômeno objetivamente físico do som e seus campos perceptivos. De modo geral, a intervenção de Adorno na discussão não trazia nada de novo em relação ao que havia exposto nos anos anteriores. O que efetivamente surpreende, à primeira vista, era a persistência de Adorno quanto à necessidade de se recuperar “estruturas semelhantes a motivos” (*motivähnliche Gebilde*): “considero infinitamente difícil pensar a música em geral, renunciando àquilo que se denomina, em sentido mais abrangente, de ‘pensamento motivico’”⁴⁹⁸. Devemos recordar, no entanto, que, conforme *Vers une musique*, o alcance do conceito especulativo de tematismo em Adorno ia além do mero pensamento motivico-temático. No interior desse conceito, a expressão “estruturas semelhantes a motivos” (*ähnliche*) ganhar outros contornos. Para Adorno, em 1966, a questão não mais se localizava na oposição entre serialismo e indeterminação, mas simplesmente na ausência regressiva de direcionalidade, fosse ela ocasionada pela regulação ou programação abstrata⁴⁹⁹, pela capitulação à técnica sem preocupação com a mediação subjetiva dos eventos, fosse ela provocada pela aleatoriedade absoluta.

A ambiguidade que Adorno formulava era extrema: por um lado, reconhece que o desenvolvimento objetivo do material (as forças produtivas técnicas) sobrepujaram as capacidades de reação dos compositores (forças subjetivas de produção). A tensão entre esses polos era visível em Schoenberg, para quem a “dimensão artesanal” da composição não era obsoleta e garantia a “homeostase” entre tendências objetivas e

⁴⁹⁶ ADORNO; LIGETI; ET AL., *Internes Arbeitsgespräch (1966) - Zur Vorbereitung eines Kongresses mit dem Themenschwerpunkt “Zeit in der Neuen Musik”*. In: *Darmstadt-Dokumente: Internationale Ferienkurse für neue Musik. I*, München: Edition Text + Kritik, 1999, p. 313. Ligeti respondeu que não considerava a afinidade tão surpreendente, pois dizia ter sido diretamente influenciado por vários escritos de Adorno sobre a questão da forma.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 314

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 319

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 324

força subjetiva. Com as novas técnicas, porém, constatava-se uma enorme desproporção entre a técnica e a composição, o que praticamente inviabilizava as capacidades subjetivas de seguir as tendências objetivas do material. Por outro lado, Adorno insistia que, para sair dessa situação da “falta de tensão” (*Entlastung*) e superar o bloqueio da liberdade composicional, era indispensável a recuperação da ideia de sucessividade, direcionalidade e processualidade imanente. Pois essa seria, enfim, a “essência dialética” da música e de seu protesto contra a irracionalidade mítica na sociedade administrada. Uma situação em sursis.

CONCLUSÃO

Uma coisa e outra, provavelmente, eram verdade: ao seu olhar retrospectivo, o tempo ali passado afigurava-se tanto excessivamente longo como excessivamente breve. Um único aspecto desse tempo, entretanto escapava-lhe sempre: a sua duração real – admitindo-se ser o tempo um fenômeno natural a ser lícito relacionar com ele o conceito da realidade

THOMAS MANN, *A montanha mágica*

Os escritos que examinamos nas duas partes da tese dão subsídios para que se constate não apenas a existência de um conceito preciso de tempo musical em Adorno, como também sua fundamentação em uma espécie de “metafísica da antifonia motívica”. O ideal de *Entwicklung* ganha plena visibilidade nos fragmentos sobre Beethoven, mas sobretudo na crítica semelhante à “compulsão à repetição” em Stravinsky e à espacialização no serialismo. Sem esse aporte metafísico, sem elementos transcendentais, a crítica imanente gira em falso. Sem tais elementos, descrições como “confrontação com o tempo”, *kairós*, aparição tornam-se incompreensíveis. O truísmo adorniano de que irreversibilidade, sucessividade, processualidade, seriam fatores constitutivos da essência dialética da música perde sua obviedade em função da insistência com que esses termos são evocados. Eles revelam *ex negativo* a presença e a atuação crítica do conceito materialista de tempo nos ensaios sobre os quais nosso estudo se deteve. Não foram poucos comentadores que viram nessa “metafísica da antifonia motívica” um deslize transcendental do materialismo adorniano. O *medium* da música deveria, *por definição*, compactuar com o sucessivo. Ela envolve, segundo Klein, a passagem subreptícia da “simples constatação da pura fisicalidade do som, de seu meio puro no devir, para um compromisso com a organização de uma historicidade interna da composição”. Seria, portanto, uma concepção ideológica ao universalizar a perspectiva da *Entwicklung* como equivalente ao tempo musical e de dissimular tal universalização.

Todavia, o influxo metafísico no conceito não corresponde à totalidade de seu campo de significação. O conceito de tempo em Adorno solicita uma leitura *temporalizante*, na medida em que possui, como todo conceito dialético, um núcleo

histórico de verdade. Procuramos defender que, embora Adorno retire da antítona motívica o substrato *essencial* do conceito, também prevê modalidades distintas de configuração temporal: as reconstruções do épico em Beethoven e Mahler seriam casos de negação e suspensão dialética do conceito. A negação determinada do ideal de *Entwicklung* não implica, portanto, inconsistência da forma musical. No anos 1960, Adorno mostrava que uma ruptura com a própria essência da música, a sucessividade, era condizente com o estágio técnico do material e com seu princípio imanente de desenvolvimento. No final do capítulo 3 da tese, vimos que a imbricação das artes, a fusão dialética que Adorno toma como objeto a partir de 1966, sinalizava que a espacialização do tempo constituiria um *momento dialético refletido* do próprio conceito especulativo de tempo – afirmação que é explicitamente retomada em *Teoria estética*. O mesmo ocorreria com o conceito especulativo de *tematismo*, que descrevemos no capítulo 7 a partir da análise de *Vers une musique informelle*. É preciso avaliar, portanto, o lugar que o momento transcendental possui na crítica imanente de Adorno. Talvez os indícios desse lugar estejam na monografia de Mahler: “a impossibilidade de toda metafísica se torna a última metafísica” – asserção que, de resto, converge com a frase que encerra a *Dialética Negativa*, um pensamento “solidário com a metafísica no instante de sua queda”. A metafísica que resguarda a ideia de reconciliação é a não sistemática.

Tal constatação não elimina o reconhecimento das ambivalências e tensões internas do texto adorniano. Constantemente, lemos em seus ensaios, por exemplo, que a possibilidade de emancipação da música de sua *stasis* e sistematização estaria bloqueada no contexto da sociedade totalmente administrada. O estágio mais avançado no pensamento serial apenas interiorizava, em sua propensão à neutralidade científica, o impulso de racionalização fundamentado no princípio de troca que atua sobre as diversas esferas da vida social. A tal ponto que o próprio direito de existência da música, seu lado “dionisíaco” e sua referência à alteridade mítica contra a qual deveria se opor, encontrava-se em declínio. Por outro lado, Adorno também insistia que a nova música deveria preservar sua força esclarecida de protesto, seu potencial de dissenso contra os padrões de reificação social. A exortação nos anos 1960 por uma música informal dava a entender que a força mimético-expressiva não havia se esgotado.

Justapostas, as declarações se contradizem. Sob a perspectiva da dialética, essa contradição é o índice da verdade das declarações.

Nesse sentido, ao contrário da opinião dos comentadores que mencionamos, insistimos não haver revisionismos de qualquer natureza na crítica de Adorno a Stravinsky ou ao pensamento serial. O ensaio sobre música informal traz uma tentativa espantosa de compreender o serialismo em um escopo mais amplo do pensamento temático para, então, apontar as insuficiências formais do princípio de série. Tentamos descrever a operação retórica que Adorno empreende nos ensaios tardios para manter a consistência de seus primeiros trabalhos em Frankfurt. Transformações conceituais, modulações inerentes ao processo dialético, não significam revisionismos. É possível hoje consentir com a observação, como a de Metzger em 1957, de que Adorno talvez tivesse uma visão caricata de serialismo, baseada em uma projeção infeliz feita a partir do incidente com Goeyvaerts em 1951, que remontava sua antiga indisposição com a técnica dodecafônica. Com distanciamento, podemos dizer que sua descrição do serialismo como sistema totalizante não correspondia ou não estava a altura da potência expressiva de *Le marteau sans maître*, de Boulez. Ou ainda, que uma antropologia de corte idealista atua em sua crítica à morfologia do tempo de Stockhausen. Essas observações sobre suas insuficiências, todavia, apenas confirmam que não há um “jovem Adorno” e um “tardio”, mas uma estrita continuidade teórica, com todas as coerências e equívocos que isso acarreta.

Um excurso: defender Adorno contra seus defensores – música informal, conceito pós-moderno?

Para concluir, propomos um último excurso sobre a atualidade do conceito de música informal. À primeira vista, não seria tão problemática a afirmação de que o conceito de música informal “inclui uma revolta contra as irreversíveis necessidades do tempo estético, mudança e progresso modernistas”, termos de Fredric Jameson em *O marxismo tardio*⁵⁰⁰. A crítica aos excessos do serialismo – seja na assimilação estrutural

⁵⁰⁰ JAMESON, *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*, p. 318

do tempo e do acaso em Boulez, seja na ontologia baseada na *οὐσία* de um denominador de *fase-duração* em Stockhausen – induzia à heteronomia cujo resultado pouco se distinguia, no entendimento de Adorno, da replicação da irracionalidade social na música indeterminada. Contribui para a suposição de uma “revolta contra as irreversíveis necessidades do progresso modernista” o apelo à retomada de gestos composicionais de Schoenberg na atonalidade livre; um período que teria sido interrompido mais por fatores sociológicos e ideológicos do que propriamente musicais.

Contudo, se uma música da liberdade encontraria seu paradigma em obras do passado, não deveríamos disso deduzir o enaltecimento neutro de estilos antigos: “música informal não é neutralismo cultural, mas crítica do passado” (GS 16, 525). Referendar o passadismo como solução para impasses do presente seria não perceber a dinâmica concreta da história. Para Adorno, a evolução da técnica não se conformava necessariamente com o conceito dialético de progresso musical. No entanto, a música informal não prescreve o abandono impaciente da autonomia modernista em direção ao “informal” pós-moderno. Nesse sentido, é no mínimo suspeita a redução de um conceito tão central para a reflexão adorniana à condição de “excessivamente pós-moderno” – a exemplo das leituras de Jameson e de comentadores como Robert Kaufman⁵⁰¹. Embora Adorno tenha, de fato, questionado o próprio direito de existência da arte em um mundo colonizado pela exterioridade do valor de troca e pelo desbotamento da expressividade, a categoria de autonomia não é abandonada. A recusa da falsa totalidade no serialismo, da “má universalidade” (*schlechte Allgemeinheit*) de formas ontologizadas do passado, significava a reposição de um ideal utópico associado ao modernismo. Não está em questão o “relaxamento da lógica da história”, como sugere Jameson, pois não está em questão demolir os alicerces materialistas da teoria estética. Embora reconhecesse a situação aporética da obra de arte, Adorno salientava que, ao evitar as dificuldades técnicas da análise imanente das obras musicais, da sua estrutura micrológica, limitando-se apenas às esferas da distribuição e do consumo, o crítico sancionaria de

⁵⁰¹ Cf. KAUFMAN, *Red Kant, or the Persistence of the Third “Critique” in Adorno and Jameson*. In: *Critical Inquiry*, v. 26, n. 4, 2000, p. 720: “*Vers une musique informelle* considers what was then being called *musique informelle* and has since been deemed the New Music's entry into postmodernism; Adorno discusses John Cage, Olivier Messiaen, Herbert Eimert, and others, particularly in relation to second Viennese school modernism. (...) As might be predicted, *Vers une musique informelle* is filled with reflections on the constructionist heritage, but also (as Jameson rightly notes) with a perhaps surprising sympathy for the postmodernists' retreat from late constructivist hyperformalism.”

antemão “a precedência da dimensão mercadológica da música” que justamente deveria desmistificar⁵⁰². Elimina a primazia do objeto. A constatação do pós-moderno como momento de completa espacialização da experiência do tempo talvez se solidarizasse à crítica adorniana da estaticidade musical. No entanto, o que Adorno atribui à estaticidade serial seria uma tendência de progressiva racionalização do material e não a disposição sincrônica de formas e estilos do passado⁵⁰³. Com o conceito crítico de música informal em 1961, talvez esteja em curso a reafirmação do modernismo musical.

Jameson descarta o conceito de indústria cultural, na medida em que teria perdido validade crítica no estágio pós-industrial de financeirização do capital, a partir dos anos 1970. A expansão da cultura passaria a agenciar setores primordiais da economia, mediante novas formas de interrelação institucional entre os *media* e o progresso tecnológico. Esse estágio modificaria a própria esfera da circulação dos objetos culturais. Assim, a absorção integral dos produtos de entretenimento e das obras de arte, mesmo a mais avançada e radical, pela forma-mercadoria demandaria o tratamento dos fenômenos culturais em termos de economia política. Em outras palavras, a autonomia que guiava a modernidade estética fracassou como projeto emancipatório. Ao descartar o conceito de indústria cultural, também se dissolve o de modernismo ou vanguarda. Consequentemente, Jameson passa a apostar, contra Adorno, no impulso utópico coletivo da cultura de massas⁵⁰⁴.

Um decreto consistente, caso Adorno não ressaltasse a ambiguidade subjacente à obra de arte autêntica: ela é tanto campo de autonomia das formas quanto *fato social* heterônomo, inscrição no vórtice de condições materiais e históricas específicas (o que implica, de saída, rejeitar a ideia de *arte pela arte*, de autonomia cega e “religião da arte”). Enquanto permanecer a expressão sismográfica das distorções sociais e “memória do sofrimento acumulado”, a vanguarda resiste ao tempo porque “em sua expressão admite-se o momento de negatividade radical em comparação aos

⁵⁰² *Ideias para Sociologia da Música*, p. 263

⁵⁰³ “A relação mais crucial da música com o pós-moderno certamente passa pelo próprio espaço”; a MTV como modelo da ‘espacialização da música’. Cf. JAMESON, *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*, p.304

⁵⁰⁴ PIZER, *Jameson's Adorno, or, the Persistence of the Utopian*, p. 142-3. E também p. 148: “Jameson characterizes Adorno's modernism as somewhat dated, particularly when he considers how even the most powerfully oppositional works associated with this movement have been coopted in the postmodern world to further the process of absolute commodification”

procedimentos tradicionais”⁵⁰⁵. Tenderíamos a desmistificar ainda com maior acuidade o ansioso fim da modernidade, cuja destinação utópica seria datada para Jameson em razão da emergência do pós-modernismo, se recordássemos o aforismo de *Minima Moralia* a esse respeito:

“(…) *Modernidade é uma categoria qualitativa, de modo algum cronológica*. Por menos que aceite a formulação abstrata, ainda necessita da renúncia à superficialidade convencional, à aparência de harmonia, à ordem fortalecida pela mera figuração (...)”

(*Minima Moralia*, aforismo 140, “Culminação dos tempos”,
Trad. Gabriel Cohn)⁵⁰⁶

Não deveríamos inferir daí um salto da noção de modernidade para fora da história. Mas ver na modernidade uma conquista histórica da qual todo objeto que aceda à condição de arte (ainda hoje, pelo menos) não deveria abrir mão. Teria o modernismo, afinal, como “mito voltado contra si mesmo”, como “história do esforço pela maioria”⁵⁰⁷ (seguindo a referência kantiana), história sedimentada da cisão moderna da subjetividade, realmente atingido seu estágio final de realização no torvelinho cultural do capitalismo financeirizado e transnacional, como propõem as descrições do pós-moderno em Jameson? Ainda que se cogite a possibilidade de a estética modernista se converter em mero necrológio da arte⁵⁰⁸, o exemplo da música informal comprova que ainda há um longo caminho a ser percorrido.

Compositores que se reconhecem influenciados pelo ensaio sobre a música informal apontam para a fecundidade das ideias seminais do conceito. Entender a escansão pós-serial da temporalidade na música espectral dos anos 1970, a reativação crítica do tematismo em Boulez nos anos 1980 ou o trabalho de camadas polirrítmicas e de microtons em Ferneyhough – julgar tais obras sob o olhar de epifenômenos de uma

⁵⁰⁵ JIMENEZ, Theodor W. *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, p. 177

⁵⁰⁶ GS 4, 249: “(…) *Modernität ist eine qualitative Kategorie, keine chronologische. So wenig sie auf die abstrakte Form sich bringen läßt, so notwendig ist ihr die Absage an den konventionellen Oberflächenzusammenhang, an den Schein von Harmonie, an die vom bloßen Abbild bekräftigte Ordnung* (...)”

⁵⁰⁷ TE 44, GS 7, 41: “O moderno é um mito voltado contra si mesmo; sua intemporalidade torna-se catástrofe do instante que rompe a continuidade temporal”. E também TE 74, GS 7, 70-1: “*Die Geschichte der Moderne ist eine der Anstrengung zur Mündigkeit*”

⁵⁰⁸ TE, GS 7, 13. “*Ästhetik heute hat keine Macht darüber, ob sie zum Nekrolog für die Kunst wird*”

estética modernista implica a desistência de ver na arte contemporânea mais do que imagem paródica e espacializada de fórmulas gastas. Analisemos a questão sob a perspectiva de dois compositores contemporâneos que procuram, por vias opostas, perpetuar o conceito modernista adorniano.

Vimos que a história do serialismo não convém a narrativas unívocas. A vanguarda dos anos 1950 e 60 esteve marcada por sobressaltos e inconsistências, que resultavam da ebulição constante de novas técnicas. Também a história da música dita pós-serial, com sua complexa rede de relações, inibe uma leitura linear. O que se sabe é que o ano de 1968, além de ter ramificado novas formas de subjetivação política com as aspirações de Maio, marcou o fim de uma era de experimentações baseadas na força de lei do pensamento serial e na repulsa às formas musicais tradicionais. Dito isso, e mesmo sabendo dos riscos da má interpretação, arrisquemos um olhar final e de sobrevôo na música de vanguarda sendo produzida, a partir de dois exemplos alemães atuais da música pós-serial. Duas vertentes contraditórias entre si, que procuram a retomada de formas do passado e a antiga tensão entre regra e emancipação da regra: as obras de Helmut Lachenmann e Wolfgang Rihm.

Lachenmann, que foi assistente de Luigi Nono, afastou-se completamente das imposições do serialismo. Sua poética nasce da exploração acústica dos instrumentos da orquestra tradicional que, segundo o compositor, foram “recalcados” como inadmissíveis na prática interpretativa. Ele deseja integrar à composição os sons “secundários” que os intérpretes necessariamente produzem ao tocar um instrumento, como os que resultam da pressão do arco e do escorregar dos dedos sobre as cordas, a respiração, os sussuros nos instrumentos de sopro, as reverberações não intencionadas – uma poética que, segundo o compositor, constituiria uma “música concreta instrumental”⁵⁰⁹ e que foi rechaçada pelos padrões da cultura burguesa. É assim que, em peças como *Pression* (1970) para violoncelista solo e *Guero* (1970) para piano, desvenda-se um espaço sônico mais amplo dos instrumentos, indo além de parâmetros como altura e duração e transformando aquilo que tradicionalmente denominamos

⁵⁰⁹ “Lachenmann derived the notion of ‘musique concrète instrumentale’ from Pierre Schaeffer’s concept, originating in the 1940s, of ‘musique concrète’ – music that deploys recorded sounds as opposed to electronically generated sounds” (WILLIAMS, *Music in Germany since 1968*, New York: Cambridge University Press, 2013, p. 76)

“ruídos” em objetos sonoros de composição. Lachenmann cria novas formas musicais cuja inteligibilidade se dá na percepção das condições físicas, das energias e resistências mecânicas envolvidas no próprio gesto de produção do som⁵¹⁰. Em *Accanto* (1976-77), propõe um conceito de “desfamiliarização” da música tradicional que traz implicações excêntricas à compreensão do conceito de forma. Nessa peça escrita para clarinete e orquestra, surgem alusões – às vezes subliminares, às vezes escancaradas – ao *Concerto para clarinete em lá maior*, de Mozart. As sonoridades, porém, estão de tal modo constituídas e se encontram a tal ponto deslocadas de suas funções usuais, que as referências ao concerto de Mozart assumem um aspecto incômodo na peça, soando como se fossem ruídos. Em uma inversão inesperada, tais referências abandonam sua feição de cânone ocidental e se apresentam explicitamente como elementos de exceção na obra. Parecem perder aquela familiaridade decorrente de sua propagação enjoativa pela indústria cultural – diga-se de passagem que se trata de um procedimento bastante diverso da fusão arbitrária ou paródica da montagem e das citações musicais.

Assim como Lachenmann, Wolfgang Rihm também frequentou os cursos de Darmstadt e foi aluno Nono e Stockhausen. Considerado um dos representantes do “neo-romantismo” ou “neo-expressionismo” contemporâneo, Rihm reintroduz modelos de uma retórica expressiva tradicional que tinham sido proscritos pela cartilha serial nos anos 1950. Sua expressividade vincula-se confessadamente a Mahler e à atonalidade livre dos anos 1910. Mas tensiona a preexistência dessa retórica às instabilidades formais que sempre estiveram em sua origem e que foram, por assim dizer, sublimadas pela tradição ulterior. Não por acaso, Rihm é um dos compositores que diz textualmente responder ao programa da música informal. Nesse sentido, ambiciona dissolver categorias da música tradicional, reinventando contudo o escopo expressivo dessas mesmas categorias. Não sem algum quixotismo presunçoso, Rihm declarou certa vez sua admiração por *Vers une musique informelle*: “Leio com bastante frequência esse texto e desde o início tive a sensação de ser diretamente convocado por ele: parece que foi direcionado para mim”⁵¹¹. Essa influência torna-se explícita, por exemplo, no título

⁵¹⁰ No prefácio da partitura de *Pression*, podemos ler: “Except for places where pitches are notated in the traditional manner, the notation of this piece does not indicate the sounds, but the player’s actions.” (*Ibid.*, p. 79)

⁵¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 159

da série de suas peças sinfônicas *Vers une symphonie fleuve I-IV* (1992-1998). Por um lado, a ênfase no trabalho timbrístico, de criar continuidades através do contraste de texturas – procedimento típico da música pós-serial – não impede que Rihm também dialogue com a tradição do pensamento temático anterior ao serialismo. Incorpora, assim, células rítmicas previsíveis, figuras melódicas e progressões harmônicas tonais, ainda que interrompidas ou expostas de maneira nostálgica nas peças. As formas que utiliza não obedecem a esquemas, são elas mesmas fluidas, mas expõem claramente um sentido progressivo. Este sentido é dado, em *Vers une symphonie fleuve*, por dinâmicas progressivas nas cordas, altamente carregadas de expressão, e ruídos percussivos massivos que se intensificam no decorrer da peça, como se a obra tivesse seguido uma ramificação, uma linha específica de desenvolvimento (uma entre outras linhas possíveis) a partir da matéria sonora inicial. A técnica confere uma extensão temporal e direcionalidade que não existiam na atonalidade livre, a cujo universo sonoro, no entanto, Rihm sempre se refere. Por outro lado, definida como *work in progress*, cada uma das peças expande o material da precedente, seguindo outras linhas de desenvolvimento e exigindo eventualmente a alteração retroativa da anterior – o que não raro faz com que o compositor revise partituras já publicadas, executadas e gravadas. Assim, embora os modelos expressivos de *Vers une symphonie* sejam bastante convencionais, o compositor empenha-se, tanto quanto Lachenmann, em desvendar graus e possibilidades formais de estranhamento, fornecidos pela exploração de uma matéria sonora inicial qualquer. Não se trata mais de desestabilizar formas do passado, como nos gestos expressivos da atonalidade, mas de reagir a uma instabilidade das formas tomada como inevitável desde o início. Uma instabilidade cuja cristalização sonora e relação com o material sempre depende de seu momento histórico de produção e percepção.

*

Dissonância designa o que “soa distante”, a opacidade que compromete a inteligibilidade da ordem, o potencial de dissenso. Com a emancipação da dissonância no século 20, foi o caso de se reconhecer que toda estabilidade é ilusória e que aquilo que soa distante e provoca o dissenso aponta, afinal, para a verdade da música. Uma verdade sempre por se fazer, avessa a todo conformismo. Diante dos impasses da

modernidade filosófica e musical, talvez seja o caso de ainda parafrasear o célebre início de *Dialética Negativa* e afirmar que a negatividade essencial da filosofia e da música, o dissenso real, crítico, do conceito e da dissonância, “que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se viva porque se perdeu o instante de sua realização”.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 – ENTRADA DO 4º TEMA NA SEÇÃO DE DESENVOLVIMENTO (COMP. 284 EM DIANTE), 1º MOV. DA 3ª SINFONIA MI BEMOL MAIOR (<i>EROICA</i>), BEETHOVEN	67
FIGURA 2 – TENDÊNCIA À ESTATICIDADE E “REPETIÇÃO” A PARTIR DO COMPASSO 202 1º MOV. DA 6ª SINFONIA EM FÁ MAIOR (<i>PASTORAL</i>), BEETHOVEN	86
FIGURA 3 – OCORRÊNCIA DO ACORDE “AUGÚRIOS” INÍCIO DO 2º MOVIMENTO <i>SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA</i> , STRAVINSKY ..	118
FIGURA 4 – PARTITURA INTEIRA DA QUINTA <i>BAGATELA OP.9</i> , DE WEBERN EXEMPLO DE SEU ESTILO “AFORÍSTICO”	185
FIGURA 5 – SÉRIE DE BASE DE <i>STRUCTURES 1A</i> (1952) PARA 2 PIANOS, DE PIERRE BOULEZ RACIONALIZAÇÃO DAS ALTURAS (SEQUÊNCIA EXTRAÍDA DE <i>MODO DE VALORES E INTENSIDADES</i> , DE MESSIAEN)	198
FIGURA 6 - TABELAS DE DISTRIBUIÇÃO DE NOTAS DE <i>STRUCTURES 1A</i>	198
FIGURA 7 - RACIONALIZAÇÃO DAS DURAÇÕES (VALOR RÍTMICO DAS NOTAS DE SEMIFUSA A SEMÍNIMA PONTUADA)	198
FIGURA 8 - RACIONALIZAÇÃO DA DINÂMICA/INTENSIDADE (DE EXTREMO PIANISSIMO A EXTREMO FORTISSIMO)	199
FIGURA 9 - RACIONALIZAÇÃO DOS MODOS DE ATAQUE/ARTICULAÇÃO/ACENTO (MARCATO, STACCATO, NORMAL, STACATISSIMO, SFORZATO, TENUTO, ETC)	199
FIGURA 10 – COMPASSOS INICIAIS DE <i>STRUCTURES 1A</i> (1952) PARA 2 PIANOS PIANO I EXECUTA SÉRIE ORIGINAL (VER SÉRIE NA FIGURA “RACIONALIZAÇÃO DAS ALTURAS” ACIMA), ENQUANTO PIANO II EXECUTA SÉRIE INVERTIDA	200
FIGURA 11 – GRÁFICO CONTENDO OS OITO ARRANJOS POSSÍVEIS DOS CINCO <i>FORMANTES</i> DA 3ª SONATA PARA PIANO, DE BOULEZ	216
FIGURA 12 – OS 4 “DESENVOLVIMENTOS” (<i>DÉVELOPPANTS</i>) DO FORMANTE <i>TROPE</i> (II) DA 3ª SONATA PARA PIANO, DE BOULEZ	217
FIGURA 13 – FINAL DE <i>PARENTHÈSE</i> , DO FORMANTE <i>TROPE</i> (II) DA 3ª SONATA, DE BOULEZ (OBS. TRECHO ENTRE PARÊNTESES MARCADO PELO SINAL <i>LIBRE</i>)	219
FIGURA 14 – ESPECTRO FREQUENCIAL, DE 0,125 Hz A 16 Hz, AS SETE “OITAVAS TEMPORAIS” DO CAMPO DAS DURAÇÕES	256
FIGURA 15 ESPECTRO FREQUENCIAL, DE ~27 Hz (<i>LÁ₀</i>) A ~4200 Hz (<i>DÓ₈</i>), APROX. SETE OITAVAS DO CAMPO DAS ALTURAS NO PIANO	257
FIGURA 16 – “ESCALA DE 12 ANDAMENTOS” (EM BPM), UTILIZADA EM <i>GRUPPEN</i>	261
FIGURA 17 - SÉRIE DE BASE DE <i>GRUPPEN</i> PARA TODOS SEUS ATRIBUTOS (NÃO APENAS ALTURAS), INCLUINDO A ESCALA DE 12 ANDAMENTOS APRESENTADA NA FIGURA ACIMA	261
FIGURA 18 – ESPECTRO DAS 8 “OITAVAS TEMPORAIS” NO ÂMBITO DA “FORMA MUSICAL”	264

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden* (GS). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986; Berlin: Directmedia-Suhrkamp [Digitale Bibliothek, CD-ROM], 2003.

———. *Beethoven - Philosophie der Musik: Fragmente und Texte*. Organizado por Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. (Nachgelassene Schriften, Abteilung I - 1).

———. *Kranichsteiner Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. (Nachgelassene Schriften, Abteilung IV - 17).

———. *Briefe* (TWAA Br), Berlin: Theodor W. Adorno Archiv (TWAA) (inédito)

Traduções consultadas:

———. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

———. *The culture industry: selected essays on mass culture*. London; New York: Routledge, 2001.

———. *Philosophie de la nouvelle musique*. Trad. Hans Hildenbrand; Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1979

———. *In search of Wagner*. Trad. Rodney Livingstone. New York: Verso, 2005

———. *Prismas*. Trad. Jorge de Almeida; Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 2001.

———. *Moments musicaux*. Contrechamps, 2003

———. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

———. *Mahler : une physionomie musicale*. Trad. Jean-Louis Leleu; Theo Leydenbach. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

———. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

———. *Quasi una Fantasia*. New York: Verso, 1994

———. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

———. “Ideias para a sociologia da música”. In *Adorno (coleção “Os pensadores”)*, Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

———. *Alban Berg, o mestre da transição ínfima*. Trad. Mario Videira. São Paulo: Unesp, 2010

———. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008

———. *Beethoven: The Philosophy of Music*. Cambridge: Polity Press, 1998.

———. *Essays on Music*. Trad. Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press, 2002.

- ADLINGTON, Robert. *Musical Temporality: Perspectives from Adorno and de Man. repercussions*, v. 6, n. 1, 1997.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: Briefwechsel 1928 - 1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- ADORNO, Theodor W.; LIGETI, György. *Briefe Adorno-Ligeti (TWAA Br 903a)*.
- ADORNO, Theodor W.; LIGETI, György; ET AL. *Internes Arbeitsgespräch (1966) - Zur Vorbereitung eines Kongresses mit dem Themenschwerpunkt "Zeit in der Neuen Musik". In: Darmstadt-Dokumente: Internationale Ferienkurse für neue Musik. I. München: Edition Text + Kritik, 1999.*
- ADORNO, Theodor W.; METZGER, Heinz-Klaus. *Briefe Adorno-Metzger (TWAA Br 1005)*.
- ADORNO, Theodor W.; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Briefe Adorno-Stockhausen (TWAA Br 1493)*.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel: a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BACHT, Nikolaus. *Music and Time in Theodor W. Adorno*. Tese de Doutorado, Department of Music, King's College, University of London, London, 2002.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Vol. III - Charles Baudelaire um Lirico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da História. In: Obras Escolhidas - Vol. I - Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOISSIÈRE, Anne. *Adorno: la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq: Presses Univ. Septentrion, 1999.
- BOISSIÈRE, Anne. *La pensée musicale de Theodor W. Adorno: l'épique et le temps*. Paris: Beauchesne, 2011.
- BORIO, Gianmario. *Die positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966. In: Adorno in seinen musikalischen Schriften*. Regensburg: G. Bosse, 1987.
- BORIO, Gianmario. *"Dire Cela, Sans Savoir Quoi": The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avantgarde. In: HOECKNER, Berthold (Org.). Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth Century Music*. New York: Routledge, 2006.
- BORIO, Gianmario. *Kompositorische Zeitgestaltung und Erfahrung der Zeit durch Musik. Von Strawinskys rhythmischen Zellen zur seriellen Musik. In: KLEIN, Richard; ETTE, Wolfram; KIEM, Eckehard (Orgs.). Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Weilerswist: Velbrück, 2000.
- BORIO, Gianmario. *Musikalische Avantgarde um 1960: Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993.
- BORIO, Gianmario; DANUSER, Hermann (Orgs.). *Im Zenit der Moderne*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- BOULEZ, Pierre. *Alea. In: Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho; Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

- BOULEZ, Pierre. *Da necessidade de uma orientação estética*. In: *A música hoje 2*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOULEZ, Pierre. *Morreu Schoenberg*. In: *Apointamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOULEZ, Pierre. *Sonate, que me veux-tu?*. *Perspectives of New Music*, Trad. David Noakes; Paul Jacobs. v. 1, n. 2, 1963.
- BOULEZ, Pierre. *Son, verbe, synthese*. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, v. 13, n. 1/4, 1959.
- BROCKMANN, Stephen. *German Culture at the "Zero Hour"*. In: FRANK TROMMLER (Org.). *Revisiting zero hour 1945: the emergence of postwar German culture*. Washington: AICGS, 1996. (American Institute for Contemporary German Studies).
- BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1979.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BÜRGER, Peter. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- CAMPBELL, Edward. *Boulez, music and philosophy*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- CHUA, Daniel K. L. *Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring*. *Music Analysis*, v. 26, n. 1-2, 2007. Disponível em: <<http://doi.wiley.com/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x>>. Acesso em: 6 ago. 2013.
- CHURGIN, Bathia. *Beethoven and the New Development-Theme in Sonata-Form Movements*. *The Journal of Musicology*, v. 16, n. 3, 1998.
- COTT, Jonathan; STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen - conversations with the composer*. New York: Simon and Schuster, 1973.
- DAHLHAUS, Carl. *Das Problem der "höheren Kritik": Adornos Polemik gegen Strawinsky*. *Neue Zeitschrift für Musik*, n. 148/5, 1987.
- DAHLHAUS, Carl. *Emancipation of the dissonance*. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. *Expressive principle and orchestral polyphony in Schoenberg's Erwartung*. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DAHLHAUS, Carl. *Form*. In: *Schoenberg and the New Music: Essays by Carl Dahlhaus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DANUSER, Hermann. *"Materiale Formenlehre" - ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik*. In: NOWAK, Adolf; FAHLBUSCH, Markus (Orgs.). *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider, 2007.
- DECARSIN, François (Org.). *Inventions rythmiques et écriture du temps dans les musiques après 1945*. In: *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*. Paris: l'Harmattan : IRCAM, 2001.
- DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM: contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont: Editions Mardaga, 2003.
- DUARTE, Rodrigo. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- DUARTE, Rodrigo. *Sobre o conceito de "pseudomorfose" em Theodor Adorno*. *Artefilosofia*, n. 7, 2009.
- EIMERT, Herbert. *What is electronic music?*. In: *Die Reihe #1 - Electronic Music (eng. edition)*. Pennsylvania: Theodore Presser, 1958, v. 1.
- EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz (Orgs.). *Die Reihe #4 - Junge Komponisten*. Wien: Universal Ed., 1958. (Die Reihe: Informationen über serielle Musik, 4).
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. In: *História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- FROBENIUS, Wolf. *Über das Zeitmaß Augenblick in Adornos Kunsttheorie*. *Archiv für Musikwissenschaft*, v. 36, n. 4, 1979.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GEUSS, Raymond. *Morality, Culture, and History: Essays on German Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- GOEHR, Lydia. *Doppelbewegung: The musical moviment of Philosophy and the philosophical movement of music*. In: *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- GOEHR, Lydia. *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- GRIFFITHS, Paul. *A Concise History of Western Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press, 2010.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Repa; Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANSEN, João Adolfo. *Categorias epídíticas da ekphrasis*. *Revista USP*; n. 71, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13554>>.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- HUHN, Thomas (Org.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004. (Cambridge companions to philosophy).
- IDDON, Martin. *New music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013.
- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da dialética*. Trad. Luís Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Unesp, 1996.
- JARVIS, Simon. *Adorno: a critical introduction*. New York: Routledge, 1998.
- JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JIMENEZ, Marc. *Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*. Paris: Union générale d'éditions, 1973.
- KAEHLER, Klaus E. *Aspekte des Zeitproblems in der Musikphilosophie Theodor W. Adornos*. In: KLEIN, Richard; MAHNKOPF, Claus-Steffen (Orgs.). *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- KAUFMAN, Robert. *Red Kant, or the Persistence of the Third "Critique" in Adorno and Jameson*. *Critical Inquiry*, v. 26, n. 4, 2000.
- KLEIN, Richard. *Die Frage nach der Musikalischen Zeit*. In: *Adorno-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2011, p. 59–74.
- KLEIN, Richard. *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*. In: KLEIN, Richard; ETTE, Wolfram; KIEM, Eckehard (Orgs.). *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Weilerswist: Velbrück, 2000.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIGETI, György. *Décision et Automatisme dans la Structure Ia de Pierre Boulez (1957)*. In: *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Genève: Contrechamps Éditions, 2001.
- LIGETI, György. *Évolution de la forme musicale (1960)*. In: *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Genève: Contrechamps Éditions, 2001.

- LIGETI, György. *La forme dans la musique nouvelle*. In: *Neuf essais sur la musique*. Trad. Catherine Fourcassié. Genève: Contrechamps Éditions, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classes*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACONIE, Robin. *Other planets: the music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Adornos Kritik der neueren Musik*. In: *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen. *Ästhetische Modernität und kompositorische Kritik. Adornos Musikphilosophie*. *Zeitschrift für kritische Theorie*, v. 9/1999, n. 9, p. 31–57, 1999.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: MusiMed, 1996.
- MENEZES, Flo. *A teoria da unidade do tempo musical de Karlheinz Stockhausen*. In: *Música maximalista*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- MENEZES, Flo. *Música maximalista*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- METZGER, Heinz-Klaus. *Das Altern der Philosophie der Neuen Musik*. In: EIMERT, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz (Orgs.). *Die Reihe #4 - Junge Komponisten*. Wien: Universal Ed., 1958, p. 64–84.
- METZGER, Heinz-Klaus. *Musik wozu: Literatur zu Noten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- METZGER, Heinz-Klaus; ADORNO, Theodor W. *Disput zwischen Theodor W. Adorno und Heinz-Klaus Metzger*. In: *Musik wozu: Literatur zu Noten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (Orgs.). *Darmstadt-Dokumente: Internationale Ferienkurse für neue Musik. I*. München: Edition Text + Kritik, 1999.
- MITCHELL, W. J. T. *The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon. Representations*, n. 6, 1984.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Adorno: A Biography*. Trad. Rodney Livingstone. Cambridge: Polity, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- O'CONNOR, Brian. *Adorno's negative dialectic: philosophy and the possibility of critical rationality*. Cambridge: MIT, 2005.
- PADDISON, Max. *Adorno's aesthetics of music*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- PADDISON, Max. *Performance, Reification, and Score: The Dialectics of Spatialization and Temporality in the Experience of Music*. *Musicae Scientiae*, v. 8, n. 1 suppl, p. 157–179, 2004.
- PADDISON, Max. *Stravinsky as devil: Adorno's three critiques*. In: CROSS, Jonathan (Org.). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 192–202.
- PADDISON, Max. *The language-character of music: Some motifs in Adorno*. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 116, n. 2, 1991. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1093/jrma/116.2.267>>. Acesso em: 10 jul. 2013.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina*. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/nono/apuntes.html>>.
- POWELL, Larson. *Der andere Hörplatz: Die Zeitlichkeit zwischen Subjekt und Ich - Adorno und Stravinsky*. In: KLEIN, Richard; ETTE, Wolfram; KIEM, Eckehard (Orgs.). *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*. Weilerswist: Velbrück, 2000, p. 335–353.
- RICHTER, Simon. *Intimate Relations: Music in and around Lessing's "Laokoon"*. *Poetics Today*, v. 20, n. 2, 1999.
- SAFATLE, Vladimir. *Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica*. *Artefilosofia*, n. 7, 2009.

- SAFATLE, Vladimir. *Os deslocamentos da dialética (apresentação à edição brasileira)*. In: ADORNO, Três estudos sobre Hegel. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.
- SAID, Edward W. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHEIBLE, Hartmut. *Theodor W. Adorno: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- SCHNEIDER, Reinhard. *Strawinsky und Adorno*. In: SONNTAG, Brunnhilde (Org.). *Adorno in seinen musikalischen Schriften: Beiträge zum Symposium "Philosophische Äusserungen über Musik, Adorno in Seinen Musikalischen Schriften" vom 20.-21. September 1985 in der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*. Rogensburg: G. Bosse, 1987.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea - Selected writings*. Trad. Leo Black. Berkeley: University of California Press, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *A unidade do tempo musical*. In: *Música eletroacústica: história e estéticas*. Trad. Regina Johas. São Paulo: Edusp, 1996.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. ... *how time passes ... Die Reihe #3 (eng. edition)*, Trad. Cornelius Cardew. 1959.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Structure and experiential time. Die Reihe #2*, Trad. Cornelius Cardew. 1955.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre a Música: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Trad. Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- TIEDEMANN, Rolf. *Nur ein Gast in der Tafelrunde - Adorno: kritisch und kritisiert*. In: STEPHAN, Rudolf (Org.). *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse; 1946 - 1996*. Stuttgart: DACO Verlag, 1996.
- URBANEK, Nikolaus. *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik: Adornos "Philosophie der Musik" und die Beethoven-Fragmente*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Célia Euvaldo; Cristina Murachco. São Paulo: Cosac Naify, 2012. (Portátil).
- WAIZBORT, Leopoldo. *Aufklärung musical - Consideração sobre a sociologia da arte de Th. W. Adorno na "Philosophie der neuen Musik"*. Dissertação de mestrado (versão eletrônica), USP, São Paulo, 1992.
- WIGGERSHAUS. *A Escola de Frankfurt. - História, Desenvolvimento Teórico, Significação Política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- WILLIAMS, Alastair. *Music in Germany since 1968*. New York: Cambridge University Press, 2013. (Music since 1900).
- WILLIAMS, Alastair. *New music and the claims of modernity*. Aldershot: Ashgate, 1997.
- ZAGORSKI, Marcus. *Material and History in the Aesthetics of "Serielle Musik"*. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 134, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02690400903109083>>. Acesso em: 31 out. 2013.
- ZAGORSKI, Marcus. *"Nach dem Weltuntergang": Adorno's Engagement with Postwar Music*. *Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4138387>>. Acesso em: 8 jul. 2013.
- ZIMMERMANN, Norbert. *Der ästhetische Augenblick Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1989.