

Adorno e a antinomia da música como linguagem

Philippe Curimbaba Freitas¹

Resumo: Pretendemos, neste trabalho, expor algumas reflexões de Adorno acerca das relações entre música e linguagem. Para tanto, partimos de uma breve exposição da antinomia entre expressão e sistema, constitutiva da música enquanto linguagem. Em seguida, mostramos que, de acordo com o filósofo, o fetiche musical representou uma polarização e um congelamento do sistema, ao passo que o expressionismo musical schoenberguiano, da expressão. Por último, visamos mostrar que a postura expressionista, que consiste em polarizar a expressão por meio da recusa do sistema tradicional, não levou a uma superação do sistema e, portanto, do caráter antinômico da música, mas apenas reconfigurou a relação entre seus opostos. A partir da música expressionista, é possível pensar o sistema não mais como uma coerção que se impõe à música de fora para dentro, mas como uma normatividade imanente ao fenômeno musical, em virtude de seu material.

Palavras-chave: música, linguagem, expressionismo, fetichismo.

Abstract: The article aims to discuss some of Adorno's thoughts regarding the relations between music and language. In order to do so, the text begins with a brief introduction about the antinomy that constitutes the music as a language, that is, the antinomy between expression and system. Afterwards, we show that, according to the philosopher, the musical fetish represents a polarization and a hypostasis of the system, while Schoenberg's musical expressionism represents a polarization and a hypostasis of the expression. Finally, we seek to show that the expressionist stance, which consists of polarizing the expression through the refusal of the traditional system, has not led to the overcoming of the system, and, therefore, the antinomical aspect of the music. Its only result has been a reconfiguration of the relationship between the opposites. Through expressionist music, it is possible to think the system not as a coercion that imposes itself from outside to inside, but as a normativity that is immanent to the musical phenomenon, due to its material.

Keywords: music, language, expressionism, fetishism.

Em um texto de 1953 intitulado *Sobre a relação atual entre filosofia e música*, Theodor Adorno reflete sobre o caráter linguístico da música. Enquanto linguagem, esta apresenta, segundo o filósofo, uma essência antinômica: por um lado, é constituída pelos elementos universais que a constituem como um idioma, isto é, como um sistema com base no qual ela se faz inteligível. Por outro lado, também sobrevive nela uma herança do mimético², do pré-racional, em virtude da qual ela se singulariza e

¹ Professor de filosofia no ICT - UNIFESP. E-mail: pcurimbaba@uol.com.br

² O conceito de *mimesis*, tal como Adorno o pensa, pode ser encontrado no primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO, 2004-a). Aqui, a *mimesis* é apresentada, fundamentalmente, como uma relação baseada não no conceito, mas na semelhança.

transcende o sistema racional, tornando-se assim expressiva. Essa reflexão sobre o caráter lingüístico da música é inseparável do diagnóstico de Adorno a respeito da situação da composição musical e da música como um todo na primeira metade do século XX. O advento da indústria cultural e a conseqüente comercialização de bens culturais fetichizados trouxe problemas espinhosos até mesmo para a composição musical. A situação musical geral marcada pela fetichização ameaça quase implacavelmente a potencialidade expressiva da música enquanto linguagem, pois, tornada fetiche, ela perde essa dimensão da singularidade, portanto da expressão. Por outro lado, frente a esse bloqueio expressivo da música fetichizada, o primeiro expressionismo – anterior à Primeira Guerra Mundial e representado em grande medida pela obra atonal de Arnold Schoenberg – aboliu quase completamente as convenções estilísticas, das quais dependia a inteligibilidade musical, mas cuja hipóstase resultou no fetichismo musical. Essa música buscou, assim, uma singularização absoluta e imediata, e os problemas formais e técnico-composicionais enfrentados por ela derivam exatamente desse impulso de ruptura com a universalidade da linguagem musical e do intento de configurações absolutamente singulares. Tal ímpeto pela pura singularidade não implicou, contudo, emancipação definitiva da expressão em relação ao sistema lingüístico, mas sim uma reconfiguração dessa antinomia.

I. A antinomia da linguagem musical

Em primeiro lugar, apresentemos de uma maneira mais clara e detalhada em que consiste essa dupla essência da música enquanto linguagem, partindo de um trecho do mencionado texto mencionado de Adorno:

Por um lado, (...) a música, através da disposição sobre o material da natureza, se transforma em um sistema mais ou menos rígido, cujos momentos singulares têm um significado independente do sujeito e ao mesmo tempo aberto a ele. (...) Mas, por outro lado, também sobrevive, no momento da música semelhante à linguagem, a herança do pré-racional, mágico, mimético: graças à sua linguistização, a música se afirmou como órgão da imitação (...). (ADORNO, 2002, p. 145).

Assim, a música é determinada, por um lado, pela abstração de certos traços comuns a uma multiplicidade de peças musicais individuais. O que se obtém aqui são os padrões estilísticos e formais, que constituem um referencial socialmente compartilhado

e estabelecem certas exigências de compreensibilidade e legitimidade que a música deve cumprir e ante os quais os momentos expressivos e particulares de cada música devem se curvar. Obtém-se, em suma, um sistema linguístico, um idioma.

Por outro lado, a música não pode ser compreendida sem uma consideração de seus momentos expressivos, nos quais ultrapassa esses elementos convencionais, em direção a algo que tende ao informe e ao “pré-racional”: nesses momentos, ela se particulariza, se lança para além dos elementos universais criando novas configurações. Para Adorno, a linguagem musical só pode ser compreendida na sua especificidade, isto é, naquilo que lhe é próprio no interior do pensamento, como algo dual, antinômico. Um musicólogo profundamente marcado pelo pensamento de Adorno e pelo espírito dialético, Carl Dahlhaus, explicita em termos mais concretos essa antinomia, à qual Adorno se refere:

Se a música visa tornar-se semelhante à linguagem, persuasiva e expressiva (...) deve então, por um lado, para ser compreensível, cunhar fórmulas (...). Por outro lado, a expressividade, enquanto ‘efusão do coração’ e expressão do próprio íntimo, optou pelo desvio do habitual e do batido (...).

A expressão encontra-se, pois, contraditoriamente cruzada com a convenção, e o particular com o geral. Se, enquanto subjetiva, é irrepetível, incorre ao mesmo tempo, para ser clara, na coação à consolidação. No instante em que se realiza numa existência apreensível, abandona a sua essência. (DAHLHAUS, 2003, p. 37).

A música assume, portanto, uma feição linguística para poder desempenhar uma das funções fundamentais da linguagem: a expressão. Esta, porém, deve dar conta de dois requisitos opostos: por um lado, deve empregar uma linguagem convencional para ser compreensível, já que o incompreensível é também inexpressivo; por outro lado, deve expressar algo novo, ainda não conhecido, ou melhor, deve dar forma àquilo que ainda é carente de forma. Sem algo a expressar, também seria, evidentemente, inexpressiva³.

³ A questão sobre o que a música expressa, ou qual o seu conteúdo, foi respondida de várias maneiras pelas diferentes estéticas. Para a estética do sentimento (Jean-Jacques Rousseau, Jean-Philippe Rameau, Johann Mattheson etc.), a música representava estados anímicos de acordo com uma gramática dos afetos; para a estética da autonomia da forma (Eduard Hanslick, E. T. A. Hoffmann etc.), seu conteúdo eram os próprios caracteres e ideias musicais, excluída qualquer referência algo extra-musical. No pensamento musical do século XX, estas duas ideias antagônicas foram frequentemente pensadas como co-dependentes, e não mais como excludentes (Schoenberg, Adorno e Dahlhaus, entre outros).

II. A polarização dos opostos: o fetiche musical e o expressionismo

Posto isto, façamos uma breve exposição do diagnóstico de Adorno sobre a fetichização musical para, em seguida, observarmos como o expressionismo musical de Schoenberg reconfigura a questão da linguagem musical. Vimos que a música tornada fetiche perde justamente essa dupla essência apresentada acima, constituindo-se exclusivamente de elementos universais, abstratos. O universal apresenta-se assim emancipado de todo vínculo com o particular, de modo que o elemento expressivo ao qual Adorno se refere, que tende ao informe, ao pré-racional, desaparece. A expressão encontra-se, pois, bloqueada.

Esse diagnóstico da fetichização da música, apresentado por Adorno, envolve três dimensões – os *modos de audição*, a *função social da música* e a *estrutura interna da música*. Para os nossos propósitos, faremos uma breve exposição apenas do terceiro. Aqui, Adorno lança mão do diagnóstico marxiano do fetichismo da mercadoria⁴, de acordo com o qual, afirmar que a mercadoria possui um caráter fetichista significa afirmar que, em virtude da maneira como se constitui, produz um *quid pro quo*⁵, isto é, uma ilusão, um engano, qual seja, o fato de algo universal e abstrato – o trabalho humano genérico, produtor de valores de troca e carente de qualidades específicas – ser tomado como um singular, como algo inerente ao corpo físico da mercadoria. Neste processo, aquilo que era subjetivo, pois era trabalho *humano*, apresenta-se como algo objetivo – uma propriedade da mercadoria. Na música fetichizada, os momentos universais que constituem o idioma – que também são, de acordo com Adorno, fruto do trabalho social humano sobre o material sonoro – são empregados como singulares, isto é, como se fossem elementos de inspiração do compositor, e os elementos propriamente singulares desaparecem. Essa é a linha que segue o comentário de Adorno sobre o *Prelúdio em dó sustenido menor* Op. 3 N^o 2 de Rachmaninoff, que consiste basicamente, do começo ao fim, em uma rotineira cadência conclusiva, isto é, em uma conclusão sem que haja algo para ser concluído; um curvar-se ao universal sem

⁴ “O misterioso da forma da mercadoria consiste basicamente em que esta reflete para os seres humanos os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres sociais dos próprios produtos do trabalho, como atributos naturais e sociais destes objetos e, por conseguinte, [reflete] também a relação social dos produtores frente ao trabalho total como uma relação social entre objetos existentes fora deles”. (MARX, 2002, p. 88).

⁵ *Quid pro quo* significa o ato de se tomar uma coisa por outra. Esta expressão é empregada pelo próprio Marx no trecho mencionado na nota acima.

qualquer momento diferente do próprio universal. Em virtude da repetição da cadência e do virtuosismo pianístico, este prelúdio emana um misticismo que Adorno atribui não à inspiração do compositor, mas justamente ao encantamento fetichista⁶.

O expressionismo de Schoenberg é visto por Adorno como um golpe lançado contra essa hipóstase do universal na música fetichizada. Esse golpe atinge o pólo oposto: ao pretender reinstaurar a dimensão da singularidade, renuncia a todos os meios universais de que a música dispunha até então, em nome de uma singularização absoluta. É justamente nesse golpe contra os meios convencionais que Adorno identifica a transformação fundamental introduzida pela música expressionista de Schoenberg:

Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e os transpõe em imagens. (ADORNO, 2004-b, p. 40).

Ao renunciar à universalidade abstrata, aos “tabus da forma”, a expressão expressionista assume um caráter documental: registra os gestos orgânicos, poderíamos dizer, fisiológicos. Não poderia haver metáfora mais apropriada para ilustrar este procedimento do que a imagem do sismógrafo, evocada por Adorno. Com esse anseio pelo gesto bruto, originário, isto é, pela singularidade não mediada pelos elementos universais da linguagem musical, a expressão documental faz explodir, pelo menos nas obras mais radicais, como *Erwartung*, dois importantes meios que garantiam até então a inteligibilidade do discurso musical: o trabalho temático e a tonalidade.

O trabalho temático consiste, grosso modo, em repetições variadas dos temas estabelecidos de início, repetições estas que podem ser acompanhadas pelo ouvinte, ainda que muito transformadas em relação ao tema inicial. O abandono do trabalho temático abole essas repetições e, deste modo, abole também todo tipo de elaboração rítmico-melódica sobre aquilo que se documentou: a música torna-se, assim, atemática. Uma das peças de Schoenberg mais emblemáticas por seu atematismo é o monodrama *Erwartung* (Expectativa) Op. 17. Trata-se de um drama musical em um ato constituído por uma única personagem: uma mulher que se lança às incertezas e ameaças da

⁶ Apresento uma reflexão mais aprofundada sobre este prelúdio no segundo capítulo da minha dissertação de mestrado (FREITAS, 2012).

natureza e de seu próprio inconsciente ao penetrar em um bosque na escuridão da noite à procura de seu amado, o qual acaba encontrando morto. Trata-se talvez da peça em que a negação da universalidade abstrata tenha sido levada mais longe: nela, é quase impossível identificar tema algum ou apreender algo na memória, já que o procedimento compositivo não é baseado na repetição temática, mas no contraste e na liquidação (ou dissolução) temática.

Além disso, o golpe contra a universalidade abstrata incluiu também a dimensão da harmonia. A expressão “emancipação da dissonância”, cunhada pela musicologia, tem a vantagem exprimir com admirável precisão a essência da transformação harmônica introduzida por aquele conjunto de músicas que ganhou o problemático rótulo de “atonal”. Essa transformação não consiste em uma negação da tonalidade em todos os seus elementos, mas apenas em um deles, muito bem delimitado: a subordinação da dissonância à consonância, isto é, o fato de que, para ter o direito de existir, a dissonância deve ser preparada *por* e resolvida *em* consonâncias. A harmonia tonal baseia-se em um sistema harmônico no interior do qual há um único acorde consonante que adquire um papel central no interior de cada música e que é diferente em cada caso, mas possui sempre a mesma estrutura: a da tríade perfeita. Em torno dele, gravitam os demais acordes, não apenas os consonantes mas também os dissonantes e, ao final, tudo retorna àquele acorde central. Isto tudo ocorre de acordo com leis bem definidas de encadeamento de acordes e de manejo das dissonâncias, as quais são aceitas na música tonal somente se puderem ser classificadas em uma das três funções tonais básicas – Tônica, Dominante ou Subdominante –, isto é, desde que sua relação com o seu centro tonal seja clara. Assim, ao contrário da tríade perfeita, o acorde dissonante é empregado não tanto em virtude de sua constituição interna singular, mas, sobretudo, da sua assimilação, ainda que tensa, à lógica do discurso tonal⁷.

Com a dissonância emancipada, o acorde consonante perde a centralidade que tinha antes e os acordes dissonantes passam eles mesmos a constituir centros harmônicos, papel este que, na tonalidade, coube apenas aos consonantes. Assim, as singularidades harmônicas, que antes apenas ganhavam direito de existir ao estabelecer

⁷ Flo Menezes (2006) traça a história do chamado acorde de *Tristão*, uma entidade harmônica dissonante que rendeu uma infinidade de trabalhos em musicologia em virtude do destaque que ganhou no prelúdio da ópera de Wagner *Tristão e Isolda*. Neste ensaio, o autor identifica algumas vertentes da harmonia pós-tonal em que os acordes dissonantes estabelecem, a partir de sua própria constituição interna, os princípios de estruturação harmônica das peças musicais.

uma relação clara com a tônica, passaram a ser empregadas em virtude de suas próprias características estruturais, dispensando-se a referência à tríade perfeita e, deste modo, ao sistema harmônico que se estabelece com base nela.

Essa singularização absoluta da linguagem musical no primeiro expressionismo, que se manifesta, como vimos, em pelo menos duas dimensões da linguagem musical, pode ser vista como uma crítica do fetichismo musical, pois sua necessidade emana do bloqueio expressivo de que a composição musical se ressentiu em meio a um cenário musical – e também cultural, em amplo sentido – profundamente fetichizado. Em termos técnico-composicionais, essa singularização significou uma recusa dos meios musicais abstratos, os quais, uma vez hipostasiados, bloquearam a expressão musical⁸.

III. Expressionismo: um novo capítulo da antinomia

Aparentemente, o saldo histórico da música expressionista de Schoenberg foi, pois, a superação da antinomia para a qual Adorno nos alertou. De acordo com o filósofo, a expressão supõe, por um lado, enquanto manifestação do íntimo, a singularidade, a irrepetibilidade e, por outro, a compreensibilidade, já que é impossível que algo incompreensível expresse qualquer coisa. Porém, o “giro” expressionista em direção ao singular, afirma Adorno, não supera, pura e simplesmente, este caráter antinômico da música, constituindo-a como pura expressão, emancipada de qualquer sistema, mas apenas o reconfigura.

Em um ensaio escrito em 1920 intitulado *Expressionismo e veracidade artística*, Adorno menciona, ao refletir sobre os impasses da literatura expressionista, o risco de perda da veracidade, que a arte assume ao declarar guerra às antigas formas e mergulhar no puro Eu, no puro singular (ADORNO, 2009). O que se perde nisto é a vivência do “típico” – referindo-se ao personagem típico na literatura, em oposição ao individual, singular – e, conseqüentemente, o alcance universal da experiência artística: a arte torna-se contingente, solipsista.

Contudo, no que diz respeito à música expressionista, a posição de Adorno é bastante diferente. Isto porque, tendo expulsado todos os elementos convencionais que constituem o idioma musical, estes mesmos elementos de uma ou de outra maneira

⁸ Sustento esta relação entre fetichismo e expressionismo no artigo *O expressionismo de Erwartung diante do problema do fetichismo musical* (FREITAS, 2013).

voltam a entrar pela porta do fundo. O monodrama *Erwartung*, que abole por completo o trabalho temático, apresenta, não obstante, um rigor motivico extremo, que foi percebido por musicólogos como Carl Dahlhaus (1990), Hans Heinz Stuckenschmidt (1993) e Herbert Buchanan (1967), para citar alguns nomes. Esse rigor consiste no papel estrutural determinante e na quase onipresença de pequenas células melódicas constituídas por três ou quatro notas – chamadas pela musicologia de motivos – responsáveis pela coesão musical. A necessidade dessa estruturação imanente – ou seja, a partir das relações motivicas internas ao próprio fenômeno musical, e independentemente de qualquer esquema pré-estabelecido – é tanto maior quanto menor é o emprego dos meios convencionais de estruturação musical.

Deste modo, não seria necessário, segundo Adorno, mencionar o emprego da forma sonata em Alban Berg, o retorno ao trabalho temático nas composições tardias de Schoenberg e, muito menos, o serialismo integral de Pierre Boulez, para sustentar que inclusive a música moderna do século XX, mesmo emancipada das obrigações estilísticas do passado, ainda deve ser pensada como uma linguagem, portanto como uma tensão entre sistema e expressão. Ao combater de frente o fetichismo musical e se desvencilhar de todo e qualquer esquema pré-estabelecido de estruturação, o expressionismo schoenberguiano fez engendrar procedimentos de estruturação de obras que não se baseiam em esquemas abstratos, mas em uma articulação lógica interna ao tecido musical, em virtude da qual, afirma Adorno, essa tensão, constitutiva da música enquanto linguagem, não se petrificou em um dos opostos mas, pelo contrario, restabeleceu uma nova dinâmica. O expressionismo schoenberguiano, – *Erwartung* em especial – teria, portanto, superado⁹ o sistema musical tradicional, e não apenas descartado-o. Essa nova dinâmica entre expressão e sistema, de que a obra expressionista de Schoenberg foi um dos representantes, merece um tratamento bastante extenso, já que parte considerável da produção musical do século XX, sobretudo aquela mais afim à poética schoenberguiana está atravessada por ela. Grosso modo, podemos afirmar, que sua essência fundamental reside no fato de que a forma pode ser pensada como um desdobramento dos caracteres internos do material musical,

⁹ Vale lembrar que na dialética de Hegel, Marx e Adorno, o termo superação [Aufhebung] apresenta tanto o sentido de liquidação, ou supressão, como o de conservação, ou assimilação daquilo que se suprimiu.

independentemente de cânones formais e estilísticos de validade universal¹⁰. O sistema não é mais estabelecido de fora para dentro, a partir de cânones, mas brota do próprio material musical. Nem mesmo nas suas obras mais radicais a música expressionista se divorciou da linguagem. Ela representou, possivelmente, o naufrágio da ilusão de uma expressão musical emancipada de todo sistema linguístico¹¹.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “On the contemporary relationship of philosophy and music”. In: *Essays on music*. University of California Press, 2002.
- _____. “Conceito de Esclarecimento”. In: *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Perspectiva, 2004-a.
- _____. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2004-b.
- _____. “Vers une musique informelle”. In: *Obra completa*, v. 16: Escritos musicales I-III. Madrid: Akal, 2006.
- _____. “El expresionismo y la veracidad artística”. In: *Obra completa*, v. 11: Notas sobre literatura. Madrid: Akal, 2009.
- BUCHANAN, Herbert H. “A Key to Schoenberg’s Erwartung”. In: *Journal of the American Musicological Society*. v. 20, Nº 3, 1967.
- DAHLHAUS, Carl. “Expressive principle and orchestral polyphony in Schoenberg’s Erwartung”. In: *Schoenberg and the new music*. Cambridge University Press, 1990
- _____. “Transformações da estética do sentimento”. In: *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- MARX, Karl. “La mercancia”. In: *El capital*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- MENEZES, Flo. “Música especulativa, harmonia especulativa. In: *Música maximalista*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- FREITAS, Philippe Curimbaba. “Fetichismo: a expressão bloqueada”. In: *Antinomia da Expressão*. São Paulo: UNESP, 2012.
- _____. “O Expressionismo de Erwartung diante do problema do fetichismo musica”¹. In: *Per musi: revista acadêmica de música – nº 27*. Belo Horizonte: Escola de música da UFMG, 2013.
- STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. “L’air d’une autre planète”. In: *Arnold Schoenberg*. Fayard, 1993.

¹⁰ “Nela [em Erwartung], e em suas obras mais afins a ela, Schoenberg, evidentemente, sentiu o trabalho motivico-temático como parecido a algo exterior ao fluxo espontâneo da musica, como manipulação (...). Daí a fibra atemática do monodrama. Mas esta não se entrega pura e simplesmente ao acaso, mas supera positivamente em si o espírito do trabalho motivico-temático. Este se modifica com isto: se amplia: a partir de agora (...), deve-se entender sob seu conceito toda música que ponha os complexos parciais de uma autonomia relativa em um contexto que, por seus caracteres e sua relação mutua, se apresente como obrigatório, sem que sejam igualdades genericamente demonstráveis e variações motivicas (...)”. (ADORNO, 2006, p. 524).

¹¹ Ao lançar um olhar ao período posterior da obra de Schoenberg – isto é, o da técnica dodecafônica e do retorno das formas tradicionais – Adorno sustenta que sua música embarca na ilusão oposta, isto é, na ilusão de que seria possível fazer aflorar a expressão musical do sumo do sistema linguístico, mediante a dominação completa do material pelo cálculo (ADORNO, 2004-b).