

O lugar de Schönberg na Filosofia da Nova Música de Adorno*

Braulyo Antonio Oliveira**

Resumo: Este artigo busca captar, a partir de uma perspectiva crítica da modernidade musical, a dinâmica que ocorre no interior da *Filosofia da nova música* entre Schönberg e o progresso, como também apontar para a necessidade de uma melhor delimitação dos papéis que lhes foram atribuídos. Procuramos defender que o propriamente schönberguiano só entra em cena na parte final do ensaio, onde o compositor é visto como uma força crítica do progresso. Essa desvinculação, que, como veremos, ocorre de uma maneira bem particular, nos permite explicitar a inadequação de se tomar um pelo outro. Schönberg não é o progresso

Palavras-chave: Theodor Adorno; Progresso; Arnold Schönberg; Filosofia da música.

Abstract: This article seeks to capture, from a critique of musical modernity, the dynamics that occur within the *Philosophy of New Music* between Schönberg and progress, as well as pointing to the need for a better delimitation of the roles assigned to them. What we seek to defend is that the Schönbergian character only comes into play in the final part of the Adorno's essay, where the composer is seen as an opposing force to progress. This breaking, which, as we will see, occurs in a very particular way, is what allows us to make explicit the inadequacy of mixing one with the other. Schönberg is not progress.

Keywords: Theodor Adorno; Progress; Arnold Schönberg; Philosophy of music.

* Artigo recebido em 13/07/2023. Aprovado em 25/05/2024.

** Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: braulyoantonio@outlook.com. Orcid: orcid.org/0000-0001-5671-5716.

INTRODUÇÃO

Eduardo Socha (2021) avança a ideia de que Adorno, no seu ensaio de 1962, *Progresso*, teria reinterpretado esse conceito:

Há um aspecto surpreendente no ensaio de 1962 e que talvez ainda não tenha recebido atenção suficiente: nele, encontramos uma ênfase teórica sobre o potencial emancipador do conceito de progresso; ênfase que seria inconcebível, por exemplo, na *Dialética do esclarecimento*. Se a percepção for correta, Adorno insinuaria em 1962 uma reavaliação, portanto, em relação à atitude sumária dos anos 1940 (SOCHA, 2021, p. 599).

Como bem observara Löwy e Varikas (1992), a atitude de Adorno em relação ao progresso nos anos 40 baseava-se num “balanço profundamente pessimista”: o progresso, “longe de pacificar o que havia na natureza de destrutivo e maléfico, tornou mais próximas as ameaças de uma destruição final” (ibidem, p. 213). Os autores destacam que, apesar de toda a dialética através da qual o conceito fora interpretado, “a tonalidade dominante dessa sinfonia inacabada, contudo, não deixa de ser a melancolia e o pessimismo, a recusa de sucumbir ao canto de sireia do progresso e da modernidade” (ibidem, p. 215).

Ao sugerir um novo posicionamento de Adorno com relação ao progresso, não se intenciona dizer que o filósofo frankfurtiano sucumbira a uma visão positiva do mesmo. De fato, defende Socha, haveria uma “continuidade no pensamento de Adorno no sentido de recusar qualquer filosofia da história baseada no desdobramento de um processo cumulativo e racional” (SOCHA, 2021, p. 600). O pensamento de Adorno permaneceria numa posição oposta ao “otimismo progressista” e à “identificação com a marcha conquistadora da Razão dominante” (LÖWY; VARIKAS, 1992, p. 201). No entanto, essa recusa não acarretou – ao contrário do que ocorrera em Benjamin, cuja oposição entre práxis política revolucionária e o conceito esclarecido de progresso conduziu-o a uma rejeição deste – renúncia nem o abandono do conceito. Se, para Benjamin, o tempo messiânico exigia uma descontinuidade com o movimento histórico do tempo-progresso, Adorno, reinterpretando Santo Agostinho, defende: “redenção e história não existem uma sem a outra, nem uma na outra, mas sim que estão em uma tensão cuja energia acumulada afinal não quer mesmo do que a superação do mundo histórico mesmo” (ADORNO, 1995, p. 43). Logo, a redenção não deveria ser desvinculada da própria ideia de progresso.

Segundo Socha, a posição de Adorno pode ser localizada no interior de uma dupla negação. Por um lado, evita o conceito esclarecido de história universal e, por outro, se afasta da sua rejeição. Em outras palavras, Adorno se posiciona entre Hegel e Benjamin: “Aqui residiria o caráter dual do conceito de progresso no ensaio de 1962 de Adorno: sua interpretação escapa da opção entre aceitar uma concepção positivista ou messiânica de progresso ou descartá-la como obsoleta, historicista ou neocolonial” (SOCHA, 2021, p. 602). Essa concepção pode ser confirmada pela ilustração proposta por Adorno:

Se a imagem da humanidade em seu progresso evoca a de um gigante que – após um sono imemorial – lentamente se pusesse em movimento para, depois, desembestar e pisotear tudo o que surgisse em seu caminho, ainda assim seu despertar é o único potencial de emancipação (ADORNO, 1995, p. 47).

Ao falar que o gigante pisoteia tudo o que está em seu caminho, Adorno destaca a destrutividade do progresso, afastando-se assim de uma concepção positiva, linear e de contínuo aperfeiçoamento. Por outro lado, ao destacar que o potencial emancipatório está intimamente vinculado ao despertar desse gigante, Adorno realça que no interior do progresso reside um elemento de resistência. Assim, destaca Socha, “o conceito de progresso seria antimitológico por excelência, na medida em que contém potencialmente a recusa do encantamento provocado pelo seu próprio conceito, quando degenerado em ideologia” (SOCHA, 2021, p. 602).

Algo que nos chama particularmente a atenção no artigo de Socha (2021) está no que diz respeito ao progresso musical. O autor dedica a esse assunto um parágrafo e uma informativa nota de rodapé, onde a origem musical do conceito adorniano de progresso e o papel central que ele desenvolve na filosofia da música do frankfurtiano são destacados. Após expor o conceito de progresso musical tal como é apresentado por Adorno em “*Reação e progresso* – “nada menos do que tomar o material no estágio mais avançado de sua dialética histórica” (ADORNO, GS 17, p.133)” – Socha comenta: “Parte dessas considerações é retomada no ensaio de 1962” (SOCHA, 2021, p. 608). Ora, se é verdade que Adorno no texto de 1962 toma uma posição diferente, não era de se esperar que isso se refletisse numa nova perspectiva quanto ao progresso na música? De fato, no texto em questão, Adorno não trata detalhadamente desse tema, mas nada do que é dito no parágrafo reservado à discussão sobre o progresso na arte leva-nos a concluir que a concepção elaborada nos anos 1930 estaria ultrapassada. Vejamos, por exemplo, como é

definido no texto de 1962: “Todos os progressos nos âmbitos culturais o são quanto ao domínio material, quanto à técnica” (ADORNO, 1995, p. 57). Essa concepção não está apenas em sintonia com *Reação e progresso*, mas também com a concepção de progresso musical na *Filosofia da nova música*¹, entendida como “tendência histórica dos meios musicais” (ADORNO, 2002, p. 35). Aqui também se fala de “o estado mais avançado dos procedimentos técnicos musicais” (Ibidem, p. 37).

Talvez a passagem mais significativa desse alinhamento conceitual entre a concepção de progresso da *FNM* e o texto de 1962 esteja nas últimas linhas do parágrafo dedicado à arte:

A arte, para expressar seu conteúdo, e, no âmbito do espírito, dificilmente só ela, deve absorver inevitavelmente o crescente domínio da natureza. Através disso, no entanto, também trabalha em segredo contra o que quer dizer; afasta-se daquilo que ela, sem palavras e sem conceitos, contrapõe ao crescente domínio da natureza (ADORNO, 1995, p. 57).

Se trocássemos a palavra arte por música, a citação poderia muito bem ser confundida como uma passagem da *FNM*, uma vez que expressa com precisão a tese lá defendida. O problema se deve ao fato de a *FNM* ser concebida por Adorno como um excuro da *Dialética do esclarecimento*. Isso quer dizer que ela está vinculada a uma noção de progresso muito mais próxima à benjaminiana, evocada na alegoria: “O anjo com a espada de fogo, que expulsou os homens do paraíso e os colocou no caminho do progresso técnico, é o próprio símbolo desse progresso” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 149).

Löwy e Varikas comentam que a reflexão adorniana sobre o progresso “está ligada a uma corrente profunda que atravessa a história de cultura alemã (e europeia) desde o fim do século XVIII até os nossos dias: o romantismo” (LÖWY; VARIKAS, 92, p. 202). No entanto, quando Adorno e Horkheimer buscam discutir o conceito de esclarecimento no primeiro ensaio da *Dialética do esclarecimento*, o personagem que se destaca não é Hegel nem Kant, mas Francis Bacon. As primeiras menções a Bacon são elogiosas; ele teria capturado muito bem “a mentalidade da ciência que se fez depois dele” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18), cuja característica principal antecipara: o entendimento que impera sobre a natureza desencantada. Bacon também é citado por conta da produção

¹ Doravante, *FNM*.

de uma ciência universal que, embora plural quanto as áreas de pesquisa, era hostil àquilo que não se deixava vincular; uma ciência que baseava-se no sistema e na unidade, cujo ideal é tornar “o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas” (ibidem, p. 20). No final do ensaio, Bacon volta a ser prestigiado. Agora Adorno e Horkheimer o denominam de “arauto” do esclarecimento (ibidem, p. 45).

Esse título é intrigante, pois um arauto não é só o defensor de uma ideia, mas também é aquele que transmite ou comunica uma mensagem. Qual seria? Podemos encontrá-la num trabalho de juventude, intitulado *O progresso do conhecimento* (1605). No décimo terceiro parágrafo do segundo livro, Bacon faz uma verdadeira exaltação da sua época. De acordo com ele, a circum-navegação havia aberto as janelas “desse grande edifício que é o mundo”: “Dar a volta em torno da Terra, como fazem os corpos celestes, não se fez nem se tentou até estes últimos tempos” (BACON, 2007, p. 127). Sugere, por conta disso, que a sua época poderia estar sob a divisa *plus ultra*. No parágrafo seguinte, ainda acrescenta que o progresso das navegações e dos descobrimentos poderia também impulsionar o maior progresso e aumento de todas as ciências. Assim, conclui, na confluência das grandes navegações e o desenvolvimento das ciências numa única época, cumprir-se-ia a profecia de Daniel: muitos viajarão e a ciência se multiplicará. Bacon não se contenta apenas em comunicar uma nova era, mas consegue capturar muito bem o seu espírito. Enquanto que a época anterior poderia ser caracterizada por um *non ultra*, isto é, não mais além, a sua vivia sob o influxo do *plus ultra*. Mais além: nas ciências, nas navegações, no conhecimento, no domínio. Numa só palavra: progresso.

Portanto, ao lado do “espírito do mundo montado em um cavalo” de Hegel e da reformulação adorniana – “‘Eu vi o espírito do mundo’, não a cavalo, mas sobre asas e sem cabeça” (ADORNO, 1992, p. 47) – dever-se-ia acrescentar a circum-navegação e o *plus ultra* baconianos como imagens que representam o estado atingido pelo espírito do mundo. Assim, o conceito de progresso, numa acepção adorniana, pode ser compreendido como um recrudescimento do *plus ultra* – o crescente domínio da natureza –, chegando a um ponto da própria destruição da humanidade e das suas condições de vida.

A partir dessa conceituação, temos que o progresso musical está relacionado diretamente à penetração do *plus ultra*, o imperativo de ir mais além, no domínio das mais diversas dimensões da composição. É nesse contexto que desponta o nome de Schönberg, pois, segundo Adorno, ele teria sido o compositor da sua geração mais imbuído nesse

espírito, mesmo contra a sua vontade. A relação que Adorno estabelece entre Schönberg e o progresso é tão próxima que na leitura do primeiro ensaio que compõe a *FNM* dedicado ao compositor vienense, por vezes torna-se difícil discernir entre um e o outro. Contudo, para uma compreensão adequada do sentido da obra de Schönberg e da maneira como Adorno a enxergava, é imperativo estabelecer de forma apropriada o lugar do compositor na reflexão proposta por Adorno.

As interpretações tradicionais, ora confrontando o período expressionista com o dodecafônico, ora contrastando o período médio com o tardio, tendem a borrar as linhas demarcatórias que diferenciam o progresso do compositor, sem as quais fica bloqueada uma apreciação produtiva dos mesmos. Para alcançarmos o elemento propriamente schönberguiano no interior da *FNM*, procederemos com uma análise do primeiro ensaio que compõe o livro: *Schönberg e o progresso*. Pretende-se com isso justificar a seguinte tese: Schönberg não é o progresso. O resultado alcançado pela análise também nos ajudará a compreender a situação curiosa realçada a partir do artigo de Socha: a estabilidade do conceito de progresso artístico/musical em contraste com o alegado novo posicionamento de Adorno. Como veremos, em *Schönberg e o progresso*, tanto a ideia de cesura e descontinuidade do tempo-progresso quanto a do seu potencial emancipador atravessam profundamente a figura de Schönberg. A nossa hipótese, portanto, é a de que na arte, mais especificamente na música, os dois sentidos do conceito de progresso se encontram.

1 – SCHÖENBERG E O PROGRESSO

O leitor familiarizado com a *FNM* pode questionar a pertinência dessa questão, já que, à primeira vista, Schönberg e o progresso parecem indiscerníveis. Mas uma leitura atenta é o suficiente para problematizar esse ponto de vista. Tomemos, por exemplo, o parágrafo quinto da “Introdução”, intitulado “Intellectualismo”. Aproximadamente no meio do parágrafo, Adorno introduz de uma forma um tanto abrupta uma tese que se mostrará muito importante no decorrer do texto: “A arte em geral, e a música em particular, mostra-se hoje abalada justamente por esse processo de Aufklärung, em que ela mesma toma parte e com o qual coincide o seu próprio progresso” (ADORNO, 2002,

p. 20)². Com isso, Adorno tenta justificar a mudança qualitativa decorrente da introdução de novos meios musicais e o abandono dos antigos. Para fortalecer ainda mais a sua tese, acrescenta, recorrendo a Hegel (2002, p. 339), que tal mudança não fora acidental ou decorrente de algo que atingira a arte por fora, mas sim “o efeito e a progressão da arte mesma que, na medida em que leva à intuição objetiva a matéria que nela mesma habita, nesse mesmo caminho oferece, em cada progresso, uma contribuição para se libertar ela mesma do conteúdo exposto” (ADORNO, 2002, p. 21).

Aqui a arte é individualizada; não se fala do artista nem do compositor, mas da arte. A progressão é dela; é ela a responsável por levar à intuição objetiva a matéria que lhe habita, e é ela que se liberta do conteúdo exposto. Em outras palavras, a arte é apresentada como uma substância ativa. Todavia, tal compreensão parece ter uma validade metafórica. É no final do sexto parágrafo que Adorno esclarece o seu ponto: “Os artistas se converteram simplesmente em executores de suas próprias intenções, que se apresentam como entidades estranhas, como exigências inexoráveis nascidas das imagens com que eles trabalham” (ibidem, p. 24). A referência a Freud, que acompanha como uma nota a citação acima, explicita ainda mais a sua ideia. De acordo com o psicanalista, existiriam obras que confrontam os seus próprios criadores como criaturas independentes e até mesmo estranhas, não obedecendo assim à vontade de seus autores.

Adorno parece defender a existência de uma força histórica que se apossa do compositor e se efetiva nas suas criações. Essa condição conduz a uma situação no mínimo curiosa, pois aquele que quer perscrutar essa “força história, essa fúria do desvanecer” (ibidem, p. 16) – progresso –, só pode fazê-lo através das produções em que se manifesta. É por isso que Adorno afirma a necessidade de se transformar “a força do conceito universal no autodesenvolvimento do objeto concreto” (ibidem, p. 30), pois é só por meio dele que é possível acessar o conteúdo mais íntimo daquele.

Compreendido como uma força, o progresso adquire um contorno suprassensível, o que nos remete imediatamente para a sua concreção. Adorno toma de empréstimo um termo hegeliano que pode elucidar essa questão. Ao lado da expressão força histórica aparece “fúria do desvanecer”. Ela se refere a um impulso que após a sua efetivação deixa o que lhe anteceder e o que lhe é coetâneo em suspenso, senão em ruínas; por outro lado,

²Tradução ligeiramente modificada.

ao se estabelecer faz convergir em si todos os eventos históricos, como se, no seu alvorecer, o sentido de todas as coisas se cumprisse. Em 1940-41, enquanto Adorno escrevia o ensaio sobre Schönberg, ele não tinha dúvidas de que, se algo na música merecia de fato a qualificação de fúria do desvanecer, esse era a Música Nova. Ela, mais do que qualquer outro movimento que lhe antecederam, havia sido capaz de abalar os pactos e os fundamentos sob os quais repousara, por mais de 350 anos, a música ocidental. Talvez, até então, nenhum outro acontecimento na música tivesse ousado tanto a ponto de colocar em questão o próprio conceito de obra, algo sobre o qual havia um acordo tácito entre as mais diversas correntes estilísticas, passando inquestionável – talvez imperceptível – ao longo da história da música tonal. No entanto, de acordo com Adorno, tal eclipse seria o “efeito da tendência histórica dos próprios meios” (ibidem, p. 35). Dito de outro modo, “o procedimento de composição da Música Nova” (ibidem, p. 35) seria o responsável por perturbar o que se havia naturalizado.

Com isso, o progresso adquire uma realidade mais concreta, a sua fisionomia se torna mais apreensível para nós. Num primeiro momento, ele é apresentado como algo espiritual, uma força; num segundo momento, essa força é qualificada como uma fúria, como algo que põe em questão todos os demais acontecimentos; na música, ela se consuma na Música Nova, movimento responsável por uma mudança de paradigma musical; então, Adorno identifica nos procedimentos de composição empregados na Música Nova essa capacidade de eclipsar, ligando-os à tendência histórica que lhe é imanente. Além de se guiar pela exigência de se transformar a força do conceito universal em autodesenvolvimento do objeto, Adorno, ao apontar para a tendência histórica dos próprios meios musicais como o coração do progresso, parece corroborar com a ideia hegeliana de que tal transmutação não é outra coisa senão o efeito e a progressão da arte mesma.

Uma vez estabelecido o seu ponto de partida, o progresso passa a ser entendido – para parafrasearmos Webern (1984, p. 41) nas suas preleções sobre a Música Nova – como a conquista contínua do material fornecido pela segunda natureza, já que, para Adorno, não existe o material musical puro, natural, sendo mediação desde o início. Assim, a tarefa de Adorno é clarificada, uma vez que ela consistiria em estabelecer uma filosofia da história com base no progressivo domínio do material musical. No entanto, abordá-lo apenas como tal seria abandonar a concreção pretendida pelo método. Falar de

uma tendência histórica do material ou dos procedimentos é tão etéreo quanto o conceito universal.

Retomemos a frase de Hegel sobre as mudanças relacionadas à arte. De acordo com o filósofo, embora sejam um efeito imanente à arte, só ocorreriam na medida em que a “intuição objetiva” se encontrasse implicada no processo. Em outras palavras, há de existir alguém para quem a matéria que habita na própria arte possa ser apresentada, a fim de alcançar a sua efetivação, possibilitando à própria arte libertar-se do conteúdo até então exposto. Na *FNM*, pelo menos no primeiro ensaio do livro, essa intuição objetiva é Schönberg³. Ou seja, para fugir da intangibilidade do conceito e alcançar o máximo possível da sua concreção, desvendando a sua história, Adorno utiliza Schönberg como instância de manifestação do progresso. É bem aqui, a nosso ver, que se começa a confusão.

Após a seção intitulada “Tendência do material”, Adorno inicia uma interpretação filosófica do desenvolvimento musical de Schönberg desde seu momento expressionista, marcado por peças como *Erwartung, op. 17*, e *Die glückliche Hand, op. 18*, passando pelo seu momento dodecafônico, no qual se destacam *Bläserquintett, op. 26*, e o *Drittes Streichquartett, op. 30*, até chegar no que naquela ocasião eram as suas obras tardias: *Von heute auf morgen, Begleitmusik zu einer Lichtspielszene, op. 34*, *Violinkonzert, op. 36*, *Viertes Streichquartett, op. 37*, *Kol Nidre, op. 39*, etc. O esforço analítico e a extensão da investigação tornam difícil não enxergar aí Schönberg como ponto focal da pesquisa. Afinal de contas, trata-se de Schönberg ou do progresso?

2 – SCHÖENBERG OU O PROGRESSO

Pelo o que foi argumentado até agora e pela própria estrutura do livro, que se inicia colocando em questão a tendência histórica dos meios musicais, o leitor já deve ter percebido que nos inclinamos a responder: o progresso. Para sermos mais exatos, poderia ser dito do progresso se utilizando de Schönberg para se efetivar. Na maior parte do livro,

³ Para sermos honestos com Adorno é preciso destacar que essa posição não é ocupada exclusivamente por Schönberg: o Stravinsky de *Três poesias da lírica japonesa* e das *Três peças para quarteto de cordas*; Hindemith do *Quarteto de cordas, op. 10* e da *Sonata, op. 11*; o Bartók da *Sonata para Violino nº1*, isso sem falar em Berg e Webern, são bons exemplos de “intuições objetivas” que se colocaram a serviço da matéria da arte.

Schönberg é apresentado como um *acidente*. O próprio compositor fazia troça da sua posição musical. Segundo o mesmo, certa vez, ao ser perguntado se seria “aquele compositor”, teria respondido: “Tinha que ser alguém. Como ninguém queria ser, então me voluntariei” (SCHÖNBERG, 2003, p. 333). É justamente na figura de um voluntário que Schönberg aparece em grande parte do texto de Adorno. Onde então Schönberg apareceria de fato, em toda a sua substância? Analisemos a maneira como se inicia a seção “Crítica de Schönberg da aparência e do jogo”.

Primeiramente é dito que o movimento do material musical, o verdadeiro portador do progresso na música, havia se endereçado contra a obra fechada. Isso fora antecipado na parte final do parágrafo inicial do ensaio ao mencionar que, em *Wozzeck*, os impulsos da obra se rebelavam contra a obra que haviam produzido. Os meios compositivos da Música Nova tendiam a tornar problemática estruturas acabadas. Na sequência da seção em questão, Adorno, mais uma vez livra os compositores de alguma culpa, dizendo que esse golpe que atinge a ideia de obra, os elementos que impedem a sobrevivência dessa categoria histórica na Música Nova, não se devia a uma incapacidade ou impotência individual. Fenômenos ligados a essa tendência, como o da contração da dimensão temporal, por exemplo, teriam origem na necessidade de se alcançar uma consistência máxima. Ora, já que os compositores estão isentos de culpa, o motivador desse movimento não pode estar neles, mas em outro lugar. Isso fica mais claro no seguinte trecho: “A crítica do esquema extensivo se cruza com a do conteúdo da frase e da ideologia” (ADORNO, 2002, p. 38).

É difícil definir ao certo a quais autores ou movimentos Adorno queria se referir com “crítica do conteúdo da frase” e “crítica da ideologia”. É provável que pensasse em autores como: o poeta Stefan George, ou o escritor Karl Kraus, cujos textos e aforismas tocavam profundamente Schönberg e seus discípulos. Crítica a ideologia pode ser uma alusão a críticos da cultura como Marx, Nietzsche e Lukács. Seja como for, ao cogitar uma interrelação entre a crítica da temporalidade na música e as que haviam ocorrido em outras áreas, Adorno parece apontar para um movimento concêntrico, semelhante ao que é formado quando se perturba a superfície da água. As ondulações geradas por tal perturbação, que haviam atingido primeiramente a ideologia e o conteúdo da frase, chegam na música na forma de crítica à extensão temporal. Ocorre um deslocamento no tecido constitutivo da sociabilização, se manifestando em diversas áreas como um tremor

de categorias fundamentais. Na música, pelo menos a princípio, tal desmoronamento fora visto como libertador, pois representava o fim das superstições encarnadas na naturalização das formas tradicionais e da tonalidade. Os compositores, então, estavam livres para, finalmente, se expressarem.

Após a elucidação da crise da obra, relacionada principalmente com o problema da extensão temporal – “a música coagulada num instante é verdadeira” (ibidem, p. 39) –, dá-se início a um longo e intrincado comentário sobre a expressão. Como não poderia deixar de ser, prestigia-se a chamada fase expressionista de Schönberg. Obras como as *Peças para piano, op. 11*, o monodrama *Erwartung, op. 17*, e *Die glückliche Hand, op. 18*, adquirem um papel relevante. Todavia, o mais surpreendente é a grande condescendência – não por parte de Adorno – com a qual essa fase fora tradicionalmente interpretada. É como se o progresso, depois de ter promovido uma espécie de purgação, desaparecesse da história, deixando tudo a cargo do homem, no caso, Schönberg, o expressionista.

O problema dessa interpretação é a sua ingenuidade. Parece não perceber que o progresso é uma força irresistível, e uma vez desatada nada mais consegue acorrentá-la. Como bem notou Bacon (2007, p. 127): *Plus ultra*. A glorificação do momento expressionista schönberguiano, principalmente quando colocado em contraposição ao dodecafônico, conduz àquele tipo de leitura criticada por Adorno numa réplica ao artigo de Walter Harth (1949): “Eu não quis colocar a fase da atonalidade livre e do expressionismo contra a composição dodecafônica” (ADORNO, GS 12, p. 203). Ou seja, em vez de promover a exaltação do momento expressionista, Adorno pretende mostrar que, sob a capa da liberdade, da expressão, da individuação etc., operava a mesma força destrutiva responsável por engendrará-las. Não é por um outro motivo que Adorno considerou o expressionismo ainda sob a rubrica da crítica ao esquema, ao conteúdo e à ideologia, impregnado, portanto, dos ideais progressistas. O que deve ser compreendido é que até mesmo nesse momento de liberdade, como o expressionismo costuma ser caracterizado, o motor desse processo continua a ser o progresso, a fúria do desvanecer.

Um curioso comentário de Schönberg em *Harmonielehre* coloca a questão nos seguintes termos:

eu creio no novo; creio que aquilo de bom e de belo que ambicionamos com o nosso ser mais íntimo dirige-se, igualmente, involuntário e irresistível, *para o futuro*. Em algum ponto do nosso futuro tem que se dar uma *gloriosa*

realização [herrliche Erfüllung], ainda oculta para nós, visto que o nosso completo esforço a ela associa, sempre, todas as suas esperanças (SCHÖNBERG, 2001, p. 345; itálicos meus).

Essa passagem, uma das mais progressistas já escritas pelo compositor, ilumina, como um relâmpago, o céu escuro do conceito universal. Aqui, dada a clareza com a qual se expressa, Schönberg parece ter sido tomado inteiramente pelo espírito do progresso. É difícil determinar exatamente quando fora escrita. O livro, no entanto, foi publicado em 1911. Seja como for, ao se ouvir o *op. 11*, uma obra contemporânea ao tratado, por exemplo, dificilmente não se sente uma certa desconformidade entre os sons que emanam da peça e o sentido da passagem. A última coisa que essas peças comunicam é o otimismo no progresso.

Revela-se aqui a dialética que as criações schönberguianas transpiram: se é verdade que nos dirigimos de forma involuntária e irresistível para o futuro, também é verdade que a gloriosa realização que nos espera não é tão gloriosa assim. O mérito de Schönberg é que, embora tomado pelo espírito do progresso, o experencia negativamente, no sentido de se recusar a compor uma música luminosa e exultante, como a do seu contemporâneo Joseph Marx, por exemplo. Pelo contrário, a sua música muitas vezes transpira, nas palavras de Adorno (GS 18, p. 403), “a expressão do próprio ser em perigo, congelado no *rigor mortis*”, que “cala em seu tormento” e fala apenas “pelo poder da mudez.” Se Schönberg é um voluntário do progresso, a sua música, ao contrário das suas palavras, não expressa nenhum otimismo nele.

Ainda na sua réplica, além de afirmar que não pretendia colocar a fase expressionista de Schönberg em contraposição à dodecafônica, Adorno esclarece que propusera o contrário, a unidade dessas duas fases: “Eu cheguei à conclusão de que ‘a herança do expressionismo recai necessariamente em obras acabadas’” (ADORNO, GS 12, p. 204). Para mostrar que essas duas fases estão reciprocamente imbricadas, desmanchando a feição de ruptura radical, Adorno precisa expor como os procedimentos aparentemente tão livres, espontâneos e, até certo ponto – como defendia Schönberg –, instintivos e inconscientes, desaguavam *necessária e legitimamente* numa técnica restrita, austera e normatizada.

O seu ponto de partida não poderia ser outro senão o conceito de expressão. Embora se trate de um dos conceitos mais obscuros e complexos da reflexão sobre a

música, o que fica claro é que Adorno relaciona-o a um movimento de demolição das normas estéticas. Assim, o expressivo em Schönberg, por estar ligado a um momento de ruptura, não pode ser compreendido como o fora no romantismo, por exemplo. Segundo Adorno, durante grande parte da história – “de Monteverdi a Verdi” – havia existido um modo de expressão estilizado e mediato. Com isso aponta-se para o fato histórico de que, com o passar do tempo, foram atribuídos usos e efeitos específicos a certos acordes, cuja consolidação contribuiu para a reivindicação da significação⁴. Assim, alguns deles foram ligados a sentimentos impetuosos, outros a pacíficos, outros a melancólicos etc⁵. A “mudança de função da expressão musical” (ADORNO, 2002, p. 40) em Schönberg tem a ver com a dissolução dessas qualidades historicamente sedimentadas em torno de determinados sons. Devido a essa dissolução torna-se possível o emergir do *expressivo*. Isso é, o expressivo se contrapõe ao historicamente sedimentado.

Esse ponto fica ainda mais claro quando o relacionamos ao que ocorrera na literatura. Em poetas, como Georg Heym e Georg Trakl, por exemplo, que possuem a característica de explorar o pictórico, nos deparamos com o uso acentuado das cores. Fala-se de uma “risada azul”, de um “silêncio branco”, de um “aroma púrpura”, de um “vento vermelho da noite” etc. Como foi demonstrado pelo aluno de Adorno, Kurtz Mautz (1957), nesses escritores, as cores possuem um caráter expressivo independente. Em outras palavras, elas estão afastadas tanto do uso simbólico popular quanto dos seus pretensos efeitos fisiológicos. Na poesia expressionista de Heym e Trakl, as cores são utilizadas numa “função metafórica”:

a função metafórica atribuída às cores na poesia expressionista, especialmente na poesia de Heym e Trakl, difere no sentido de que não são mais as cores ‘em si’ como fenômenos objetivos que recebem um significado, mas que este significado lhes é subjetivamente imputado (MAUTZ, 1957, p. 207)⁶.

⁴ “Em toda a música tradicional elementos dados e sedimentados em fórmulas são empregados como se fossem necessidade indispensável desse determinado caso particular” (ADORNO, 2002, p. 40).

⁵ Uma passagem da *Harmonielehre* de Schönberg sobre o emprego do acorde de sétima diminuta registra muito bem esse fenômeno: “Onde se tratava de expressar a dor, a excitação, a ira, ou de um modo geral, qualquer outro sentimento impetuoso, lá se encontra ele, quase exclusivamente. Assim acontece em Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber etc. Mesmo em Wagner [...]” (SCHÖNBERG, 2001, p. 343).

⁶ Para deixar ainda mais claro esse ponto, Mautz recorre ao poema *Nach der Schlacht* (1910). Observem os dois primeiros e dois últimos versos do poema: “*In Maiensaaten liegen eng die Leichen/ Im grünen Rain, auf Blumen, ihren Betten*”; “*Ein blasser Glanz erscheint, ein grüner Schimmer, /Das dünne Band der flüchtigen Aurore.*” De acordo com Mautz, no contraste entre *grünen Rain* com *Leichen* e *grüner Schimmer* da Aurora com os *Sterbenden* (segundo verso da terceira estrofe), o verde recebe o significado metafórico de paz aparente, de esperança vazia (Cf. MAUTZ, 1957, p. 207).

Imputar subjetivamente à cor um significado é desatar uma rede infinita de possibilidades paralisadas pelo emprego convencional, pela linguagem abstrata, pelas regras e formas elevadas a leis naturais. Ora, a subjetividade expressa-se então na medida em que é capaz de imputar determinado caráter metafórico ao objeto, isto é, fazer explodir a sua significação solidificada, abrindo o campo para novas expressividades. Evidencia-se, portanto, que o Schönberg expressionista não é expressivo devido à “explosão das paixões na música” – “o exagero do princípio de expressão” (ADORNO, 2002, p. 39) –, e sim por fazer irromper os potenciais expressivos/metafóricos dos sons. A destruição desse solo firme sob o qual a música repousava é um dos elementos que dão sentido ao que Adorno denominou de “negação da aparência”.

Mautz revela algo curioso. Segundo ele, essa linguagem expressionista das cores desenvolvida por Heym e Trakl “quase nunca é expandida por momentos significativamente novos, mas ao contrário, é continuamente estreitada” (MAUTZ, 1957, p. 229). Os elementos relevantes – a autonomia das cores, o desprendimento dos seus valores morais e sensíveis, a subjetivação através da atribuição de valores expressivos e, em sua maioria, a negatividade desses valores –, continuaram a ser constitutivos da lírica expressionista posterior e as metáforas expressivas empregadas por Heym e Trakl aparecem com os mesmos valores em poetas posteriores. Por exemplo, a concepção do verde como esperança vazia e paz aparente reaparece na poesia de Becher; “nos poemas de Jakob van Hoddis, [...], as cores preto, vermelho e amarelo assumem o mesmo significado negativo que também possuem em Heym e Trakl” (ibidem, p. 229). A conclusão de Mautz é que “por meio dos significados fixos de certas metáforas de cores, a *Farbensprache* da poesia expressionista torna-se um tipo de ‘alfabeto óptico’” (ibidem, p. 235). Mautz se refere a uma estereotipação do expressivo. Assim, alertava: “A *Farbensprache* da lírica expressionista traz à tona as antinomias internas encontradas pelo processo artístico que se preocupava com a expressão direta, não influenciada por hábitos de pensamento e convenções estilísticas” (ibidem, p. 239). Algo muito semelhante ocorreu com a música.

Depois de ter abordado a introjeção do sujeito expressionista e a sua pretensa imediatividade como uma resposta à condição histórica e, portanto, historicamente mediada, Adorno chega finalmente à seção “Expressionismo como objetividade”, onde desenvolve a tese da ligação entre expressionismo e dodecafonismo, também utilizada

posteriormente para rebater uma das críticas de Harth. Tendo-se em mente a abordagem de Mautz da problemática da lírica expressionista e a sua antinomia, a seguinte passagem adquire um maior valor: “Até os gestos de choque de *Erwartung* assimilam-se à fórmula tão logo são repetidos, invocando assim a forma que os envolve: o canto final é verdadeiramente um *Finale*” (ADORNO, 2002, p. 47)⁷. Vejam que o problema aludido por Adorno na música expressionista tem correlação com o abordado por Mautz na lírica. Se lá, a reparação dos valores expressivos ligados às mesmas cores e aos mesmos princípios constitutivos produzira um “alfabeto óptico”, na música, até mesmo considerando uma obra como *Erwartung*, ocorreu algo parecido. “Logo que a música fixa rigidamente, univocamente, o que expressa, isto é, seu conteúdo subjetivo, este se torna rígido e se transforma justamente nesse elemento objetivo de cuja existência renega o puro caráter expressivo da música” (ibidem, p. 47).

Os problemas artísticos parecem convergir num problema filosófico central: a rigidez que conduz à estereotipia da expressão é imanente à própria emancipação da expressão. Isso quer dizer que os processos artísticos que se baseiam na negação da convenção possuem no seu interior uma tendência de gerar novas convenções, e isso não está colocado apenas como tendência geral de algum movimento artístico, mas no interior das próprias obras. Numa famosa preleção em *Darmstadt, Kriterien der neuen Musik* (1957), Adorno comenta o seguinte:

Se vocês observarem de perto *Erwartung* de Schönberg, a obra mais pura e consciente do expressionismo musical, verão que gestos sonoros muito específicos, configurações sonoras específicas, mesmo nessa obra indescritivelmente espontânea e variada, associam repetidas vezes uma certa persistência e tenacidade a determinados conteúdos expressivos (ADORNO, 2014, p. 340).

O que representa verdadeiramente a presença da tendência do convencional no não convencional só pode ser desvelado numa próxima fase. Isso porque no expressionismo essa tendência se apresenta apenas subterraneamente. É necessária a queda dessa capa de liberdade e soberania do sujeito expressionista para que se mostre o seu verdadeiro sentido. Isso ocorre no dodecafonismo. Foi dito que a tendência ao convencional no expressionismo se revelava na estereotipação do expressivo, um processo, cujo objetivo é resguardar tanto os valores expressivos quanto os procedimentos

⁷ Tradução ligeiramente modificada.

que o produziram, visando alcançar o mesmo choque obtido na primeira aparição através da reiteração dos procedimentos que o geraram. Ora, o que isso significa senão o manuseio técnico do material?

“Com a liberação das amarras do material”, diz Adorno, aumentou “a possibilidade de dominá-lo tecnicamente” (ADORNO, 2002, p. 49). A tendência ao convencional, anunciada discretamente no expressionismo, se revela agora como inclinação ao domínio técnico. Adorno diz ainda que tudo se passa como se a música libertasse o seu material das coações supostamente naturais que haviam sido exercidas sobre ela para então poder dispô-lo livre, conscientemente e de forma clara – acrescentaríamos: de forma clara e distinta. O que está em questão aqui é o anseio pela “organização racional de todo material musical” (ibidem, p. 50). O próprio Schönberg de *Harmonielehre*, escrita ainda num período expressionista, terminara o seu tratado com: “*Klangfarbenmelodien!* Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas sutis!” (SCHÖNBERG, 2001, p. 579). Ao apontar para a região até então menos desenvolvida como a próxima área a ser explorada, o compositor se pôs inteiramente de acordo com o espírito do *plus ultra*. “Seja como for, está cada vez mais alerta a nossa atenção aos timbres, e aproxima-se a possibilidade de ordená-los e descrevê-los” (ibidem, p. 579). Nessas citações já se vê com clareza como o Schönberg expressionista estava imbuído no desejo do domínio técnico do material. Que isso tenha se dado no seu momento expressionista, confirma a hipótese adorniana de que a tendência mais íntima do expressionismo está em exercer o controle técnico, apesar das suas intenções expressivas.

É fácil perceber que a distância que separa o expressionismo do dodecafonismo não é muito grande; não se pode falar propriamente de ruptura. Se o progresso se mostra na “ideia da organização total e racional da obra” (ADORNO, 2002, p. 50), então o momento mais progressivo de Schönberg se dá na sua adesão ao dodecafonismo, encarnando assim o Espírito do Mundo. Na seção “Dominação musical da natureza”, Adorno se refere ao sistema dodecafônico como a realização de uma “aspiração nascida já nos primórdios da época burguesa” (ibidem, p. 57). Tal desejo seria o de “capturar de forma ordenada tudo o que soa, e dissolver a essência mágica da música na razão humana” (idem). Essência mágica compreende muito mais do que o papel extremamente relevante da música em rituais místicos e míticos. O fundamento, até mesmo desse uso, está na não

intencionalidade dos sons musicais. Na medida em que a razão esclarecida – ou em esclarecimento – busca a clareza e a distinção, os sons musicais, por conta da sua fluidez, falta de significação e ambivalência, são vistos como o extremo oposto desses ideais⁸; conseqüentemente, a música era marcada por certo obscurantismo. Todavia, como observou Adorno, Spengler – no início do século XX – já observara que o domínio exercido por Bach e Mozart sobre os meios musicais deveria servir como um modelo, ao ter conjecturado: “a ciência ocidental tardia terá os rasgos da grande arte do contraponto” (ibidem, p. 58). Ou seja, o domínio exercido no campo intramusical fora visto como a ambição da própria ciência.

Com a técnica dodecafônica os resquícios obscurantistas da música são apagados, ou pelo menos capturados e ordenados por um sistema racional. “Nada fica de heterônimo que não se integre no seu *continuum*” (ibidem, p. 58). Assim como no início do primeiro ensaio da *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer (2006, p. 17) haviam declarado que a terra estava “totalmente esclarecida”, aqui na *FNM*, Adorno não se inibe em dizer que, com a técnica dodecafônica, a música havia alcançado o seu esclarecimento. Música e mundo se encontravam finalmente em sintonia⁹. Mais uma vez, Adorno parece querer inocentar Schönberg. No texto isso ocorre através de um movimento duplo. Por um lado, por meio da menção ao compositor austríaco e contemporâneo a Schönberg, Josef Matthias Hauer, que também havia chegado a um procedimento semelhante, e da adição de uma nota, relacionando a tendência da intelectualidade vienense ao jogo numérico como resultado de um desnível entre as forças intelectuais criadoras e as forças materiais da Áustria. Por outro, com a afirmação de que a técnica dodecafônica era verdadeiramente o destino de uma música escravizada pela dialética histórica e participante dela¹⁰. Em vez de Schönberg, é realçada a força histórica.

⁸ Um bom exemplo disso é a posição dupla ocupada pela música na *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant. Enquanto arte agradável, na qual “o prazer acompanha as representações enquanto simples sensações”, a música é tida como o principal representante; por outro lado, enquanto arte bela, na qual os “modos de conhecimento” têm um papel primordial, a música é relegada a um segundo plano. (Cf. KANT, 2010, pp. 149-170).

⁹ Não se pode descartar a hipótese de Spengler de que o esclarecimento do mundo teria senão a sua origem pelo menos o seu modelo nas formas de domínio do material musical. Isso contradiz sensivelmente a tese muito difundida de que a música, entre todas as outras artes, seria aquela que assimila mais tardiamente as mudanças e transformações históricas. Na menção de Adorno a Spengler fica subentendida a ideia de que a música as antecipara.

¹⁰ A esse respeito, outra passagem significativa é: “Estas regras [as regras da técnica dodecafônica] não foram elaboradas arbitrariamente. São configurações da compulsão histórica refletida no material, e ao mesmo tempo são esquemas de adaptação a esta necessidade” (ADORNO, 2002, p. 57).

Portanto, na técnica dodecafônica não é Schönberg que se revela, mas uma tendência que habitava o interior da música – não só dá música, é verdade – desde os primórdios da era burguesa: o progresso.

3 – SCHÖNBERG É O PROGRESSO?

Ora, se, de fato, a técnica dodecafônica é o progresso e o Schönberg dodecafônico o mais progressista, então se descortina diante de nós uma situação bem difícil, pois desde o primeiro momento em que começa a tecer comentários a respeito dessa técnica, Adorno insiste em destacar os seus inúmeros problemas: mata a dinâmica musical, sistema singularmente rígido, com ela a música já não se distingue dos processos aos quais o material está subordinado, a música se torna estática, a ideia musical dá lugar à exatidão, ocorre a perda de sentido e a paralisia da fantasia, a música se entrega ao destino, o significado do todo é dissolvido, a música se torna especializada, eliminação da espontaneidade dos momentos particulares, dentre muitos outros. Talvez, uma das declarações mais fortes sobre os problemas da técnica dodecafônica seja a de que a obra de arte integral é o absurdo absoluto. Dito de um outro modo, a obra-prima técnica é um fracasso. Assim, se manifesta, na música, o aspecto do desvanecer.

Além dessas questões que surgem num contexto geral da aplicação da técnica, Adorno faz questão de ressaltar as principais dimensões musicais que são afetadas por ela: o *melos*, o ritmo, a harmonia, o timbre, o contraponto e a forma. É verdade que nem sempre sobressaem as inadequações. Destaca-se que a técnica dodecafônica auxilia na resolução de problemas musicais históricos, como aqueles que se relacionam, por exemplo, com o uso do contraponto, o emprego da diferenciação e ordenamento dos timbres e a cristalização de um estilo propriamente polifônico. Seja como for, após a introdução da técnica dodecafônica e a consequente racionalização dos procedimentos musicais, havia se tornado inviável compor tão ingenuamente quanto outrora. Desse modo, não era razoável considerá-la como uma substituta da tonalidade, deixando de lado os seus problemas, conflitos e impossibilidades. Nesse estágio *progressista* da música, os compositores se encontravam diante de “problemas insolúveis”, de “postulados inconciliáveis” que a própria composição não era capaz de resolver, mas apenas conseguia mantê-los num “equilíbrio instável” (ADORNO, 2002, p. 87).

De tudo o que foi dito parece minimamente justificável a insatisfação de Schönberg ao tomar conhecimento de algumas partes do livro de Adorno. Numa carta do dia 5 de dezembro de 1949, enviada para Stuckenschmidt, se lê: “Agora sei que ele verdadeiramente nunca gostou da minha música” (SCHÖNBERG, 2017, p. 544). Cinco dias depois, numa carta para Kurt List, o compositor avaliou mais serenamente a questão: “Ao dividir-me em duas partes, ele encontrou uma saída hábil para o dilema de ter sido meu partidário e, mais especificamente, do seu professor Alban Berg [...] É por isso que ele contrapõe o meu período intermediário ao supostamente último” (ibidem). Schönberg não teve dúvida do seu protagonismo e da existência de uma divisão, que, por sinal, ele relutava em reconhecer. No entanto, diferentemente da interpretação de Harth (1949) que via no ensaio de Adorno uma contraposição entre o período expressionista e o dodecafônico, Schönberg observava uma polarização entre o período dodecafônico e o tardio. Tanto uma quanto a outra abordagem perdem a passagem de Schönberg como um personagem acidental para a de Schönberg como um personagem principal.

Perguntávamos pelo momento em que Schönberg aparece finalmente no texto. Até agora, defendemos a ideia de que a sua aparição estava relacionada, na sua maior parte, ao processo de esclarecimento musical, à fúria histórica, ao progresso; era a figura de um voluntário, de alguém que não faz mais do que seguir as determinações do material: um Schönberg progressista. Até aqui os holofotes estavam sobre o progresso e a sua efetivação no campo musical. É só depois desse momento que os holofotes se viram para Schönberg. Isso ocorre com o início da seção “Forma”. No texto, ela cumpre a função de transição, encerrando a primeira parte, devotada ao progresso, e iniciando a segunda, dedicada mais propriamente ao Schönberg. Ela é, ao mesmo tempo, a última seção que trata dos efeitos da técnica dodecafônica sobre componentes relevantes do ato de compor e é a primeira que apresenta um Schönberg mais substantivo. Daí a surpresa causada em leitores que buscam na *FNM* uma mera aplicação dos postulados da *Dialética do esclarecimento*. Aparentemente, o que havia inspirado Adorno nesse passo audacioso foi a última fase do compositor, em cujas peças ele teria reagido ao terrível vazio da composição integral. O compositor dodecafônico é apresentado então como uma instância crítica do procedimento que criara, não aceitando mais soluções fáceis, mas mergulhando nas suas inverdades.

O contraste que é produzido pelo protagonismo de Schönberg fica mais evidente na seção “*Lossage vom Material*”¹¹. A frase final dessa seção declara: “O compositor dialético ordena que a dialética pare” (ADORNO, 2002, p. 100)¹². Ora, a dialética paralisada é aquela do material, sob cuja base repousava o progresso. Estamos diante de um quadro bem interessante, pois ao longo do texto, a tendência do material musical parecia justificar todo o movimento compositivo realizado por Schönberg. Mas, agora, deparamo-nos com uma ação que não pode ser inteiramente entendida com base na dinâmica progressista do material. Aqui, ao contrário do que ocorrera em outras partes, Adorno não busca inocentar nem suavizar a participação do compositor vienense; o impulso é totalmente subjetivado: “Como artista, *Schönberg* reconquista para a humanidade a liberdade artística” (Ibidem, p. 100, *italico meu*). Depois de ter associado Schönberg ao progresso por mais de a metade do ensaio, Adorno, nas últimas seções, inspirado pelas obras compostas na segunda metade da década de 30 e enxergando um deslocamento na atitude compositiva de Schönberg, as interpreta como uma dissociação do ou renúncia [*Lossage*] ao progresso.

A paralização da dialética pode ser também entendida de outra forma. Dissemos que o progresso, enquanto uma força histórica, necessitava daquilo que Hegel denominara de “intuição objetiva”, interpretada aqui como a ação schönberguiana de se voluntariar. Ou seja, para que haja progresso artístico é necessária a convergência entre a dinâmica do material e a ação do sujeito. A dialética paralisada é a admissão de que tal convergência não é mais possível ou, pelo menos, não é mais suportável ao polo subjetivo, não restando-lhe outra alternativa senão a de se negar à participação. O mais interessante é que isso não é feito em prol de si mesmo, e sim em favor da música. Observemos o seguinte trecho: “Ao conformar-se à tendência histórica do seu próprio material, cegamente e sem contradizê-la, ao adaptar-se de certo modo ao espírito universal [...], a sua inocência acelera a catástrofe que a história de todas as artes está agora preparando” (ibidem, p. 92). A catástrofe, como fica claro na sequência, é a morte, o silêncio. O

¹¹ O termo *Lossage* recebeu diferentes traduções no Brasil. Na *Dialética do esclarecimento*: abandono; na *Dialética negativa*: desvinculação, renúncia, desprendimento e separação; na *Teoria estética*: ruptura e renúncia; em *Para a metacrítica da teoria do conhecimento*: renegação; em *Kierkegaard: Construção do estético*, abandono; em *Introdução à Sociologia da Música*, dissociação e desaparego.

¹² Tradução ligeiramente modificada.

compositor, então, parece ter reconhecido que a permanência no caminho do progresso poderia tornar as possibilidades da própria música incertas¹³.

Tal ruptura é antes de tudo recusa a uma totalidade estética “que se instaura de maneira inteiramente exterior” (ibidem, p. 97). Como na música dodecafônica o aspecto da necessidade e da obrigatoriedade de certos acontecimentos está baseado na obediência às obrigações impostas pelo sistema, que nem sempre concordam com o desenvolvimento dos eventos musicais concretos, então rejeitar essa má-totalidade é não aderir a um tratamento exterior e superficial do material. Na crítica da inverdade da técnica dodecafônica, as restrições impostas ao material perdem algo da sua indefectibilidade. Ao se evidenciar a verdadeira natureza das amarras impostas pelo dodecafonismo, a matéria musical, como ocorrera no início do expressionismo, se encontra novamente dissociada, desagregada, desunida. Nas lacunas deixadas pelas amarras do sistema, o sujeito está em condições de emergir. No entanto, esse emergir, como adverte Adorno, não tem o sentido positivo costumeiro. Pelo contrário, o aflorar do sujeito se relaciona a um espanto [*Schauer*] provocado por uma linguagem musical alienada. Ora, a expressão aqui só pode ser negativa, pois sendo a positiva a confirmação dos aspectos coercitivos do sistema, resta ao sujeito apenas o expressar desse horror, desse calafrio sentido frente a alienação da linguagem. Isso quer dizer que a técnica dodecafônica, no Schönberg tardio, é usada de tal forma a mostrar a sua própria alienação e desproporção para com o fenômeno vivo da música. O horror sentido pelo sujeito compositivo é comunicado num uso específico da técnica dodecafônica com o objetivo de fazer aflorar as suas desconformidades. Assim, Schönberg rompe, com a força da técnica dodecafônica, o engodo da sua totalidade constitutiva¹⁴.

¹³ A contradição aqui apontada que clama por uma intervenção é elucidada por Adorno com o seguinte argumento: a principal função da técnica dodecafônica é unir as notas de tal maneira a dar ao desenvolvimento musical um sentido obrigatório e necessário. No entanto, quando se mergulha no fenômeno concreto, essa coação imposta pelo sistema, além de impedir o particular musical de se desenvolver livremente, não é tangível ao ouvido, o que seria importante tratando-se de um fenômeno musical. Esse estado de coisas reclama a intervenção do sujeito, levando-o, como vimos, à ruptura com a dialética do material. Por ocasião da estreia de *Von heute auf morgen*, op. 32, Adorno pergunta: “O que realmente significa a questão da compreensibilidade? Espera-se compreender algo contando as séries dodecafônica enquanto escuta a peça? Espera-se em vão?”. (ADORNO, GS 18, p. 376). Se a série é o principal elemento unificador da técnica dodecafônica, então há de se admitir que, nas peças mais significativas, ela e suas permutações são quase impossíveis, utilizando-se apenas da audição, de serem descobertas.

¹⁴ Os leitores se lembrarão da famosa passagem da *Dialética negativa*: “O autor aceitou como sua tarefa romper, com a força do sujeito, o engodo de uma subjetividade constitutiva” (ADORNO, 2009, p. 8). Essa

A grandeza do último Schönberg está em realizar uma crítica à técnica dodecafônica (o progresso) – e, por conseguinte, a todos os sistemas impositivos – através dela mesma, isto é, sem abrir mão do progresso. Isso também já havia sido indicado na introdução, onde Adorno dissera que “a verdade da música de vanguarda” (ibidem, p. 26) residiria na ausência organizada de qualquer sentido e não na sua capacidade de produzir um sentido positivo. É justamente essa habilidade crítica que diferenciaria Schönberg de Webern: Schönberg faz a técnica dodecafônica expressar o vazio que ela é; Webern, através do vazio, busca, em vão, alguma positividade. Um renuncia à totalidade, o outro, a busca desesperadamente. Webern ainda é um progressista; Schönberg, olha para o progresso com extrema desconfiança¹⁵.

Renunciar à totalidade não é outra coisa senão negar a aparência estética produzida exteriormente, isto é, negar que a má-totalidade seja um fim. Quando Schönberg esvazia a técnica dodecafônica, influenciando nela apenas intermitentemente, vem à tona a frieza própria do meio posto como fim; tal frieza transforma-se em expressão. Assim como no Beethoven tardio, nas últimas obras de Schönberg “a convenção se torna expressão na representação nua de si mesma” (ADORNO, GS 17, p. 16). Isso quer dizer que em vez de Schönberg purificar a linguagem musical das convenções vazias da técnica dodecafônica, semelhantemente ao que fizera com a tonalidade no início do expressionismo, ele decide entregá-las a si, desvestindo-as da aparência do controle subjetivo.

frase evoca uma outra, da *Minima Moralia*: “Como na fase contemporânea do movimento histórico a esmagadora objetividade deste consiste em primeiro lugar na dissolução do sujeito sem que por ora tivesse surgido um novo, necessariamente a experiência individual se apoia no antigo sujeito condenado historicamente” (ADORNO, 2008, p. 10).

¹⁵ Uma maneira interessante de se interpretar a crítica de Adorno aos “jovens compositores” nas décadas de 50 e 60 é compreendê-la da perspectiva da crítica ao progresso. Isto é: os jovens compositores, seguindo o caminho aberto por Webern, seriam por demais progressistas. Contrariamente, o caminho apontado por Schönberg seria o da crítica e o da desmitologização do progresso. Socha, ao tratar do novo posicionamento de Adorno sobre o progresso diz: “Quer dizer, por um lado, para Adorno, o conceito de progresso seria antimitológico por excelência, na medida em que contém potencialmente a recusa do encantamento provocado pelo seu próprio conceito, quando degenerado em ideologia” (SOCHA, 2021, p. 602). Veja como esse significado desponta na experiência de Schönberg.

CONCLUSÃO

No início do texto suscitou-se a seguinte questão: onde está Schönberg na *FNM*? Ela era o resultado da perspectiva interpretativa assumida, segundo a qual, num primeiro momento, a preocupação de Adorno estaria em estabelecer a dialética do progresso, isso é, em exhibir a maneira como o progresso se efetivara na história musical. Como foi dito, nesse contexto, Schönberg aparece como um personagem accidental. A sua saída de uma posição secundária para a de um protagonista ocorre apenas na parte final do texto, justamente no momento em que a análise adorniana se volta para o até então último Schönberg. O mais curioso é que uma das características ressaltadas desse último Schönberg é a sua ruptura com a dialética do material, isso é, com o progresso. Portanto, a questão endereçada aos leitores parece ser a seguinte: quem quiser encontrar o que é mais próprio desse compositor, deve procurá-lo nesses momentos de ruptura.

Ao se referir ao estilo tardio de Schönberg, Adorno retoma uma importante passagem do seu ensaio sobre Beethoven: “As cesuras, o irromper repentino, que mais do que qualquer outra coisa caracteriza o Beethoven tardio, são aqueles instantes de erupção” (ADORNO, 2002, p. 97). Adorno compara as cesuras e as interrupções que ocorrem no interior da obra a uma erupção, isto é, a um expelir violento. Ora, mas o que é liberado violentamente? Na sequência, é dito: “A obra silencia quando é deixada” e, mais adiante, a subjetividade é chamada de “subjetividade em erupção [*ausbrechende Subjektivität*]” (ibidem, p. 97). Então, as cesuras e as interrupções marcam o instante de evasão violenta da subjetividade. Em outras palavras, a expulsão da subjetividade faz com que a obra se silencie, acarretando cesuras e interrupções; ou ainda, o lançar da subjetividade para fora da obra produz um momento de inflexão, marcado por cesuras e interrupções, resultando em silêncio. Adorno atribuiu mais um papel a essa subjetividade que é o de juntar e o de organizar os fragmentos.

Agora, uma pergunta surge: por que a subjetividade é expelida da obra? A nosso ver, o motivo estaria na renúncia em corroborar com a formação da aparência estética: “Somente a obra de arte transtornada abandona, junto com o seu caráter fechado, a natureza intuitiva e com ela a aparência” (ibidem, p. 100). Se considerarmos que a técnica dodecafônica havia permitido novamente, após a crítica da aparência realizada pelo expressionismo, a construção de obras fechadas, compreende-se a força daquilo contra o qual se luta. A técnica impulsiona à formação de uma totalidade, pois essa é a sua

finalidade, para isso fora criada: viabilizar novamente a forma sonata; a subjetividade, por outro lado, se recusa a tomar parte nisso. Disso resulta um processo de dissociação. É justamente a energia resultante desse atrito que expelle a subjetividade. Todavia, nesse afastar-se, a técnica perde também a sua finalidade e silencia, torna-se um meio sem fim.

É exatamente através dessa concepção, da de um meio sem fim, que Adorno, no oitavo parágrafo da introdução, havia buscado elucidar o sentido de um termo central na análise do Schönberg tardio: *Vergleichgültigung* (que é também o título da seção): “A música não-conformista não está protegida contra essa *Vergleichgültigung*, isto é, do meio sem fim” (ibidem, p. 26). Essa frase surge num contexto em que se discute a separação absoluta do espírito e da natureza, ou seja, o afastamento progressivo do espírito de uma relação concreta com aquilo que é dominado por ele. Tal desligamento o isola de toda realidade corpórea e material de tal forma que ele “passa a girar sobre si mesmo” (idem). O que é acentuado pela expressão “meio sem fim” aplicado ao processo fetichista do espírito é um certo desprezo pelo concreto. Assim, Adorno alertara que a música não conformista deveria se proteger contra a abstração do espírito. Mas o que é o espírito? Adorno diz: “Quanto mais este espírito avança para a autonomia, mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, tanto os homens quanto a matéria” (idem). Ora, o espírito é algo que domina homens e matéria. No nosso caso, ele se mostra no material musical. No contexto bem específico em que nos encontramos, esse espírito é encarnado na técnica dodecafônica, o espírito do progresso.

Assim, *Vergleichgültigung* denota o ato arrebatador do espírito: “O espírito domina tudo até a última heteronomia[...]; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse [...] desligado de tudo [...] de cuja penetração havia adquirido seu significado” (idem). Logo na sequência Adorno diz: “A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito” (idem). Liberdade espiritual perfeita é aquela na qual os elementos heterônomos, tudo aquilo que não é espírito, são superados e eliminados; o passo decisivo está na ligação dessa ideia com a castração do espírito. Portanto, o ponto chave parece repousar na concepção de que o espírito, sem aquilo que lhe é contrário – tanto os homens quanto a matéria –, torna-se improdutivo ou destrutivo, pois passa “a girar sobre si mesmo” (idem). O que ocorre então no Schönberg tardio é que ele oferece esse elemento heterônimo, mas não para se formar uma “síntese harmônica” – que é por si só desenvolvimentista e progressista –, e sim para que, ao retirá-

lo, “as convenções vazias” (Ibidem, p. 97) apareçam em toda a sua falta de sentido, ou seja, girando sobre si mesmas. Consequentemente, a aparência estética, a obra fechada e idêntica consigo, retrocede, permitindo que a música alcance uma nova potência expressiva.

Como podemos ver, ao caracterizar o Schönberg tardio, Adorno recorre a dois aspectos: num contexto mais geral, a ruptura com a dialética do material; e, num nível mais interno, a frieza da evasão e, consequentemente, o retrocesso da aparência estética. Se se procura um Schönberg não progressista é aqui que o encontra, em obras que renunciam à técnica dodecafônica, que é a consubstanciação do progresso. Poderíamos também chamar esse Schönberg de *herege*: “Cabe observar aqui que Schönberg durante *toda a sua vida* se deleitou em cometer heresias contra o estilo cuja implacabilidade ele mesmo criou” (Ibidem, p. 96, *itálicos meus*). Adorno então sugere uma série de obras que comporiam esse *corpus haereticum schönberguiano*:

A Primeira sinfonia de câmara, com a preponderância das madeiras, com os solos de corda ultraexigidos, com a compressão das partes sobrepostas, apresenta-se do ponto de vista sonoro como se Schönberg nunca houvesse tido a capacidade de dominar a plenitude luminosa da orquestra wagneriana, que ainda ocupa o *op. 8* (ibidem, p. 99).

Além das peças tardias, ainda menciona as *Três peças para piano, op. 11*, e a “Valsa” das *Cinco peças para piano, op. 23*, como exemplos de peças heréticas dos períodos expressionista e dodecafônico, respectivamente¹⁶.

A passagem citada acima deixa claro que as *Seis peças orquestrais, op. 8* – pelo menos no que diz respeito à instrumentação¹⁷ –, fariam parte do *corpus fidelium*, enquanto a *Primeira sinfonia de câmara, op. 9*, comporia o *corpus haereticum*. Nesta, antes que naquela externalizar-se-ia o Schönberg que tanto nos interessa. O propriamente schönberguiano deve ser buscado nessas peças que, a partir do progresso, colocam em questão a sua própria dinâmica. Isso nos permite um olhar retrospectivo para o primeiro ensaio da *FNM* e percebê-lo de uma forma mais matizada, concluindo que o que se

¹⁶ O aparecimento do Schönberg herege no texto é iluminador. A sua força retrospectiva não passa despercebida. Se na primeira parte do ensaio sobre o compositor buscou-se vinculá-lo ao progresso, agora na parte final, ao se destacar a tendência oposta como uma substância interior do proceder schönberguiano, o caráter terminante de tal vinculação é matizado e amenizado.

¹⁷ É possível que, dependendo da perspectiva analítica, algumas peças pertençam, ao mesmo tempo, aos dois *corpi*. Por exemplo, se se leva em conta a instrumentação, o *op. 8* não teria nada de herético. Todavia, se se olha a dinâmica interna das suas figuras, pode ser que ele se porte hereticamente.

delineava ali não era propriamente a contraposição de períodos ou fases da vida do compositor, mas sim a sua própria natureza compositiva. Assim, a verdadeira divisão que ocorre não é temporal, mas antes qualitativa. Em outras palavras, não está em questão o período expressionista, dodecafônico ou tardio, e sim a relação tencionada de Schönberg com o progresso. Não se trata de *Erwartung* versus *Bläserquintett*, e sim *corpus haereticum* versus *corpus fidelium*; o primeiro é Schönberg, o segundo, o progresso: embora contribua e se relacione sistematicamente com ele, retirando dele a sua força, Schönberg não é o progresso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Reimpressão, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, T. **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. (Edição citada como **GS**, seguida do número do volume e da página correspondente).

_____. **Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada**. Trad: Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Nachgelassene Schriften – Abteilung IV, Kranichsteiner Vorlesungen**. Ed. Klaus Reichert e Michael Schwarz. Berlim: Suhrkamp, 2014.

_____. *Progresso*. In. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 37-61.

AUNER, J (Ed.). **A Schoenberg Reader: documents of a life**. New Haven: Yale University Press, 2003.

BACON, F. **O progresso do conhecimento**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

HART, W. *Die Dialektik des musikalischen Fortschritts. Zu Theodor W. Adornos Philosophie der neuen Musik*. **Melos**, v. 16, n. 2, 1949, p. 333-337.

HEGEL, G.F. **Cursos de Estética, Vol. II**. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Toller. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

KANT, E. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LÖWY, M; VARIKAS, E. *A crítica do progresso em Adorno*. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**, n. 27, p. 201-215, Dez. 1992.

MAUTZ, K. *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*. In: **Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, Stuttgart: J.B Metzler, 1957, p. 198-240.

MORAZZONI, A. M. (org.). **“Stile herrschen, Gedanken Siegen”**: **Ausgewählte Schriften**. Mainz: Schott Music, 2017.

SCHÖNBERG, A. **Harmonia**. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Open Letter on His Seventy-Fifth Birthday*. In: AUNER, J. (ed.), **A Schoenberg Reader: documents of a life**. New Haven: Yale University Press, 2003, p. 332-333.

_____. *Wisengrund*. In: MORAZZONI, A. M. (org.). **“Stile herrschen, Gedanken Siegen”**: **Ausgewählte Schriften**. Mainz: Schott Music, 2017, p. 539-546.

SOCHA, E. *Notas sobre o progresso em adorno (ainda)*. **ethic@**, Florianópolis, v. 20, n.2, p. 584-611. Ago. 2021.

WEBERN, A. **O caminho para a Música Nova**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Editora Novas Metas, 1984.