

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP)
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA:
ANTON WEBERN POR THEODOR ADORNO

SOFIA ANDRADE MACHADO

OURO PRETO

2018

SOFIA ANDRADE MACHADO

A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA:
ANTON WEBERN POR THEODOR ADORNO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior

OURO PRETO

2018

M113i

Machado, Sofia Andrade .

A ideia da lírica absoluta [manuscrito]: Anton Webern por Theodor Adorno / Sofia Andrade Machado. - 2018.

100f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

Área de Concentração: Filosofia.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Webern, Anton., 1883-1945. 3. Expressionismo. 4. Música . 5. Música e filosofia. I. Garcia Alves Júnior, Douglas. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 101.1

**Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte**

Dissertação intitulada **“A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA: ANTON WEBERN POR THEODOR ADORNO”**, de autoria da mestranda **Sofia Andrade Machado**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior – UFOP – Orientador


Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - UFMG


Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães - UFOP

Ouro Preto, 21 de fevereiro de 2018.



*Para Ouro Preto, e a todas as pessoas
que compuseram a minha vida durante essa longa viagem...*

Tudo se come, tudo se comunica,
tudo, no coração, é ceia.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Hotel Toffolo

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Douglas pela amizade, pela compreensão, pela paciência, pelo estímulo e pela confiança. Pelas aulas, pelos cafés filosóficos e pela liberdade concedida.

Ao Rodrigo Duarte e ao Bruno por terem aceito o convite para participar da banca e pelas contribuições apresentadas.

Agradeço ao Bruno também pela amizade, pelas aulas, pela convivência e por ter acompanhado e contribuído para o desenvolvimento do trabalho.

Aos professores que fizeram parte do processo inicial de orientação, Gilson e Rainer. Agradeço afetosamente ao Rainer pela parceria musical.

Aos professores que estiveram na coordenação do mestrado, pela disponibilidade para o diálogo e pelo auxílio nos momentos difíceis, Cíntia e Zé.

À Leca, pelo amor, pela amizade, pelas aulas e pela convivência.

À secretária da pós-graduação, Néia Guimarães, pela paciência e pelo atencioso auxílio com as questões do *mundo administrado*.

Aos funcionários da biblioteca do IFAC, especialmente à Wania, ao Will, ao Roberto e à Natália, pelo carinho, pela alegria, por tornarem meu cotidiano mais leve e agradável; por terem me concedido o título de *Miss Biblioteca*, categoria Mestrado.

Aos meus alunos na disciplina Introdução à Filosofia do curso de Administração da UFOP, ministrada como estágio de docência.

Ao Eduardo Socha pelas desorientações, indicações de leitura e pelo estímulo a trabalhar com os escritos musicais de Adorno.

Ao Sidney Molina pelas aulas de estética musical na graduação, pelo incentivo a seguir este caminho e por ter me ensinado que música e filosofia não se separam.

A todos os colegas do IFAC, pela convivência, pelas conversas, ideias, risadas, desesperos, músicas, poesias. Por terem me ajudado a manter minhas *utopias* nos caminhos de pedra, a cada dia.

À Thereza, pelo apoio aos meus estudos e às minhas escolhas, pelas influências intelectuais e artísticas, por ter me dado uma educação feminista e livre.

À Flávia, pela amizade que transcende os laços de família.

À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Em toda a obra de arte genuína,
aparece algo que não existe.

THEODOR W. ADORNO

Teoria Estética

Não entrarei, senhor, no templo,
seu frontispício me basta.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

São Francisco de Assis

RESUMO

Esta dissertação aborda os escritos musicais do filósofo Theodor W. Adorno sobre o compositor austríaco Anton Webern. Adorno escreveu alguns ensaios sobre Webern e fez apontamentos e análises de algumas de suas peças musicais, que se encontram dispersos em seus *Escritos musicais*. Também escreveu sobre a música de Webern em algumas outras obras, principalmente na *Teoria Estética*, na *Filosofia da Nova Música*, na *Palestra sobre lírica e sociedade* e no ensaio tardio *O Envelhecimento da Nova Música*. Adorno dedicou escritos mais extensos aos outros compositores da Segunda Escola de Viena, Arnold Schoenberg e Alban Berg. Embora mais concisos e dispersos, os escritos sobre Webern revelam aspectos importantes sobre o pensamento estético de Adorno. No ensaio mais extenso, *Anton von Webern* (1959), Adorno define a ideia musical de Webern como “a ideia da lírica absoluta”. O termo criado por Adorno faz lembrar o termo *música absoluta*, relativo a controvérsias musicais do século XIX. Embora Adorno não mencione explicitamente essa relação, a analogia entre a música de Webern e as discussões sobre a ideia da música absoluta no Romantismo remetem ao conceito de autonomia da arte. Os escritos musicais de Adorno estão vinculados com sua obra filosófica de forma mais ampla, uma vez que, para o filósofo, as manifestações artísticas são correlatas ao conhecimento conceitual e constituem um campo privilegiado para a compreensão da racionalidade.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; Anton Webern; Expressionismo; Música absoluta; Filosofia da música.

ABSTRACT

THE IDEA OF ABSOLUTE LYRIC: ANTON WEBERN BY THEODOR ADORNO

This dissertation deals with the musical writings of philosopher Theodor W. Adorno about the Austrian composer Anton Webern. Adorno wrote some essays on Webern and made notes and analysis of some of his musical pieces. This material is dispersed in his *Musical writings*. He also wrote about the music of Webern in other books, chiefly in *Aesthetic Theory*, in *Philosophy of new music*, in *Lyric poetry and society* and in his late essay *The aging of new music*. Adorno wrote more extensively on the other composers of the Second School of Vienna, Arnold Schoenberg and Alban Berg. Albeit more concise and dispersed, the writings on Webern reveal important aspects of the aesthetic thinking of Adorno. In his longer essay, *Anton von Webern* (1959), Adorno defines the musical idea of Webern as “the idea of an absolute lyric”. The term made up by Adorno brings to mind the term *absolute music*, that inspired much controversy in the 19th century. Although Adorno does not mention explicitly this relation, the analogy between the music of Webern and those discussions in the Romantic period discloses features of the concept of autonomy of art. The musical writings of Adorno are connected to his philosophical work in a broad sense, once for him artistic manifestations are correlated to conceptual knowledge and constitute a significant place for the understanding of rationality.

Keywords: Theodor W. Adorno; Anton Webern; Expressionism; Absolute music; Philosophy of music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>Quadrado mágico</i>.....	44
Figura 2. Kazimir Malevitch, <i>Banhistas</i>.....	52

ABREVIACÕES

As obras de Theodor Adorno foram abreviadas, para facilitar a identificação.

Livros:

TE: *Teoria Estética*

Estética: Estética 1958-1959

FNM: *Filosofia da Nova Música*

DE: *Dialética do Esclarecimento*

P: *Prismas*

Ensaio:

Webern 26: Anton Webern. Para a interpretação das Cinco peças para orquestra, op. 10 em Zurique. Escritos musicais V. Obra completa, 18

Webern 33: Anton von Webern. Escritos musicais V. Obra completa, 18

Webern 59: Anton von Webern. Escritos musicais I-III. Obra completa, 16

Ensaio: O ensaio como forma. Notas de Literatura I

Filosofia e música: Sobre a relação atual entre filosofia e música. Escritos musicais V. Obra completa, 18

Expressionismo: Expressionismo e verdade artística. Notas sobre literatura. Obra completa, 11

Dezenove contribuições: Dezenove contribuições sobre a nova música. Escritos musicais V. Obra completa, 18

Fragmento: Fragmento sobre música e linguagem

Palestra sobre lírica: Palestra sobre lírica e sociedade. Notas de Literatura I

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O CARÁTER FILOSÓFICO DOS ESCRITOS MUSICAIS DE ADORNO.....11

CAPÍTULO I

ANTON WEBERN E O *ESTILO AFORÍSTICO* COMO OPÇÃO ESTÉTICA.....20

1.1 O IDEAL *APORÉTICO* DA EXPRESSÃO NO EXPRESSIONISMO.....20

1.2 O EXPRESSIONISMO NA MÚSICA.....30

1.3 COERÊNCIA COMO VERDADE.....39

1.3.1 Anton Webern, *O caminho para a música nova (1932-1933)*43

1.4 *ABSOLUTER LYRIC* COMO SUBTRAÇÃO.....45

1.4.1 Pierre Boulez, *Schoenberg morreu (1952)*46

1.4.2 Adolf Loos, *Ornamento e crime (1908)*49

CAPÍTULO II

A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA.....53

2.1 MÚSICA ABSOLUTA COMO PARADIGMA ESTÉTICO.....53

2.1.1 Carl Dahlhaus, *A ideia da música absoluta*.....53

2.1.2 Eduard Hanslick, *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons (1854)*58

2.2 A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA.....65

2.2.1 Música absoluta e *poésie absolue*.....65

2.2.2 A poesia lírica.....68

2.2.3 G. W. F. Hegel, *A poesia lírica (A Poesia. Cursos de Estética, IV)*72

2.3 A LÍRICA MODERNA E A DESARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM.....74

2.3.1 Carlos Drummond de Andrade, *Procura da poesia (1945)*77

2.4 A *OPÇÃO ESTÉTICA* COMO RECUSA.....80

2.4.1 Theodor Adorno, *Palestra sobre lírica e sociedade (1958)*80

CONCLUSÃO

MÚSICA E RACIONALIDADE.....83

O *domínio estético* da natureza.....83

O *caráter fetichista da série* em Webern.....87

A lírica como possibilidade de expressão.....89

REFERÊNCIAS.....90

APÊNDICE.....97

INTRODUÇÃO

O CARÁTER FILOSÓFICO DOS ESCRITOS MUSICAIS DE ADORNO

Theodor Adorno (1903-1969) teve uma ligação profunda com a música, que fez parte de sua formação desde a infância. Adorno teve aulas de composição com Alban Berg (1885-1935) em Viena, em 1925, e conheceu o círculo de compositores da Segunda Escola de Viena, ligados a Arnold Schoenberg (1874-1951). Frequentou os cursos de verão de Darmstadt entre os anos 1952 e 1966, tendo participado como professor, crítico, conferencista e organizador de debates. Durante este período, teve contato com os compositores da geração pós-weberniana (Escola de Darmstadt), dos quais se destacam principalmente Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Num trecho da correspondência entre Alban Berg e Adorno, traduzido por Jorge de Almeida¹, Berg enfatiza o talento filosófico de seu aluno de composição:

Seu mestre Alban Berg, atento ao talento crítico do jovem filósofo que pretendia se tornar compositor, escreveu-lhe em 28 de janeiro de 1926 as seguintes palavras: “cheguei à segura convicção de que o senhor, no âmbito do conhecimento mais profundo da música (em todos os seus aspectos até hoje ainda não pesquisados, sejam eles de natureza filosófica, histórico-artística, teórica, social, histórica, etc.) está destinado a realizar algo *da mais alta* qualidade, e também a realizá-lo na forma de uma grande obra filosófica. Se com isso sua criação musical (eu me refiro à composição), da qual eu tanto espero, ficar prejudicada, é um receio que sempre me ocorre quando penso no senhor. Está claro: um dia o senhor, pois o senhor é um só e alguém que (graças a Deus) se entrega ao todo por inteiro [*auf's Ganze geht*], terá de escolher entre Kant *ou* Beethoven”. (ALMEIDA, 2007a, p. 21)

Adorno escolheu se dedicar à filosofia, mas incorporou a música em seu pensamento filosófico, trabalhando com a junção de ambas: “Para chegar a conceber o pressuposto dialético-negativo de que o todo é o não-verdadeiro, Adorno se entregou por inteiro à tarefa de superar o pensamento marcado pela opção entre isto ou aquilo, pensando Kant *e* Beethoven, Hegel *e* Schoenberg” (ALMEIDA, 2007a, p. 22). Dentro dos seus escritos sobre estética, a música funciona como um paradigma, a referência que o filósofo toma por base para a formulação de seu pensamento de forma mais ampla. Citando Carl Dahlhaus (1928-1989), Jorge de Almeida observa que, na tradição filosófica da qual derivam as estéticas específicas de cada arte, a música não é central, e sim

¹ Jorge de Almeida cita a correspondência entre Adorno e Alban Berg: ADORNO, T. W. & BERG, A. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, p. 66.

periférica, o que confere destaque à posição de Adorno e à forma como a música é incorporada a seu pensamento.

Os *Escritos musicais* de Adorno incluem ensaios, monografias, críticas de concertos, discos e livros, conferências radiofônicas e análises de obras musicais. Ocupam oito volumes dos vinte nos quais foram divididas suas obras completas. Além desses oito volumes, ainda existem referências importantes à música na *Teoria estética* e no volume 10, *Crítica cultural e sociedade*, que contém o livro *Prismas*. Os escritos musicais são pouco estudados no Brasil, e a maioria dos estudos aborda os ensaios sobre Schoenberg. Os escritos sobre Anton Webern (1883-1945) constituem o objeto desta dissertação².

Adorno dedicou ensaios mais extensos a Schoenberg e Alban Berg, respectivamente a primeira parte da *Filosofia da Nova Música* (que contém o ensaio *Schoenberg e o progresso*) e *Berg: o mestre da transição mínima*. Os escritos sobre Webern são mais concisos e estão dispersos entre os volumes 15 e 19 das obras completas. São três ensaios com o título *Anton von Webern* (de 1932, 1933 e 1959); um ensaio sobre Berg e Webern (1930); análises das obras musicais de Webern: op. 3, op. 12, op. 9 e op. 7 (1963); a resenha sobre um livro dedicado a Webern (1963) e outros pequenos textos. O ensaio *Anton von Webern*, de 1959 (obra completa, 16), é o texto mais extenso, tomado como principal referência para esta dissertação.

A produção de escritos musicais e a atividade de Adorno como crítico musical constituem parte indissociável de seu trabalho filosófico. Jorge de Almeida enfatiza a importância da crítica musical de Adorno, que tende a ser vista com menos importância do que seus escritos filosóficos sobre música, como se fosse algo separado ou como se ocupasse um lugar menos importante dentro de suas obras sobre estética:

O impulso que leva grande parte dos comentadores a enfatizar a importância de Adorno como teórico da *Neue Musik* (passível portanto de ser discutido e mesmo recusado em termos puramente teóricos) parece ser o mesmo que condena a um lugar subalterno e ao olhar indiferente sua atuação como crítico musical, mais especificamente, como crítico da “Nova Música”. No entanto, não há como entender (ou criticar) a filosofia da nova música desenvolvida por Adorno sem levar em consideração a origem prosaica de grande parte dessas ideias. (ALMEIDA, 2007a, p. 51-52)

² Para todos os escritos de Adorno sobre Webern foi utilizada a edição das obras completas de Adorno em espanhol, da editora Akal.

A crítica musical traz o caráter imanente das obras, e possibilita pensar a música como algo historicamente construído, cujo teor de verdade muda conforme a obra e o tempo:

Se a filosofia da música não quer ser apenas mais uma “filosofia de alguma coisa”, tem de abandonar a mera citação filológica dos textos sobre arte e buscar, na dinâmica histórica dos objetos, seu próprio “teor de verdade”. Nisso reside o interesse das ideias de Adorno sobre música, desenvolvidas não a partir de leituras acuradas dos grandes estetas do passado, e sim afiadas nos intensos debates dos anos 1920 sobre a “verdade” da Nova Música, que demonstravam justamente a impossibilidade de considerações filosóficas genéricas sobre a arte moderna (ALMEIDA, 2007b, p. 345).

A crítica musical e a produção de escritos musicais de caráter filosófico ganha, para Adorno, o sentido de busca pelo teor de verdade presente em cada obra musical. As “leituras acuradas” sobre a tradição da estética também fizeram parte de sua formação, mas é no questionamento da estética tradicional, que formula noções gerais sobre arte e reduz as obras de arte a conceitos estabelecidos de forma externa ao seu caráter, sem considerar as transformações históricas e a singularidade de cada obra, que Adorno constrói seu pensamento estético, aliado à produção de obras e aos manifestos dos artistas do início do século XX. Esse pensamento encontra expressão através da forma ensaio, tal como Adorno defende em *O ensaio como forma*:

O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade. (*Ensaio*, p. 27)

A relação entre música e racionalidade está ligada ao que Adorno denomina *duplo caráter* da obra de arte. Ao mesmo tempo em que se mantém como esfera autônoma (de forma mais acentuada na arte moderna), a arte está vinculada à sociedade. Como espaço de tensão e de crítica, a arte comporta aquilo que não encontra lugar na realidade social, tal como Adorno descreve na *Teoria estética*:

O seu contributo [da arte/ sm] para a sociedade não é comunicação com ela, mas algo de muito mediatizado, uma resistência, em que a evolução social se reproduz em virtude do desenvolvimento intra-estético, sem ser a sua imitação. A modernidade radical preserva a imanência da arte, com o risco da sua própria supressão, de tal maneira que a sociedade é aí admitida só obscuramente, tal como nos sonhos, aos quais desde sempre se compararam as obras de arte (TE, p. 341).

Adorno afirma que a arte funciona como crítica do conhecimento conceitual por estar relacionada à sua contraparte, aquilo que não equivale ao conceito. “A arte é racionalidade, que critica esta sem lhe subtrair; não é algo de pré-racional ou irracional, como se estivesse antecipadamente condenado à inverdade perante o entrelaçamento de qualquer atividade humana na totalidade social” (TE, p. 90). A concepção exposta na *Teoria estética* converge com a proposta adorniana de uma filosofia que opera com o *não-idêntico*, que incorpora como parte de si a diferença existente entre a coisa e o conceito. A separação rígida entre arte e racionalidade, que desconsidera que as formas artísticas também operam por meio da racionalidade, é invertida pelo filósofo, que privilegia a arte como forma de racionalidade que complementa os outros domínios da razão. A ideia de que a arte apenas reflete o irracional em oposição ao conhecimento conceitual, e de que constitui um domínio separado da filosofia e da ciência é algo que Adorno combate:

Os ideais de pureza e asseio, compartilhados tanto pelos empreendimentos de uma filosofia veraz, aferida por valores eternos, quanto por uma ciência sólida, inteiramente organizada e sem lacunas, e também por uma arte intuitiva, desprovida de conceitos, trazem as marcas de uma ordem repressiva. (*Ensaio*, p. 22)

Sobre os escritos musicais de Adorno, Vladimir Safatle observa a necessidade de compreender que “no cerne do programa filosófico adorniano encontra-se o esforço em consolidar uma *filosofia da obra musical*” (SAFATLE, 2007, p. 369). Para Adorno, não apenas a música está vinculada à racionalidade, fato que foi, de certa forma, negligenciado pela própria estética musical até o final do século XIX, mas ela constitui um “setor privilegiado” (SAFATLE, 2007, p. 371) para a compreensão dos mecanismos pelos quais a racionalidade opera. Os escritos musicais de Adorno, segundo Safatle, não se encaixam no cânone dos escritos musicológicos e dos estudos de análise musical, mas são escritos filosóficos, porque tratam de processos de racionalização:

Vale sempre a pena lembrar que seus escritos musicais não se inserem totalmente nos cânones musicológicos da análise interna da forma musical. Se quisermos apreender o verdadeiro espaço no qual eles se movem, devemos estar atentos para a insistência adorniana em mostrar como *os problemas internos ao desenvolvimento da forma musical são fundamentalmente problemas de critérios de racionalidade e problemas de processos de racionalização*. Isso nos permitiria afirmar que, segundo Adorno, a história das formas musicais seria um setor privilegiado, mas quase esquecido, da história da razão, uma história capaz de nos indicar os operadores de uma razão que não se deixa resvalar à condição de dispositivo de dominação (SAFATLE, 2007, p. 370-371).

A relação entre música e filosofia é estabelecida através do *caráter de enigma*, que é próprio das obras de arte. Ao explicar o conceito em suas aulas de estética³, Adorno menciona “ a experiência de que, em um certo sentido, as obras de arte não podem ser compreendidas” (*Estética*, p. 82). Quando se está dentro de uma obra de arte e se participa dela de forma viva, as perguntas por seu sentido não acontecem, porque o sentido está, naquele momento, sendo vivenciado. A pergunta pelo sentido é motivada pelo caráter enigmático, e a filosofia da arte representa o estado de ruptura do sujeito ao emergir da obra:

Se há uma justificação da filosofia da arte (...) esta justificação reside unicamente em que só ela é capaz [de fazer frente à experiência] de sentir alguma vez em carne própria esse momento de ruptura em que alguém, de pronto, sai da obra de arte e, ao voltar estranho e atordoado, se pergunta: que é tudo isso?, para que isso está aí?, o que diz? (*Estética*, p. 83)

O caráter enigmático se refere à uma opacidade que torna impossível definir a arte ou reduzir a experiência estética através do conceito⁴. Tanto a análise dos elementos formais de uma obra, quanto toda tentativa de conceituação sempre encontra algo que não se deixa dizer, que não se deixa definir pelo conceito:

Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo. Só se torna resplandecente na mais profunda experiência da arte. Se uma obra se abre inteiramente, atinge-se então a sua estrutura interrogativa e a reflexão torna-se obrigatória; em seguida, a obra afasta-se para, finalmente, assaltar uma segunda vez com “o que é isto?” aquele que se sentia seguro da questão. É possível, porém, reconhecer como constitutivo o caráter enigmático lá onde ele falta: as obras de arte que se apresentam sem resíduo à reflexão e ao pensamento não são obras de arte. (TE, p. 188)

Ao apresentar-se como enigma que pede uma resposta, a arte mobiliza a racionalidade sem que nenhuma resposta possa ser dada de forma satisfatória, porque a obra de arte se manifesta por meios próprios da linguagem artística. A única resposta

³ Adorno ministrou cursos de estética entre 1950 e 1968, enquanto planejava escrever uma grande obra sobre estética, que acabou sendo a inacabada *Teoria estética*. As aulas do semestre de inverno de 1958/59 foram gravadas e posteriormente transformadas no livro *Estética (1958/9)*.

⁴ O caráter enigmático se aproxima da forma como Adorno retoma a utilização do conceito de *mimesis*, com sentido diferente de como o conceito era concebido pela estética clássica.

possível para o enigma, segundo Adorno, é a interpretação, como ele sugere nesta outra passagem da *Teoria estética*:

As obras, sobretudo as de mais elevada dignidade, aguardam a sua interpretação. Que nelas nada houvesse para interpretar e simplesmente ali estivessem, apagaria a linha de demarcação da arte. Em última análise, mesmo os tapetes, o ornamento, tudo o que não é figurativo, esperam impacientemente a decifração. Aprender o conteúdo de verdade pos-tula a crítica. Nada é apreendido se a sua verdade ou falsidade não for compreendida, e isso é afazer da crítica. O desdobramento histórico das obras pela crítica e a manifestação filosófica do seu conteúdo de verdade encontram-se em interação. A teoria da arte não pode situar-se para além desta, mas deve abandonar-se às leis do seu movimento, contra cuja consciência as obras de arte se fecham hermeticamente. (TE, p. 198)

Este trecho revela a importância que Adorno atribui ao papel da crítica, ao qual se agrega, indissociavelmente, o sentido filosófico de busca pela verdade, na concepção de verdade característica de sua filosofia. Uma verdade que muda conforme a história e que não deve pretender que a resposta ao enigma seja absoluta, nem que esteja além da arte, mas que, ao contrário, seja produzida pela interpretação dos elementos constitutivos internos da obra:

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é que justifica a estética. Enquanto que nenhuma obra de arte fica absorvida em determinações racionalistas nem no que por ela é julgado, todas se dirigem, no entanto, em virtude da indigência do seu caráter enigmático, à razão interpretativa. (TE, p. 197)

Aquilo que não pode ser reduzido ao conceito (“indigência” do caráter enigmático) é o que mobiliza o intuito de decifração. A interpretação não deve pretender dissolver o enigma, mas deve chegar a um sentido construído em torno dele. O sentido atribuído pela interpretação é uma verdade transitória. A interpretação, segundo Adorno, se dirige ao enigma singular que cada obra de arte apresenta. A “resolução objetiva” do enigma é a reflexão filosófica que ele desencadeia: essa é a verdade transitória de cada obra e de cada interpretação. Retomando a passagem citada do *Curso de estética*, na qual Adorno descreve o momento em que o espectador emerge da obra de arte e se pergunta pelo seu sentido, a filosofia da arte se apresenta como possibilidade de reconciliação:

Desde já, não posso explicar-lhes esta classe de reflexão agora, de maneira imediata, súbita, como a disparada de uma pistola: “este é o sentido da arte; isto é a arte; agora captei de uma vez para sempre; agora sei o que é uma obra

de arte”. Mas, de todos os modos, por meio de sua totalidade, da conexão que estabelece em suas categorias, a teoria pode voltar a dissipar essa estranheza e pode gerar essa reconciliação entre a obra de arte e o receptor que, em algum ponto, faz tempo se tornou problemática em toda relação viva com a arte – e eu diria: precisamente em toda relação autêntica com a arte -. (*Estética*, p. 84)

A música será, para Adorno, a principal referência para a construção de seu pensamento sobre estética. Ela apresenta o enigma ao não poder ser representada por meios não-musicais, ao mesmo tempo em que sua estrutura contém o elemento racional, sua contraparte:

Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que ela de modo algum é. Se alguém procura aproximar-se de um arco-íris, ele esvanece-se. Prototípica para tal é, antes das outras artes, a música, toda ela enigma e ao mesmo tempo totalmente evidente. Não há enigma a resolver, trata-se apenas de decifrar a sua estrutura, e tal é a tarefa da filosofia da arte. (TE, p. 197)

O problema da autonomia da música permaneceu, durante muitos séculos, oculto pela filosofia da arte porque se buscava a compreensão daquilo que na música permanece como abstrato. A *Teoria dos Afetos*⁵, nos séculos XVII e XVIII, e a *estética do sentimento*⁶, no século XIX, tentavam atribuir à música sentidos externos à sua forma. Adorno se volta para o problema da forma, em consonância com a necessidade de pesquisa formal que caracteriza o Modernismo artístico. A filosofia da arte não deve agregar sentidos externos ao objeto, com a pretensão de atribuir a ele um saber, mas deve partir do objeto para extrair a verdade que ele contém. A ruptura do sistema tonal na música, no início do século XX, corre paralelamente ao abstracionismo nas artes plásticas, à luta contra o ornamento na arquitetura, à ruptura da linearidade narrativa na prosa e ao verso livre na poesia. A pesquisa de novas linguagens artísticas e a busca pela afirmação da autonomia da arte no Modernismo é correlata à tendência, na filosofia, de abandonar

⁵ A *Doutrina* ou *Teoria dos Afetos* [*Affektenlehre*], vinculada à estética do Barroco, é um conceito originalmente derivado das doutrinas gregas e latinas de retórica e oratória, que buscava retomar o vínculo entre a palavra e a música. Os afetos e sentimentos eram correspondentes a determinadas figuras musicais, que eram padronizadas.

⁶ Tendência representada por alguns estetas e compositores do Romantismo. Robert Schumann (1810-1856), afirmava que “a estética de uma arte é igual à da outra, só difere na matéria” (FUBINI, 2008, p. 129), em oposição a Eduard Hanslick (1825-1904), que defendia a autonomia da música por conta da singularidade de seu material. “A técnica musical não é, para Hanslick, um *meio* para exprimir sentimentos ou suscitar emoções, mas sim a própria música e nada mais”. (FUBINI, 2008, p. 130).

a crença num saber que tenha a pretensão de abarcar a totalidade. Através do *ensaio*, a filosofia pode se aproximar da música sem dissolver seu caráter de enigma, que a constitui:

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo. Ele quer polarizar o opaco, liberar as forças aí latentes. (*Ensaio*, p. 44)

Em carta a Alban Berg, Adorno explicita sua intenção de se apropriar de procedimentos da composição musical para a construção de seu discurso filosófico. Na escrita ensaística de Adorno se revela, portanto, um cuidado com a forma, que é influenciada pelos procedimentos da composição atonal. Jorge de Almeida observa que, embora alguns comentadores critiquem a escrita de Adorno devido à sua dificuldade e lamentem o fato de que ele não tenha escrito de forma mais simplificada, sua escrita tem realmente a intenção de mimetizar a composição atonal, e isso se refletirá mais tarde em suas considerações sobre a forma ensaística, expostas em *O ensaio como forma*:

Adorno chegou mesmo a explicitar, em carta a Berg de 23.11.1925, sua “intenção secreta” de mimetizar na estrutura de seus ensaios o “modo de composição” de seu professor, tendo como modelo o *Quarteto op. 3*, uma obra em que os temas não eram apresentados desde o início como unidades fechadas, prontas para o desenvolvimento, mas sim configurados a partir de células motívicas suscetíveis de serem tratadas isoladamente, ao mesmo tempo em que remetiam umas às outras e configuravam o todo. É o início do estilo das “menores transições”, que também ressoa no ensaísmo crítico de Adorno, na recusa à articulação externa dos momentos do objeto a ser criticado. (ALMEIDA, 2007a, p. 122-123)

Segundo Adorno, a obra de arte, devido a seu duplo caráter, converge as tensões existentes na sociedade para a sua forma, na qual elas inevitavelmente se manifestam. No ensaio *Sobre a relação atual entre filosofia e música*, Adorno observa que, na música de Webern, caracterizada pela “chocante brevidade” (*Webern 59*, p. 113) e pela utilização do silêncio como elemento estrutural, a contração da forma e a “coerção ao emudecimento” refletem de forma tão radical o desejo de autonomia da música que sua própria condição, frente ao estado de coisas existente, é posta em questão:

Quando a música contemporânea, em um de seus representantes mais significativos, portanto mais desconhecidos fora dos círculos mais restritos, Anton von Webern, se contrai em instantes e obedece a uma coerção ao emudecimento que é maior inclusive que a tenaz vontade de forma do compositor, então se reflete na estrutura interna da música sua relação com as condições de sua existência. A música que se mantém fiel a si mesma preferiria

não ser em absoluto, preferiria em sentido mais literal, tal como tão amiúde se disse a propósito de Webern, extinguir-se a trair sua essência ao se aferrar à existência. (*Filosofia e música*, p. 157)

Webern foi discípulo e herdeiro de Schoenberg, tendo influenciado toda a geração seguinte de compositores. Se, na época de Schoenberg, a composição (e também as discussões musicais da época) estava centrada na questão da atonalidade e da dissonância, em Webern se observa o alargamento das possibilidades do material, que foram abertas por Schoenberg. A música de Webern, além da atonalidade e da utilização da técnica dodecafônica, se caracteriza pela ênfase em outros elementos: a utilização da melodia de timbres [*Klangfarbenmelodie*] e do silêncio, a contração da forma, a exploração sistemática das possibilidades de utilização da série e a ênfase no aspecto métrico. Adorno enfatiza o caráter *filosófico* da música de Webern, que é apresentado em seus escritos e será exposto ao longo desta dissertação.

Segue um apêndice no final da dissertação, contendo a relação completa dos escritos de Adorno sobre Webern e sua localização nos volumes das obras completas.

CAPÍTULO I

ANTON WEBERN E O *ESTILO AFORÍSTICO* COMO OPÇÃO ESTÉTICA

1.1 O IDEAL *APORÉTICO* DA EXPRESSÃO NO EXPRESSIONISMO

O conceito de *expressão* é central na estética de Adorno e a complexidade de sua configuração o torna difícil de definir. Rodrigo Duarte (2008, p. 81) observa que o termo aparece pela primeira vez nas *Preleções sobre a estética*, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), mas sua presença se torna central nos textos sobre estética do século XX. Duarte ressalta a importância da apropriação que Adorno faz do conceito, destacando a *dialética entre expressão e construção*, onde a construção está diretamente relacionada à configuração concreta das obras de arte. Adorno coloca a reflexão estética como algo indissociável do objeto, fato que diferencia sua concepção das apropriações anteriores do conceito. Em suas aulas de estética, Adorno afirma que o entendimento da expressão, tal como ela se manifesta na arte moderna, está relacionado ao expressionismo. Adorno afirma ser válido pensar o expressionismo de forma mais geral, não desconsiderando a singularidade de cada obra, porque o conceito traz o momento histórico ao qual cada segmento da arte e cada obra reage de forma particular:

(...) lhes digo que conceitos como o de expressionismo os considero verdadeiramente bons e utilizáveis, porque neles não se minimiza o fato de que, na realidade, manifestações da consciência artística que parecem extraordinariamente individuais e específicas têm também sua importância histórica; quer dizer, que estas manifestações são, na realidade, movimentos coletivos nutridos de forças coletivas que, como sempre, são capazes de estilizar-se por si mesmas como meramente individuais. (*Estética*, p. 183)

O expressionismo nas artes se caracteriza pelo intuito de ruptura com as formas pré-estabelecidas, que Adorno considera como uma espécie de *segunda natureza* da obra de arte. O conceito de segunda natureza é formulado por Georg Lukács (1885-1971) na *Teoria do romance*. Adorno se apropria desse conceito, aplicado às obras de arte, para designar uma série de materiais, procedimentos, formas, recursos, técnicas e estilos que se tornam sedimentados ao longo do tempo. Aquilo que é de ordem histórica e social passa a ser considerado como se fosse de ordem *natural*, constituindo a *segunda natureza*. O uso de determinados padrões é naturalizado, quando, na visão de Adorno, são aspectos que se modificam conforme a história. Adorno considera que a arte preserva a natureza

que foi dominada durante o processo civilizatório, mas essa natureza se modifica: “(...) na medida em que a arte, por um lado, sai sem dúvida do campo da natureza, constitui, na mesma medida, a contradição absoluta a respeito de todo o meramente natural”. (*Estética*, p. 160). O expressionismo se coloca como reação não apenas à realidade histórica, mas também ao endurecimento da própria história da arte nos estilos e formas consolidados. Para Adorno, a expressão se configura como *expressão do sofrimento*, daquilo que não encontra lugar na realidade histórica:

O expressionismo consiste antes de tudo, essencialmente, no protesto contra as formas convencionais e sociais endurecidas assim como contra o endurecimento social, por exemplo, na estrutura do Estado ou no aparato da guerra, como também contra as formas endurecidas da arte mesma que, frente à imediatidade do corpo dos homens, têm sido consideradas como não obrigatórias. (*Estética*, p. 184)

Adorno cita, em suas aulas de estética, o conceito de história de Walter Benjamin (1892-1940), *história tomada a contrapelo*⁷, que significa contar a história para além do ponto de vista oficial, trazendo à tona aquilo que ficou oculto. Em sentido mais amplo, a arte corresponde ao que foi marginalizado pela narrativa oficial: ela se torna o inconsciente da história. Em sentido mais específico, a arte moderna, a partir do expressionismo, se configura contra a própria história da arte, a história das formas e estilos sedimentados. A expressão do sofrimento seria a expressão daquilo que não tem voz na história, o ponto de vista das vítimas, dos oprimidos, que ganha voz através da arte. Na arte, seria a procura por novos meios de expressão, a recusa das formas e dos estilos pré-estabelecidos. Através da negação do princípio de realidade e da ideia de que existe uma não-identidade, tanto da arte com relação à sociedade quanto da arte com relação a si mesma, dentro da sua própria história, Adorno define o conceito de *expressão* em suas aulas:

⁷ “Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”. (BENJAMIN, 1987, p. 225)

Com isso [negação do princípio de realidade] se relaciona, naturalmente, o fato de que a grande arte, também no particular, volta a tomar partido, uma e outra vez, das vítimas; que a história está penteada a contrapelo; que, portanto, não seja a história do ponto de vista do vencedor – poderia quiçá dizer-se -, mas também a escrita inconsciente da história que fazem as épocas, a escrita da história do ponto de vista da vítima; e que o que ressoe em verdade nas obras de arte seja sempre a voz da vítima e que não exista arte que não tenha, intrinsecamente, esta capacidade. Portanto, já através de seu próprio princípio, a arte é, principalmente, relevante para o oprimido e o oprimido volta a ser tematizado por ela uma e outra vez. Creio que o momento que em arte se denomina em geral com a palavra *expressão* (...) se relaciona precisamente com o fato de que a arte é a voz do oprimido, pois a expressão equivale sempre à expressão do sofrimento. (*Estética*, p. 160)

A *expressão do sofrimento*, termo ao qual Adorno se refere, não deve ser interpretado de forma literal. Não se trata de sofrimento *real*, pelo contrário. Adorno acredita que a arte, ao comportar a expressão do sofrimento, daquilo que foi oculto pela história, permite a denúncia da falsidade que se constitui em discursos que elegem determinados pontos de vista como se fossem unicamente válidos. A arte faz aparecer aquilo que o véu⁸ que recobre os discursos oficiais, na cultura e nas instituições, oculta. A racionalidade que predomina no contexto que Adorno chama de *mundo administrado*, que toma uma parte da razão como se fosse a sua totalidade, se torna irracional. A arte, por sua vez, se torna racional perante a irracionalidade predominante no todo:

O obscurecimento do mundo torna racional a irracionalidade da arte: mundo radicalmente ensombrado. O que os inimigos da arte nova, com instinto mais sagaz do que os seus apologistas ansiosos, chamam a sua negatividade é a própria substância do que foi recalcado pela cultura estabelecida. O recalcado atrai aí. No prazer do recalcado a arte recebe ao mesmo tempo a infelicidade, o princípio recalcante, em vez de se limitar a protestar em vão. (TE, p. 38)

Para Adorno, o conhecimento discursivo é falso ao pretender abarcar a totalidade. A expressão artística, por manter-se, através de seu caráter de enigma, resistente ao impulso de totalização, mostra que sempre resta algo que escapa ao conceito, à definição. A expressão do sofrimento corresponde à ideia da não-identidade. Adorno define a expressão do sofrimento na *Teoria estética*:

(...) na realidade, algo aspira objetivamente à arte, para além do véu que tece a interação das instituições e da falsa necessidade; a uma arte que dá testemunho do que o véu oculta. Enquanto que o conhecimento discursivo acede à

⁸ Adorno, provavelmente, se apropria do “véu de Maya”, mencionado por Arthur Schopenhauer (1788-1860) em *O mundo como vontade e representação* e, posteriormente, no *Nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche (1844-1900).

realidade, mesmo nas suas irracionalidades, que, por sua vez, correspondem à lei do seu movimento, há nela algo de inflexível em relação ao conhecimento racional. A este último é estranho o sofrimento, pode defini-lo subsumindo-o, fazer dele um meio de pacificação. Mas, só com dificuldade o pode exprimir através da sua experiência: isso significaria a sua irracionalidade. (TE, p. 37)

O véu da beleza, a arte, não oculta a realidade; ao contrário, a desnuda. Sendo questionado por um de seus alunos sobre “porque a arte só dá expressão ao destruído em nós”? (*Estética*, p. 173), Adorno afirma que não se deve reduzir o significado da arte a esta ideia, mas compreender que o “destruído”, o que foi submetido ou reprimido durante o processo de dominação da natureza, ganha voz através da arte:

Mas não penso, naturalmente, que a arte só deve dar expressão ao mais destruído em nós. Isto criaria um estreitamento da representação da arte em geral que não seria seguramente superior, em sua forma, ao estreitamento próprio de uma concepção como a que corresponde, aproximadamente, ao conceito clássico ou acadêmico de beleza. Só queria dizer – e quero precisá-lo, de todo modo, uma vez mais – que não há em verdade nenhuma arte a que não lhe seja próprio, como um elemento essencial, trazer a voz do que foi submetido ou reprimido, não necessariamente destruído, no processo de domínio progressivo da natureza. (*Estética*, p. 174)

Sobre o expressionismo, Adorno afirma que seu intuito é o de “obter algo assim como uma forma estética a partir da expressão mesma” (*Estética*, p. 185). A relação entre arte e natureza é, segundo Adorno, sempre mediada, pois, embora a arte aspire à natureza não-dominada pelo processo civilizatório, é impossível voltar a ela. Paradoxo com o qual o expressionismo se depara:

(...) a intenção do expressionismo é obter uma forma estética através de uma espécie de protocolos expressivos, representando a expressão de maneira pura, o mais imediata possível, sem mediação. [...] Os autênticos documentos do expressionismo são provavelmente os que têm estado mais perto de dar expressão, sem um intermediário, a este ideal, e de configurar a forma desde a expressão mesma, sem categorias de nenhum tipo introduzidas de fora. Portanto, na medida em que tende aos protocolos, à escrita sem correção – “escrita automática”, se disse mais tarde, no surrealismo -, aos impulsos anímicos, o expressionismo persegue o ideal de uma imediatidade pura. (*Estética*, p. 185-186)

O ideal do expressionismo, a pureza da expressão, é *aporético*⁹ pela impossibilidade de sua imediatidade. Sua verdade é a expressão da inverdade do todo, por isso se fecha no *eu* de forma radical, e adota a atitude da recusa. Adorno escreveu um

⁹ A relação deste termo com a arte moderna remete aos versos iniciais do poema de Carlos Drummond de Andrade (2000, p. 56), *Áporo*: “Um inseto cava/ cava sem alarme/ perfurando a terra/ sem achar escape”.

ensaio sobre o expressionismo literário, publicado nas *Notas sobre literatura, O expressionismo e a verdade artística. Para uma crítica da nova poesia*, no qual situa o expressionismo entre a recusa das formas estabelecidas (*reação*) e a procura (*criação*) de novos meios de expressão. A *expressão pura* emerge dessa procura, que consiste na sua verdade:

Primariamente como expressão de uma nova forma da alma compreendida no processo de formação por uma parte, resultado de uma estilização que perdeu suas raízes por outra, criação e reação ao mesmo tempo, o expressionismo coloca o eu absolutamente, exige a expressão pura. (...) Empurrado a formas novas e estranhas, o expressionismo é uma declaração de guerra. Todas as formas herdadas pelas quais passa como um tufão se convertem nas superfícies de fricção nas quais incendia como uma tocha. (*Expressionismo*, p. 589)

Ao colocar-se como recusa, em termos estéticos o expressionismo recusa-se ao *estilo*, como observa Jorge de Almeida:

Os expressionistas deixavam claro, no choque causado por suas obras, não apenas o desejo, mas a necessidade histórica da instauração de uma nova poesia, um novo teatro, uma nova música, uma nova pintura, e por fim, diante do horror da Primeira Guerra, de um novo homem e uma nova sociedade. Do ponto de vista estético, contudo, essa necessidade de ruptura não se justificaria pelo “novo ânimo”, mas sim pela caracterização do movimento como o “resultado do desenraizamento dos compromissos de estilo”¹⁰. (ALMEIDA, 2007a, p. 32)

Os expressionistas buscavam evitar todos os recursos desgastados das linguagens artísticas. Como não se pode recorrer a algo que antes era dado pelo estilo, o ideal expressionista está vinculado ao abstracionismo na pintura; ao atonalismo na música; à ruptura com a estrutura narrativa na prosa; ao verso livre na poesia; à inação e à ruptura com a estrutura argumentativa no teatro. Observa-se, em todas as artes, uma tendência à brevidade e ao emudecimento, que surge da tentativa de se chegar ao *ponto puro da expressão*:

(...) para este tipo de sensibilidade que verdadeiramente se recusa à repetição, que tem que modificar-se, se põe já de manifesto muito rapidamente, muito precocemente, a impossibilidade de perseverar no ponto puro da expressão: o puro aqui e agora. A arte que, de algum modo, quer dar a palavra absoluta, como natureza absoluta, ao puro aqui e agora, ao instante puro da expressão, se aproxima em um sentido quase literal – poderia dizer-se – ao umbral do emudecimento. Esta arte não pode desdobrar-se no tempo, não pode desdobrar-

¹⁰ Jorge de Almeida cita o ensaio de Adorno, *O expressionismo e a verdade artística. Para uma crítica da nova poesia*.

se no espaço, não pode, em termos gerais, objetivar-se verdadeiramente. Só pode fazer ainda o que em seu nome declara o dadaísmo – neste aspecto, totalmente consequente -, isto é, dizer “ai” [“Da”], na verdade, só fazer um suspiro. (*Estética*, p. 187)

Adorno observa que esta tendência se manifesta nos artistas expressionistas mais radicais, e cita como exemplo *Anton von Webern*. Nos ensaios sobre Webern, Adorno o aproxima de outros artistas onde a tendência ao mutismo e a brevidade da forma aparecem como aspectos constitutivos da expressão: Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940) na pintura; Franz Kafka (1883-1924) na prosa; Georg Trakl (1887-1924) na poesia e Samuel Beckett (1906-1989) no teatro. Esses artistas se deparam com a necessidade de objetivação da expressão. A saída do momento *aporético* expressionista só se torna possível através da elaboração de novas linguagens: “(...) precisamente os artistas mais consequentes e mais íntegros fazem a experiência de que a absoluta imediatez, que eles perseguem no expressionismo, é um certo tipo de aparência [*Schein*].(...)” (*Estética*, p. 188). A *aparência* é o aspecto concreto da expressão, a possibilidade de incorporar seu caráter aporético à linguagem, sendo assim uma possibilidade de reconciliação. Já que a expressão não pode existir em estado puro, ela está vinculada à “exigência de uma objetivação”:

(...) o momento da contingência de uma linguagem expressiva pura como o expressionista, precisamente por significar em si uma espécie de acordo de que este e aquele gesto, cor, sucessão de sons, deve significar isto ou aquilo, tem sempre, seja como for, um momento de arbitrariedade, [que indica que,] de certa forma, também poderia ser de outro modo; e, por isso, a coisa contém em si mesma, de maneira objetiva, a exigência de uma objetivação, portanto, de uma criação da espécie [*Art*], de realizar a partir de si mesma o que deve realizar, em lugar de que este momento fique liberado ao acaso e ao agrado. (*Estética*, p. 191)

Cada obra de arte, constituída como aparência, representa em si mesma uma resposta ao problema da *aporia* da expressão. O conceito de *construção* se coloca em movimento dialético com a expressão, sendo a sua contraparte necessária:

Esta situação que tentei caracterizar-lhes aqui a partir da problemática interna – ou dialética – do expressionismo é precisamente a situação na qual o conceito de construção se aplica em verdade para a arte moderna em seu conjunto, quer dizer, é o ponto em que se exige a construção. (*Estética*, p.191)

A construção difere do conceito de *forma*¹¹, pois este está vinculado ao estilo, ao passo que a construção está relacionada ao princípio de coerência interna de cada obra. A ideia de *convenção*, que fora algo estruturante das linguagens artísticas até este momento, se modifica, e o que garante lugar a cada som, a cada traço ou palavra dentro de uma obra é o sentido que lhe é conferido internamente:

Outro momento deste tipo [configuração da aparência estética/ sm] é o fato de que esta arte inimiga da convenção que foi sobretudo o expressionismo tem que gerar a partir de si mesma, de maneira evidentemente necessária, algo assim como convenções certas (...) (*Estética*, p. 189).

O que se observa, em todos os segmentos artísticos, é um alargamento das possibilidades do material, emancipadas do domínio da forma:

O rompimento com os modelos estabelecidos torna a relação entre forma e material um problema a ser resolvido a cada obra. Linhas e cores, palavras e normas da sintaxe, regras harmônicas e melódicas deixam de se impor como entidades naturais e eternas, abrindo novas possibilidades de expressão e construção. (ALMEIDA, 2007a, p. 68)

A construção pressupõe a elaboração racional sobre o material, de modo a configurar a estrutura, que passa a determinar, acima da arbitrariedade, a singularidade de cada obra:

Deste modo, se vocês compreendem corretamente o conceito de construção ao qual quero guiá-los, devem entender que se trata de um domínio que se exerce sobre o material para articulá-lo por completo e para conjurar aqueles perigos ou solucionar aqueles problemas que tem surgido a partir do expressionismo; mas agora, do que se trata aqui, - e isto é, creio, o decisivo - não é de um tipo de domínio que, de algum modo, se impõe ao material como algo estranho, por meio de restrições, vontade de estilo, ou qualquer outra coisa desta índole, mas de uma articulação que cresce a partir da coisa mesma - se vocês querem, inclusive, a partir da lógica mesma do material -. (*Estética*, p. 193)

O conceito de *material* em Adorno, tal como exposto na *Teoria estética* e em muitos de seus textos sobre arte, é bastante complexo, mas, inicialmente, cabe a definição de que o material é aquilo que está à disposição dos artistas para produzir obras, ou seja, o material que cada arte utiliza (sons, cores, palavras, etc.). O que torna a definição do conceito complexa é o fato de que a matéria não pode ser considerada em si mesma, na medida em que também envolve as relações históricas que determinaram ao longo do

¹¹ A diferenciação entre *construção* e *forma*, bem como a dissolução dos conceitos tradicionais de *forma* e *conteúdo*, será melhor exposta no segundo capítulo.

tempo o estilo e as formas artísticas. A partir do expressionismo e do ideal de pureza da expressão, se procura desvincular a matéria dessa carga histórica nela sedimentada, tentando extrair a expressão “puramente da coisa”, através da construção:

Se devo dizê-lo agora filosoficamente, com todas as letras, o conceito de construção, na realidade, não significa mais que o esforço de extrair puramente da coisa - e puramente dos postulados da coisa, mas através de todos os esforços da consciência artística organizadora – justamente essa objetividade que antes, em outro tempo, estava garantida pelas formas válidas fixadas para os artistas, seja de maneira real ou de maneira suposta, sem que se fizesse nenhuma classe de concessões. (*Estética*, p. 194)

Observa-se isto que Adorno coloca como uma *questão filosófica*, trazida pelo expressionismo. Cada obra de arte deve estabelecer, através de sua configuração, seu conceito singular de *verdade*, uma vez que este não mais é dado pelo estilo e pelas formas pré-fixadas. O expressionismo buscou purificar o material daquilo que estava sedimentado na arte como segunda natureza. A ênfase na construção é decorrente deste processo, atribuída ao trabalho do sujeito:

Mas o resultado do expressionismo – se se pode falar desta forma- proporciona já o suposto para esta passagem até a construção mesma. Quer dizer: por um lado, o expressionismo, de algum modo, purificou o material de todas as restrições meramente convencionais. O material está posto agora imediatamente à disposição do sujeito. (*Estética*, p. 194)

Rodrigo Duarte observa a importância de compreender como ocorre a dialética estabelecida entre expressão e construção. Tal dialética está relacionada, na história da arte, com a passagem da concepção romântica da expressão para a concepção da arte moderna, onde a construção, em lugar do estilo, ganha maior importância:

Com essa ideia da dialética expressão-construção na obra de arte, Adorno consolida, por um lado, sua concepção crítica de expressão e, por outro, impede uma fetichização desse conceito, da qual as concepções anteriormente vistas não estão imunes, na medida em que tendem a considerá-lo ou de modo excessivamente subjetivista, ou como que advindo do nada. Contra o equívoco de querer conceber a expressão estética como “autônoma” com relação ao momento construtivo, Adorno nos lembra que a “expressão absoluta seria coisal, a coisa mesma”, o que, curiosamente, equivale à quimera de acreditar na possibilidade de uma refiguração *ipsis literis* do mundo¹². (DUARTE, 2008, p. 101)

¹² Rodrigo Duarte cita a *Teoria estética*.

A ênfase na construção como a contraparte necessária da expressão muda a concepção do sujeito, que antes recaía sobre o talento do artista criador, o *gênio* excessivamente subjetivo, para o artista que se entrega completamente ao trabalho com o material, à procura da configuração da forma. O artista não procura mais, como o gênio de Kant, as regras que a natureza confere à arte¹³. A expressão do humano, do sofrimento, daquilo que não encontra lugar na realidade social, é encontrada onde ela não é procurada, onde ela transparece como inconsciente da história. A construção, como contraparte do aspecto expressivo, enfatiza a importância da mobilização da racionalidade nas obras de arte, pois é a partir do trabalho racional que se pode evitar incorrer naquilo que se tornou natureza dominada¹⁴. Adorno menciona o *ascetismo da expressão*, ligado ao trabalho racional que é mobilizado na complexidade da construção, em alguns segmentos mais radicais da arte moderna:

No expressionismo sobrevivem, como algo de objetivo, os fragmentos que dispensam o arranjo construtivo. A isso corresponde o fato de que nenhuma construção, enquanto forma vazia de conteúdo humano, se deve cumular de expressão. As obras adquirem esta expressão pela frieza. As obras cubistas de Picasso, e aquilo porque ele mais tarde as remodelou, são muito mais expressivas pelo ascetismo da expressão do que os produtos estimulados pelo cubismo, mas que mendigavam a expressão e se tornaram implorantes. (TE, p. 75)

Adorno enfatiza o *ascetismo da expressão* na música de Webern, ressaltando a ideia do compositor como o sujeito completamente entregue ao material. Webern atingiu a plena complexidade da construção, tanto ao utilizar a escrita atonal livre quanto posteriormente, ao explorar as possibilidades de utilização da série dodecafônica.

No ensaio *Anton von Webern* (1959), Adorno define a ideia musical de Webern como “a ideia da lírica absoluta: a tentativa de dissolver toda a materialidade musical, incluindo todos os momentos objetivos da forma musical, no puro som do sujeito, sem resto que se oponha alheio, resistente, inassimilável” (*Webern* 59, p. 115). Assim como a expressão tem como sua contraparte necessária a construção, o sujeito se mantém dialeticamente complementar ao objeto, não se sobrepondo ao material, mas buscando

¹³ No §46 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Immanuel Kant (1724-1804) define o gênio da seguinte forma: “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte” (2005, p.153).

¹⁴ Adorno diferencia o *domínio estético* da natureza, característico das obras de arte, da dominação da natureza ligada a fins, tal como é efetivada na realidade social. Esse assunto será desenvolvido na conclusão, que trata das relações entre música e racionalidade.

extrair dele suas possibilidades expressivas. Adorno afirma que, na música de Webern, ocorre o equilíbrio entre construção e expressão, de forma que a expressão advém do rigor construtivo.¹⁵ As afirmações a respeito do caráter subjetivo¹⁶ da composição de Webern não são contraditórias ao conceito do *primado do objeto*, exposto na *Teoria estética*. A interpretação proposta por esta dissertação considera que, quando Adorno menciona o *sujeito*, está se referindo a um *sujeito-obra*, à consistência com que Webern trabalha a construção, abdicando de tudo o que não for essencial perante sua estrutura. Na passagem do ensaio de 1959 citada acima, a “materialidade” e os “momentos objetivos da forma musical”, termos mencionados por Adorno, estão relacionados ao caráter histórico do material musical e à objetividade nele sedimentada, da qual a música de Webern, “a ideia da lírica absoluta”, procura se desvincular.

Ao expor o conceito do *primado do objeto* na *Teoria estética*, Adorno afirma a diferença entre o objeto produzido pela arte, sua aparência, e o objeto na realidade empírica:

O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. O primado do objeto só se afirma esteticamente no caráter da arte como historiografia inconsciente, anamnese do subterrâneo, do recalçado e do talvez possível. (TE, p. 389)

O objeto da arte, através da construção, incorpora a realidade empírica e a transforma, motivo pelo qual a expressão e a construção se complementam. A construção traz a exigência da coerência interna, de forma a conferir unidade ao objeto. Seu caráter de *objeto-obra* só se torna possível através dessa unidade, como Adorno reafirma na *Teoria estética*, num trecho em que trata da construção:

A construção arranca os elementos do real ao seu contexto primário e modifica-os profundamente em si até eles se tornarem novamente capazes de uma unidade, tal como lhes foi imposta heteronomamente a partir de fora e que não menos se lhes infunde no interior. (TE, p. 94)

¹⁵ Adorno critica os op. 27 e 28 de Webern na *Filosofia da nova música*, por considerar que, nessas obras, a ênfase dada ao aspecto construtivo, por meio da utilização sistemática dos recursos da série dodecafônica, é hipostasiada, sobrepondo-se à expressão. Este assunto será melhor exposto e discutido na conclusão.

¹⁶ As relações da música de Webern com a “ideia da lírica absoluta” e seu caráter subjetivo serão aprofundadas no segundo capítulo.

A ideia da coerência dos momentos na obra de arte e da unidade a ela conferida através da construção aparece como *verdade* no contexto do expressionismo, ligada à ruptura com o estilo. Será um princípio fundamental na música de Schoenberg, semelhante à concepção de verdade exposta por Adorno na *Teoria estética*; ideia da qual Webern se apropria.

1.2 O EXPRESSIONISMO NA MÚSICA

O expressionismo se refere às tendências artísticas que se destacaram antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial, especialmente nas artes visuais e na literatura. Na música, o termo surgiu por analogia, sendo correspondente ao mesmo período e ao intuito de ruptura que caracterizou o movimento nas outras artes. A música expressionista corresponde ao ideal de imediatez da expressão e busca a singularidade, oposta à universalidade do estilo:

Globalmente, o “expressivo” do Expressionismo é um ideal da *imediatez* da expressão. Isto significa duas coisas. Por um lado, a música expressionista trata de eliminar todos os elementos convencionais da tradição, todo o formulariamente rígido, e mais, toda a universalidade da linguagem musical extensiva ao caso irrepitível e à espécie deste: analogamente ao ideal poético do “grito”. Por outro, o giro expressionista concerne ao *conteúdo* da música. Como tal conteúdo busca a verdade inaparente, indissimulada, não transfigurada da emoção subjetiva. (*Dezenove contribuições*, p. 65)

Em termos técnicos, o expressionismo musical equivale à ruptura com a tonalidade. Compreende as composições *atonais livres* de Schoenberg, anteriores à formulação do método dodecafônico, compostas entre 1908 e 1921, e os trabalhos de seus discípulos Berg e Webern correspondentes a este período¹⁷. Jorge de Almeida menciona a amizade que se estabeleceu entre Schoenberg e Kandinsky e a convergência entre suas experimentações artísticas, motivo pelo qual o compositor e o pintor se aproximaram. Schoenberg publicou artigos e composições na revista *Blaue Reiter (Cavaleiro Azul)*, publicação do grupo de expressionistas de mesmo nome, que também publicou

¹⁷ Justamente pela ruptura com o estilo, é impossível uma definição estética mais precisa do termo, que pode considerar, em sentido mais abrangente, composições de outros autores que tragam a densidade psicológica e a atmosfera característica do expressionismo. Para uma definição mais aprofundada, consultar o verbete *Expressionismo* do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. A referência completa segue na bibliografia.

composições de Alban Berg e de Webern. A aproximação de Schoenberg com Kandinsky revela que a mesma tendência de desvinculação ao estilo ocorria paralelamente na música atonal e na pintura abstrata, mesmo antes de ambos se conhecerem. Adorno enfatiza a existência dessa tendência comum, mais importante em termos de aprofundamento da relação dos artistas com o material do que apenas pela ênfase no aspecto da expressão:

Com essa aproximação, as obras do período atonal de Schoenberg passaram a ser conhecidas como sua “fase expressionista”, embora o compositor jamais tenha se referido a elas dessa forma. Adorno comenta, entretanto, a exatidão do termo, que não deixou de gerar uma série de mal entendidos e controvérsias: “Elas podem ser chamadas com razão de expressionistas, não apenas pelo domínio da expressão, mas também por causa de sua relação íntima com o expressionismo literário e pictórico”.¹⁸ (ALMEIDA, 2007a, p. 71)

Da mesma forma, partindo da proximidade com os movimentos pictórico e literário, Adorno escreve um trecho especificamente sobre o *Expressionismo musical* no ensaio *Dezenove contribuições sobre a nova música*:

Expressionismo musical: posto que desde sempre, e sobretudo desde os começos da ópera e da era do baixo contínuo [séc. XVII/ sm], a música está ligada à ideia da expressão das emoções, não procede definir o eloquente conceito estilístico de Expressionismo simplesmente como música expressiva. Melhor se entende por ele aquela música que, segundo seus impulsos e sua técnica, se conecta com os movimentos simultâneos do Expressionismo pictórico e literário. (*Dezenove contribuições*, p. 64)

Através deste comentário, Adorno destaca a importância da dialética entre expressão e construção, que está relacionada ao trabalho dos artistas sobre o material, uma vez que apenas a ênfase na expressão parece insuficiente para definir o expressionismo. Jorge de Almeida ressalta a consciência que os compositores adquirem da própria historicidade das formas e o diálogo que estabelecem com ela, transformando o próprio estilo também em material a ser incorporado pela composição:

É preciso lembrar que a consciência das camadas históricas sedimentadas nas formas tradicionais é ela mesma uma conquista histórica, que não corresponde a uma maior facilidade de composição, mas justamente ao contrário. Com o fim da segurança e obrigatoriedade dos pressupostos formais sedimentados pela história, a consciência da historicidade desses pressupostos torna-se ela mesma uma condição para a possibilidade de configuração de novas formas. (ALMEIDA, 2007a, p. 66)

¹⁸ Jorge de Almeida cita o ensaio de Adorno sobre Schoenberg, de 1934.

Em suas aulas de estética, Adorno menciona um *principium stilisationis*, que seria um *princípio estilístico*, uma forma de estruturação da obra de arte que difere do estilo, mas que permanece, de certa forma, vinculado a ele em termos negativos:

Se pode demonstrar, inclusive, que na música radicalmente expressionista também certas configurações têm a tendência a regressar uma e outra vez e que o inimigo da convenção, por assim dizer, simplesmente pela consequência com a qual tem que ser aplicado para expressar realmente o que deve expressar sem deixar-se levar pelo inessencial e completamente indeterminado, contém em si mesmo, seja como for, [algo assim] como um *principium stilisationis*. (*Estética*, p. 190-191)

O desafio enfrentado pelos compositores perante a necessidade de reformulação da linguagem musical aproxima-se desta passagem da *Teoria estética*, através da analogia que Adorno faz entre o compositor e uma criança que brinca com o piano, buscando extrair dele novas possibilidades de sons:

A relação ao Novo tem seu modelo na criança que busca no piano um acorde jamais ouvido, ainda virgem. Mas, o acorde existia já desde sempre, as possibilidades de combinação são limitadas; na verdade, já tudo se encontra no teclado. O Novo é a nostalgia do Novo, a custo ele próprio; disso enferma tudo o que é novo. O que se experimenta como utopia permanece algo de negativo contra o que existe, embora lhe continue a pertencer. (TE, p. 57-58).

Ao desvincular-se do estilo, os compositores buscavam evitar qualquer tipo de relação harmônica e temática que lembrasse a música tonal. Em linhas gerais, os principais recursos que a escrita atonal livre utilizava eram os seguintes: abandono da armadura de clave; utilização de acordes dissonantes não-triádicos; uso constante dos intervalos de segunda menor, trítomos e sétimas; ruptura da linha melódica e utilização da *melodia de timbres* [*Klangfarbenmelodie*]¹⁹. Adorno observa que algumas características, tomadas isoladamente, não são suficientes para definir uma música como atonal. O fato de que não se atenha a nenhuma tonalidade determinada, o predomínio de dissonâncias ou a utilização de uma harmonia que não se pode representar sem funções não configuram por si a atonalidade. A presença de um princípio harmônico de não-resolução aparece para Adorno como a melhor possibilidade de definição:

¹⁹ Definição dada por Adorno: “*Melodia de timbres*: conceito introduzido no *Tratado de harmonia* de Arnold Schöenberg, segundo o qual as meras modificações dos timbres assumem uma função por assim dizer conformadora de melodias; a alternância de cores deve converter-se por si em acontecimento musical”. (*Dezenove contribuições*, p. 64) O impressionismo começa a conferir valor especial ao timbre, que no expressionismo ganha maior autonomia, podendo alterar ou constituir o sentido de uma ideia musical.

Como melhor se poderia aproximar ao conceito de atonalidade seria aplicando-o a uma música na qual preponderem acordes politônicos que não se possam considerar compostos por alturas de escalas de uma determinada tonalidade, e que em princípio não se “resolvam”. Inclusive o emprego do conceito de dissonância é questionável, pois pressupõe o contraconceito de consonância, que aqui resulta im procedente. A linguagem sonora da atonalidade é essencialmente a do expressionismo do Schönberg da fase intermediária. (*Dezenove contribuições*, p. 62)

A questão do preenchimento do *tempo*, fator determinante em qualquer técnica de composição musical, oferecia novos desafios, uma vez que não mais se podia dispor do mesmo fluxo de relações harmônicas e temáticas que garantiam a sustentação do discurso na música tonal. Em obras dramáticas que representaram o expressionismo musical de Schoenberg, como *Pierrot Lunaire* e *Erwartung*, ou nos ciclos de *lied*, o texto oferecia suporte para a escrita musical, mas a escrita de peças instrumentais, ao tentar desvincular-se do tonalismo de forma radical, representava maiores dificuldades. Desenvolveu-se uma linguagem musical extremamente densa, mas muito compacta em termos de duração temporal. A tendência ao encolhimento do tempo aparece pela primeira vez de forma acentuada nas *Peças para piano*, op. 11 (1909), de Schoenberg. O encolhimento da forma leva ao uso acentuado de contrastes; à ausência de desenvolvimento motivico e a uma atmosfera musical extremamente concentrada, densa e dissonante. A recapitulação e a repetição, princípios fundamentais da música tonal, são intencionalmente abolidos²⁰. Sobre as *Peças para piano*, Jorge de Almeida observa como a contração da forma envolve a condensação das ideias musicais, que não se desdobram em termos de desenvolvimento motivico nem se desenvolvem para o preenchimento das partes da estrutura formal da composição:

O resultado é o encolhimento da obra no tempo, pois a economia extrema impede que a elaboração motivica retome figuras já expostas. Na primeira das três peças para piano op. 11, o estilo aforismático toma como base o desenvolvimento pleno do material apresentado nos três primeiros compassos. Em uma forma ABA', os motivos desse “tema” serão variados rítmica, harmônica e melodicamente por meio de sucessivas seções contrastantes, extremamente concisas, até a retomada final que ressalta cromaticamente o caráter da primeira seção. A peça não conhece nem introdução nem coda, tudo é essencial, tudo o que se apresenta como novo é resultado da variação do que veio antes. (ALMEIDA, 2007a, p. 71-72)

²⁰ A ideia da não repetição será posteriormente tomada por Adorno, em sentido oposto, para a elaboração do conceito de *fetichismo* na música.

A contração dos acontecimentos musicais em curta duração de tempo, em peças atonais, constitui o *estilo aforístico*²¹, e foi levada por Webern ao extremo. Adorno afirma que a obra completa de Webern pertence ao expressionismo, “devido à sua substância” (*Dezenove contribuições*, p. 66). No ensaio *Anton von Webern* (1926), Adorno aponta que a música de Webern corresponde à “exigência do expressionismo”, ressaltando que o intuito da pureza da expressão é algo absolutamente inseparável do material musical. Adorno vê, na recusa de Webern ao estilo, a ideia da busca pela verdade. Sem o aparato das formas tradicionais, nas quais a “alma” não encontra mais ressonância, a busca é construída pelo indivíduo, solitariamente. A concepção de verdade não se vincula mais a recursos formais predeterminados: compor sem eles, para Adorno, é também conceber uma nova verdade através da forma. Ao mesmo tempo em que a filosofia deve se desvincular das verdades pré-estabelecidas, buscando novas constelações para os conceitos, o expressionismo nas artes recusa as possibilidades já enrijecidas da expressão, buscando “a representação pura da intenção subjetiva”:

A música de Webern corresponde, como quase nenhuma outra, à exigência do Expressionismo. Sem sequer admitir a pergunta por seu ponto de enlace objetivo, se contenta com a representação pura da intenção subjetiva... Com certeza, absolutamente inseparável do material musical; sua objetivação se consoma unicamente no fato de que essa intenção se realiza fiel, exatamente e sem concessões à lenta autodeterminação do material. Em tal limitação parece ahistórica; a lírica verdadeiramente absoluta e, segundo a ideia, só a si mesma inteligível. (*Webern 26*, p. 539)

Uma das questões paradoxais do expressionismo, para Adorno, é que a recusa do estilo, levada ao extremo, pode chegar à completa incomunicabilidade. As miniaturas expressionistas de Webern encontram-se neste limiar. O mutismo e a brevidade, a “lírica verdadeiramente absoluta”, caracterizam a expressão que é construída:

O recurso aos tipos formais existentes já impede desde o começo a consequência com que a música de Webern os nega; o espaço de tensão interpretável se encolhe nela até converter-se em nada; a radical unidade de sua intenção e manifestação a torna fechada à palavra. (*Webern 26*, p. 540)

Adorno defende Webern da crítica que lhe era dirigida na época, de que ele teria meramente tomado sua atitude “emprestada” de Schoenberg, mantendo uma “dependência servil” (*Webern 26*, p. 540) com relação ao mestre. Adorno menciona a

²¹ O termo *aphoristic style* consta do verbete sobre Anton Webern do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

influência que as *Pequenas peças para piano, op 11* de Schoenberg exerceram sobre Webern, que se apropriou de seu caráter e levou ao extremo a tendência aforística presente nelas. Webern escreveu com admiração sobre as *Pequenas peças*: ““(…) tudo se converte em palavreado vazio frente a esta música”” (Webern 26, p. 539). Por conta da recusa ao *estilo*, sua “ahistoricidade” a insere no curso da história:

(...) a aspiração à ahistoricidade que apresenta, na medida em que não deixa penetrar nenhuma tendência temporal em seu âmbito, a introduz na história. Seu individualismo extremo é a consumação do romântico; desterrado nesse ponto que marca historicamente a viragem. (Webern 26, p. 540)

A respeito das *Pequenas peças* de Schoenberg, Adorno ainda comenta: ““(…) a coerência imanente da obra é controlada segundo o critério da intenção subjetiva”” (Webern 26, p. 540), aspecto que será levado por Webern ao extremo. Sua música também será em si ahistórica, conforme a influência de Schoenberg e a forma como Webern se apropria dela:

Se Webern aceitou a técnica e a crítica do Schoenberg das *Canções de George*²² e das primeiras *Peças para piano*, não obstante a identidade dos meios, ele seguiu mais o curso histórico que Schoenberg representa do que se perdeu nele. Em ambos os meios cobram, coincidindo polemicamente, um sentido positivo e imediatamente diferente. Enquanto essas obras de Schoenberg assinalam a fase de um processo dialético, que partindo da intensificada música expressiva romântica, passando por sua objetivação tectônica, conduz à liberdade pessoal sem vínculos, mais ainda, desta à construção sustentada pela fantasia, e no estado de anarquia já permite pressentir de novo o princípio construtivo, de um modo carente de meta a lírica absoluta de Webern está por inteiro dotada ela mesma de meta e conclusão. (Webern 26, p. 541)

Esse processo se converte nas miniaturas expressionistas de Webern. Adorno menciona as *Canções de George* [op. 3 e 4, 1908-1909]²³; *Os Cinco movimentos para quarteto de cordas, op. 5* [1909]; as *Quatro peças para violino e piano, op. 7* (1910); as *Seis bagatelas para quarteto de cordas, op. 9* (1913); as *Cinco peças para orquestra, op. 10* (1913), para cuja ocasião de sua interpretação em Zurique foi escrito o ensaio; e as *Três pequenas peças para violoncelo e piano, op. 11* (1914). A distância cronológica que separa a escrita do ensaio (1926) das peças musicais que Adorno comenta é relativamente pequena. Nestas obras, Webern consome sua emancipação com relação a Schoenberg,

²² *Das Buch der hängenden Gärten* op. 15, sobre poemas de Stefan George (1868-1933), primeiras obras atonais de Schoenberg.

²³ As *Canções de George* op. 3 voltarão a ser mencionadas por Adorno na *Palestra sobre lírica e sociedade*.

levando ao extremo o *estilo aforístico* que ele admirava nas *Pequenas peças para piano, op. 11*:

As obras desse grupo pensam a situação até o final como poucas outras; sua continuação seria unicamente o suspiro. Muito mais além da harmonia atua sua força dissolvente. A melodia se desintegra livremente em partículas mutáveis e únicas que acabam por reduzir-se a uma única altura. A disposição do todo, atomisticamente breve, prescinde de qualquer simetria²⁴. O contraponto pontilha brevemente umas contra outras as diferentes alturas; já não conhece linhas. O som se separou da essência autônoma dos instrumentos ao buscar certamente e servir-se exclusivamente de suas possibilidades remotas. Se fez eliminado todo ser previamente dado da música. Esta unicamente obedece à alma e está absolutamente dotada de alma. Webern realizou a ideia da melodia de timbres. (Webern 26, p. 542)

No final do ensaio, Adorno comenta as *Canções de Georg Trakl op. 14* (1917-1921) e as *Canções espirituais, op 15* (1917-1922): “Como desde muito longe, reverbera nelas a tormenta que o construtivismo de Schoenberg desatou contra as portas amuralhadas da objetividade musical” (Webern 26, p. 542). A afinidade da música de Webern com a poesia de Georg Trakl também será mencionada por Adorno em outros ensaios. Assim como Webern, Trakl concebe uma lírica desvinculada do estilo e tendendo ao essencial, como afirma Modesto Carone:

Se a expressão não fosse tão equívoca, seria possível afirmar sem rodeios que se trata de uma poesia de essências, onde os acidentes da vida pessoal e a superfície do mundo ficam transparentes para mostrar a base mais tensa e complicada da experiência real. Pois é certamente nela que se reconhecem, num espelho sem falhas, as imagens da perda e da utopia que insiste em negá-la. (CARONE, 2015, p. 115-116)

A afinidade entre as obras do compositor e a do poeta não se deve apenas ao fato de Webern ter composto os *Lieder* a partir de poemas de Georg Trakl. Existe uma *proximidade estética* entre a lírica de ambos, marcada pelo caráter “ahistórico” de

²⁴ Essa afirmação de Adorno é um pouco controversa. A partir do desenvolvimento da análise musical baseada na *Teoria dos conjuntos*, se pôde perceber que, mesmo no atonalismo livre, anterior ao dodecafonismo, as músicas de Schoenberg e principalmente as de Webern, que leva este aspecto ao extremo, exploram bastante o uso de simetrias. A *Teoria dos conjuntos* é a aplicação da teoria matemática dos conjuntos à análise musical. Foi introduzida na década de 70 por Milton Babbitt (1916-2011) e sistematizada por Allen Forte (1926-2014). Partiu do desejo dos compositores e teóricos de encontrar uma forma de classificação das alturas temperadas sem envolver as hierarquias tradicionais do sistema tonal ou utilizar as terminologias da análise tonal. Permite localizar simetrias entre grupos de notas em qualquer tipo de repertório, incluindo o atonal livre. A partir do desenvolvimento da análise musical nesse sentido, se pôde perceber que o atonalismo livre não prescindia de uma organização formal rígida, estando talvez, por esse motivo, mais próximo do dodecafonismo do que Adorno poderia supor na década de 20.

negação do estilo no momento histórico comum ao qual pertenceram. Adorno conclui o ensaio comentando seu encontro:

O fato de que Webern se encontrara com o poeta Trakl pode considerar-se simbólico. Os dois juntos se sentem à vontade em um âmbito no qual já não há nenhuma comunidade nem pátria. A obra de ambos brota da interioridade desprendida, que se desmorona, a obra de ambos fala da necessidade de uma alma em si mesma capturada pelo sentimento de tristeza. Ambos atestam puramente o abandono da criatura por Deus. Para Este é seu discurso, que o eco dissipa. (*Webern* 26, p. 542)

Webern começou a utilizar a escrita *dodecafônica*²⁵ a partir dos *Três textos populares* [*Drei Volktexte*] op. 17 (1924-1925). A brevidade, embora de forma menos radical que nas obras anteriores, continuou sendo um traço característico e constante de sua escrita. Disto deriva uma observação fundamental: *algo que a princípio pode ter decorrido de dificuldades relativas ao campo da técnica passou depois a figurar como opção estética, vinculada ao ideal de imediatez da expressão*, uma vez que o desenvolvimento da escrita dodecafônica permitia resolver tecnicamente o problema do preenchimento do tempo e possibilitava o desenvolvimento de formas mais extensas. Na música de Webern, como observa Adorno, a intensidade da expressão se acentua em oposição à extensão do tempo:

Despreocupada de toda forma a ela anteposta, a música se converteu imediatamente em expressão. Com a abolição da tonalidade, de suas relações de simetria harmônicas, modulatórias, métricas e formais, com a proibição da repetição sentida pelos compositores, não se pode evitar um processo de redução temporal da música. A intensificação da expressão coincidiu com um tabu contra a extensão do tempo. A necessidade de vencer o tempo era inseparável do temor de perder, pela extensão e pelo desenvolvimento temporal, a pureza do instante carregado de expressão. Esta experiência adquiriu sobre Webern um poder destrutivo que funcionava como um fermento de sua produtividade. Durante toda a sua vida, sua sensibilidade se rebelou, a despeito de sua vontade, contra a extensão do tempo, inclusive nas obras construtivistas da fase tardia. Alban Berg, neste ponto total e absolutamente contrário a ele, observou em 1925 que, quando Webern escreveu suas primeiras peças dodecafônicas, se privou com seu procedimento do evidente benefício que Schoenberg extraiu da nova técnica: o de escrever peças novamente extensas, organizadoras do tempo, mas sem os meios tonais de representação. (*Webern* 59, p. 115-116)

A ideia da arte que se manifesta como *fogos de artifício*, metáfora utilizada por Adorno na *Teoria estética*, se opõe à monumentalidade característica das formas musicais

²⁵ Técnica formulada por Schoenberg, de acordo com a qual a composição é baseada em uma série fixa de doze notas, correspondentes aos graus da escala cromática. A partir de uma série básica se constituem formas variadas, baseadas em suas possibilidades de inversão e retrogradação.

do final do romantismo. Para romper com o estilo, não bastaria romper com a tonalidade. O posicionamento de Webern perante o *tempo* musical e a importância que o silêncio adquire em sua música radicaliza o caminho aberto por Schoenberg, trazendo ênfase a outros elementos, pensando a ruptura com o estilo para além da atonalidade. Flo Menezes enfatiza o posicionamento da música de Webern perante o tempo:

A utilização destas formas – bem como de toda a intencionalidade musical das obras do primeiro período atonal [atonalismo livre/sm]–, no entanto, tinha de se adaptar ao posicionamento atonal com relação ao tempo, determinante, como já constatamos, das possibilidades comunicativas de uma ideia... Ou seja, toda preocupação a nível estrutural teve de se adaptar a uma existência curta, a um pequeno espaço de tempo, a um suspiro em contraposição a toda a respiração ofegante do final do tonalismo, pois a maneira mais inteligível, direta, simples e clara (e é esta a forma como definimos arte, segundo Webern) de negação, de protesto contra e de destruição da direcionalidade harmônica tonal e, por conseguinte, da estruturação tonal foi a percepção e utilização da micro duração temporal como tempo global de uma determinada obra. (MENEZES, 1992, p.22)

Nesse sentido, a ideia do *estilo aforístico* questiona o próprio conceito de obra de arte acabada, fechada, reconciliadora, ao qual se opõe seu caráter fragmentário:

O momento harmônico, afirmativo, da arte carrega o feitiço: isso é de importância decisiva para a escolha dos meios no Expressionismo musical, o “rasgo”, a prevalência da dissonância. O conceito de “obra” mesmo, enquanto uma totalidade redonda, reconciliadora, se torna suspeito: a todos os produtos do Expressionismo musical é comum uma inclinação à contração, à brevidade inexorável. Webern foi quem levou mais longe este aspecto. (*Dezenove contribuições*, p. 65)

O ideal de imediatez da expressão, como Adorno retoma, se volta para a estrutura interna das obras, para a “técnica compositiva mesma”, que busca a expressão essencial, sem recheios supérfluos, sem a intenção de que as passagens musicais sejam derivadas da exigência da configuração formal ou do desenvolvimento harmônico. Adorno ressalta, na passagem a seguir, o quanto as possibilidades do vocabulário musical se ampliam neste momento, incorporando novas possibilidades de elaboração do material:

A exigência de imediatez se transmuta na técnica compositiva mesma: de maneira não mediada e sem alisamento, os extremos da dinâmica, da escrita, da agógica, da expressão se justapõem e a continuidade musical se polariza. O princípio formal organizador é o contraste; mas o meio do Expressionismo musical é a atonalidade livre. A linguagem musical constituída pelas proibições expressionistas já contém em si latente a gramática do construtivista, enquanto o vocabulário musical se ampliou até o incalculável à mercê da revolta expressionista. (*Dezenove contribuições*, p. 66)

A ampliação do “vocabulário” musical significa o aprofundamento das possibilidades da expressão musical, desvinculada de toda a carga convencional, à procura do “som puro”. O silêncio se torna eloquente na medida em que não se rende ao caráter referencial da linguagem.

1.3 COERÊNCIA COMO VERDADE

Para compreender a ideia de verdade presente na concepção de Schoenberg, para quem toda necessidade expressiva deve se engendrar a partir das necessidades do material e da técnica compositiva, Jorge de Almeida retoma uma história contada por um aluno de Schoenberg, Karl Linke. Este aluno teria mostrado uma composição a Schoenberg, que lhe perguntara se ele realmente teria imaginado aquela música de forma tão complicada. Linke respondeu que sim, e Schoenberg lhe perguntou se seu primeiro achado, sua primeira ideia daquela música, apresentava aquele mesmo teor de complexidade. Linke ficou confuso ao dar a resposta, e Schoenberg passou a lhe mostrar qual seria a estrutura harmônica fundamental da peça e o que aparecia na composição como “enfeite”, não sendo essencial perante sua estrutura. Jorge de Almeida apresenta um trecho do diálogo entre Schoenberg e seu aluno:

“Veja, disse ele [Schoenberg/sm], acompanhe a canção harmonicamente. Ela parecerá primitiva, mas será mais autêntica que a sua. Porque o que temos aqui é um enfeite. Aqui estão invenções a três vozes, enfeitadas com uma linha melódica. *A música, porém, não deve enfeitar, e sim ser verdadeira.* [...] Nada deve se apresentar a você como difícil. O que o senhor compõe deve ser tão óbvio para o senhor quanto suas mãos e luvas. Até que isso aconteça, não se deve nem mesmo colocar a ideia no papel”. (REICH²⁶, 1974, *apud* ALMEIDA, 2007a, p. 102)

Jorge de Almeida afirma que a chave para a compreensão da concepção de verdade apresentada por Schoenberg é o princípio da consistência interna, a *Stimmigkeit* da obra. Ela surge como necessidade a partir da ruptura com os vínculos garantidos pelo estilo. Cada obra de arte, mesmo cada parte sua, ou elemento isolado, passa a funcionar de acordo com a exigência de uma coerência interna, que compreende as relações que se estabelecem entre material e forma. A coerência garante a verdade e a unidade da obra em lugar do estilo.

²⁶ REICH, Willi. *Arnold Schoenberg, oder Der konservative Revolutionär*. Frankfurt, DTV, 1974, p. 35-36.

A exigência da verossimilhança e da unidade do enredo na tragédia era uma ideia presente na poética clássica, desde Aristóteles:

Portanto, assim como nas outras artes imitativas a um só objeto corresponde uma só imitação, também o enredo, como imitação que é de uma ação, deve ser a imitação de uma ação una, que seja um todo, e que as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado. Realmente aquilo cuja presença ou ausência passa despercebida não é parte de um todo. (ARISTÓTELES, 2007, p. 53)

Na arte moderna, a ideia do princípio de unidade e da conexão entre as partes e o todo é estabelecida a cada contexto: cada obra contém sua própria concepção de verdade. Caminha nesse sentido o comentário de Schoenberg a seu aluno, Linke. Jorge de Almeida observa que uma concepção musical mais autônoma, com um grau de interligação complexo entre seus elementos, para além da separação rígida entre a harmonia e o ornamento, já se insinuava na música de Beethoven; em certo sentido, segundo Almeida, precursora da recusa ao ornamento em Schoenberg:

Seria possível perceber a recusa total do ornamento em Schoenberg como a coroação de um processo iniciado já em Beethoven, o primeiro a incorporar trinados e *apoggiaturas* como elementos estruturais da obra, e não mais como “embelezamentos”, um nome que remetia diretamente à sua função na música anterior. O ornamento é incorporado ao tema, e quando o desenvolvimento temático se expande por toda a sonata, a expressão imediata do sujeito passa a se rebelar contra a forma previamente constituída. (ALMEIDA, 2007a, p. 115)

Possivelmente se esboçara em Beethoven a ideia da verdade interna da composição. Beethoven estava atrelado aos estilos e formas de sua época, mas sempre expandiu os limites das formas clássicas, confundindo os ouvidos de quem esperasse a previsibilidade da estrutura formal, e transformando inclusive a expectativa do ouvinte com relação à estrutura formal em elemento da composição. Suas ideias musicais foram ousadas nesse sentido, contendo uma concepção autônoma de si próprias como ideias musicais consistentes, e não apenas como recheios da estrutura formal prescrita externamente. A ideia da unidade adquire um sentido muito diferente da concepção presente na poética clássica de Aristóteles, mais dialético. A coerência é pensada por Adorno nesse sentido, não concebida pelo estilo, mas pelo que faz sentido de acordo com o conteúdo de verdade de cada obra. Neste sentido, existe uma dialética entre o ornamento e a estrutura, que define seu caráter como verdade ou como “enfeite”. A categoria do fragmentário, da obra sem pretensão à totalidade, da arte como *fogo de artifício*, como

efemeridade, contrasta com a ideia de unidade presente na poética clássica, na medida em que não pretende *imitar*, mas construir uma verdade, que apenas se mostra possível através da estrutura fragmentária:

A coerência desfaz-se perante o que lhe é superior, a verdade do conteúdo, que já não se satisfaz nem na expressão – pois esta recompensa a individualidade impotente com uma importância enganadora - nem na construção – porque ela é mais do que simplesmente análoga ao mundo administrado. A integração extrema é extrema só na aparência e isso provoca a sua modificação: os artistas que a levam a cabo mobilizam, desde o último Beethoven, a desintegração. O conteúdo de verdade da arte, cujo “órganon” era a integração, volta-se contra a arte e nesta viragem encontra o seu instante enfático. [...] A verdade de tal desintegração, porém, só pode obter-se mediante o triunfo e a falta da integração. A categoria do fragmentário, que tem aqui o seu lugar, não é a da particularidade contingente: o fragmento é a parte da totalidade da obra, que se lhe contrapõe. (TE, p. 76-77)

Se em Beethoven o fragmento é incorporado à estrutura, em Schoenberg toda ela, em certo sentido, se torna fragmentária. A concepção estética de Schoenberg, ligada à ideia de verdade como coerência interna da obra e à recusa ao ornamento, justifica a escolha pelas formas breves, ou pela forma mais direta possível da expressão das ideias musicais:

A verdadeira arte deve tender para a concisão e brevidade. Supõe a mente avisada de um ouvinte culto, o qual, no sensível ato de pensar, faz recair em cada conceito todas as associações correspondentes ao conjunto. Isto permite que o músico escreva para mentalidades superiores, não só trabalhando de acordo com os requisitos gramaticais ou idiomáticos, mas em outros aspectos, fazendo com que cada frase contenha a força expressiva de uma máxima, de um provérbio, de um aforismo. Assim deve ser a prosa musical: uma direta e concreta exposição de idéias, sem acréscimos, sem recheios inúteis nem repetições vazias. (SCHOENBERG, 1963, p. 108)

A categoria do fragmentário, em termos filosóficos, é valorizada por Adorno em *O ensaio como forma* como antídoto possível ao conhecimento que se pretende total, correndo o risco de “aplainar” a realidade para que esta se encaixe nos conceitos. O pensamento fragmentário respeita a realidade ao possibilitar a multiplicidade de perspectivas, concepção análoga ao conceito de verdade concebido por Schoenberg. Na mesma passagem do *Ensaio*, na qual menciona o carácter fragmentário, Adorno utiliza uma metáfora musical, “a harmonia uníssona da ordem lógica”, à qual o ensaio se contrapõe:

A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo

anti-idealista no próprio seio do idealismo. O ensaio também não deve, em seu modo de exposição, agir como se tivesse deduzido o objeto, não deixando nada para ser dito. É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonista daquilo sobre o que se impõe. (*Ensaio*, p. 34-35)

Adorno se apropria das concepções estéticas de Schoenberg para a formulação do conceito de verdade em sua estética, intimamente relacionado às experimentações do período expressionista. Em lugar de uma concepção de verdade “pré-estética”, Adorno considera que a verdade de uma obra de arte não é algo externo, mas se constrói de acordo com a “própria lei interna”. A verdade surge da “necessidade de expressão”, correlata, para Adorno, à construção, ao trabalho artístico e às possibilidades concretas do próprio material:

Quer dizer, simplesmente ali onde uma necessidade de expressão é mais forte que os acordos estéticos que a inibem poderá alegar-se com razão, uma e outra vez, que a obra de arte tem que seguir sua própria lei interna e esta aparecerá sob a forma da verdade. (*Estética*, p. 426)

A lei formal difere da ideia de “correção”, presente implicitamente na própria ideia de estilo. Não é algo interno nem externo, mas se configura através do movimento, de acordo com o *duplo caráter* da obra de arte, autônoma e ao mesmo tempo inconsciente coletivo da história:

Este conceito de verdade – o da verdade como aquilo através do qual uma obra de arte se manifesta na realidade como verdadeira no único sentido que sou capaz de dar a uma obra de arte, isto é, como a escritura histórica inconsciente e, por assim dizer, cega, que cada época realiza em si mesma -, não pode ser alcançado pela obra de arte através de uma igualação imediata com algo interno ou externo e tampouco através de sua mera correção, a não ser de maneira mediada, completamente através de sua lei formal, por tanto, ao encontrarem-se todos os seus momentos em uma relação recíproca plena de sentido [...]. (*Estética*, p. 427)

O conceito de *forma* está vinculado ao estilo, motivo pelo qual os termos “coerência” e “lei formal” são mais adequados à ideia da arte como desdobramento da verdade, tal como Adorno a define na *Teoria estética*. A multiplicidade de configurações que cada obra de arte deseja estabelecer através de sua lei formal contrasta com a ideia da pré-determinação, pressuposta pelo conceito de *forma*:

O conceito de forma revela-se muitas vezes limitado por, tal como isso acontece, deslocar a forma para outra dimensão sem tomar a outra em consideração, por exemplo, na música, a sucessão temporal, como se a simultaneidade e a polifonia contribuíssem menos para a forma, ou na pintura, onde a forma é atribuída às proporções de espaço e de superfície, à custa da função formadora da cor. Em oposição a tudo isso, a forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade. (TE, p. 219-220)

1.3.1 Anton Webern, *O caminho para a música nova (1932-1933)*

Webern se apropria da concepção estética de Schoenberg, levando a exigência da coerência ao extremo e afirmando o estilo aforístico como opção estética. Todas as notas, indicações de dinâmica, variações e efeitos timbrísticos, cores, pausas, enfim, todos os elementos da música estão conectados com a estrutura, não restando nenhum “enfeite”, nada que não seja essencial para o desenvolvimento de uma peça. Em suas palestras sobre *O caminho para a música nova*, Webern tece uma analogia entre a música e a linguagem, e ressalta que a música deve expressar ideias musicais. Para que a ideia musical seja expressa de forma clara, é necessário que seja apreensível:

Algo é dito através de sons: logo, há uma analogia com a linguagem. Quando desejo comunicar alguma coisa, surge imediatamente a necessidade de me *fazer entender*. Mas como fazer para me tornar inteligível? Expressando-me o mais *precisamente* possível. Aquilo que digo deve ser *claro*. Não posso me perder em considerações vagas. Para isso existe um termo exato: *apreensibilidade* [*fässlichkeit*]. O princípio máximo de toda apresentação de ideias é a lei da apreensibilidade. Essa certamente deve ser a lei suprema. (WEBERN, 1984, p. 42)

Webern define sua “lei formal” partindo da analogia entre música e linguagem, mas, ao mesmo tempo, observando que a ideia musical tem sua especificidade e exprime um conteúdo que não poderia ser dito de outra forma que não seja através de sons. Ao diferir da linguagem verbal, a música se volta para seus meios próprios de apresentação. A coerência é necessária para garantir a apreensibilidade das ideias musicais:

Quando vocês desejam explicar uma coisa a alguém, não podem perder de vista aquilo que é mais importante, o fato principal; e, caso se faça recurso a alguma ilustração, não se deve chegar aos ínfimos detalhes. É necessário que haja uma *coerência* [*zusammenhang*], senão ninguém os compreenderá. Temos aqui um elemento que desempenha um papel especial: a coerência é necessária para tornar uma ideia apreensível. (WEBERN, 1984, p. 43)

Webern levou a coerência às últimas consequências em seus trabalhos dodecafônicos, explorando ao máximo todas as possibilidades de combinação da série de doze sons. A brevidade da forma é decorrente da exigência da coerência, ao atribuir a cada som um sentido dentro da estrutura:

Estou absolutamente convicto de que quando a estrutura possui tamanha coerência, qualquer som, mesmo o mais isolado, deve dar a impressão de se integrar num todo perfeitamente coeso, a fim de que praticamente nada mais deixe a desejar quanto à “apreensibilidade”. (WEBERN, 1984, p. 168)

Suas peças dodecafônicas do período mais tardio, como o *Concerto* op 24 (1931-1934) revelam na estrutura musical algo análogo ao *quadrado mágico*²⁷, palíndromo de que ele gostava, que pode ser interpretado em todas as direções:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Figura 1. *Quadrado mágico*

A técnica dodecafônica busca uma perfeita integração entre as dimensões horizontal (melódica) e vertical (harmônica), rompendo com a ideia de *hierarquia* que era presente na música tonal. Webern levou a escrita dodecafônica às últimas consequências, integrando o timbre, a textura, a dinâmica e a organização do ritmo, além da harmonia. A coerência é o elemento que determina o tempo, que não pode mais se acomodar em uma extensão muito ampla.

No ensaio *Anton von Webern* de 1959, Adorno define a “lei formal” de Webern como a da *contração*: “A lei formal de seu modo de compor, em todas as suas fases, é a

²⁷ O *quadrado mágico* é muito antigo e foi encontrado desde o século I, nos *grafites* de Pompéia, até em textos de astrologia e magia do século XVI. Sua origem é desconhecida. O significado do texto é algo como “O sementeiro tem a obra” ou, mudando o sentido da leitura, “A obra tem o sementeiro”. (ROSTAND, 1986, p. 120-121)

da contração: suas obras aparecem, por assim dizer, desde seu primeiro dia tal como o que afinal, através de um processo histórico, pode talvez permanecer como conteúdo da música” (Webern 59, p. 116). O posicionamento perante o *tempo* confere unidade à obra musical de Webern, mantendo o *estilo aforístico* como traço estilístico constante, desde o período da radicalização das miniaturas expressionistas até as obras dodecafônicas mais tardias, afirmando sua *opção estética* e consolidando sua “lei formal”.

1.4 ABSOLUTER LYRIC COMO SUBTRAÇÃO

Vladimir Safatle escreve considerações importantes sobre a música de Webern em alguns artigos, referindo-se ao o ensaio de Adorno, *Anton von Webern* (1959). No texto *Sublime por atrofia*, Safatle aproxima a música de Beethoven e a de Webern da estética do *sublime*, através de algo presente em ambas, que é a utilização da *subtração* de elementos da gramática tradicional como recurso expressivo. Em *Morton Feldman como crítico da ideologia: uma leitura política de Rothko Chapel*, Safatle aponta a importância de aprofundar a reflexão sobre a expressão da música de Webern através da ideia do *lirismo absoluto* [*absoluter Lyrik*]²⁸, intuito desta dissertação. No artigo sobre o compositor norte-americano Morton Feldman (1926-1987), Safatle propõe uma interpretação diferenciada do percurso da influência de Webern sobre os compositores da segunda metade do século XX, geralmente associado apenas ao desenvolvimento da técnica serial:

Quando é questão de discussões a respeito da filosofia da música de Theodor Adorno, normalmente nos apoiamos em categorias construídas principalmente através da sua análise de obras de Berg, Schoenberg e Stravinski. No entanto, nos raros momentos em que Adorno confronta-se com a música de Anton Webern, algumas categorias analíticas importantes são introduzidas. Elas mereceriam ser melhor exploradas. Por exemplo, andando na contramão da tradição serialista que procurava filiar-se a Webern devido ao rigor formal com que sua música era construída a partir do uso extensivo da série, Adorno insiste no lugar central ocupado pelo problema da expressão na música weberniana. Uma expressão que, através do uso de procedimentos de subtração, tenderia à posição de um *lirismo absoluto*, de uma *comunicação imediata*. (SAFATLE, 2015, p. 11-12)

²⁸ Safatle traduz o termo original do ensaio de Adorno no masculino. Optamos pela tradução no feminino para esta dissertação, que consta da versão em espanhol utilizada. “Lírica absoluta” compõe também melhor a analogia com a sonoridade do termo *música absoluta*, que será desenvolvida no próximo capítulo.

Webern foi escolhido pelos compositores serialistas da Escola de Darmstadt como modelo a ser seguido, por radicalizar a renovação da gramática musical inicialmente proposta por Schoenberg, eliminando os resíduos românticos que ainda estavam presentes na expressão schoenberguiana. Por este motivo, no ensaio *Anton von Webern* de 1959, Adorno escreve que Webern passa a ser o “filho que domina em lugar da figura paterna” (Schoenberg):

Logo, desde que em 1945 uma bala perdida encerrara brutalmente a vida do compositor do *pianíssimo* [Anton Webern/ sm] sua fama esotérica se converteu em exotérica e sua função mudou radicalmente. A quem uma vez se acreditou poder desprezar como aluno limitado e hiperradical de seu professor, se converteu de repente no filho que domina em lugar da figura paterna: a frase de Boulez “*Schoenberg est mort*” não pode se separar da elevação do fidelíssimo discípulo ao trono vazio. (*Webern* 59, p. 113)

1.4.1 Pierre Boulez, *Schoenberg morreu* (1952)

Pierre Boulez escreveu um texto que pode ser visto como uma espécie de manifesto da geração pós-weberniana, intitulado *Schoenberg morreu*. Ao aplicar sua “lei formal” e explorar ao máximo as possibilidades da série de doze sons, Webern começa a elaborar o pensamento musical que inspirou os compositores serialistas posteriormente. A crítica que Boulez dirige a Schoenberg se deve à falta de abrangência da aplicação do princípio serial. A música de Schoenberg preserva, de certa forma, a melodia e a harmonia como elementos separados dos outros parâmetros, algo que os compositores da geração pós-weberniana consideraram como resíduo da expressão romântica:

Não obstante, é possível discernir por que a música serial de Schoenberg estava destinada ao fracasso. Para começar, a exploração do domínio serial foi feita de maneira unilateral: falta o plano rítmico, e mesmo o plano sonoro propriamente dito, as intensidades e os ataques. Quem pensaria em queixar-se disto sem se tornar ridículo? Podemos relevar, em contrapartida, uma notável preocupação com os timbres, com a *Klangfarbenmelodie*, que, por generalização, pode conduzir à série de timbres. Mas a causa essencial do fracasso reside no desconhecimento profundo das FUNÇÕES seriais propriamente ditas, engendradas pelo próprio princípio da série – pode-se adivinhá-las, num estado mais embrionário do que eficaz. Queremos dizer que a série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas que os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente, não serial. Em nossa opinião, achamos que é aí que se manifesta a INEVIDÊNCIA provocante de uma obra sem unidade intrínseca. (BOULEZ, 1995, p. 243-244)

A partir da forma como Webern trabalhou sistematicamente a série, surge posteriormente a elaboração do serialismo integral da Escola de Darmstadt, no qual não apenas as alturas, mas também o ritmo, o timbre, a textura e a dinâmica são serializadas. Boulez compreende, nesse sentido, que Webern trabalhou o material musical de forma “asceticamente” desvinculada de relações já existentes, entregando-se à própria matéria sonora e às suas relações possíveis, “tentando engendrar a estrutura a partir do material”:

Esquecem-se de que também existe o trabalho de um certo Webern; é verdade que dele não ouviram falar (tão espesso é o véu da mediocridade!). Talvez se possa dizer que a série é uma consequência logicamente histórica – ou historicamente lógica, à vontade de cada um. Talvez se pudesse pesquisar, como o fez esse tal Webern, a EVIDÊNCIA sonora tentando engendrar a estrutura a partir do material. Talvez se pudesse alargar o domínio serial a outros intervalos que não o semitom: microdistâncias, intervalos irregulares, sons complexos. Talvez se pudesse generalizar de princípio da série às quatro componentes sonoras: 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. (BOULEZ, 1995, p. 244)

Ao mencionar a série como uma “consequência logicamente histórica ou historicamente lógica”, Boulez se refere ao fato de que, como também argumenta o próprio Webern em sua série de conferências *O caminho para a música nova*, a escala diatônica usada na música tonal já continha dentro de si os doze semitons da escala dodecafônica. Desvinculados da configuração histórica do material, ou reconfigurados, estes ainda podem conter unidades ainda menores. Embora não tenha trabalhado com as possibilidades de divisão do semitom em unidades menores, Webern influenciou também as pesquisas dos compositores de Darmstadt nesse sentido.

O texto de Boulez começa a chamar a atenção, por outro lado, para outro sentido no qual a influência de Webern se faz presente, relacionado à expressão baseada na *ideia da lírica absoluta*, como Safatle destaca em seus artigos. No texto que segue depois de *Morreu Schoenberg*, intitulado *Incipit*²⁹, Boulez aproxima Webern de Debussy, pelo “recurso de procurar a beleza do som por si mesmo”, contexto em que se destaca a importância dada ao silêncio em sua música e o novo tipo de possibilidade expressiva que ela significava. O recurso à elipse aparece como forma de desarticulação da linguagem, análoga à poesia de Mallarmé:

²⁹ Termo que designa o início de um texto ou, em música, o início de uma melodia, sendo o título escolhido por Boulez significativo após ter sido decretada a “morte” estética de Schoenberg no texto anterior.

Com efeito, só mesmo Debussy pode ser aproximado de Webern, pela mesma tendência a destruir a organização formal preexistente à obra, pelo mesmo recurso de procurar a beleza do som por si mesmo, pela mesma forma elíptica de pulverização da linguagem. E se se pode afirmar, em um certo sentido – oh Mallarmé -, que Webern era um obcecado pela pureza formal que atingisse até o silêncio, ele levou esta obsessão a um grau de tensão que a música até aquele momento ignorava. (BOULEZ, 1995, p. 247)

Boulez destaca o posicionamento de Webern diante do tempo, que renuncia asceticamente à grandiosidade. Outro aspecto que Boulez destaca neste tipo de expressão é o “cerebralismo”, ou seja, um acentuado *domínio estético* da técnica e do material. O “cerebral”, ou seja, a ênfase na construção, não significa uma diminuição da expressão; pelo contrário, significa a possibilidade de conciliação entre a razão e a sensibilidade através da forma, produzindo uma “sensibilidade abruptamente nova”. O trabalho racional se envolve com a matéria, através da técnica mobilizada para a construção da forma:

Não obstante, pode-se censurar a Webern um excesso de formalismo didático; censura justificada se, precisamente, este formalismo não tivesse sido o meio mesmo de investigação de novos domínios vislumbrados. Pode-se notar aí uma falta de ambição, no sentido geral da palavra, ou seja, ausência de obras vastas, de formações importantes, de grandes formas; no entanto, essa falta de ambição constitui a coragem no mais alto grau de ascetismo. E, mesmo que se acredite estar diante de um cerebralismo do qual se exclui toda sensibilidade, seria conveniente observar que esta sensibilidade é tão abruptamente nova que o fato de abordá-la corre o risco de parecer cerebral. (BOULEZ, 1995, p. 247-248)

A presença do silêncio emerge nesse contexto. Sinaliza os limites da racionalidade e da comunicabilidade da linguagem através de uma sensibilidade que incorpora esses limites no interior da forma musical. A utilização do silêncio como elemento estrutural da composição parece também derivar da questão do tempo, surgindo como plena negação do discurso, como se pudesse ser o ponto máximo de compressão formal possível de atingir: “A música coagulada no instante é verdadeira como êxito de uma experiência negativa” (FNM, p. 39). A retórica musical, a música como “discurso dos sons”, como era descrita desde o século XVII, é suspensa ou reduzida a um nível essencial, em que o impulso discursivo passa a ser o contraste entre os extremos de dinâmica, ou o contraste entre som e o silêncio. A mesma tendência de dissolução do material que se observa quanto aos semitons, que são dissociados da estrutura da escala diatônica, se observa também quanto à utilização estrutural do silêncio:

À menção ao silêncio em Webern acrescentemos que neste silêncio reside um dos escândalos mais irritantes de sua obra. Uma verdade das mais difíceis de se evidenciar é que a música não é apenas a “arte dos sons”, mas que ela se define, antes, como um contraponto do som e do silêncio. Só uma inovação fez Webern no campo do ritmo, mas inovação única: a concepção de que o som está ligado ao silêncio numa organização precisa visando uma eficácia exaustiva do poder auditivo. A tensão sonora enriqueceu-se de uma respiração real, comparável somente à que Mallarmé trouxe ao poema. (BOULEZ, 1995, p. 247-248)

Ao mencionar a expressão peculiar à ideia da lírica absoluta em Webern, Safatle aponta para a via de influência aberta por esse tipo de expressão, através da analogia entre a *subtração* de elementos da gramática musical em Webern e em compositores posteriores, como Morton Feldman. Por esta outra via, Webern teria influenciado, além da Escola de Darmstadt, alguns compositores da Escola de Nova York, como Feldman e John Cage (1912-1992), que radicaliza o uso da *subtração* na peça *4'33"*. A música consiste na performance do músico ajeitando a partitura e se posicionando durante *4'33"* em silêncio, subtraindo a própria ideia de obra musical e deixando que a composição se constitua pelos ruídos da situação ao redor.

1.4. 2 Adolf Loos, *Ornamento e crime* (1908)

Além do artigo sobre *Rothko Chapel*, Safatle dedicou um programa completo de rádio da série *Razão e forma: como a música pensa* à estratégia da *subtração* na composição musical, e também aborda a questão na palestra *Debussy e o nascimento da modernidade*. Transcrições dessas duas fontes, além dos artigos mencionados, serão utilizadas para apresentar como Safatle fundamenta a *subtração* como recurso expressivo e estratégia dos artistas do modernismo para a desarticulação dos modos de expressão até então vigentes. Segundo Safatle,

O uso da subtração e de uma certa atrofia³⁰ é um dos procedimentos maiores do modernismo estético. Trata-se de reduzir o campo da obra à exposição mínima da diferença, isto através da destruição do poder organizador de estruturas formais desgastadas do ponto de vista do desenvolvimento possível da linguagem estética. (SAFATLE, 2015, p. 12)

³⁰ Safatle traduz por *atrofia* o termo *Schrumpfung*, que é utilizado por Adorno no ensaio *Anton von Webern* (1959). Na edição das obras completas em espanhol, o termo é traduzido por *contracción*. Acreditamos que “contração” ou “encolhimento” sejam traduções melhores para designar o termo, uma vez que “atrofia” sugere falta de desenvolvimento, o que não é o caso da lei formal de Webern, onde acontece uma concentração dos acontecimentos musicais numa forma breve, mas que é em si mesma elaborada e completa.

Safatle menciona o texto do arquiteto austríaco Adolf Loos, *Ornamento e crime* (1908), uma espécie de manifesto da *recusa* dos artistas modernistas ao ornamento:

Loos coloca a arte moderna sob a égide do abandono de todo e qualquer ornamento. A guerra de Loos contra o ornamento pode servir de senha para compreender o impulso modernista de subtrair a forma estética até alcançar os elementos fundamentais que organizam a gramática dos modos de expressão, afim de retrabalhá-los. É uma maneira de reconfigurar os fundamentos da nossa linguagem. Esta é uma das grandes estratégias do modernismo, que poderíamos chamar da estratégia da subtração. Tratava-se de subtrair tudo o que naturalizara nossas formas de ver e de organizar o som. O que aparecia ao final dessa subtração era o sistema elementar de constituição da representação que, enfim, pode ser problematizada. (SAFATLE, 2012)

Loos se refere ao ornamento como um resquício erótico (coincidindo, de certa forma, com o conceito de *fetichismo* em Adorno) da manifestação estética, que não faria mais sentido no mundo atual (1908):

A primeira obra de arte, o primeiro ato artístico que o primeiro artista tentou expressar foi borrar cores numa parede para renunciar aos seus excessos. Uma linha horizontal: uma mulher deitada; uma linha vertical, o homem penetrando-a. O homem que criou esta imagem sentiu o mesmo impulso que Beethoven quando compôs a Nona Sinfonia. O homem estava no mesmo paraíso que Beethoven enquanto criava sua obra. Mas o homem do nosso tempo, que enche uma parede com símbolos eróticos para satisfazer um impulso interior, é um criminoso ou um degenerado. (LOOS, 2003, p. 84)

Segundo Loos, o ornamento consome mais matéria prima, representa um gasto para o Estado e mais horas de trabalho mal remuneradas para os trabalhadores. A *utopia* do fim do ornamento, ironicamente descrita por Loos, prevê uma diminuição no tempo de trabalho e o aumento do salário, respectivamente, dos artesãos que se dedicam a produzir ornamentos:

A carência de ornamento tem como consequência a redução das horas de trabalho e o aumento de salário. O entalhador chinês trabalha dezesseis horas, o americano, oito. Quando eu pago o mesmo por uma caixa lisa e por uma ornamentada, a diferença em termos de horas de trabalho pertence ao trabalhador. Se não houvesse ornamentos – o que poderá acontecer daqui a mil anos -, então uma pessoa trabalharia apenas quatro horas em vez de oito, já que metade do tempo se desperdiça, atualmente, a produzir ornamentos. (LOOS, 2003, p. 86-87)

Uma concepção semelhante à ideia de verdade para Schoenberg e de verdade como coerência para Webern ressoa no texto de Loos, através da utopia do fim do ornamento. Loos menciona Beethoven, cuja ornamentação, segundo Adorno, é

incorporada à estrutura, em contraste com a música do período anterior, na qual existia uma separação rígida entre a estrutura formal e a ornamentação. Para Loos, o homem moderno, tendo se tornado mais sutil e refinado, deve mobilizar seus interesses em direção às “invenções e descobertas”. Nesse sentido, pode ser subentendida uma concepção de verdade, semelhante à de Schoenberg, através de seu comentário:

A ausência de ornamentos conduziu as artes a um patamar inesperado. As sinfonias de Beethoven nunca poderiam ter sido escritas por alguém que usasse seda, cetim e rendas. Quem se veste hoje em dia com cetim não é um artista, mas antes um palhaço ou um pintor decorador de casas. Tornamo-nos mais sutis, mais refinados. No meio da multidão, as pessoas sentem necessidade de se distinguir umas das outras através das cores distintas que usam. O homem moderno necessita de roupa como uma máscara. A sua necessidade de individualidade tornou-se tão incrivelmente imperiosa que já não pode ser expressada através da roupa. A ausência de ornamentos constitui um sinal de robustez espiritual. O homem moderno usa ornamentos de culturas antigas e estrangeiras à sua discrição. Para suas invenções e descobertas, concentra-se em outras coisas. (LOOS, 2003, p. 89)

Segundo Safatle, a *subtração* como procedimento estético buscava desestruturar a gramática tradicional das formas de expressão, até chegar a uma espécie de estrutura fundamental, a partir da qual se tornaria possível reconstruir a forma estética sem o aparato estilístico e sem as fórmulas expressivas desgastadas. O que resta após esse processo, muitas vezes, é uma obra na qual a estrutura se transforma quase completamente na própria *aparência* estética. No caso da música, o tempo e o contraste entre som e silêncio se tornam eles próprios materiais utilizados e problematizados pela composição:

No caso da literatura, retira-se tudo aquilo que parece naturalizar sua gramática, como a narrativa, o personagem, até que se possa tematizar seus elementos constitutivos. Longe de ser um retorno da arte sobre si mesma, essa estratégia era um impulso estético de problematização da ordem que aparece para nós como natural, ancorada nas amarras do senso comum. Nas artes visuais, a radicalização deste procedimento de subtração próprio ao modernismo vai até o quadrado branco sobre fundo branco, de Malevitch, que falava: “eu quero pintar a desapareição, a ausência do objeto”. No caso da música, o elemento gerador não é simplesmente o sonoro, mas é o som no interior de um desenvolvimento temporal. O som dentro do tempo. [...] A música é um sistema de ordenamento de como se passa o tempo. (SAFATLE, 2010)

A obra de arte se torna *filosófica* ao buscar sua própria verdade, livre das “amarras do senso comum”, e incorporando o enigma, o silêncio e a incomunicabilidade como parte de sua forma. Safatle cita o exemplo extremo de *Branco Sobre Branco* (1917), do pintor russo Kazimir Malevitch (1878-1935), onde o intuito era expressar a própria desapareição do objeto, de forma semelhante ao lugar central conferido ao silêncio em

4'33", de Cage. Podemos pensar em outro quadro de Malevitch, *Banhistas* (cerca de 1930), onde a figuração é mantida, mas existe uma subtração das três figuras femininas retratadas. A ausência de elementos que tornariam evidente a decifração da imagem cria um efeito expressivo de estranhamento, em contraste com a paisagem do fundo, que é representada de forma figurativa, mais nítida. A desaparecimento das figuras, nessa obra, é incorporada à própria forma:

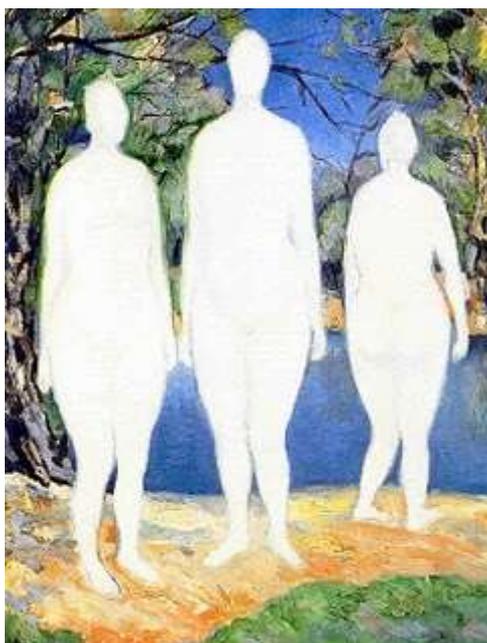


Figura 2. Kazimir Malevitch, *Banhistas*

Na composição musical, a *subtração* como recurso estético estaria presente na música de Claude Debussy (1862-1918), de Webern e de compositores posteriores, como Cage, Feldman e John Adams (1947). Esta outra via de influência aberta por Webern, não diretamente vinculada aos compositores serialistas conhecidos como pós-webernianos, como Boulez e Stockhausen, reabilitaria, segundo Safatle, a categoria da expressão através do potencial de deslocamento da composição musical das fórmulas expressivas desgastadas. Na medida em que se preserva das formas reificadas, a composição musical mantém o *caráter enigmático* e conserva seu potencial autônomo através da *ideia da lírica absoluta*, que será interpretada no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA

2.1 MÚSICA ABSOLUTA COMO PARADIGMA ESTÉTICO

2.1.1 Carl Dahlhaus, *A ideia da música absoluta*

A sonoridade do termo criado por Adorno para definir a ideia musical de Webern, *a ideia da lírica absoluta*, faz lembrar o termo *música absoluta*, que caracteriza uma das vertentes da estética musical do romantismo. Embora Adorno não mencione explicitamente essa relação, a analogia com a *música absoluta* remonta para dois conceitos que se desenvolveram tanto na estética quanto na prática musical do século XIX, e que se consolidaram definitivamente na estética e na produção artística do modernismo: os conceitos de *autonomia* e *expressão*.

Carl Dahlhaus escreveu um livro, *A ideia da música absoluta*, no qual sugere a ideia da música absoluta como um *paradigma estético*. Este paradigma estaria ligado à ideia de que a música deve expressar através de meios puramente musicais. A formulação máxima dessa ideia estaria no tratado de Eduard Hanslick (1825-1904), *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (1854). Segundo Dahlhaus, seria representada pelos quartetos de cordas do estilo tardio de Beethoven. Alguns trechos do tratado de Hanslick se aproximam bastante do conceito moderno de autonomia da arte, exposto por Adorno na *Teoria Estética*, nos trechos em que trata sobre forma e conteúdo [*Finalidade sem fim, Forma, Forma e Conteúdo*]. Adorno conhecia o tratado de Hanslick, que influenciou toda a estética musical posterior. Pretende-se expor a tese apresentada por Dahlhaus, *a ideia da música absoluta* como *paradigma estético*, e aproximá-la do conceito de autonomia da arte, presente no tratado de Hanslick e na *Teoria estética*.

No século XIX, existiam três principais vertentes na estética musical, aliadas a práticas musicais distintas. A concepção operística de Richard Wagner, de música como *obra de arte total*; a *música programática*, de tipo narrativo ou descritivo, que consistia em uma vertente mais literária, representada principalmente pelos poemas sinfônicos de Franz Liszt e Richard Strauss, e a música instrumental, que era associada ao termo *música absoluta*. A expressão é de origem alemã, aparecendo pela primeira vez nos escritos de filósofos e críticos românticos, como J.L. Tieck, J.G. Herder, W.H. Wackenroder, Jean

Paul Richter e E.T.A. Hoffmann. O termo está mais vinculado às discussões estéticas da época do que aos estilos e gêneros musicais propriamente ditos. Ele apresenta controvérsias do século XIX, como, por exemplo, a defesa de Hanslick da procura da expressão musical absoluta contra a concepção da *obra de arte total* de Wagner. Nomeia um ideal de pureza e autonomia do *Belo musical*: a ideia de que a música não deve ter sua expressão condicionada por elementos extra-musicais, por exemplo, a palavras (como na música vocal ou litúrgica); ao drama (como na ópera); a algum significado representacional (como na música programática), ou mesmo às exigências da expressão vinculada aos afetos e sentimentos.

Em 1739, Johann Mattheson, importante teórico do barroco alemão, caracterizou a música instrumental como “discurso sonoro ou linguagem dos sons” (MATTHESON, 1954, p. 82³¹ *apud* DAHLHAUS, 2006, p. 9). A argumentação do barroco, que aproximava a música instrumental da retórica, era a de que, assim como a linguagem verbal ou a música vocal, a música instrumental pode constituir um *discurso dos sons*: “Se necessita muito mais arte e uma maior força de imaginação para fazê-lo sem palavras do que com a ajuda destas” (MATTHESON, 1954, p. 208 *apud* DAHLHAUS, 2006, p. 9). A música instrumental era vista até então como algo deficitário em comparação à música vocal, e poderia se equiparar a ela apenas na medida em que incorporasse elementos da retórica, para que, desta forma, pudesse constituir um discurso.

Dahlhaus percebe a argumentação de Mattheson como um primeiro esboço da ideia de autonomia da música instrumental, que ganha força posteriormente, nos pensadores do romantismo:

A primeira defesa, todavia não autônoma da música instrumental, e que se apoiava no modelo da música vocal, se baseava nas fórmulas e nos *topoi* da doutrina dos afetos e da estética do sentimento; mas no desenvolvimento posterior de uma teoria autônoma da música instrumental domina uma tendência ao rechaço da caracterização sentimental da música como “linguagem do coração” ou ao menos à conversão dos afetos concretos em sentimentos dispersos, extáticos “in abstracto”: uma tendência que se unia em Novalis e em Friedrich Schlegel com uma atitude aristocrática – uma irritação polêmica contra a cultura e a vida social de finais do século XVIII, consideradas como de visões estreitas. (DAHLHAUS, 2006, p. 9-10)

Dahlhaus observa uma “atitude aristocrática” presente nas concepções desses pensadores, que contrastava com o espírito burguês do século XIX. Essa concepção,

³¹ MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister* (O maestro perfeito). Hamburgo, 1739, reed, Kassel, 1954, p. 82.

possivelmente influenciada pela estética de Kant³², que define que o *Belo* deve ter finalidade em si mesmo, opondo-se à *utilidade*, imprime, segundo Dahlhaus, um caráter contraditório ao conceito de autonomia:

Essa estética piegas do sentimento era – como a teoria da arte cunhada por uma filosofia moral com a que estava estreitamente unida – genuinamente burguesa. E precisamente em oposição a ela – como em oposição à doutrina da “utilidade” – surge o princípio de autonomia, cujo caráter social é por si contraditório. Mas em nome desse princípio de autonomia, a música instrumental, até então uma mera sombra e uma modalidade deficitária da música vocal, se elevou à dignidade de um paradigma estético – à essência do que é realmente a música. O que parecia uma carência da música instrumental, sua falta de conceito e de objeto, se elucidou então como um mérito. (DAHLHAUS, 2006, p. 10)

O “caráter contraditório” do conceito de autonomia, exposto por Dahlhaus, foi também, de certa forma, incorporado ao pensamento de Adorno sobre autonomia e a relação entre arte e sociedade³³. Dahlhaus observa que, nesse momento histórico, (século XIX) acontece uma “mudança de paradigma”, que equipara a música instrumental com a própria expressão musical, justamente por ela não ter nenhuma referencialidade externa aos elementos musicais: “Poderia falar-se, sem exagero, de uma ‘mudança de paradigma’ estético musical, de uma inversão completa dos pressupostos estéticos básicos” (DAHLHAUS, 2006, p. 10). Também existe uma mudança no paradigma da *mimesis* que está em curso, na medida em que a música instrumental passa a não mais ser vista como *imitação* da música vocal ou do discurso retórico, a música como *discurso dos sons*, como era concebida nos séculos XVII e XVIII. Neste sentido, como observa Dahlhaus, a música instrumental representa *a ideia da música absoluta*:

A ideia da “música absoluta” – como deve chamar-se daqui por diante a música instrumental autônoma, embora o termo propriamente dito só tenha aparecido meio século mais tarde – consiste na convicção de que a música instrumental, precisamente porque carece de conceito, de objeto e de objetivo, expressa pura e nitidamente o ser da música. (DAHLHAUS, 2006, p. 10)

Dahlhaus observa que, nos dias atuais, essa concepção pode parecer um pouco óbvia, até nas nossas atitudes durante um concerto ou uma escuta musical. Desde o romantismo, se estabeleceu uma cultura musical sob o paradigma da música absoluta,

³² No §17 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant define a *Beleza* pela sua finalidade em si mesma: “Beleza é a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele sem *representação de um fim*”. (KANT, 2005, p. 82)

³³ A relação entre arte e sociedade para Adorno será exposta no final deste capítulo, na seção dedicada à *Palestra sobre lírica e sociedade*.

mas nossa concepção atual é fruto do processo histórico de “emancipação” da música instrumental:

A tese de que a música instrumental – a música instrumental sem finalidade nem programa – seja a “verdadeira” música, resvala em direção a uma trivialidade que a identifica, na prática cotidiana, com a música em geral, sem que se seja consciente disso ou se tenha dúvidas sobre o particular. Sem embargo, quando era uma novidade, deve ter atuado como um paradoxo provocativo, já que se enfrentava indubitavelmente a um conceito musical muito antigo que se havia consolidado em uma tradição milenar. O que hoje nos parece evidente, como se procedesse da natureza mesma das coisas – que a música é um fenômeno sonoro e não outra coisa, e que por tanto um texto forma parte dos elementos “extramusicais” – resulta ser um teorema cunhado historicamente, que não tem mais de dois séculos de antiguidade. (DAHLHAUS, 2006, p. 10-11)

Dahlhaus observa que o vínculo entre a música e a palavra remonta à antiguidade clássica, onde a linguagem, para Platão, representava o *logos* e era um dos elementos constitutivos da música:

O antigo conceito da música contra o que teve que se sobressair a ideia da música absoluta foi aquele que, procedente da antiguidade, jamais se pôs em dúvida até o século XVII: que a música, como Platão a definiu, consta de *harmonia, ritmo e logos*. Por *harmonia* se entendia um sistema racional de relações sonoras regradas; por *ritmo* a ordenação temporal da música, que na antiguidade compreendia a dança ou os movimentos ordenados; e por *logos* a linguagem como expressão da razão humana. A música sem linguagem se considerava, pois, como uma música reduzida, diminuída em sua essência: um modo deficitário ou uma mera sombra do que a música é realmente. (DAHLHAUS, 2006, p. 11)

A emancipação da música instrumental foi um processo gradativo, uma vez que a dependência do texto e o vínculo com a retórica era uma concepção antiga e ancorada no pensamento filosófico. Dahlhaus afirma que, mesmo no século XIX, ainda existia “preconceito” contra a música desprovida da palavra, ancorado em algumas concepções estéticas:

Não se pode falar em um inflexível predomínio da ideia da música absoluta. Apesar de Haydn e de Beethoven, ainda no século XIX os receios ante uma música instrumental absoluta, emancipada da linguagem, não haviam desaparecido em muitos teóricos da estética, como Hegel, e mais tarde Gervinus, Heinrich Bellermann e Eduard Grell. Se desconfiava da “artificiosidade” da música instrumental como desvio do “natural”, ou da “falta de conceito” como distanciamento da “razão”. O tradicional preconceito de que a música teria de apoiar-se sobre a linguagem das palavras para não cair em um puro ruído agradável mas que não comovesse o coração nem dissesse nada ao entendimento ou em uma linguagem espiritual mas impenetrável, era algo que estava profundamente arraigado. (DAHLHAUS, 2006, p. 12)

O “preconceito” com relação à música instrumental mostra que, na concepção estética anterior ao tratado de Eduard Hanslick, não era presente a ideia de que existe uma *racionalidade* interna ao material musical e ao trabalho dos compositores. A racionalidade era vista como algo vinculado apenas à presença do texto. É importante mencionar que, na retomada que Adorno faz do conceito de *mimesis* na *Teoria estética*³⁴, é reforçada a racionalidade imanente ao material musical, o que reflete, em sua concepção, a consolidação do paradigma da *ideia da música absoluta*, tal como apresentado por Dahlhaus. A *mimesis* não seria *imitação*, como na concepção do século XVIII, mas *expressão*, através da construção e da mobilização da racionalidade interna do material e da obra musical.

Outra esfera do pensamento de Adorno que encontra certa ressonância na *ideia da música absoluta* é a concepção de linguagem. Para a metafísica romântica da arte que defende a música instrumental, a não-referencialidade da música passa a ser valorizada:

Se em princípio, no século XVIII, para os teóricos da estética que se apoiavam no sentido comum, a música instrumental tinha sido um “ruído agradável” *inferior* à língua, para a metafísica romântica da arte se converteu em uma linguagem *superior* à língua. Mas não se pode reprimir o impulso de encará-la de alguma maneira na esfera da linguagem. (DAHLHAUS, 2006, p. 12)

Adorno escreveu um ensaio intitulado *Fragmento sobre música e linguagem*, no qual defende a ideia, também presente na *Teoria estética*, de que a música, por conter o substrato daquilo que é recalcado na realidade reificada, complementa a linguagem referencial e abre lugar para a expressão do que não se pode exprimir através das palavras e dos conceitos. Adorno defende que a música se assemelha com a linguagem, mas, liberando-a do caráter imitativo nela sedimentado como segunda natureza desde a antiguidade, afirma que “(...) música não é linguagem. Sua similitude com a linguagem indica o caminho para o intrínseco, bem como para o vago. Quem toma a música como linguagem ao pé da letra é induzido ao erro” (*Fragmento*, p. 167). O que é dito pela música só o pode ser através de sua estrutura, constituída por uma organização racional:

A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de sequência temporal de sons articulados, que são mais que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A sequência dos sons converteu-se em lógica:

³⁴ A relação entre música e racionalidade para Adorno será melhor exposta na conclusão.

existe certo e errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se deprender da música. Ela não compõe nenhum sistema de signos. (*Fragmento*, p. 167)

A ressonância da *ideia da música absoluta* no pensamento de Adorno aparece claramente neste trecho do *Fragmento*, mas despida da metafísica romântica, que via a música instrumental como veículo do *sublime* e do *absoluto*. Para Adorno, a música apenas resvala no absoluto, que ela gostaria de capturar:

A linguagem intencional gostaria de afirmar de maneira mediada o absoluto, que lhe escapa em cada intenção específica, deixando cada uma atrás de si como finita. A música depara imediatamente com o absoluto, mas, no mesmo instante, ele se ofusca, do mesmo modo que a luz muito intensa cega os olhos, que assim não conseguem mais ver o totalmente visível. (*Fragmento*, p. 170)

Embora influenciado pela *ideia da música absoluta*, o pensamento de Adorno se volta para a racionalidade presente na própria estrutura musical. O tratado de Hanslick, citado na *Teoria estética* e em alguns outros textos de Adorno sobre música, foi o primeiro texto a defender o caráter imanente da racionalidade musical. Alguns trechos do tratado se aproximam bastante das considerações sobre *Forma e Conteúdo* presentes na *Teoria estética*.

2.1.2 Eduard Hanslick, *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (1854)

Como enfatiza Mário Videira, o tratado de Eduard Hanslick revolucionou a estética musical da época pela sua tese negativa – “Os sentimentos não são o *conteúdo* da música” (HANSLICK, 2011, p. 19). Videira propõe discutir também os fundamentos de sua tese positiva – “O único e exclusivo conteúdo da música são *formas sonoras em movimento*” (HANSLICK, 2011, p. 41) - e as noções de *forma*, *conteúdo* e *Conteúdo espiritual*. Adotaremos esse posicionamento, pois os fundamentos da tese positiva de Hanslick aproximam a música absoluta do conceito de autonomia da arte do século XX. Segundo Videira, o combate de Hanslick à “apodrecida estética do sentimento” (HANSLICK, 2011, p. 6) “(...) constituiu-se numa poderosa arma de ataque à estética musical de seu tempo, mas acabou também por converter-se na vertente de seu pensamento que mais profunda influência exerceu sobre as teorias estético-musicais do século XX” (VIDEIRA, 2007, p. 164). Hanslick não apenas combateu a estética do

sentimento, como formulou as bases para o pensamento que compreende a música como um produto da razão:

Mais do que somente provar a insuficiência das teorias que estabeleciam os sentimentos como conteúdo da música, Hanslick busca “fornecer as ferramentas” para a reconstrução desse belo musical esteticamente autônomo. Contra as acusações de que a música seria apenas um prazer dos sentidos, “mais fruição do que cultura”, ele procurará consolidá-la como produto da razão, como um “trabalho do espírito em material apto ao espírito”. (VIDEIRA, 2007, p. 153)

A originalidade do tratado de Hanslick está no fato de transpor a questão da autonomia, presente nas estéticas das outras artes, para o plano específico da música e para a estética musical. No início do tratado, Hanslick enfatiza o “atraso” da estética musical com relação às estéticas específicas das outras artes, defendendo sua tese negativa contra a estética do sentimento. Hanslick afirma que o artista “moderno” [1854] encontra o *belo* na estrutura da obra de arte:

A intuição *objetiva* já não é hoje uma aquisição simplesmente científica, mas penetrou de uma maneira assaz geral na consciência artística. O moderno poeta ou pintor dificilmente se persuade de que tem de prestar contas acerca do belo da sua arte, ao indagar que “sentimentos” evocará no público esta paisagem, aquela comédia. Procura antes encontrar na estrutura peculiar da própria obra de arte os elementos que a rotulam como algo de belo, e justamente como esta espécie determinada de belo. O simples fato do prazer despertado não lhe pode bastar: ele rastreará a força imperativa da razão porque a obra agrada.

Mas a *arte sonora* ainda não soube apropriar-se deste ponto de vista científico e, na sua estética, ficou para trás das restantes artes. As “sensações” trazem nela à plena luz do dia o espectro antigo. (HANSLICK, 2011, p. 8)

A separação entre *forma* e *conteúdo*, característica das estéticas anteriores ao modernismo, torna-se especialmente problemática no caso da música, pois durante muito tempo tentou-se definir o conteúdo musical como algo externo, como sentimentos, afetos, paisagens, etc. Hanslick ressalta que as analogias com elementos externos não constituem o *conteúdo* de uma obra musical:

Também a poesia e a arte plástica representam, antes de mais, algo de concreto. O quadro de uma florista só pode sugerir imediatamente a ideia mais geral da conformidade e da modéstia de uma donzela, e um quadro de cemitério, a ideia da transitoriedade terrestre. De modo análogo, só que com uma interpretação incomparavelmente mais vaga e caprichosa, pode o ouvinte extrair desta peça musical a ideia da satisfação juvenil, daquela a ideia da fugacidade; mas, tal como nos quadros mencionados, estas *ideias* abstractas não constituem o conteúdo da obra musical; e muito menos ainda se pode falar de uma representação do “*sentimento* da transitoriedade”, do “*sentimento* da satisfação juvenil”. (HANSLICK, 2011, p. 22-23)

Hanslick buscou a definição da “essência” e da “natureza” da música na música instrumental, defendendo a *ideia da música absoluta*:

Quando se investiga qualquer peculiaridade geral da música, algo que caracterize a sua essência e a sua natureza, que determine os seus limites e a sua orientação, só pode falar-se da música instrumental. Do que a *música instrumental* não consegue jamais se pode dizer que a *música* o consegue; pois só ela é a *arte dos sons* pura, absoluta. (HANSLICK, 2011, p. 27)

Em sentido mais aproximado da concepção do século XX, podemos pensar, de acordo com o que propõe Dahlhaus, a *ideia da música absoluta* como um *paradigma estético*; não mais, necessariamente, vinculado apenas à música instrumental. É possível considerar a relação da música com o texto, mantendo a especificidade da música como forma autônoma, também em peças vocais, e o mesmo pode valer para a junção da música com quaisquer outros elementos externos que possam fazer parte de uma composição. Defender a música instrumental era uma necessidade histórica, que fazia parte da afirmação da autonomia do *belo musical* no momento em que o tratado foi concebido. Hanslick enfatiza que a música não tem a *finalidade* de expressar nada além de *ideias musicais*:

Se agora se perguntar o que há-de expressar com este material sonoro, a resposta reza assim: *ideias musicais*. Mas uma ideia musical trazida inteiramente à manifestação é já um belo autônomo, é fim em si mesmo, e de nenhum modo apenas meio ou material para a representação de sentimentos e pensamentos, embora possa possuir em alto grau aquela sugestividade simbólica, refletora das grandes leis cósmicas, com que deparamos em todo o belo artístico. O único e exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento*. (HANSLICK, 2011, p. 41)

Hanslick enfatiza a ideia da expressão através de recursos musicais, rompendo com a subjetividade romântica, associada à figura do *gênio* do compositor e à estética do sentimento:

(...) o efeito passional de um tema não se deve à dor pretensamente excessiva do compositor, mas aos seus intervalos desmedidos, não radica no tremor de sua alma, mas no trémulo dos timbales, não na sua nostalgia, mas no cromatismo. (HANSLICK, 2011, p. 47)

Mário Videira ressalta a ênfase atribuída por Hanslick à autonomia, vinculada, também como em Adorno, à influência da *finalidade sem fim* kantiana. “A beleza artística

não está no efeito sobre o sentimento: para Hanslick, quando a música deixa de ser um fim em si e torna-se apenas *meio* para um efeito exterior, ela deixa de atuar propriamente como arte” (VIDEIRA, 2007, p. 159). Hanslick afirma que não existe nenhum *conteúdo* além das próprias relações entre os sons: “‘*Conteúdo*’, no sentido originário e genuíno, é o que uma coisa *contém*, em si conserva. Nesta acepção, os *sons* de que consta uma obra musical e que, como partes suas, a configuram num todo, são o seu conteúdo” (HANSLICK, 2011, p. 106). Modificando a cisão tradicional entre forma e conteúdo, tanto a *forma* quanto o *conteúdo* seriam *ideias musicais*. Como observa Dahlhaus,

A concepção de forma implica, em Hanslick, dois elementos que se reuniam na ideia romântica de música absoluta: a forma é especificamente musical, separada de toda determinação extra-musical, e nisto [é] “absoluta”; mas é justamente por isso que ela não é mais uma simples forma de aparência, que ela é espírito, forma de essência, configuração de dentro para fora. (DAHLHAUS, 1987, p. 111-112 ³⁵apud VIDEIRA, 2007, p. 156)

Hanslick trata do *conteúdo* em sentido interno à construção musical, não como se a composição fosse apenas uma espécie de invólucro que comportasse um conteúdo externo. Como enfatiza Videira, “(...) para Hanslick, a forma não é mero “recipiente” do espírito, mas é, ela própria, *espírito*” (VIDEIRA, 2007, p. 156), tal como Hanslick a considera, ironizando a concepção que atribui um “conteúdo espiritual” externo à música:

Nada mais errôneo e frequente do que a opinião que distingue entre “música bela” com e sem conteúdo espiritual. Imagina a forma artisticamente composta como algo de por si autônomo, a alma vertida nela também como algo de independente e, em seguida, divide conseqüentemente as composições em garrafas de champanhe vazias e cheias. Mas o champanhe musical tem a peculiaridade de crescer juntamente com a garrafa. (HANSLICK, 2011, p. 45)

Sobre a passagem citada, Dahlhaus também ressalta que, para Hanslick, a matéria sonora mesma pode ser compreendida como “essência”, como *Conteúdo espiritual*:

A forma musical – como mera forma fenomênica – não constituiria a envoltura ou o receptáculo de um conteúdo que, como ideia, assunto ou sentimento, seria a verdadeira essência da música, mas – como formação espiritual de matéria sonora – significaria ela mesma a “essência” ou a “ideia”. (DAHLHAUS, 2006, p. 127)

De acordo com a interpretação proposta por Videira, através de sua tese positiva, a reconfiguração dos conceitos de *forma*, *conteúdo* e *Conteúdo espiritual*, Hanslick

³⁵ DAHLHAUS, C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1987.

contribuiu para uma compreensão autônoma da racionalidade musical e para a reformulação do conceito de expressão, liberto da subjetividade romântica:

Ao afirmar que a composição é um trabalho do espírito em material apto ao espírito, Hanslick considera que o ato de compor não pode ser visto como representação de conteúdo determinado, mas como a realização artística de uma ideia musical que nasce da fantasia do compositor. Por isso, não se pode afirmar que o compositor parte do intuito de descrever uma paixão, mas que ele parte da *invenção de um tema*, que é exposto em todas as suas relações. Entendida como um trabalho de natureza reflexiva, a atividade composicional exige elaboração minuciosa, na qual o sentimento não desempenha nenhum papel criador. A obra de arte é concebida de forma puramente musical, como expressão da racionalidade: é por isso que Hanslick pode afirmar que o Conteúdo espiritual está nas próprias formações sonoras. (VIDEIRA, 2007, p. 157-158)

Algumas passagens da *Teoria estética*, nas quais Adorno escreve sobre *Finalidade sem fim, Forma, Forma e Conteúdo*, trazem uma concepção semelhante ao pensamento de Hanslick. Como na metáfora das “garrafas de champanhe vazia e cheias”, Adorno defende que a hermenêutica, ou seja, a interpretação das obras de arte, torna-se falsa ao tentar atribuir um conteúdo externo à forma:

Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem diretamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras que dele se afastam. (TE, p. 214)

Os conceitos de *expressão e construção* cunhados por Adorno invertem, de certo modo, a ideia da “estética da arte reacionária” de que existe uma forma que comporta um conteúdo, motivo pelo qual Adorno afirma que o conceito de forma constitui “o ponto cego da estética” até Paul Valéry. Para Adorno, a expressão emerge do entrelaçamento com a construção. A arte é “simplesmente idêntica” à forma, cuja estrutura em si contém os elementos de que se deve partir para construir a hermenêutica de uma obra de arte:

A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo; deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstração pela qual a estética da arte reacionária costuma aliar-se. Além disso, o conceito de forma constitui, até Valéry, o ponto cego da estética, porque toda a arte lhe fica de tal modo ligada que ele desdenha o seu isolamento como momento individual. Sem dúvida, como não é possível definir a arte por qualquer outro momento, ela é simplesmente idêntica à forma. (TE, p. 215)

Para Adorno, a forma estética é o que preserva a não-identidade da arte com a realidade empírica. A *expressão do sofrimento* está vinculada a este caráter de não-identidade, que não depende de nenhum conteúdo externo: “O conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto. A arte tem tanta oportunidade como a forma, e não mais” (TE, p. 217). Adorno afirma que a forma “é em si mesma um conteúdo sedimentado”, pois o material carrega a história, mas a obra de arte não se torna idêntica ao conteúdo histórico sedimentado no material. O *Conteúdo espiritual*, a que se refere Hanslick, seria para Adorno o trabalho do espírito humano, a racionalidade mobilizada pelo processo artístico, e o conteúdo humano que emerge a partir da construção, como inconsciente da história. Nesse sentido, Adorno defende o *primado do objeto* ao invés da “conteudalidade pré-artística”:

Sempre que se acusa a inumanidade do espírito, é contra a humanidade que se insurge; apenas o espírito respeita os homens, o qual, em vez de a eles se dobrar tais como foram feitos, imerge na coisa [*Sache*] que, sem que os homens saibam, lhes é própria. A campanha contra o formalismo ignora que a forma, a qual é devida ao conteúdo, é em si mesma um conteúdo sedimentado; isto, e não a regressão à conteudalidade pré-artística, confere o seu objeto ao primado do objeto na arte. (TE, p. 221)

Através da reformulação da estética musical, Hanslick abriu caminho para o desdobramento do conceito de autonomia musical no século XX, motivo pelo qual podemos aproximar seu pensamento de algumas passagens da *Teoria estética*. Segundo Safatle, podemos encontrar a influência do pensamento de Hanslick na concepção de *verdade* elaborada por Schoenberg (exposta no primeiro capítulo desta dissertação):

Quando Schoenberg afirma: “Faz-se música a partir de conceitos”, a fim de lembrar que o objetivo maior da forma é a inteligibilidade das “ideias musicais” compostas pela unidade funcional e expressiva de ritmo, melodia e harmonia, sabemos claramente que é Hanslick e sua noção de autonomia da forma que serve aqui de guia³⁶. Essa exigência de visibilidade da ideia ordenadora das disposições formais do material leva Schoenberg a pensar a verdade na música como uma questão de possibilidade de posição dos procedimentos de construção responsáveis pela determinação de relações racionais entre elementos musicais. Há, assim, uma exigência fundamental de transparência das obras. Visibilidade que leva o compositor à procura da “clarificação progressiva do material natural da música”³⁷, através, por exemplo, de um conhecido combate contra tudo que é ornamento. Combate este que é figura da

³⁶ Safatle cita o livro de Arnold Schoenberg, *Style and Idea*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1984, p. 121.

³⁷ Safatle cita Adorno, *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften XII*, Digitale Bibliothek Band, 1999, p. 69.

recusa a estabelecer distinções hierárquicas entre notas ornamentais “não harmônicas” e notas essenciais, já que a forma musical só deve dar lugar àquilo que contribui para a visibilidade integral da ideia musical. (SAFATLE, 2008, p. 185)

Algumas passagens do tratado de Hanslick lembram as considerações de Adorno sobre o *caráter enigmático* da música. Sua não-referencialidade não pode ser substituída pela linguagem conceitual. A música é *filosófica* na medida em que se mantém autônoma e se afasta do conceito, sendo a linguagem insuficiente para apreender seu caráter, que só pode ser compreendido a partir da própria estrutura:

Constitui uma dificuldade extrema descrever o belo autônomo na arte dos sons, o especificamente musical. Como a música não possui nenhum modelo na natureza nem expressa qualquer conteúdo conceitual, a ela só se pode fazer referência com especificações técnicas secas ou ficções poéticas. O seu reino, de fato, “não é deste mundo”. Todas as descrições fantasiosas, características, paráfrases de uma obra musical são figuradas ou errôneas. O que é descrição em qualquer outra arte é, na música, já metáfora. A música pretende ser apreendida como música, e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se em si mesma. (HANSLICK, 2011, p. 42-43)

Aproximando-se do *Fragmento sobre música e linguagem* de Adorno, Hanslick considera que a “essência da música” pode ser encontrada no limite entre música e linguagem, no “ponto em que linguagem e música irreconciliavelmente se separam”:

Sem se deixar influenciar por estas analogias, muitas vezes sedutoras, mas que não atingem a genuína essência da música, a investigação estética deve progredir sem cessar até ao ponto em que linguagem e música irreconciliavelmente se separam. Só a partir deste ponto podem brotar determinações verdadeiramente frutíferas para a arte sonora. A diferença basilar essencial consiste em que, na linguagem, o *som* é apenas um *meio* para o fim de algo a expressar e que é de todo alheio a este meio, ao passo que o *som*, na *música*, surge como fim em si. (HANSLICK, 2011, p. 57)

No ensaio *Sobre a relação atual entre filosofia e música*, Adorno se refere à conhecida passagem do tratado, na qual Hanslick define o “conteúdo e objeto” da música como “formas sonoras em movimento” (p. 41):

Nas artes plásticas, sua constituição no sentido externo, o qual também a media ao mundo objetual, atenua o caráter enigmático. Até nas associações da pintura abstrata a referência ao objetual está fundida com o conteúdo. Enquanto nas artes não-musicais tais momentos podem em última instância reforçar a irracionalidade ao ocultá-la, na música esta se encontra imediatamente no fenômeno e, supostamente, com ele quicá oferece também a saída para sua superação. Mas em qualquer caso, para recordar a conhecida alternativa da estética musical, por um lado a pretendida alegria ante as formas sonoramente animadas é um princípio demasiadamente fraco e abstrato para fundar uma arte

extremamente organizada. Se isto bastasse, então entre o caleidoscópio e um quarteto de Beethoven não haveria outra diferença que a dos meros materiais³⁸. Por outro lado, o momento de expressão, no qual se vislumbrou o corretivo desse princípio hanslickiano, é em cada uma de suas manifestações isoladas demasiado ambíguo e demasiado indeterminado para de por si representar o conteúdo da música. (*Filosofia e música*, p. 160)

Defendendo o *primado do objeto* na arte e ressaltando o *caráter enigmático* e a irredutibilidade da música à linguagem como refúgio da não-identidade, Adorno considera a metáfora hanslickiana das “formas sonoras em movimento” insuficiente para definir a complexidade da expressão musical. Por outro lado, também considera insuficiente a concepção subjetiva de expressão, concebida de forma desvinculada da construção. A única resolução possível para o enigma é aquilo que possibilita que a estrutura composta se transforme em *aparência*, a interpretação:

A toda música sucede primariamente o que às palavras da linguagem só ocorre por uma concentração alienante. Quem a escuta olha com olhos vazios, e quanto mais profundamente se submerge nela, tanto mais incompreensível se faz o que falando deva ser, até que aprende que a resposta, se é que uma é possível, não está na contemplação, mas na interpretação: que, por conseguinte, unicamente resolve o enigma da música quem sabe tocá-la corretamente, como um todo. Seu enigma se burla daquele que a contempla seduzindo-o para que hipostasie como ser o que em si mesmo é consumação, um dever, e como essência humana um comportamento. (*Filosofia e música*, p. 160)

Ao apresentar o conceito de música absoluta e a ideia de *paradigma estético*, exposta por Dahlhaus, tentamos resgatar a ressonância da *ideia da música absoluta* nas considerações presentes nos ensaios de Adorno sobre Webern. No ensaio *Anton von Webern* (1933), Adorno escreve:

A singularidade nos concisos gestos de sua música meramente poderia designar-se de maneira suficiente com conceitos musicais exatos; uma música que, segundo o belo reconhecimento do professor Schönberg mesmo, só expressa justamente o que não se pode expressar de outro modo que mediante a música; mais afastada da palavra falada que qualquer outra coisa. (*Webern* 33, p. 543)

2.2 A IDEIA DA LÍRICA ABSOLUTA

2.2.1 Música absoluta e *poésie absolue*

³⁸ Provavelmente, Adorno se refere ao aforismo de Robert Schumann, “a estética de uma arte é igual à da outra, só difere na matéria”. (FUBINI, 2008, p. 130)

Para nos aproximar do termo criado por Adorno para definir a ideia musical de Webern, “a ideia da lírica absoluta”, retomaremos certa proximidade, descrita por Dahlhaus, entre *a ideia da música absoluta* e o termo *poésie absolue* como paradigmas estéticos. Como afirma Dahlhaus, “(...) a ideia da música absoluta na primeira metade do século XIX está unida a uma estética cuja categoria básica era o conceito do ‘poético’ – não como encarnação do ‘literário’, mas como uma substância comum às diferentes artes” (DAHLHAUS, 2006, p. 13). Assim como ocorre gradativamente a modificação do paradigma musical em direção à autonomia da música instrumental, o mesmo ocorre com relação à poesia, que se desvincula do paradigma imitativo da estética clássica no romantismo. Segundo Dahlhaus, Ludwig Tieck, nas *Fantasia sobre a arte* (1799), opõe o conceito de “caráter”, característico do século XVIII, à categoria do “poético” como ideia nuclear da estética romântica (2006, p. 66). A *música absoluta* passa a representar um paradigma de pureza expressiva para a poesia:

A independência que se postula da “lei da verossimilhança” aponta, mesmo que dissimuladamente, ao rechaço de uma categoria básica da poética aristotélica e revela uma concepção modificada do que seja o poético: Platão havia julgado a poesia segundo a lógica das enunciações, que são verdadeiras ou falsas – com o resultado de que “os poetas mentem” -, enquanto Aristóteles se baseava na lógica das modalidades, e definia a poesia como exposição do possível ou verossímil diferenciando-o do real ou necessário. Que, pelo contrário, Tieck busque o “poético” não em uma ficção que se manifeste como plausível – na “verossimilhança” de uma “história” inventada -, mas em uma qualidade que se mostra na música instrumental com a máxima nitidez, significa nada menos que o esboço de um novo “paradigma” do poetológico (*poetologisch*): um conceito diferente do que faz a poesia ser poesia. A poética romântica se nutre da ideia de música absoluta e vice-versa, a ideia de música absoluta se nutre da poética romântica. (DAHLHAUS, 2006, p. 67)

O termo *poésie absolue* foi cunhado por Paul Valéry para designar a *poesie pure* de Stéphane Mallarmé (1842-1898). Como afirma Dahlhaus, possivelmente *poésie absolue* contém “uma reminiscência do conceito de música absoluta”:

Que o termo de Valéry “poésie absolue” inclui uma reminiscência do conceito de música absoluta, convertido em lugar comum no século XX, é um fato que não pode desconhecer-se; mas a denominação, que é posterior, nada diz sobre as possíveis implicações de estética musical na ideia poetológica para a qual Mallarmé originariamente e já desde 1863 se serviu do termo “poésie pure”, que manteve seu predomínio até hoje. (DAHLHAUS, 2006, p. 139)

Dahlhaus afirma que a semelhança entre os termos é secundária e que não seria possível refazer um percurso histórico que conferisse sentido a ela. No entanto, traçar as

semelhanças entre o percurso em direção à autonomia, que acontecia paralelamente na música instrumental e na lírica, pode ser importante para compreender o amadurecimento da concepção de arte autônoma no modernismo a partir da estética romântica. Dahlhaus reforça, nesse sentido, a ressonância do paradigma da música absoluta como ideia central da estética do século XIX:

A semelhança dos termos é absolutamente secundária, e tampouco pode fazer-se apenas plausível uma real derivação histórica de uma teoria a outra; mas não obstante, pode ser interessante fazer-se uma consideração do parentesco do pensamento estético em literatura e em música e encontrar uma explicação de por que se busca a substância da música artificial no “poético” e vice-versa – segundo o dito famoso de Walter Pater segundo o qual a poesia exige ocultamente converter-se em música -, o ser da poesia pura no “musical”, sem que nem em um caso nem em outro se fale de literatura real nem de música real no sentido de um modelo concreto. Mas antes de tudo, esquematizar as relações estruturais entre estética musical e teoria poética pode servir para afirmar que o conceito de música absoluta – o paradigma estético que dominava na Alemanha como concepção do que desde a sinfonia e o quarteto de cordas até o drama musical era a música “em si” – foi uma ideia de todo o século XIX, que representou o sentir artístico de toda uma época. (DAHLHAUS, 2006, p. 139)

Assim como na música instrumental ocorre gradativamente a emancipação do princípio imitativo, de forma que a sinfonia e o quarteto de cordas passam a ser considerados não mais como um amontoado de sons vazios, mas, ao contrário, como os gêneros musicais mais elevados, capazes de transmitir a essência e a pureza da expressão musical, concepção que posteriormente é trasladada a todos os gêneros musicais, incluindo o drama e o *lied*, na lírica ocorre um processo semelhante. A sonoridade das palavras passa a não ser mais vista apenas como um veículo de transmissão dos conteúdos verbais, como ocorre na linguagem referencial, mas passa a ser considerada em si mesma como possibilidade de expressão:

Nos começos do Romantismo alemão, o sonho da poesia absoluta se sonhou ao mesmo tempo que o da música absoluta. O rechaço do princípio imitativo – o postulado de que a música deveria ser descritiva, seja como pintura da natureza exterior, seja como representação de afetos ou pintura da natureza interior, para não cair em um conjunto de sons vazio e trivial – corre paralelo à consideração poetológica de que na poesia lírica como “verdadeira” poesia a linguagem é substância e não mero veículo de pensamentos ou de sentimentos; que a poesia, como disse Mallarmé em um rasgo de mal humor ao pintor Degas, *dilettante* literário, não se faz com ideias, mas com palavras. (DAHLHAUS, 2006, p. 140)

As formas e os estilos canônicos da poesia, com metrificações, acentuações e estruturas de rimas pré-determinados, vão sendo gradativamente substituídas pela

valorização da musicalidade singular de cada verso e de cada palavra. Como afirma Dahlhaus: “O elemento ‘musical’ da poesia não valia agora como adorno e acidente, mas como substância e essência” (DAHLHAUS, 2006, p. 142). Assim como ocorre no processo de emancipação da música instrumental, a poesia passa não mais a ser vista como o “invólucro” de um conteúdo externo, mas como forma literária onde o som e o significado se fundem, não existindo separação entre *forma* e *conteúdo*:

O pensamento de que a forma artística é forma essencial e não mera forma aparente, que deve ser entendida como “espírito que se configura a partir de dentro” e não como “invólucro vazio” de alguns pensamentos ou sentimentos [Dahlhaus cita o tratado de Hanslick/ sm], admite duas versões distintas, que na estética musical e na teoria poética do século XIX coexistiram uma junto com a outra. Pode querer dizer ou que a forma constitui o conteúdo ou que o produz. Se o conteúdo consiste na forma, então se entende, como em Hanslick com a definição de forma musical como conteúdo, que o espírito, que a estética anterior buscava no conteúdo, deve-se encontra-lo na forma. “Conteúdo” significava precedentemente: o espírito junto com o assunto ou argumento, mas se separaram ambos os conceitos, e Hanslick exigiu, para a forma, o espírito, abandonando o assunto. Se pelo contrário, como na poética de Edgar Allan Poe, a forma linguística – um “som” que a princípio é vago e flutuante, que toma forma em um material sonoro e através desse material traz palavras claramente delimitadas e finalmente motivos conceituais – produz o conteúdo, então se inverte a teoria tradicional do processo poético justamente no contrário: “O que parece o resultado, a ‘forma’, é a origem da poesia; o que parece sua origem, seu ‘sentido’, é o resultado”³⁹. (DAHLHAUS, 2006, p. 148)

Em direção à lírica moderna, uma consciência cada vez maior da sonoridade das palavras se desenvolve paralelamente à ruptura do vínculo com os estilos e as formas pré-estabelecidos. A sonoridade das palavras sempre esteve aliada ao poema, mas o *verso livre* na lírica moderna, assim como o atonalismo na música e o abstracionismo na pintura, representa uma emancipação maior da sonoridade e do trabalho de combinação das palavras. Cada poema passa a construir sua própria *verdade*, assim como ocorre na composição musical.

2.2.2 A poesia lírica

Para compor a *constelação* dos conceitos que possibilite construir uma interpretação do termo “lírica absoluta”, mostra-se necessário retomar algumas características da *lírica* como gênero literário. Na Grécia, o significado do termo *lírica*

³⁹ Dahlhaus cita a obra de Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik (Estrutura da lírica moderna)*. Hamburgo, 1956, p. 38.

[*lyrikós*] está vinculado à sua etimologia, designando uma canção que era entoada ao som da lira. Durante a Idade Média, na tradição das cantigas trovadorescas, o canto era acompanhado por outros instrumentos, como a *viela*, a viola de roda, o alaúde e o saltério. Na Renascença, a poesia se separou da música e passou a ser endereçada apenas aos olhos. “Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais supusesse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével” (MOISÉS, 2004, p. 260). O vínculo entre lírica e música volta a ser valorizado apenas no romantismo, sob o paradigma da *ideia da música absoluta*. Música e poesia continuam existindo como artes independentes, mas a composição de *Lieder* a partir de poemas se intensifica no romantismo e continua sendo uma prática comum na música moderna, tendo sido bastante utilizada, inclusive, por Debussy, Schoenberg, Webern e Berg.

Emil Staiger (1908-1987) alerta para o problema da classificação estanque e anacrônica dos gêneros, que não existia na Grécia exatamente da forma como a conhecemos hoje, nem poderia corresponder a uma situação mais atual da lírica, dada a variedade de formas poéticas que existem:

Naqueles tempos [antiguidade clássica/sm], cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras. Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcman, Estesícoro, Alceu, Safo, Íbico, Anacreonte, Simônides. Baquílides e Píndaro. [...] Mas da antiguidade até hoje, os modelos multiplicaram-se indefinidamente. A Poética encontrará, portanto, dificuldades quase insuperáveis, e, caso solucionadas, de muito pouco proveito, se continuar procurando classificar todos os exemplos isolados. A Poética teria – para continuarmos dentro do gênero lírico – que comparar baladas, canções, hinos, odes, sonetos e epigramas entre si, percorrer sua evolução durante um ou dois milênios consecutivos, e descobrir o que há de comum entre essas composições, chegando então, finalmente, a um conceito global do que seria o gênero lírico. Mas um conceito que tenha validade geral será, por outro lado, vazio de significação. Além disso, no momento em que surgir um novo artista lírico com um modelo inédito, o conceito perderá sua validade. Por estas razões, a possibilidade de uma arte poética tem sido muitas vezes contestada. (STAIGER, 1997, p. 13-14)

Segundo Staiger, a Poética como “manual de regras” não teria mais como atender à variedade das formas poéticas individuais:

Essa renúncia à Poética é compreensível, enquanto esta mantenha a pretensão de catalogar em compartimentos estanques todas as poesias, composições épicas e dramas existentes. A individualidade de cada poesia exigiria tantas divisões quantas poesias existam – e isso tornaria supérflua qualquer tentativa de ordenação. (STAIGER, 1997, p. 14)

Mesmo alertando para a possibilidade de que o gênero se transforme em um conceito “vazio de significação”, Staiger acredita que é possível continuar existindo uma classificação. Esta não deve funcionar de forma estanque, mas deve considerar as características individuais de cada obra. Um mesmo texto pode conter passagens de caráter lírico, e outras de caráter épico ou dramático, sem que necessariamente seja uma poesia lírica, uma epopeia ou um drama. Nesse sentido, Staiger acredita que se pode definir a *ideia* do que seja o *lírico*, o *épico* e o *dramático*: “Se desacreditamos da possibilidade de determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama, não nos parece, porém, fora de propósito uma definição do lírico, do épico e do dramático” (STAIGER, 1997, p. 14).

Da mesma forma, Anatol Rosenfeld alerta para o problema da classificação, que considera “artificial como toda a conceituação científica”, e observa que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (2008, p. 16). No entanto, assim como Staiger, Anatol defende que há certos traços presentes em uma obra literária que correspondem a um posicionamento perante o mundo e a certa maneira de comunicar:

Há, no entanto, razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo. (ROSENFELD, 2008, p. 16-17)

A interpretação que propomos para o termo cunhado por Adorno, “a ideia da lírica absoluta”, caminha nesta direção, uma vez que não se trata de examinar os poemas musicados por Webern, nem as relações entre música e poesia presentes em sua obra. Trata-se de reconstituir a *ideia da lírica absoluta*, na esteira de Dahlhaus, de forma semelhante ao paradigma da *ideia da música absoluta*, que Adorno atribui à “lei formal” de Webern, seu modo de compor. A analogia de Adorno sugere uma *atitude estética*, em termos puramente musicais, de algumas características presentes no gênero lírico.

Rosenfeld assinala a diferença existente entre as duas acepções possíveis dos termos, que podem ser usados como substantivos – “A Lírica”, “A Épica” e “A Dramática” - e como adjetivos, quando se referem a “(...) *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo)” (ROSENFELD, 2008, p. 18). A acepção do termo como adjetivo seria mais próxima da

analogia cunhada por Adorno, que aproxima “A Lírica” (substantivo) dos *traços estilísticos* da composição musical de Webern.

Segundo Rosenfeld, “Pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma” (ROSENFELD, 2008, p. 18). Rosenfeld ressalta a brevidade como característica da lírica, decorrente da intensidade da expressão, que não poderia se acomodar a uma extensão muito ampla:

A Lírica tente a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática). A manifestação verbal “imediata” de uma emoção ou de um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase necessariamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço estilístico importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla. (ROSENFELD, 2008, p. 22)

A lírica se dirige à expressão de uma visão de mundo e forma de sentir peculiares ao poeta. Existe uma cisão entre a atitude do eu-lírico e o “mundo”, que é inteiramente abarcado pela expressão do Eu. Importa mais na lírica esse mundo interno ao sujeito do que os “assuntos” do mundo externo aos quais ela se dirige, que servem mais como um pretexto para a expressão. Como descreve Rosenfeld,

Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. Ao contrário, o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta. (ROSENFELD, 2008, p. 23)

A ideia da lírica é a de uma expressão imediata, conotativa, afastada do fluxo narrativo e da referencialidade. A musicalidade das palavras se insere nesse contexto, afastado da realidade prosaica. Pela necessidade da expressão imediata, segundo Rosenfeld, a lírica utiliza em geral o tempo presente:

À intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediato” do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. A isso se liga a preponderância da voz do presente que indica a ausência de distância, geralmente associada ao pretérito. Este caráter do imediato, que se manifesta na voz do presente, não é, porém, o de uma

atualidade que se processa e distende através do tempo (como na Dramática) mas de um momento “eterno”. (ROSENFELD, 2008, p. 23)

O anseio de “eternidade” e a imediaticidade que causa a sensação de suspensão no tempo, como se o fluxo histórico se paralisasse para dar lugar ao instante lírico e à intensidade da expressão do poeta, aproximam-se das observações de Adorno sobre o caráter “ahistórico” da expressão de Webern, expostas no ensaio de 1926 (apresentadas no primeiro capítulo).

Hegel atribui caráter *universal* à poesia lírica, que deve ser alcançado através da expressão *singular* do poema.

2.2.3 G. W. F. Hegel, *A poesia lírica (A Poesia. Cursos de Estética, IV)*

O objetivo desta seção não é propriamente fazer uma incursão pela estética hegeliana, algo que estaria além do alcance do enfoque desta dissertação, mas apenas apresentar alguns elementos da caracterização da poesia que Hegel descreve no quarto volume dos *Cursos de Estética*; com o intuito de compor a *constelação* de conceitos da “ideia da lírica absoluta” de Webern. Em oposição à épica, a poesia lírica, voltada para a interioridade, caracteriza-se por um afastamento da “coisalidade”, o que significa um direcionamento maior para a forma poética, que, segundo Hegel, “tem de se configurar por si mesma”:

Se a poesia épica traz diante de nossa representação intuitiva o seu objeto – ou em sua universalidade substancial ou em espécie adequada à escultura ou pictórica –, como aparição viva, então desaparece, pelo menos na altura desta arte, o sujeito que representa e sente em sua atividade poética diante da objetividade daquilo que ele coloca para fora a partir de si. Desta exteriorização de si mesmo pode se livrar completamente aquele elemento da subjetividade apenas pelo fato de que, por um lado, acolhe *em si mesmo* todo o mundo dos objetos e das relações e deixa que seja penetrado pelo interior da consciência singular, por outro lado, libera o ânimo concentrado em si mesmo, abre o ouvido e o olho, eleva o sentimento meramente turvo para a intuição e representação e empresta palavras e linguagem a este interior preenchido, a fim de se expressar como interioridade. Quanto mais este modo da comunicação for excluído da coisalidade [*Sachlichkeit*] da arte épica, tanto mais a Forma subjetiva da poesia tem de se configurar por si mesma, justamente por causa desta exclusão mesma, de modo independente da epopeia em um círculo próprio. (HEGEL, 2004, p. 155-156)

Hegel considera que o caráter subjetivo da expressão lírica não deve se restringir à expressão particular, mas alcançar a universalidade através de sua singularidade. A

poesia deve encontrar “a expressão adequada” para que o sentir do poeta ultrapasse o âmbito individual:

Mas, na medida em que esta pronúncia [*Aussprechen*], a fim de não permanecer a expressão [*Ausdruck*] contingente do sujeito como tal segundo seu sentir e representar imediatos, se torna linguagem do interior *poético*, então as intuições e os sentimentos, por mais que pertençam particularmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva [*schildert*] como sendo seus, devem conter todavia uma validade universal, isto é, eles devem ser sentimentos e considerações verdadeiros em si mesmos, para os quais a poesia também inventa e encontra vivamente a expressão adequada. (HEGEL, 2004, p. 156)

O “Conteúdo” não é algo do mundo exterior, mas reside no sujeito e em sua forma singular de sentir e perceber a realidade externa, que se apresenta na lírica segundo a concepção do poeta:

O *conteúdo* da obra de arte lírica não pode ser o desenvolvimento de uma ação objetiva em sua conexão que se amplia em um reino mundano, e sim o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência em tal Conteúdo. (HEGEL, 2004, p. 158)

A subjetividade do poeta é o ponto de partida da estrutura da lírica, que determina sua unidade e sua coerência:

A unidade lírica propriamente dita, todavia, não é fornecida pelo motivo e a realidade dele, mas pelo movimento e o modo de apreensão interiores subjetivos. Pois a disposição singular ou a consideração universal a que a ocasião estimula poeticamente constitui o ponto central a partir do qual é determinado não apenas o colorido do todo, mas também a abrangência dos aspectos particulares passíveis de desdobramento, a espécie da execução e associação e assim a coesão e a conexão do poema como obra de arte. (HEGEL, 2004, p. 164)

Hegel observa que o adensamento do sujeito em sua forma de sentir e de perceber a realidade não são suficientes para configurar a expressão artística. É necessário que o poeta tenha uma “formação adquirida para a arte”, que possibilite a elaboração do “dom natural subjetivo”. Embora Hegel delimite uma separação entre “*Forma*” e “*Conteúdo*”, esta passagem do texto enfatiza que a sensibilidade do sujeito não pode prescindir de uma elaboração da forma estética:

(...) não se trata aqui apenas do mero exteriorizar a si do interior individual, da primeira palavra imediata que diz epicamente aquilo que é a coisa, e sim trata-

se da expressão *plena de arte* – diversa da exteriorização contingente, habitual – do ânimo poético. Por isso, por mais que justamente a mera concentração do coração se abra para sentimentos variados e considerações mais abrangentes e o sujeito se torne consciente de seu interior poético em um mundo já prosaicamente mais marcado, a lírica reclama também uma formação adquirida para a arte, a qual deve surgir igualmente como a vantagem e a obra autônoma do dom natural subjetivo elaborado para a consumação. (HEGEL, 2004, p. 168)

Hegel menciona a *contração* como princípio da lírica, relacionada com a profundidade da expressão interior, em oposição à extensão da épica. Desta forma, o poeta se posiciona nas gradações possíveis entre a “concisão quase emudecida” e a “representação completamente elaborada para a clareza eloquente”:

O desenvolvimento da epopeia é de espécie mais duradoura e se estende, em geral, para a exposição de uma efetividade amplamente ramificada. Pois na epopeia o sujeito se introduz no *objetivo*, o qual se configura e progride por si mesmo segundo sua realidade autônoma. No lírico, ao contrário, é o sentimento e a reflexão que inversamente atraem para *si* mesmos o mundo dado, vivificam o mesmo neste elemento interior e apenas depois de ele ter se tornado algo ele mesmo interior o apreendem e expressam em palavras. Em oposição à expansão épica, a lírica tem, por isso, a *contração* como seu princípio e deve, em geral, querer operar principalmente por meio da profundidade interior da expressão, mas não por meio do detalhamento da descrição [*Schilderung*] ou da explicação. Permanece, todavia, aberto ao poeta lírico – entre a concisão quase emudecida e a representação completamente elaborada para a clareza eloquente – a maior riqueza de nuances e estágios. (HEGEL, 2004, p. 178)

Como Hegel ressalta, na lírica, o princípio da *contração*, vinculado à profundidade interior da expressão, aparece em oposição aos procedimentos da linguagem referencial, a “descrição” e a “explicação”, relacionados à realidade empírica.

2.3 A LÍRICA MODERNA E A DESARTICULAÇÃO DA LINGUAGEM

Dentre as possibilidades de “nuances e estágios” entre a “concisão quase emudecida” e a “representação completamente elaborada para a clareza eloquente”, descritas por Hegel, a lírica moderna, acentuadamente a expressionista, tenderá para a posição extrema do emudecimento. O “princípio da *contração*” se torna mais acentuado, através da utilização de formas breves e elipses. O fluxo verbal se torna rarefeito, uma vez que esta lírica tende a evitar traços descritivos ou narrativos. Se a atitude lírica pressupõe um certo afastamento da realidade empírica e um adensamento da expressão

do sujeito, essa característica se acentua ainda mais na lírica moderna, como descreve Hugo Friedrich:

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

A expressão do sujeito se intensifica a partir do momento em que cada poeta deve construir sua própria “lei formal, assim como ocorre na composição musical. A ruptura com o estilo, que exige uma reelaboração constante da expressão, leva a um adensamento da utilização singular da linguagem, que se torna acentuadamente hermética. A ideia, presente na concepção de Hegel, de que a expressão lírica parte do *particular* para chegar ao *universal*, se torna problemática, uma vez que, como afirma Hugo Friedrich, a poesia moderna evita a comunicabilidade:

Segundo uma definição colhida da poesia romântica (e generalizada, muito sem razão), a lírica é tida, muitas vezes, como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa de sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. (FRIEDRICH, 1978, p. 17)

No contexto da lírica moderna, podemos nos aproximar de uma interpretação do termo criado por Adorno para definir a ideia musical de Webern, “a ideia da lírica absoluta”, vinculado à *opção estética* do compositor. No ensaio *Anton Webern* de 1926, Adorno menciona “a relação de tensão entre a forma pré-estabelecida e a liberdade pessoal”, que se reflete na tensão entre a “comunidade” e o “indivíduo”. A busca pela *verdade* ocorre solitariamente, mediante a dissolução da tensão, traço estilístico da lírica, na “explosiva vontade do indivíduo”:

A dificuldade e exclusividade das obras de Anton Webern está no fato de que nelas a relação de tensão entre a forma preestabelecida e a liberdade pessoal está totalmente dissolvida porque é unicamente ao indivíduo a quem concede o direito de estabelecer a forma: enquanto que, para além disso, a

inteligibilidade da música justamente se completa mediante uma tensão entre a comunidade e o indivíduo, a da comunidade afeta confirmativamente ao indivíduo e abre a comunidade à explosiva vontade do indivíduo. Em Webern a vontade do indivíduo explodiu definitivamente o círculo formal constituído conforme a comunidade. As formas tradicionalmente preconcebidas não suportam o ataque da coerção subjetivo-expressiva. Sua realidade a muito que se desmoronou, e sua aparência não é suficiente para abarcar a alma que, agora solitária, se dirige à verdade. (*Webern 26*, p. 539)

Como afirma Hugo Friedrich, no século XX, a lírica se desloca do âmbito de ressonância da sociedade (como veremos na *Palestra sobre lírica e sociedade*, de Adorno), acentuando a distância, que já fazia parte de seus *traços estilísticos*, entre o sujeito e “o mundo”. Como ocorre com a *música absoluta*, a lírica passa a ser vista como a forma literária mais “pura” e “sublime”:

Até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras [...]. Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e ao jogo com uma transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p. 20)

A poesia se volta para as experimentações com a linguagem, tentando purificá-la das fórmulas comuns e da referencialidade, como sugere o conceito de *Poesie pure*:

Também todas as demais características da lírica moderna reúnem-se neste conceito, assim como Mallarmé o usou e o transmitiu à época sucessiva: o prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração. Com a exclusão de tais elementos, a poesia torna-se livre para deixar dominar a magia linguística. (FRIEDRICH, 1978, p. 135)

Como observamos sobre os conceitos de forma e conteúdo na *Teoria estética*, na lírica moderna ocorre uma fusão do sujeito com a técnica artística, que se torna, ela mesma, o *conteúdo*:

Mas a distância entre sujeito e técnica artística é agora muito maior que na poesia anterior. O ápice da obra e de seu efeito reside precisamente nesta

técnica. As energias se concentram quase por completo no estilo⁴⁰. Este é a realização na linguagem e, portanto, o fenômeno mais imediato da grande transformação do real e do normal. A diferença relativa à lírica precedente reside, pois, no fato de que o equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão é posto de lado pelo predomínio deste último. Com suas inquietudes, rupturas, estranhezas, o estilo anormal atrai a atenção sobre si próprio. Não se pode mais esquecer, como na poesia antiga, o modo de expressão pela coisa expressa. A discordância entre signo e significado é uma lei da lírica moderna, a mesma que da arte moderna. (FRIEDRICH, 1978, p. 135)

2.3.1 Carlos Drummond de Andrade, *Procura da poesia* (1945)

A fusão do sujeito com o objeto, que passa a ser a técnica artística em si mesma, e a “procura” da *verdade* de cada obra de arte transparecem no poema de Drummond (2000, p. 12-13), *Procura da poesia*. As palavras, “ermas de melodia e conceito”, emanciparam-se do vínculo ancestral com a música e se tornaram *poesia pura*. Emanciparam-se também da filosofia, tornando-se, como descreve Adorno na *Teoria estética* sobre o conceito de *forma*, idênticas ao conteúdo:

PROCURA DA POESIA

Não faça versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faça poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
 são indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
 Não é música ouvida de passagem; rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
 nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,

⁴⁰ Hugo Friedrich usa o termo “estilo” com sentido um pouco diferente do que temos adotado, que se refere aos estilos tradicionais da arte anterior ao século XX. O autor se refere ao termo com sentido mais próximo do significado de *forma*.

não indagues. Não percas tempo em mentir.
 Não te aborreças.
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
 tua sepultada e merencória infância.
 Não osciles entre o espelho e a
 memória em dissipação.
 Que se dissipou, não era poesia.
 Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Carlos Drummond de Andrade

O verso de Drummond, ao afirmar que não se deve tirar a poesia “das coisas”, mas que a poesia “elide sujeito e objeto”, pode ajudar a compreender a ênfase dada por Adorno, mencionada em vários ensaios, no fato de que a música de Webern representa “a tentativa de dissolver toda a materialidade musical, incluindo todos os momentos objetivos da forma musical, no puro som do sujeito, sem resto que se oponha alheio, resistente, inassimilável” (*Webern* 59, p. 115).

Ao mencionar os “momentos objetivos da forma musical”, Adorno se refere ao *estilo*, ao que está sedimentado no material, às fórmulas expressivas desgastadas, ao *fetichismo* da expressão. A “ideia da lírica absoluta” pressupõe o afastamento da realidade

empírica e a desarticulação da linguagem. Quando as formas estéticas apenas reproduzem a realidade, deixam de ser expressivas no sentido proposto por Adorno, como *expressão do sofrimento*. A “lei formal” de Webern é a analogia musical da metáfora de Drummond, dos poemas “sós e mudos, em estado de dicionário”: o som liberto dos significados pré-estabelecidos e reconfigurado dialeticamente, como expressão pura:

Da lei formal de Webern se há, sem embargo, de falar com insistência. Sua música fugidia tem sua gravidade no fato de que não persegue isoladamente a ideia de expressão pura, mas que a introduz na forma musical mesma e a elabora e articula de tal modo que precisamente por isso ela se torna capaz da expressão pura. Toda a obra de Webern gira em torno desta paródia, a construção total em função da comunicação imediata. (*Webern 59*, p. 116)

Adorno valoriza a *expressão do sujeito* na música de Webern, na medida em que o *sujeito musical* abdica de sua subjetividade empírica em função do *objeto*, e procura o material musical purificado da carga sócio-histórica nele sedimentada. O sujeito se opõe à totalidade esclarecedora, que na música corresponde ao *estilo*, através da construção *enigmática*. No poema de Drummond, o eu-lírico sugere perguntar às palavras se elas “trouxeram a chave”, “sem interesse pela resposta”. Adorno escreve sobre Webern na *Filosofia da nova música*: “Com Webern o sujeito musical abdica silenciosamente e se entrega ao material, que, contudo, somente lhe concede o eco de seu silêncio” (FNM, p. 92). Ao enfatizar o *ascetismo* do sujeito musical de Webern, Adorno se refere à entrega do compositor ao *objeto*. A expressão musical de Webern se polariza entre a *recusa* à conciliação com uma totalidade marcada pela dominação e a “inexpressividade” da construção, que advém como reação da arte moderna radical ao desgaste e, portanto, à impossibilidade da expressão de caráter *universal* perante o estado de dominação que atinge a totalidade:

O paradoxo deste estado de coisas [“arte moderna radical” *versus* “essa quentura morna, que hoje começa a expandir-se como expressividade”/sm] concentra-se no prefácio de Schönberg às *Bagatelas para quarteto de cordas* de Webern [op. 9], uma obra extremamente expressiva: elogia-a porque desdenha um calor animal. Contudo, semelhante calor encontra-se, entretanto, também atestado nas obras cuja linguagem outrora o recusava, justamente em nome da autenticidade da expressão. A arte sólida polariza-se, por um lado, para uma expressividade que recusa mesmo a última reconciliação, não edulcorada e inconsolada, que se torna construção autônoma; por outro, para a inexpressividade da construção, que exprime a impotência crescente da expressão. (TE, p. 73)

Na *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno enfatiza a ideia da expressão singular da lírica moderna como *recusa*.

2.4 A OPÇÃO ESTÉTICA COMO RECUSA

2.4.1 Theodor Adorno, *Palestra sobre lírica e sociedade* (1958)

As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (*Palestra sobre lírica*, p. 74)

No início do texto, Adorno adverte sobre a contradição contida no título do ensaio, que faz uma oposição entre a lírica, que se caracteriza pela expressão da subjetividade, e a sociedade, instância da universalidade e da objetividade:

Permitam-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso permaneça assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa. Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônomo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (*Palestra sobre lírica*, p. 68)

Ao longo do ensaio, Adorno desenvolve a ideia de que a expressão lírica é mais eficaz quanto mais se afasta da linguagem objetiva, que representa o mundo degradado pelo comércio e pela reificação. Quanto mais se configura como expressão subjetiva, como singularidade, mais atrelada está a seu caráter social, na medida em que não reflete

o que é apresentado pela realidade objetiva. Esta ideia, presente nos ensaios sobre Webern, é também retomada por Adorno na *Teoria estética*:

Ao cristalizar-se como coisa específica em si, em vez de se contrapor às normas sociais existentes e se qualificar como 'socialmente útil', critica a sociedade pela sua simples existência, o que é reprovado pelos puritanos de todas as confissões. Nada existe de puro, de completamente estruturado segundo a sua lei imanente que não exerce uma crítica sem palavras e denuncie a degradação provocada por uma situação que evolui para a sociedade de troca total: nela tudo existe apenas para-outra-coisa. (TE, p. 340)

Em oposição à dominação que marca a realidade objetiva, a expressão do sujeito seria, de forma utópica, um campo possível para o desenvolvimento de uma outra forma de racionalidade, na qual teria lugar tudo aquilo que não tem lugar na realidade objetiva. Na música de Webern, a “ideia da lírica absoluta” emerge do trabalho formal. Na *Teoria estética*, Adorno observa que “A arte e a sociedade convergem no conteúdo, não em algo exterior à obra de arte” (TE, p. 344). Ao desenvolver-se como instância autônoma, a arte representa tudo aquilo que não é assimilado pela convenção social. O conteúdo da arte é a instância negativa do conteúdo da sociedade: o que é recalcado aparece como conteúdo latente em sua forma. Adorno se apropria do conceito de *mônada*, de Leibniz, para explicar como opera a relação entre arte e sociedade:

Esse modelo da obra de arte como algo particular, que, exatamente enquanto tal, reflete o universal - a realidade social -, corresponde mesmo nos detalhes à ideia clássica leibniziana das mônadas enquanto seres que refletem a partir do seu interior o universo, apesar de não possuírem janelas. (DUARTE, 1993, p. 122-123)

Ao traçar a analogia com as *mônadas*, a ideia defendida por Adorno é a de que o desenvolvimento autônomo da linguagem artística e o fechamento da arte em si mesma representam a possibilidade *utópica* de construção de uma nova forma de racionalidade. Na *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno analisa a segunda canção das *Cinco canções para voz e piano op. 3* (1908-1909) de Webern, feita sobre um poema de Stefan George. Utiliza um termo de Paul Valéry, *refus*, para definir um tipo de arte que se manifesta pela *recusa* por meio da *subtração* dos elementos formais:

A harmonia da canção é extorquida de uma extrema dissonância: ela se baseia naquilo que Valéry denominava *refus*, uma implacável recusa a todos os meios pelos quais a convenção lírica imagina capturar a aura das coisas. Esse procedimento retém apenas os modelos, as puras ideias formais e esquemas do lírico, que, ao rejeitarem toda e qualquer contingência, falam mais uma vez

com intensa expressividade. [...] Esse estilo é alcançado não pelo recurso fácil a certas figuras de retórica e a determinados ritmos, mas na medida em que economiza asceticamente tudo aquilo que poderia diminuir a distância em relação à linguagem degradada pelo comércio. Aqui, para que o sujeito seja capaz de, em sua solidão, resistir verdadeiramente à reificação, ele não pode nunca mais se refugiar no que lhe é próprio, como se fosse sua propriedade; os vestígios de um individualismo que, nesse meio-tempo, já se entregou à tutela do mercado, nos suplementos literários, assustam: o sujeito precisa abandonar a si mesmo, na medida em que se cala. Ele precisa se converter no receptáculo, por assim dizer, da idéia de uma linguagem pura, que os grandes poemas de George buscam resgatar. (*Palestra sobre lírica*, p.86)

Na *Palestra sobre lírica*, ao desenvolver a dialética entre lírica e sociedade, Adorno aborda o problema filosófico da conciliação entre *Particular* e *Universal*, propondo uma forma de *reconciliação* possível através da obra de arte. A arte deve manter-se como *recusa* em uma sociedade de caráter totalitário. Ao mesmo tempo, deve manter-se dialeticamente vinculada a ela, como sua contraparte, sem perder a autonomia, como espaço de crítica e expressão possível do *sofrimento*, da não-identidade.

CONCLUSÃO

MÚSICA E RACIONALIDADE

O domínio estético da natureza

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer descrevem o processo pelo qual a humanidade desenvolveu a técnica com a finalidade de dominar a natureza, diante dos perigos que esta representava para o homem. Na obra de arte ocorre um processo semelhante ao domínio técnico da natureza. Trata-se do *domínio estético*, no qual a técnica é mobilizada para a construção da obra de arte, mas sem a finalidade envolvida no processo real de dominação. Rodrigo Duarte descreve o *domínio estético* da seguinte forma: “Ele preserva, por um lado, os traços principais do seu correlato, i. é, o domínio real, econômico, da natureza. Por outro lado, ele se situa num ponto de vista crítico a este último, em virtude da presença do movimento estético imanente” (DUARTE, 1993, p. 133). Na obra de arte, a técnica é mobilizada para a sua própria construção, sem a finalidade da dominação. Segundo Duarte, a primeira referência de Adorno ao *domínio estético* aparece em um ensaio dedicado a Bach, *Em defesa de Bach contra seus admiradores*:

Se essas transformações [consolidação do sistema tonal no barroco/sm] tiveram como resultado a racionalização da produção material, em Bach, cuja principal obra instrumental [*O cravo bem temperado/sm*] traz já em seu título as importantes conquistas técnicas da racionalização musical, cristalizou-se pela primeira vez a ideia de uma obra racionalmente construída, a ideia do domínio estético da natureza. A verdade mais íntima de Bach talvez resida no fato de que em sua obra essa tendência da sociedade, que perdura até hoje como a mais poderosa da era burguesa, não apenas tenha sido conservada, mas se concilie com a voz do verdadeiramente humano, condenada ao silêncio quando esta mesma tendência se desenvolveu. (P, p. 136)

Rodrigo Duarte observa que Adorno retoma o termo *techné*, usado na estética antiga, para designar o domínio do material:

Ela [técnica] revela um aspecto igualmente importante da concepção adorniana de Estética, a saber, que o desenvolvimento artístico possui uma história próxima do desdobramento de forças produtivas na realidade, o que prolonga, de fato, a concepção do fazer artístico como domínio da natureza. (DUARTE, 1993, p.139)

O *domínio estético*, ao se manter correlato ao domínio real através do procedimento da técnica, se torna semelhante a este, mas nunca idêntico. Sua distância com relação ao domínio real, ou seja, sua não-participação no sistema de dominação e comércio abre a possibilidade da crítica e da emancipação. A arte se diferencia da realidade e ao mesmo tempo preserva algo que foi suprimido durante o processo de dominação. No caso do trecho citado sobre Bach, Adorno se refere à “voz do verdadeiramente humano, condenada ao silêncio”.

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retomam a narrativa do mito de Ulisses para compreender como se deu o processo de consolidação da racionalidade e da subjetividade modernas. O Canto XII da *Odisseia* de Homero (2012, p. 357-383) narra o episódio em que Ulisses deve passar de navio pelo rochedo onde vivem as Sereias. Ulisses é advertido por Circe sobre o perigo de que a embarcação bata nas pedras caso ele e a tripulação do navio fiquem hipnotizados pelo seu canto. Circe também o aconselha sobre como proceder: Ulisses deve ser atado ao mastro do navio, e seus marinheiros devem ter os ouvidos tapados com cera, para continuar remando, sem se deixar desviar pela beleza do canto:

Sereias. Quem quer se aproxime delas se fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre de suas vozes, nunca mais terá por perto a esposa e os filhos novos, que se alegrariam com seu retorno à residência, pois Sereias o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se no prado: empilham-se ao redor os ossos de homens apodrecidos com a pele encarquilhada. Não chegues perto! Amolga a cera dulcimele e fixa nas orelhas dos teus sócios. Não as ouça ninguém mais além de ti (se o queres): te amarrem à carlinga do navio veloz mãos e pés apertados nos calabres, reto, para que o canto das Sereias te deleite. E se rogares e ordenares que os marujos te soltem, devem retesar as cordas mais.

Homero, *Odisseia*
Canto XII, versos 39 a 54

Segundo Adorno e Horkheimer, a imagem de Ulisses atado ao mastro do navio representa metaforicamente como se deu o processo de consolidação da racionalidade, no qual uma parte da razão, representada pela sedução ameaçadora do canto, é recalcada em nome do princípio da autoconservação, para que o herói e seus marinheiros sobrevivam. Retomando a ideia de *domínio estético da natureza*, no qual a técnica imita, na obra de

arte, o domínio real, mantendo-se correlata a ele, pode-se compreender que no processo de consolidação da racionalidade acontece algo semelhante. Existe uma cisão entre a razão instrumental, lógica, calculadora, que é tomada como totalidade, e as outras formas de racionalidade. Aquilo que não se enquadra no modelo da racionalidade técnica, vinculado à ideia de dominação, passa a não ser considerado como *racional*, como é o caso da arte:

Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social. Mas o canto das Sereias ainda não foi reduzido à impotência da arte. (DE, p. 39)

Segundo Adorno e Horkheimer, a “promessa irresistível do prazer” constitui uma ameaça à ordem patriarcal:

Ao conjurar imediatamente o passado recente, elas [Sereias/sm] ameaçam com a promessa irresistível do prazer – que é a maneira como seu canto é percebido – a ordem patriarcal, que só restitui a vida de cada um em troca de sua plena medida de tempo. (DE, p. 39)

Criando uma cisão entre a racionalidade instrumental e a arte, a humanidade consolida a racionalidade esclarecedora sob o signo da identidade, ameaçado pelo canto das Sereias:

Mas a sedução das Sereias permanece mais poderosa. Ninguém que ouve sua canção pode escapar a ela. A humanidade teve de se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. (DE, p. 39)

O poder de sedução do canto das Sereias é neutralizado quando a arte se deixa conciliar com a sociedade, aceitando a dominação, sob a forma de um prazer inócuo:

Os laços com que [Ulisses] irrevogavelmente se atou à práxis mantêm ao mesmo tempo as Sereias afastadas da práxis: sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte. Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. (DE, p. 40)

Adorno valoriza certos segmentos da arte moderna radical, na medida em que essa se *recusa* à conciliação e preserva “a sedução do canto” da zona de neutralidade na qual

a razão instrumental, totalitária, tenta mantê-la. A racionalidade imanente à *forma estética* representa, neste sentido, a contraparte que foi reprimida durante o processo de dominação da natureza. Adorno afirma que a arte “corrige” a racionalidade por restituir, através da racionalidade presente na *mimese*, sua forma integral, como descreve J. M. Bernstein:

O modernismo artístico é o retorno desencantador e desencantado do sensível reprimido. Ao elaborarmos as categorias estéticas à luz do desencantamento da arte moderna, descobrimos a exigência repudiada dos sentidos, da qual a arte tem sido secretamente a conservadora e defensora. Dado que os sentidos são um componente da razão, então a estética, para Adorno, é o estudo da razão integral ou essencial em sua forma estética, alienada; a estética, para Adorno, significa erguer o protesto da razão sensualmente determinada contra sua forma instrumental ressequida. (BERNSTEIN, 2008, p. 183)

O *domínio estético*, a mobilização da *técnica* para a construção da obra de arte, não tendo a finalidade da dominação, liberta a natureza que foi dominada e recalcada durante o processo civilizatório, em nome da autoconservação. Adorno menciona a *natureza* como o conteúdo de verdade da arte, não no sentido do *belo natural*, nem da *mimesis* como imitação do natural, mas no sentido de que a arte, ao libertar a natureza dominada, dá voz ao *sofrimento*, à não-identidade. Em alguns trechos de seus escritos sobre Webern, Adorno menciona que a expressão da *lírica absoluta*, através da purificação do material das relações de dominação nele sedimentadas, “converge com a natureza”:

A arte gostaria de com meios humanos realizar o falar do não-humano. A pura expressão das obras de arte liberta das interferências coisas e também do chamado material natural; converge com a natureza, da mesma maneira que, nas mais autênticas criações de Anton Webern, o som puro, a que se reduzem em virtude da sensibilidade subjetiva, se transforma em tom natural; no de uma natureza eloquente, é certo, linguagem sua, e não em cópia de um elemento desta. A plena elaboração subjetiva da arte enquanto linguagem não conceitual é, no estádio da racionalidade, a única figura em que reflete algo de parecido com a linguagem da criação, com o paradoxo do efeito de deslocamento próprio de fenômeno de reflexão. A arte procura imitar uma expressão, que não incluiria intenção humana. Esta é apenas o seu veículo. Quanto mais perfeita uma obra de arte, tanto mais as intenções dela se ausentam. A natureza, indiretamente o conteúdo de verdade da arte, elabora imediatamente o seu contrário. Se a linguagem da natureza é muda, a arte aspira a fazer falar o silêncio. (TE, p. 124-125)

A eloquência do silêncio é a manifestação da *aporia* expressionista: a impossibilidade da expressão imediata da natureza, mas, ao mesmo tempo, sua incorporação na *forma estética*.

O caráter fetichista da série em Webern

Na *Filosofia da nova música*, Adorno critica duas composições de Webern, as *Variações para piano, op. 27* (1935-1936) e o *Quarteto de cordas, op. 28* (1936-1938), que levam ao extremo todas as possibilidades de combinação da série:

Com uma fé singularmente infantil na natureza atribui-se ao material o poder de dar por si mesmo o sentido musical; mas precisamente aqui intervém a desordem astrológica: as relações de intervalos segundo as quais se ordenam os doze sons são veneradas obscuramente como fórmula cósmica. A lei individual da série adquire um caráter fetichista no momento em que o compositor imagina que esta tem um sentido por si mesma. Nas *Variações para piano* [op. 27] de Webern e no *Quarteto para cordas, opus 28*, o fetichismo da série é estridente. (FNM, p. 91)

Para Adorno, quando a composição se entrega completamente à “lei formal”, ao procedimento da série, existe o risco de *hipostasiar* a construção. A dialética entre expressão e construção é suprimida no momento em que a arte opera mediante uma rigidez que se torna análoga ao funcionamento da *técnica* no processo de dominação real, na medida em que não abre espaço para que a expressão, como inconsciente da história, possa emergir. Apesar do radicalismo que Webern adota quanto à utilização da série nas obras citadas, segundo Adorno, nelas ainda opera o procedimento dialético, ou seja, a dialética entre construção e expressão:

O fetichismo da série em Webern não atesta, contudo, um mero sectarismo. Nele opera ainda a compulsão dialética. Trata-se da experiência crítica mais acabada que o significativo compositor tenha dedicado ao culto das proporções puras. Este autor compreendeu que tudo é subjetivo e tudo quanto a música poderia preencher por si mesma nas condições atuais é substancialmente derivado, gasto e insignificante; compreendeu a insuficiência do próprio sujeito (FNM, p. 91-92).

A crítica de Adorno a Webern na *Filosofia da nova música* esboça os argumentos de sua crítica posterior ao serialismo integral da Escola de Darmstadt. Para Adorno, o momento mais libertador da música moderna foi o atonalismo livre da fase expressionista. A escrita dodecafônica partiu de uma necessidade, sentida pelo próprio Schoenberg, de criar um método mais sistemático de composição. Ao postular regras que antes não estavam estabelecidas, o dodecafonismo representa, para Adorno, um enrijecimento da escrita musical. Adorno considera que este enrijecimento emerge na obra de arte como

um reflexo do estado de coisas da sociedade, um crescente estado de não-liberdade no todo. Este pensamento é exposto no início da *Teoria Estética*:

O alargamento das possibilidades revela-se em muitas dimensões como estreitamento. A extensão imensa do que nunca foi pressentido, a que se arrojaram os movimentos artísticos revolucionários cerca de 1910, não proporcionou a felicidade prometida pela aventura. Pelo contrário, o processo então desencadeado começou a minar as categorias em nome das quais se tinha iniciado. Entrou-se cada vez mais no turbilhão dos novos tabus; por toda a parte os artistas se alegravam menos do reino de liberdade recentemente adquirido do que aspiravam de novo a uma pretensa ordem, dificilmente mais sólida. Com efeito, a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade num domínio particular, entra em contradição com o estado perene de não-liberdade no todo. (TE, p. 11)

Muitas ideias e possibilidades de utilização do material que surgiram na geração pós-weberniana, a partir de um intuito profundo e verdadeiro de renovação, foram apropriadas pelas vertentes contemporâneas e são utilizadas pelos compositores até hoje. A ideia de que a renovação da linguagem musical deveria abranger todos os parâmetros da composição, não apenas as alturas e a harmonia, mas também o timbre, a textura e o ritmo, foi definitivamente incorporada ao modo atual de compor. O *método de compor com 12 sons* de Schoenberg e o serialismo integral de Darmstadt foram válidos como algo coerente com o momento histórico em que aconteceram, tanto pelo seu caráter experimental, quanto pelo intuito de renovação.

Embora critique o radicalismo dos compositores de Darmstadt, Adorno fala sobre o caráter de experimentação como algo necessário para impulsionar a arte na *Teoria estética*: “Na realidade, uma arte que não experimentasse com dificuldade continua a ser possível” (TE, p. 65). Através das críticas aos compositores de Darmstadt, Adorno alerta para o perigo de que o *novo* se transforme em *fetiche*, de que a construção se torne um princípio total nas tentativas seriais, convertendo-se em um novo mito.

Adorno pode não ter compreendido que existia historicamente, naquele momento, a necessidade de experimentação, fundamental para o percurso da arte. O dodecafonismo e o serialismo abriram caminhos importantes, possibilitando o alargamento das possibilidades do material musical a partir do caminho iniciado por Schoenberg. As críticas de Adorno, no entanto, expressam seu pensamento dialético, uma vez que ele mesmo participava ativamente dos festivais de Darmstadt.

Adorno parece desconsiderar um pouco o fato de que as miniaturas da fase expressionista de Webern também se caracterizam por uma organização formal rígida,

sendo livres em relação aos compromissos de estilo preconcebidos pelo sistema tonal, mas muito estruturadas em sua organização interna. As análises desse repertório embasadas pela *Teoria dos conjuntos* demonstram a presença de simetrias entre os grupos de notas nas composições do período atonal livre, anterior à formulação da técnica dodecafônica.

Em Webern nada é aleatório, e o dodecafonismo funciona apenas como uma continuação e uma sistematização maior de elementos que já estavam presentes na gramática expressiva de sua música e na “ideia da lírica absoluta”.

A lírica como possibilidade de expressão

Webern exerceu grande influência sobre os compositores da Escola de Darmstadt, que o elegeram, nos dizeres de Adorno, como “o filho que domina em lugar da figura paterna [Schoenberg/sm]” (*Webern 59*, p. 113). No entanto, outra via de influência, que não adota a composição serial, está vinculada com “a ideia da lírica absoluta”. Mesmo como forma crítica, o serialismo tem sua base no sistema tonal, de onde parte como princípio de negação. As possibilidades abertas pela desarticulação da gramática musical através da *subtração*, que influenciaram, como observa Vladimir Safatle, os compositores da Escola de Nova York, representam um caminho que conseguiu se desvencilhar do princípio de negação do sistema tonal e explorar outras possibilidades da expressão.

Este seria um desdobramento posterior, a partir da influência de Webern, da dualidade de tendências do material que Adorno observa existir na *Filosofia da nova música*; polarizadas, naquele momento, por Schoenberg e Stravinsky. Webern influenciou tanto a tendência serial, o caminho aberto por Schoenberg, quanto descobriu outra via de expressão possível, singular, a partir da “ideia da lírica absoluta”, que continua aberta e sendo explorada pelos compositores contemporâneos.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. *Dissonancias. La musica em el mundo administrado*. Obra Completa, 14. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Gabriel Menéndes Torrellas. Madrid: Akal, 2009.

_____. *El fiel correpetidor*. Obra Completa, 15. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Breixo Viejo Viñas, Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009.

_____. *Escritos Musicales I-III*. Obra Completa, 16. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómes Schneekloth. Madrid: Akal, 2006.

_____. *Escritos Musicales IV*. Obra Completa, 17. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.

_____. *Escritos Musicales V*. Obra Completa, 18. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Antonio Gómes Schneekloth e Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2011.

_____. *Escritos Musicales VI*. Obra Completa, 19. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2014.

_____. *Notas sobre literatura*. Obra Completa, 11. Edição de Rolf Tiedemann, com a colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.

_____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34 – Livraria Duas Cidades, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2011. Tradução de Artur Morão.

_____. *Estética 1958-1959*. Edição de Eberhard Ortland. Tradução e prólogo: Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.

_____. *Filosofia da Nova Música*. Tradução Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*. In: *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Dialética Negativa*. Tradução Marco Antonio Casanova. Revisão Técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *Palavras e sinais*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Supervisão de Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Fragmento sobre música e linguagem*. Tradução: Manuel Dourado Bastos. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, 31(2): p. 167-171, 2008.

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007a.

_____. *Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno*. Revista Discurso, n. 37, 2007b, p. 343-364.

ANDRADE, Carlos Drummond de, 1902-1987. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* (1940). In: Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 222-232.

BERNSTEIN, J. M. “*O discurso morto das pedras e estrelas*”: *a Teoria Estética de Adorno*. In: *Teoria crítica*. Fred Rush, (org). Tradução Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2008.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Textos reunidos e apresentados por Paule Thévenin. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CARONE, Modesto. *Georg Trakl: Declínio e utopia*. Campinas: Remate de Males, 2015. P. 115-133.

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la musica absoluta*. Tradução de Ramón Barce Benito. Barcelona: Idea Books, 2006.

_____. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.

_____. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Loyola, 1993.

_____. *Adorno, Horkheimer e a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *Adornos: Nove Ensaios Sobre o Filósofo Frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUBINI, Enrico. *Estética da Música*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2008.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques, com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical – Um contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons (1854)*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011. Tradução de Artur Morão. Versão digital, disponível em lusosofia.net.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. *Cursos de Estética, volume IV*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HOMERO. *Odisseia*. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

KANT, Immanuel (1724-1804). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2005.

LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. In: SARNITZ, August. *Loos*. Tradução de David Costa. Lisboa: Taschen, 2003. P. 84-89.

MACHADO, Sofia Andrade. *O “Estilo Aforístico” na obra de Anton Webern: Três Pequenas Peças para violoncelo e piano Op. 11*. São Paulo: Uni FIAM FAAM, 2008 (TCC).

MENEZES, Flo. *Micro-Macrodirecionalidade em Weberg*. In: KATER, Carlos (editor). *Cadernos de Estudo – Análise Musical n. 5*. São Paulo: Editora Através, 1992. P. 21-54.

NÉRET, GILLES. *Kasimir Malevitch (1878-1935) e o Suprematismo*. Lisboa: Taschen, 2003.

OLIVE, Jean Paul. *Material e música informal. Duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno*. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 86-95, out. 2009.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSTAND, Claude. *Anton Webern. El hombre e su obra*. Versão espanhola de Araceli Cabezón. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

SAFATLE, Vladimir. *Morton Feldman como crítico de uma ideologia: Uma leitura Política de Rothko Chapel*. *Revista Dissertatio*, UFPel, v. 42, 2015, p. 11-26.

_____. *Sublime por atrofia: Beethoven, Webern e a reconstrução adorniana do conceito de sublime*. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 383-409.

_____. *O esgotamento da forma crítica como valor estético*. In: *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 179-200.

_____. *Fetichismo e Mimesis na filosofia da música adorniana*. In: *Discurso*, n. 37. São Paulo: 2007, p. 366-405.

_____. *Os deslocamentos da dialética* (prefácio). In: ADORNO, T. W. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: UNESP, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *El Estilo y la Idea*. Tradução de Juan J. Esteve. Madrid: Taurus Ediciones, 1963.

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

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STRAUSS, Joseph N. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. São Paulo: UNESP, 2012. Salvador: EDUFBA, 2013.

VIDEIRA, Mário. *Eduard Hanslick e o Belo musical*. Revista *Discurso* n. 37, 2007, p. 151-166.

WEBERN, Anton von. *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

DICIONÁRIOS:

Dicionário Espanhol-português/ Português-espanhol. Dicionários modernos. Porto: Porto Editora, 2011.

ABBAGGNANO, Nicola, 1901-. *Dicionário de filosofia*. Tradução da primeira edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOISÉS, Massaud, 1928-. *Dicionário de termos literários*. 12^a. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

SADIE, Stanley (editor). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1980. Verbetes consultados:

Absolute music. Roger Scruton

Affects, theory of the. George J. Buelow

Analysis. Ian D. Bent/Anthony Pople

Expressionism. David Fanning

Programme music. Roger Scruton

Webern, Anton (Friedrich Wilhelm von). Kathryn Bailey

OUTRAS REFERÊNCIAS:

SAFATLE, Vladimir. *Debussy e o nascimento da modernidade*. São Paulo: Fundação OSESP, 2010. (Vídeo).

_____. *Razão e Forma: como a música pensa (2012-04-13)*. São Paulo: Rádio Cultura FM, Fundação Padre Anchieta, 2012. (Programa de rádio).

APÊNDICE

ENSAIOS DE ADORNO SOBRE ANTON WEBERN

O FIEL CORREPETIDOR (Obra completa, 15)

ANÁLISES PARA A INTERPRETAÇÃO DA NOVA MÚSICA (1963)

Anton Webern: Canções, op. 3 e op. 12

Anton Webern: Seis bagatelas para quarteto de cordas, op. 9

Anton Webern: Quatro peças para violino e piano, op. 7

ESCRITOS MUSICAIS I-III (Obra completa, 16)

FIGURAS SONORAS. ESCRITOS MUSICAIS I

Anton von Webern (1959)

ESCRITOS MUSICAIS IV (Obra completa, 17)

IMPROMPTUS

Anton von Webern (1932)

ESCRITOS MUSICAIS V (Obra completa, 18)

III. COMPOSITORES E COMPOSICIONES

Berg e Webern, herdeiros de Schöenberg (1930)

Anton Webern. Para a interpretação das Cinco peças para orquestra, op. 10 em Zurique (1926)

Anton von Webern (1933)

*IV. INTRODUÇÕES A CONCERTOS E CONFERÊNCIAS RADIOFÔNICAS COM
EXEMPLOS MUSICAIS*

Sobre alguns trabalhos de Anton Webern (1958)

ESCRITOS MUSICAIS VI (Obra completa, 19)

IV. RESENHAS DE LIVROS

Walter Kolneder, Anton Webern (1963)

V. SOBRE A PRÁXIS DA VIDA MUSICAL

Anton Webern