





**Música . Teatro**

# Sinfonia de câmara Op.9:

203

## Um instante no limite

Enrique Menezes\*

Cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas se tornam questões.

Adorno, *Teoria Estética*

Em sua *Sinfonia de Câmara op.9* (1906), Arnold Schoenberg compõe sobre um *limite*.<sup>1</sup> Sua obra está assentada entre a música tonal tradicional e a Nova Música, sem ser exatamente nem uma nem outra. Como *obra-limite*, reúne e cristaliza em si características que estão em processo de “virada” na história da música, e serão desenvolvidas ao longo do século XX. Por isso mesmo, leva elementos tradicionais da composição tonal, que está em momento crítico, *ao mesmo tempo* em que trabalha elementos que serão focados pelo que se convencionou chamar de Nova Música. Assim, sua configuração formal problemática e delicada indica primeiro, nos detalhes mais sutis, questões que terão lugar em toda a composição musical do século. Toda idéia de *limite* é um “momento” ou “lugar” inapreensível, onde a síntese não pode se completar - a *Sinfonia de Câmara* é obra desse caráter. Momento difícil e confuso da história que encontra em Schoenberg um instante de rara precisão.

O texto pretende desenvolver a difícil idéia de *obra-limite* não sem alguma ajuda: a análise feita por Alban Berg e publicada no *Journal of the Schoenberg institut*<sup>2</sup> será usada como ponto de partida para nossa reflexão. Berg visou uma análise da construção sinfônica “apenas em superfície”, primeiramente dirigida ao regente – mas o cuidado que teve ao separar os temas que formam a obra nos permite avançar com maior rapidez a outros pontos que visamos. Berg chama a atenção para o fato de que, assim como todos os trabalhos de música instrumental anteriores (*Verlärte Nacht Op.4*, *Pelleas und Melisande Op.5* e o *Quarteto em Ré menor Op.7*), a *Sinfonia de Câmara* também é composta em um único movimento, mostrando, entretanto, uma clara organização em seções. No Op.9, essas seções correspondem, na forma e na ordem das partes individuais, à construção normal de uma sinfonia em vários movimentos, a saber: primeiro movimento (*satz*), *Scherzo*, movimento lento (*Adágio*) e *Finale*. Comenta que, fora a diferença óbvia entre um movimento e vários, a única diferença essencial é que entre o *scherzo* e o quase *adágio* um longo *desenvolvimento* é inserido, e a última parte não contém material temático novo, mas,

Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 203-212, abr.2009

\* Universidade de São Paulo – ECA/USP E-mail: menezesenrique@gmail.com

<sup>1</sup> A idéia de *Limite* foi escolhida para orientar a análise apesar de indefinível por princípio. É, por esse motivo, complexa e apresenta resistência ao ser trabalhada conceitualmente. Essa “resistência conceitual” é exatamente o motivo pelo qual decidimos usá-la para orientar o texto: casa-se bem com a forma da obra em questão. A idéia de *limite* me foi apresentada como um conceito crítico possível para a análise de obras de arte pelo Prof. Dr. José Antonio Pasta Júnior, Professor de Literatura Brasileira do departamento de Letras da FFLCH/USP, em sua análise minuciosa das obras de Machado de Assis.

<sup>2</sup> BERG, A. - *Berg Guides (Journal of the Arnold Schoenberg Institut)*. Arnold Schoenberg Institut, 1994.

em vez disso, usa componentes de seções precedentes em um tipo de recapitulação, seguida por uma coda. Sobre essa organização formal não-usual, Berg coloca uma questão paradoxal:

Por esse motivo, também parece possível reduzir a forma da sinfonia a uma grande, muito expandida forma sonata, se se considerar o *scherzo* simplesmente como uma inserção entre a exposição e o desenvolvimento, e a parte lenta como uma inserção entre o desenvolvimento e a recapitulação.

E logo à frente acrescenta:

Não importa qual dessas duas interpretações é mais acertada (...)³

A nós, entretanto, importa - em nosso entendimento, ambas as interpretações são acertadas, ao mesmo tempo em que ambas são incorretas, insuficientes. Isso que Berg identificou sem problematizar é uma das configurações daquilo que chamamos *limite*. Não há dúvidas de que Schoenberg seccionou sua obra baseado nos movimentos tradicionais de uma sinfonia, mas a inserção desse “desenvolvimento” identificado por Berg e o tratamento temático direcionados pela suposta “grande forma sonata” dos diversos movimentos dificultam essa hipótese. Também não há dúvidas sobre as intenções do compositor em formular uma grande forma baseada na sonata, mas a presença de outros movimentos da sinfonia tradicional atrapalha essa interpretação. Tal questão deságua em um paradoxo, situação típica das obras de arte que surgem situadas em algum tipo de *limite*.

Olhando para a partitura podemos perceber de que modo surge essa *situação-limite*. Logo nos primeiros quatro compassos da introdução [tema 1]⁴ percebemos os sintomas da difícil situação que o compositor enfrenta:

Apesar da tonalidade indicada na armadura ser Mi Maior, o último acorde dessa seção é um Fá maior, em fermata, e a harmonia que o precede vem construída cromaticamente através da polarização desse fá maior. São quatro sustenidos na clave, mas todas as notas escritas levam um bequadro ou um bemol – a primeira nota é um lá bemol, que juntamente com um si bemol que aparece logo depois estão polarizando um lá natural, que será a terça do acorde final da seção. O mesmo acontece com o baixo, que vem polarizando o fá

³ BERG, A. - *Berg Guides* (Journal of the Arnold Schoenberg Institut). Arnold Schoenberg Institut, 1994.

⁴ A numeração dos temas é referente à indicada por Berg em seu texto citado acima.

através do movimento cromático para o grave (Sol, Sol bemol, Fá); e na oitava superior o mesmo movimento cromático para o agudo (Mi bemol, Mi natural, Fá). Todo o material anterior a esse acorde, com acordes construídos em superposição de quartas, é harmonicamente incomum ao tonalismo, apesar de estar inserido em sua lógica de polarizações. O caminho até esse Fá maior não se utiliza das funções harmônicas postuladas no sistema tonal, mas abstrai sua essência. Notemos também a função do si bemol que polariza o lá no acorde em fermata que antecede o Fá maior: funciona como aquela resolução 4 – 3, tão presente nas funções cadenciais fortes desde o barroco até o romantismo. Quatro compassos que atestam a situação do compositor frente ao material musical: podemos encarar os três primeiros compassos como a busca daquilo que Schoenberg chama de “verdade” – buscando eliminar os ornamentos da composição e desviar a expressão de uma gramática desgastada, o compositor tira do material a essência da sistematização tonal – as polarizações – e constrói algo livre das estruturas acordais comuns. Se por um lado, a construção convencional dos acordes já não atrai sua atenção, procurando novos caminhos através de polarizações cromáticas, a conclusão em uma cadência que confirma o tonalismo (a resolução cadencial 4 – 3) de que de certo modo se quer fugir aparece como inevitável e talvez um pouco paródica; como se não resolver a polarização inicial tirasse dela o sentido, mas também como se usar essa forma cadencial tirada de seu contexto tonal pleno causasse uma sensação de saturação. Antinomia essencial para a peça, cuja descrição nesses quatro compassos de introdução permite uma comparação com a ecfase – procedimento retórico da literatura antiga onde em uma descrição de um objeto plástico, ou em uma palavra ou verso inicial está contido todo o posterior desenvolvimento.

O tema 2 é um fortíssimo em quartas, seguido de uma harmonia construída em cima de Sol e Fá aumentados sobre a qual está o tema 3. O próximo tema que aparece em anacruse ao compasso 10 (tema 4) também está construído em uma harmonia de tons inteiros, que polariza o Mi, tonalidade principal da obra:

Seria um tema A, mais rítmico, exposto no “centro tonal”. A harmonia que segue constrói-se sobre as tríades e tétrades comuns da construção tonal, mas conduzidas por notas pivô de forma cromática, por movimentos de sensíveis, como em Wagner, destituindo suas funções tradicionais. É exemplar a harmonização no final desse tema, no compasso 15, onde a seqüência das tríades na harmonia

é Sol maior, Sol menor, Fá sustenido maior e um último acorde montado com as notas Fá e Ré sustenido no grave e Lá e Sol no agudo, que polariza cromaticamente as notas Mi e Sol sustenido, Tônica e terça do acorde da próxima seção. Mais uma vez vemos o compositor buscando abstrair do sistema tradicional sua essência: o movimento de **sensível** que dá sentido à cadência V – I (e, digamos, a todo o tonalismo) é liberado de sua forma tradicional para toda articulação entre os acordes. Tal forma de articular a harmonia através de sensíveis já está na base do tonalismo, aparecendo como formação da harmonia modal, na intuição da *música ficta* (origem formal da cadência V – I, base de toda construção tonal). Em Schoenberg, o movimento de sensível aparece disseminado, incluindo sua mudança de função horizontal para a vertical. A aparição da sensível na formação do acorde tira a hegemonia da cadência forte e libera a possibilidade de uma harmonia que desestrutura as formas harmônicas convencionadas no tonalismo. A utilização da sensível – base do sistema tonal – em todas as suas possibilidades pode desestruturá-lo. Todos esses elementos – o motivo em quartas, os acordes aumentados, a harmonia de tons inteiros e a cromática revelam um inevitável afastamento da tradição harmônico-melódica do tonalismo – que preferiria um motivo construído sobre tríades perfeitas. Afastamento que realmente existe, e o compositor está pensando nele, *mas, a construção rítmica e a condução da frase permanece essencialmente ligada à tradição tonal*, como em Beethoven – condução talvez mantida com um certo orgulho do compositor – o que revela uma permanência da linguagem tonal<sup>5</sup>. A forma da composição se dificulta, questionando sua própria legitimidade.

No compasso 16 (*sehr schwungvoll*) começa um novo tema (tema 5) com quatro compassos, de característica bastante melódica, lírica e dramática, típica de um romantismo bastante exaltado, construído sobre uma harmonia de baixo estático (Mi, “centro tonal” do “tema A”) cujo “recheio” caminha em terças cromáticas. A mesma melodia é repetida como contraponto, antes do final da original – começando no terceiro compasso da primeira – mas agora na região média e harmonizada em primeira inversão. A melodia volta ao agudo antes do término de sua segunda aparição, novamente começando no último compasso da que termina. As entradas do mesmo motivo vão diminuindo de espaço e aumentando a tensão, como em um *stretto*, mas é bom notar como esse acúmulo de tensão acontece com a fragmentação e diluição do motivo, que vai perdendo sua densidade nas figuras rítmicas. Esse acúmulo de tensão dissolve-se em um Fá menor que segue *a tempo*, e esquece um pouco a dificuldade apresentada nos compassos anteriores, já que está apresentado em harmonia triádica. É uma oposição que caracterizaria um hipotético tema B (tema 6).



<sup>5</sup> Essa idéia irá se manter durante longo tempo ainda, e mesmo em pleno dodecafonismo ela permanece. Será a principal crítica de Pierre Boulez ao novo sistema de Schoenberg, e que o levará ao serialismo integral: “a série intervém, em Schoenberg, como um mínimo denominador comum para assegurar a unidade semântica da obra; mas que os elementos da linguagem assim obtidos são organizados por uma retórica preexistente” – in *Apontamentos de Aprendiz*, p. 244.

A melodia dessa nova seção acontece nas cordas, com um caráter dramático das melodias *cantabile* do romantismo. Ela acontece *apesar* da problematização proposta pelo próprio compositor nos compassos anteriores, e exatamente por esse motivo já não é mais uma melodia comum do romantismo. Esse novo tema e suas características trazem à discussão um novo ponto, também conseqüente do que vínhamos discutindo: a estrutura formal aparece em xeque. De que maneira construir uma forma tradicional, cujo contraste é realizado entre duas seções harmônicas distintas como a forma-sonata típica dos primeiros movimentos, se a própria noção de harmonia enquanto *seção* já está reduzida devido à simultaneidade das sensíveis? O compositor não pode mais contrapor (por exemplo) uma primeira seção em Mi Maior com uma segunda em Dó sustenido menor porque o desenvolver-se da harmonia cromática neutraliza a enorme gravitação que esses centros possuíam em uma harmonia mais tonal. O problema surge frente ao compositor: de que modo organizar uma obra em seus meios formais tradicionais? O “tema B” que Schoenberg inicia no compasso 32 de sua obra testemunha o reflexo dessa nova situação estrutural. Nesse sentido, Adorno afirma: “...as formas do classicismo, confrontadas seriamente com seus princípios, começam a estremecer; a progressão harmônica inflama-se, porém, com as resistências que a construção formal lhe impõe, transformando-se em uma chama que finalmente sacrifica a segura estrutura da sonata. Em sua própria casa o fogo foi aceso; apenas em suas paredes consegue experimentar completamente suas forças”<sup>6</sup>.

Contudo, Schoenberg não quer deixar sua composição cair em algo amorfo. Ele parece acreditar que a essência da composição musical está na forma, de modo que a expressão apareça sedimentada nela. Aqui seu pensamento se aproxima do de Eduard Hanslick, segundo o qual a idéia de expressão ou *belo*, na música, deveria se submeter ao princípio de construção formal.<sup>7</sup> Para tanto, essa nova dificuldade da forma criada em decorrência de seu modo de tratar a dissonância no material harmônico e contrapontístico exige também que se tenha um parâmetro unificador independente da harmonia. No caso, esse elemento tende, em escala macroscópica, à estrutura da sonata problematizada, e em escala microscópica a algumas fixações *rítmicas*. O compositor utiliza-se de duas células rítmicas que aparecem incessantemente em toda a peça. São elas: 1) Colcheia pontuada mais semicolcheia e 2) Tercina. Essas células transitam entre os motivos, “costurando” a composição. A dissolução do tema 5 é realizada através da gradativa substituição da célula rítmica 1 (colcheia pontuada mais semicolcheia) por uma semínima, reduzindo seu movimento e retirando sua identidade. Esse exemplo propicia outro elemento unificador da forma, de fundamental importância: a aparição de alguns motivos em constante transformação. O compasso 46 serve como exemplo para ilustrar algo recorrente em toda a peça: motivos que aparecem em transformação e concomitantemente. Um pedaço do tema 6 (“tema B”) aparece com os valores reduzidos pela metade, e se repete nos compassos 47 e 48, com a diferença da última nota que sobe no movimento cro-

<sup>6</sup> ADORNO, T.W. *Schoenberg: Von heute auf morgen*, op.32, citado por Jorge de Almeida em *Musica e Verdade – A estética negativa de Theodor Adorno*, p. 41.

<sup>7</sup> HANSLICK, E. *Do belo musical*, Campinas: Ed. Unicamp, 1992

mático Mi, Fá, Fá sostenido, movimento que traz a direcionalidade harmônica (notemos que o movimento se dá por intervalos de segunda menor). É uma constante as repetições motivicas aparecerem sempre com pequenas modificações nas notas por grau conjunto, expandindo ou reduzindo o campo de atuação da textura harmônica, mostrando também sua direção. Na estruturação formal, o compositor, como já se disse, se utiliza de formas tradicionais e lida com a forma-sonata de um modo bastante peculiar; sua relação com a forma tradicional é ambígua e imprecisa. A utilização da sonata clássica traria ao compositor uma “obrigatoriedade” das formas e tipos impostos por determinado estilo histórico que submeteria, assim, o artista individual e a obra singular a seu poder universalizante, consequência à qual a obra parece opor-se, ou ao menos, não ajustar-se. É um sintoma das “enormes dificuldades para o rompimento efetivo com normas e práticas herdadas da tradição. Uma tradição que confere um aspecto de “segunda natureza” aos pressupostos formais que a arte moderna, em sua autonomia, irá justamente recusar”<sup>8</sup>. A composição de Schoenberg em questão ainda não recusa esses pressupostos formais, mas trava com eles uma relação que oscila entre a contradição e a impossibilidade. Apesar de apontar para a autonomia, a obra não se livra nunca dos constrangimentos formais, não perde sua relação com o típico. Se a harmonia já não permite uma oposição entre centros harmônicos definidos, a oposição entre temas “masculino” e “feminino” também nunca foi satisfatória se tomada de modo isolado do contexto harmônico. É necessário, então, reconhecer que, apesar da situação, Schoenberg busca um rigor construtivo que garanta a unidade da obra, sem submetê-la a uma *justaposição independente das partes*, diferença crucial entre os projetos de um Schoenberg ou de um Stravinsky. Aqui, temas A e B opõem-se numa relação de *problematização e esquecimento*. A obra não se decide. Se em A predominam essencialmente possibilidades que procuram distância da gramática tonal e tendem à autonomia e singularidade da Nova Música, B traz um sentido de impossibilidade desse afastamento, deixando transparecer o afeto, o elemento tradicional presente, repetindo em maior escala a questão colocada nos primeiros quatro compassos da introdução. O desenvolvimento que parte desses dois temas é o próprio sentido da composição, um movimento de negação recíproca que mantém a idéia em eterna circularidade, sem nunca chegar a uma síntese, como um pêndulo, trazendo o princípio de uma idéia de infinitude, levada a cabo pelos compositores ao longo do século XX.<sup>9</sup> Isso é um desdobramento do que já se disse: toda idéia de *limite* é algo inapreensível, onde a síntese não se realiza.

Esse modo de organizar a forma, como já se percebeu, traz uma diferença fundamental com relação ao modo de organização tonal mais tradicional - diferença que será talvez a principal entre a música tonal e a música do século XX: *Schoenberg renuncia ao tempo teleológico que é típico do tonalismo*, a sobreposição de motivos ora fragmentados ora justapostos retira o sentido de melodia articulada, base do entendimento racional proposto pelo classicismo na músi-

<sup>8</sup> ALMEIDA, Jorge Matos Brito de - *Música e Verdade, A estática negativa de Theodor Adorno* - Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, em fevereiro de 2000, p. 22.

<sup>9</sup> Como, por exemplo, o emblemático *Quarteto para o fim do tempo*, de Olivier Messiaen.



ca.<sup>10</sup> A *obra-limite*, em seu paradoxo, acaba por apresentar o esboço do que será uma nova noção de tempo para a composição do século XX. A construção está afetada, é uma e é outra. “A contraposição entre Eu e mundo, antes reconciliados no conforto de uma casa segura em meio a um mundo pleno de sentido, corre agora o risco de perder o caminho que une as formas à vida”<sup>11</sup>. A composição não obedece mais a uma gramática da temporalidade própria do tonalismo, mas sim mostra uma oposição entre construção e desconstrução. A obra *compõe se decompondo*, como diria José Antonio Pasta Jr. Esse ponto é de central importância no opus 9 de Schoenberg, pois é uma obra extensa, que vai no sentido contrário do discurso formal causado pela harmonia da segunda escola de Viena e a aversão ao ornamento – a saber, a *concreção formal*, as *miniaturas* ou *estilo aforístico* dos próximos trabalhos instrumentais do compositor. A extinção do ornamento faz a obra musical tanto de Schoenberg quanto de Webern tender à concreção, característica que perseguirá toda a obra de ambos, sintoma de uma mudança de direcionalidade do discurso harmônico. O “desenvolvimento” tão consagrado pela estrutura tonal começa a dissolver-se enquanto seção primordial da composição.<sup>12</sup> A “Sinfonia de Câmara”, entretanto, apresenta-se com os limites tradicionais entre desenvolvimento e tema totalmente extrapolados, e aliás, até os limites entre os andamentos estão apagados. Através dessa dissolução dos limites o compositor propõe um desenvolvimento que permeia toda a composição, e aparece imediatamente à aparição do tema. O compositor trabalha sob esses parâmetros, e a composição desenrola-se através do tempo não em um sentido teleológico e nem pela solução *aforística*: não assume nem uma nem outra saída.

O compasso 68 traz uma nova seção [transição] na tonalidade menor homônima da peça. A melodia principal que se desenrola apresenta como característica um pequeno gesto motivico típico da ornamentação; são os *grupettos* que antes apareciam grafados em cima da nota a ser ornamentada, mas que aqui aparecem como notas escritas, elevados a elemento estruturador da melodia. Mais uma vez temos um motivo que vem do passado, uma ornamentação agora estrutural, mas que, por isso mesmo, não está exatamente em seu lugar, como acontece com a já citada melodia que começa no compasso 32. Como naquele momento, esse gesto traz consigo o passado, traz a lembrança da tradição musical. Pensemos uma analogia com Gustav Mahler – o Adágio de sua nona sinfonia é estruturado exatamente pelo mesmo gesto mínimo do *grupetto*. Adorno comenta algo interessante sobre a música de Mahler, que pode ser útil para esclarecer esse ponto: “Não é em vão que Mahler constitui o escândalo secreto de toda a estética musical burguesa. Qualificam-no de carente de capacidade criativa porque ele deixa em suspenso seu próprio conceito de “criar”. Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito desse fato, nenhum de seus temas apresenta o som habitual, todos são guiados como por um ímã. Precisamente o que já

<sup>10</sup> A discussão sobre o tempo passa a ser de extrema importância para os compositores após o abandono do sentido teleológico da construção tonal. A construção temporal em Webern parece estar estagnada, consequência tanto do estilo aforístico quanto à técnica de composição que dá a mesma importância a todas as notas e faz uso recorrente de inversões, retrogradações e inversões retrogradadas. Também em Messiaen a proposta é a da noção de infinitude do tempo, desenvolvida teoricamente pelo próprio compositor. Além deles, muitos outros são os compositores que lidam com o problema; basta pensar nas críticas comumente feitas ao serialismo integral e ao minimalismo, segundo as quais o *tempo parou*.

<sup>11</sup> ALMEIDA, Jorge Matos Brito de – *Música e Verdade, A estática negativa de Theodor Adorno* – Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, em fevereiro de 2000, p. 28.

<sup>12</sup> Nesse sentido podemos ver no curso da história aparecerem compositores como John Cage e todo o posterior minimalismo, que nega-se a “desenvolver” os materiais no sentido exposto pelo tonalismo.

está “gasto” cede à mão improvisadora; precisamente os temas “bandidos” recebem nova vida com variações. (...) Se, porém, Mahler foi contrário ao conceito do progresso musical, não se pode colocar sob o signo do progresso a música nova e radical que, nos seus representantes mais avançados, se apóia nele e o invoca paradoxalmente como precursor.”<sup>13</sup> Não é em vão que Schoenberg dedica seu tratado de harmonia à memória de Gustav Mahler. Está claro que Schoenberg, como Mahler, nessa nova seção do compasso 68 entrega a estruturação da obra ao gesto gasto – mas um gesto fora do lugar, que deixa transparecer a certa consciência de sua situação. A colocação do clichê aqui funciona novamente como uma figuração do *limite*: aponta, ao mesmo tempo, para modos futuros de lidar com a forma e para uma tradição passada. Compositores diversos do século XX utilizaram-se da exploração intensa de um pequeno elemento para garantir a coerência da peça. Entretanto, o gesto está ainda colocado numa estrutura maior, tonal, remontando à sua origem improvisativa.

No compasso 74 aparece um novo motivo [tema 9] derivado da transformação do gesto surgido no compasso 68, agora estruturando o motivo e não mais como ornamento. O *grupetto* mahleriano aparece escrito como quatro fusas, variando para quatro semicolcheias, e no compasso 73 se dá primeiro nas notas Si, Dó, Ré e Dó, em um grupo de quatro semicolcheias na região grave, e logo depois aparece na melodia o grupo Mi bemol, Fá, Sol, Mi bemol, alterando de modo muito sutil a lógica dos graus conjuntos presente no *grupetto* – assim como em qualquer outra ornamentação tradicional – apresentando o último intervalo como de terça. O novo elemento (tema 9) do compasso 74 inicia-se justamente com essas mesmas notas, em um grupo de cinco células de quatro semicolcheias. Agora esse novo elemento passa a reaparecer constantemente em alturas diferentes e em fragmentos, até o compasso 81. Esse novo motivo já não é mais “material gasto”, mas carrega em cada nova aparição, fragmentada ou desdobrada, o sentido agora internalizado daquele gesto anterior. O motivo é novo, o material do motivo é novo, a harmonia em cujo sentido ele reaparece – sempre em alturas diferentes, é altamente orgânica, demonstrando distância da tradição tonal. Porém, esse novo motivo surge a partir daquele velho ornamento tão gasto, e é como se, construído sobre a “nova harmonia”, expusesse a cada nova aparição sua relação com o que dele não quer se separar, um gesto que é uma e outra coisa, *ao mesmo tempo*. Esse novo motivo aparece em contraponto ao tema 10, tocado pelo oboé no compasso 75. Junto a ele um recheio harmônico cromático, em terças e em células seguidas de tercina, como em toda a seção mahleriana anterior. O motivo 9 aparece fragmentado em 76, 77, 78, 79 e em 80 e 81 aparece agrupado em 8 células de semicolcheia. Sobre esses acontecimentos se desenrola o tema 10, que leva até uma seção subsidiária em 84, com andamento mais lento. A melodia grave realiza essa transição, através do movimento cromático Sol, Fá sustenido, Fá e chega em Mi, quinta da tríade de Lá Maior, que é a tonalidade da nova seção.

<sup>13</sup> ADORNO, T.W. *O Fetichismo na música e a regressão da audição*, in *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, Tradução de Luiz João Barátina.

A primeira melodia dessa seção mais lenta (tema 11), tocada pelo violino, leva às notas Dó sustenido, Fá sustenido e Dó natural – intervalo de quarta justa seguido de quarta aumentada –, apontada por Flo Menezes como sonoridade típica da segunda escola de Viena em seu capítulo sobre os arquétipos de Anton Webern. Em andamento mais lento, volta a apresentar motivos já expostos anteriormente. No compasso 96, por exemplo, ouvimos o tema (11) novamente, em contraponto com um excerto do tema (6). Esse método será usado na peça inteira, independente do movimento no qual está, dando aos temas certa “independência”, um tipo de “autonomia”.<sup>14</sup> Tal procedimento de interpenetração de temas recorrentes em andamentos prévios já aparece de modo crucial em Beethoven, principalmente na sua última fase. A forma Beethoveniana caminha – entre outras características – através dessa ambigüidade motivica, em cuja concepção formal os movimentos estão inter-relacionados. Brahms se tornará um mestre nesse procedimento segundo o próprio Schoenberg, como ele desenvolve em seu texto teórico *Brahms, o progressista*.<sup>15</sup> Esse processo de “autonomização” dos temas vai servir como uma das bases da estrutura da *Sinfonia de Câmara* como um todo. O andamento inicial é retomado em 113, iniciando a seção final do “primeiro movimento”. Inicia-se com um novo motivo (tema 12), acompanhado contrapontisticamente pela volta já modificada daquele motivo derivado do *gruppetto* mahleriano, apresentado agora não mais fragmentado, mas sim em células contínuas de semicolcheias, adensando a textura. Vão ocorrendo diversas entradas do tema 12, com acompanhamento de excertos dos temas 4 e 6, além do desenvolvimento contínuo do tema 9. Em 123 aparece um novo tema (13), agora com um excerto do tema 11 sendo desenvolvido como contraponto. Antes da reexposição, surge um novo tema (14) no compasso 128, composto por aquelas duas células rítmicas principais utilizadas para estruturar a forma, condensando as idéias principais desse primeiro movimento. Em 130, 131 e 132 seguem acordes de Dó sustenido maior repetidos em *sforzando*, nos quais o adensamento da textura satura-se, terminando em um Lá *fortíssimo*, que conduz a uma rememoração do material inicial, em 133, através do tema 3 e uma reexposição literal do tema principal. Traz, sem dúvidas, a idéia de reexposição tradicional da forma-sonata. Entretanto, um novo tema é apresentado no compasso 148 (tema 15), negando a idéia de reexposição. Esse tema cumpre uma função de passagem, renunciando o Scherzo. Nesse excerto podemos ver como os limites da peça não se definem, misturando-se propositadamente. Está situado na “reexposição” do “primeiro movimento”, mas já é o “segundo” (*Adágio*), e com função estrutural de ligação ao “terceiro” (*Scherzo*). Seguindo a estranha lógica formal da peça, é uma coisa e outra, não sendo, a rigor, nenhuma delas. Por estar a composição ela própria situada em um limite, seus limites internos são ambíguos, vagos, dúbios. Mais uma vez, movimento de afirmação e negação que caracteriza a obra como um todo, e constitui sua forma.

<sup>14</sup> Essa fixação motivica é um dos elementos que Adorno identifica como caudatários de um fetichismo na música, em seu texto já citado *O Fetichismo na música e a regressão da audição*.

<sup>15</sup> SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. London: Faber and Faber, 1975.

**Referências bibliográficas**

- ALMEIDA, Jorge Matos Brito de. *Música e Verdade*, a estática negativa de Theodor Adorno. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH/USP, em fevereiro de 2000.
- ADORNO, T.W. O Fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1983, Tradução de Luiz João Baraúna.
- BERG, A. *Berg Guides* (Journal of the Arnold Schoenberg Institut). Arnold Schoenberg Institut, 1994.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamento de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- HANSLICK, E. *Do belo musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea*. London: Faber and Faber, 1975.