



Harrison Silveira

O Sublime e a Música em Adorno

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Pedro Duarte de Andrade

Rio de Janeiro

Abril de 2015



Harrison Silveira

O Sublime e a Música em Adorno

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Pedro Duarte de Andrade

Orientador
Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Luis Camilo Dollabela Portella Osório de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Pedro Sússekind Viveiros de Castro

Universidade Federal Fluminense- UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Harrison Silveira

Graduou-se em Música pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) em 2005. Coursou Extensão ministrado pelo Departamento de Filosofia administrado pela CCE/PUC-Rio em 2010. Frequentou o curso de especialização em Arte e Filosofia ministrado pela PUC-Rio em 2012.

Ficha Catalográfica

Silveira, Harrison

O sublime e a música em Adorno / Harrison Silveira; orientador: Pedro Duarte. – Rio de Janeiro PUC, Departamento de Filosofia, 2015.

v.,164 f.; il. ; 30 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2015.

Inclui referências bibliográficas.

1. Filosofia. - Teses. 2. Adorno. 3. Estética. 4. Filosofia da música. 5. Filosofia Alemã. I. Andrade, Pedro D.(Pedro Duarte) II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para Carlos Afredo,
Pelo apoio imprescindível.

Agradecimentos

Ao Professor Pedro Duarte de Andrade pela pronta disponibilidade na orientação e colaboração na realização desta pesquisa.

Ao Professor Luis Camilo Dolabella Portella Osorio de Almeida, pelas críticas enriquecedoras.

Ao Professor Edgar Lyra Netto, cujo apoio e diálogo contibuíram para esta pesquisa.

À Capes e à Puc- Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos professores que participaram da Comissão Examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda constantes.

Ao Professor Paulo Picciani, da UFRJ, cujo apoio e consultoria nos assuntos de informática, contribuíram, efetivamente, para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

À Professora Lúcia Dittert, da Escola de Música da UFRJ, por seu entusiasmo, carisma e incentivo constantes, durante o meu percurso acadêmico.

Ao Professor Ivan Niremborg, da Escola de Música da UFRJ, agradeço ao acolhimento caloroso em suas aulas de música de câmara.

Aos demais professores da Escola de Música da UFRJ, Vanda Freire, Sonia Vieira, Inês Rufino, Harlei Aachamann e ao maestro Jesus Figueiredo, pelo alto nível artístico que me brindaram em suas aulas, meu especial agradecimento.

À pianista, mestre e amiga Nelly Alencar, pela amabilidade e generosidade de transmitir seus valiosos ensinamentos musicais.

Ao amigo, Luis Henrique de Almeida Silva, meu mais profundo agradecimento.

Aos amigos, Anamaria Borges, André Ricardo Amaral, Carlos Ferreira Amaral, Almeida Lima, Denise Hardt de Carvalho, Janaína Merhy Picciani, Michelle Bobsin,, Raul Werther, Dra. Rosa Maria de Souza Nunes, Rosana Pesch, Solange Becker, Nágila e Evair Soares, prof. Enio José Coimbra de Carvalho e prof. Maury Rodrigues Dias da Cruz e ao Dr. José Leocádio Corrêa e toda sua equipe, meu sincero agradecimento.

A todos os meus familiares que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

À minha irmã Thais, pelo incentivo, sensibilidade e carinho, meu mais profundo e sincero obrigado.

Aos meus pais minha eterna gratidão.

Resumo

Silveira, Harrison; Andrade, Pedro Duarte. **O Sublime e a música em Adorno**. Rio de Janeiro, 2015. 164p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente texto propõe verificar o sublime e a música em Adorno. Para tanto, três objetivos centrais serão seguidos. O primeiro visa verificar o surgimento do sublime. De objeto de investigação filosófica do tratado *Do Sublime* atribuído à Longinus e a posterior tradução, por Boileau, avançaremos para a sua recepção e repercussão na Inglaterra oitocentista, especificamente, Burke. Em seguida, analisaremos o sublime em Kant, visando dialogar com as considerações adornianas a cerca do sublime, configurado pelo filósofo como enigma, e as obras de vanguardas artísticas, a Nova Música. O segundo objetivo debruça-se sobre a Nova Música, verificando sua contribuição para o entendimento do sublime em Adorno. Para tanto, analisaremos as possíveis ligações e desdobramentos presentes nesta nova proposta radical musical, denominada por Adorno, de esfera despadronizada, quando, comparadas à esfera de obras musicais, ditas, padronizadas. Formularemos a hipótese de que a Nova Música esteja imbricada, tanto com o sublime em Burke, notadamente, via expressionismo musical, bem como, com o sublime matemático kantiano, dada à incomensurabilidade de suas possibilidades composicionais advindas do dodecafonismo schönberguiano, para finalmente receber, em Adorno, o tratamento de enigma. O terceiro e último objetivo foca no fetichismo musical e o seu desdobramento em regressão auditiva, decorrência principal, nas artes musicais, da Indústria Cultural. Mediante tal análise, aventaremos a hipótese, de que a regressão auditiva, paradoxalmente aos sombrios prognósticos adornianos, descortinou

também, os novos rumos para a música ocidental. Através da liberação das dissonâncias e do uso da série, advindas da mesma Segunda Escola de Viena, surgiram os movimentos de música concreta, eletrônica e eletroacústica, permitindo-se um novo tratamento musical para o ruído, transformando-o assim, no mais novo elemento composicional. As conclusões centralizam-se na questão principal da categoria estética artística musical, o sublime. Por meio de sua análise, interpretação e entendimento, permite-se uma aproximação ao tratamento dado por Adorno a certas obras musicais, sinalizadas pelo filósofo, como pertencentes ao âmbito do sublime musical. Esperamos contribuir, com esta pesquisa, para uma maior aproximação com o sublime e a crítica musical em Adorno.

Palavras-chave

Adorno; estética; filosofia da música; filosofia alemã.

Abstract

Silveira, Harrison; Andrade, Pedro Duarte (Advisor). **Sublime and music in Adorno's thought**. Rio de Janeiro, 2015. 164p. MSc. Dissertation - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation focuses on Adorno's treatment of the music phenomenon under aesthetic's category of the sublime. To do so, we will follow three main goals. The first one deals with the debate of the sublime in Philosophy. Its beginning as an object of philosophical enquiry since *Do Sublime Treaty*, attributed to Longinus, appeared for the first time in history. It's enduring echos in France through its French translation by Boileau, as well its reception and repercussions in the eighteenth-century England with Burke's *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Kant's sublime will be analyzed shortly afterwards, in order to deal with Adorno's considerations on the sublime and the *avantgard* movements. Our attention will be focused on the enigmatic element which was analyzed by Adorno in some artworks, especially those of the New Music stream. Our second goal is about the discussion of the Adornian concepts of New Music. Our aim here is to decide whether these concepts as presented by Adorno, can still be of any use to understand as well as to call music sublime. At the same time it will be analyzed the strong bounds and developments that can't be avoid to be grasped between this new kind of radical musical proposal so called by him as, the sphere of non standardized music, thus drawing a parallel with the standardized music sphere. This will lead us to hypothesize that New Music, as observed by Adorno, is deeply bound up with the Burke's ideas about the sublime, notably seen by means of the music compositions on the expressionism period, as well to Kant's mathematically sublime through the immeasurable possibilities of music compositions brought by the dodecaphonic and serial techniques. As a result, it will be seen by Adorno as a great enigma, a riddle, a puzzle, due to its mystery nature which never allows to be entirely signified. On our final goal we intend to examine the regression of listening as the

main after effect of the Culture Industry on music by means of the Fetish- Character, which is directly responsible for a turnaround of artworks into commodities whose only fate will be to serve as goods, thus being consumed by the majority. Paradoxically Adorno's voice of doom about the regression of listening in our modern society can be hypothesized today as a new path for western music. The full usage of the noise which was the one of the mainly results of the dissonance's freedom promoted by the same Second Viennese School which Adorno was a zealous believer, a new tool for the contemporary music composition was devised. By turning the noises into a new compositional tool through the serialism technique, the post modern music has arrived. Our conclusions attempts to centralize around the main question of the aesthetic's category of the sublime in music. By its analysis, as well as its interpretation and its knowledge, it can lead us the way to approach and elucidate Adorno's treatment of certain music artworks as belonging to the sublime realm. We truly hope to have provided with this research a reliable contribution to music critique not only those belonging to the realm of New Music but, to all the new music artworks, that follow its streams throughout the XX century and beyond.

Keywords

Adorno; aesthetics; music philosophy; german philosophy.

Sumário

1. Introdução	13
2. O sublime na filosofia	16
2.1 Precursores: Longinus e Burke	16
2.2 O Sublime em Kant	35
2.3 O sublime em Adorno	51
3. A música em Adorno	71
3.1 Os conceitos adornianos de música.	71
3.2 MÚSICA RADICAL	75
3.3 Música Padronizada versus Radical	88
4. O Fetichismo Musical	102
4.1 O conceito de Indústria Cultural.	102
4.2 Adorno e a Indústria Cultural	106
4.3 O fetiche musical e a regressão auditiva	119
5. CONCLUSÃO	146
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
Anexos	153

INFINITO SILÊNCIO

houve
(há)
um enorme silêncio
anterior ao nascimento das estrelas

antes da luz

a matéria da matéria

de onde tudo vem incessante e onde
tudo se apaga
eternamente

esse silêncio
grita sob nossa vida
e de ponta a ponta
a atravessa
estridente

Ferreira Gullar

1

Introdução

A escolha de Theodor Wiesengrund Adorno como pensador capaz de contribuir para a nossa compreensão do fenômeno estético musical, decorre, principalmente, da sua erudição e conhecimento filosóficos aliados ao seu vasto legado crítico musical. Já em 1923, defendeu sua tese de doutorado sobre Edmund Husserl e não publicada, na Universidade de Frankfurt. No ano seguinte, primavera de 1924, após conhecer e ficar fascinado com os três fragmentos da ópera de Alban Berg, *Wozzeck*, ainda inédita, apresentadas no festival da Sociedade Universal de Música Alemã, resolve acompanhá-lo à Viena tornando-se seu aluno. Durante os três anos seguintes, estuda composição musical, duas vezes por semana, e técnica pianística com Eduard Steuermann.

Durante sua estadia em Viena, suas preocupações parecem voltadas exclusivamente para os problemas da música contemporânea, como indicam os artigos publicados na época¹. São deste período, as primeiras composições para quarteto e um trio de para cordas, a partir de textos ou poemas de Georg, Trakl, Kafka e Brecht. Observa-se, nestas composições, a grande influência dos experimentos de Arnold Schönberg com a atonalidade, tema este, que compõe a segunda parte desta pesquisa. Além desta formação, Adorno escreveu, com bastante frequência, para diversos jornais de vanguarda, inclusive o *Anbruch*², cuja direção editorial assumiu em 1928, ano de seu retorno à Frankfurt, permanecendo à frente dessa publicação até 1931. Apesar das grandes responsabilidades acadêmicas, continuou compondo e trabalhando como crítico musical.

¹“Dos quais citamos aqui alguns títulos, “*Bella Bartok*”, “*Drei Opereinakter von Paul Hindemith*” (“*Três Óperas de um Ato de Paul Hindemith*” aparecidos em 1922 na *Neue Blätter für Kunst und Literatur*), *Richard Strauss: zum 60 Geburtstag: II Juni 1924*, “*Alban Berg*” para a estréia de “*Wozzeck*” na: *Anbruchs Zeitschrift für Musik*, 1925. JIMENEZ, 1977, p.19-20.

²“A oportunidade de finalmente trabalhar na *Anbruch* surge em 1928, quando Berg, Krenek, Eisler e Bartók o apoiam para o cargo de diretor. O exposé no qual apresenta suas idéias para a reformulação da revista é extremamente interessante para a compreensão de seu diagnóstico a cerca dos problemas que deveriam ser enfrentados pela crítica, “ (...) não se deve tentar contrapor à chamada *Neue Music*, como reacionária, a história dos resquícios tradicionais das escolas brahmsianas e wagnerianas, que constituem uma parte significativa da produção desta fase [...] Somente o interior desse “novo” os conceitos de progresso e reação tem efetivo sentido. ALMEIDA, 2007, p.271.

Retornou para a filosofia, porém, algumas tentativas nesta área não obtiveram o devido êxito, como é o caso, da não aprovação da tese de doutorado, sobre a fenomenologia de Edmund Husserl, orientada por Hans Cornelius. Entretanto, mais tarde, obteve sucesso, com o estudo sobre Søren Kierkegaard, e assim, foi aceito na *Habilitation*, exame exigido pelas universidades alemãs para a qualificação na docência universitária. Ingressou então, para a Universidade de Frankfurt em 1931, mesmo ano em que Max Horkheimer, de quem era amigo já alguns anos, o qual, fora oficialmente empossado, no cargo de diretor do Instituto de Pesquisas Sociais (*Institut für Sozialforschung*)³. Adorno conhecia Horkheimer desde 1922, onde juntos, frequentaram o seminário sobre Husserl, dirigido por Hans Cornelius, futuro orientador de doutoramento de ambos, respectivamente, Horkheimer com a tese em Kant, de Adorno, sobre a fenomenologia de Husserl. Será decisiva tal parceria e contribuição de ambos para a concepção da obra capital, *Dialética do Esclarecimento* (*Dialektik der Aufklärung*), publicada pela primeira vez em 1947, a qual nos apoiará para as discussões presentes na parte final, sobre a Indústria Cultural, o fetichismo e seus possíveis desdobramentos e consequências no âmbito musical, entre as quais a regressão auditiva, já então, vislumbrados por Adorno naquele momento.

A importância de Adorno e os motivos pelos quais seria legítimo e possível pensar, que a categoria estética do sublime, ocupa um lugar privilegiado e de grande relevância na visão estética adorniana, não se restringem as alusões pontuais ao conceito, extraídas da teoria estética ou de outras obras do pensador frankfurtiano. De resto, pode-se fazer o mesmo em relação ao conceito de belo e, nem por isso, ele se tornaria de maior relevância. Entretanto, ao postular que, “As obras em que a estrutura estética se transcende sob a pressão do conteúdo de verdade ocupam o lugar que outrora indicava o conceito de sublime” (ADORNO, 2012, p.297), entre outras passagens extraídas de sua obra *Teoria Estética*, o filósofo, parece-nos acenar então,

³ “Decidiu-se chamá-lo simplesmente de Institut für Sozialforschung (Instituto de Pesquisas Sociais da Universidade de Frankfurt) (...) Em março de 1923 teve início a construção de um prédio para abrigar o Institut, na Victoria-Alle n.17, perto da esquina da Bockenheimer Strasse, no campus da universidade (...). Em 22 de junho de 1924, o prédio recém construído do Institut foi oficialmente aberto, Grünberg fez o discurso de inauguração (...) frisou a necessidade de uma academia orientada para a pesquisa, em oposição à tendência, que prevalecia no ensino superior alemão, de ensinar em detrimento da busca do saber. Embora o Institut previsse uma certa oferta de instrução, ele tentaria não se transformar em uma escola de “mandarins” preparados para servir o status quo.” JAY, 2008, p.45-48.

com a possibilidade de uma transposição para as artes da categoria estética do sublime. Tentaremos demonstrar já na primeira parte desta pesquisa, apoiados por autores que aparentemente muito contribuíram para o surgimento e desenvolvimento do conceito de sublime nas artes. Seguindo a esteira desses pensadores, Adorno, parece evidenciá-lo também nas artes musicais, precisamente, a promessa inicial que a Nova Música, pretendia-se portadora. Segundo o prognóstico dado pelo filósofo, no qual afirma que tal música, embora, aventasse com novas possibilidades composicionais, mesmo na sua fase mais radical, também sucumbiu à apropriação dada pela Indústria Cultural, por meio do fetichismo musical. Disto posto, nada invalidará o nosso objetivo de compreensão de determinadas obras musicais como pertencentes ao âmbito do sublime. Pelo contrário, diante dos desdobramentos das críticas adorniana, ao debruçar-se sobre as obras musicais da Segunda Escola de Viena, parece-nos que o filósofo, contribuiu enormemente para a compreensão, tanto das músicas daquele importante período musical, que vivenciou, ao mesmo tempo que proporciona o aprofundamento sobre a discussão crítica da categoria estética do sublime nas artes, bem como, os consequentes desdobramentos nas artes musicais, antevendo, portanto, novos rumos no horizonte da música do século XX.

Diante dessas questões introdutórias, e da complexidade de respostas sugeridas pelo pensamento de Adorno a tais questões, envolvendo o sublime no âmbito das artes, porém, sem pretensões ingênuas, visto a reconhecida e comentada complexidade do edifício teórico adorniano e profícua produção ligada diretamente com a crítica musical, obriga-nos desde já, a reconhecer a relevância de Adorno, como um pensador mais que necessário para a filosofia da música de todos os tempos.

2 O sublime na filosofia

2.1 Precursores: Longinus e Burke

O conceito que hoje podemos atribuir a categoria estética do sublime deve-se, pela utilização do termo na análise de certos trechos de Homero, Demóstenes, Platão, entre outros, presente no tratado *Do Sublime*, originalmente atribuído ao filósofo Cassius Longinus⁴, havendo, porém, grandes controvérsias sobre a sua autoria. A terminologia para a sublimidade provém de duas raízes gregas, atribuídas ao termo *hupsos* (altura, elevação) e *megethos* (grandiosidade), que são utilizados livremente como equivalentes e, *Sublimis*, será a sua versão para o latim. Tais raízes, propiciam, inúmeros adjetivos cognatos, verbos e outros termos, denotando o que é originalmente elevado ou excepcional. O sublime será diretamente relacionado com a terminologia da retórica, mas, utilizado de modo ambivalente, aplicado tanto à retórica, quanto à literatura, sendo considerado o estilo próprio dos gêneros mais nobres: a epopéia e a tragédia, opondo-se aos menos nobres, como a comédia. Caracterizado pelo tipo de linguagem elaborada, de ornato vigoroso, patético, o ambiente dominado pelo *pathos*, o grau mais violento dos afetos, cuja função é comover e presente na linguagem poética:

“[...] Mais persuasivos, com efeito, são os poetas que naturalmente movidos de ânimo igual ao das suas personagens, vivem as mesmas paixões; e por isso o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado a mesma ira. Eis porque o poeta é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatam.” (ARISTÓTELES, 1979, p. 256)

Entretanto, predomina o consenso, entre os pesquisadores, da inexistente e clara objetivação da definição do sublime em Longinus. Do que restou e foi recuperado do tratado, oferece, todavia, variadas caracterizações do termo, endereçando-o ao sublime, de forma velada. Longinus procura demonstrar algumas

⁴ Retórico, literata e filósofo do século III (213-273 d.C)

condições, para que o impactante da experiência do sublime torne-se possível, sobretudo, devido ao perfeito controle das variações da estrutura, de articulação do discurso, das metáforas, presentes em obras de poesia e prosa, por ele analisadas. O sublime surgiria, em determinados momentos do discurso poético, através de primorosa educação e cultivo da arte retórica, “Mas o que faz a grandeza do tratado, como não cessaremos de dizer, é a insistência no fato de que a arte é insuficiente, mas absolutamente necessária à produção a obra” (PIGEAUD, 1996, p.10)⁵

Com o domínio da retórica, forja-se o arrebatamento, persuadindo os ouvintes e leitores em sentirem-se atraídos irresistivelmente à assombrosa força de tal discurso poético, e assim, maravilhando-os diante de tais obras, principalmente devido ao emprego de recursos, advindos do domínio extraordinário da arte retórica, da estilística, e da prosa, primorosamente, elaboradas. No ensaio, *Longinus and the Ancient Sublime*, Heath chega às mesmas conclusões, “não há trovões e relâmpagos na sentença de abertura do *Timeo*; se nos arrebatam, deve-se ao perfeito controle e variação na estrutura e articulação dos estilos e das metáforas.” (HEATH, 2012, p.12)⁶

O tratado de Longinus situa-se dentro de uma tradição de didática da técnica da escrita sobre retórica, e como outros textos da tradição, reconhece que os oradores e os políticos, possam apreender técnicas efetivas para a realização da excelência no discurso. Sendo assim, o tratado não é uma obra geral de estética sobre as artes:

Se ele não estivesse preocupado apenas com o estilo sublime, teria podido contentar-se em refletir sobre figuras. Mas é a essência do sublime que o interessa, concebido como impulso realizado nas obras. Colocando o próprio problema de criação de um ponto de vista sublime, o autor encontra evidentemente a questão da fronteira, da passagem entre o inato e o adquirido, entre o dom e a técnica, avatar da oposição entre *physis* e o *nomos*, a natureza e a norma, o dom biológico e a regra. Ele não tropeçou; ele o encarou. Eu compreendo que a retórica não o ignorou e é impossível encontrar em Cícero e em Quítiliano os termos do problema. Mas em nenhum lugar encontra-se essa obstinação em compreender como a natureza e norma podem agir uma sobre outra. (PIGEAUD, 1996, p.11-12)

⁵ PIGEAUD, In: Longinus, *Do Sublime*, 1996, p.10

⁶ “There is, indeed, no thunder and lightning in the opening sentence of *Thimaeus*: if it overwhelms us, it is with astonishment at the perfect control of variation in structure and diction of trope and metaphor.” HEATH, 2012, p.12. *Todas as traduções, nesta pesquisa, são de responsabilidade do autor.

Longinus elenca algumas fontes provedoras dos meios, para que o orador possa alcançar os efeitos da sublimidade no discurso: o pensamento através do uso da imaginação, a emoção, as figuras de pensamento e do discurso, articulação (vocabulário, incluindo o uso de metáforas e o recurso da imitação) e a composição, pretendendo com isso fazer do tratado, uma preciosa ferramenta de uso prático no intuito de se atingir a sublimidade na retórica. Portanto, não seria o sublime, mas um recurso cultivado pela arte da retórica e disponibilizado ao orador, para imitar tal feito do sublime natural. A imitação que compunha uma importante parte do treinamento da retórica antiga, refere-se não a imitação de representação narrativa ou dramática, portanto, nega a mera cópia do que algum herói tenha dito, mas antes, a emulação dos modelos clássicos. Não significaria apenas copiar, porque a idéia é não dizer alguma coisa que X disse, mas dizer o que X teria dito nessa situação:

Nós também , quando colocamos nosso esforço em uma obra que exige grandeza de expressão e elevação de pensamento, não é bom que representemos nas nossas almas isso: ‘como se calhasse’, Homero teria dito isso mesmo? Como Platão ou Demóstenes o teriam elevado até os cumes, ou, na História, Tucíclides? Pois precipitando-se ao nosso encontro, para provocar nossa emulação, essas famosas figuras, por assim dizer, aparecendo à nossa vista, elevarão nossas almas para as normas cuja imagem nós nos representamos. (LONGINUS,1996,p.66)⁷

Com isso, Longinus confere um tratamento não superficial ao mimético, pois é preciso antes, incorporar um modelo de pensamento, arriscando-se a emular os heróis do passado:

Esse homem* mostra-nos, se quisermos não ser negligentes, que existe, além desses que já indicamos, ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e sua natureza? É a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação. E precisamente esse objetivo, caro amigo,nós devemos conservar firmemente.(...)Assim da grandeza da natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os efúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos

⁷ Longinus, *Do Sublime*, p.66.

capazes de profetizar se entusiasmam ao mesmo tempo sob o efeito da grandeza dos outros.(LONGINUS,1996,p.65)⁸

A imaginação, para Longinus, compõe importante papel, para a fonte do sublime. Nossas mentes, por meio da imaginação, podem levar os pensamentos além do seu controle habitual:

Para produzir a majestade, a grandeza de expressão e a veemência, meu jovem amigo, é preciso acrescentar também as aparições, como o mais próprio a fazer. Nesse sentido, pelo menos, é que alguns as chamam ‘fabricantes de imagens’. Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob o efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório. (LONGINUS,1996.p.67)⁹

Assim, utilizando-se a habilmente a imaginação, propiciaria, segundo Longinus, o alargamento do pensamento, possibilitando com isso, através da arte retórica, a “aparição” do sublime. Ainda que muitos dos autores de poesia e prosa, apresentem impressões que não sejam totalmente verossímeis, por meio dos poderes do efeito da imaginação, articuladas com a emoção, em tais composições, que o sublime genuíno será conferido à obra:

Eurípides, portanto empenha-se muitíssimo para representar na tragédia essas duas paixões, delírio e amor. Neles, como não sei se em algum outro, ele atinge perfeitamente seu objetivo; porém, para abordar as outras aparições, ele não carece de audácia. Embora não fosse absolutamente sublime por natureza, ele força voluntariamente sua própria natureza, em muitas circunstâncias, a tornar-se trágica e, cada vez, sobre as alturas, como diz o Poeta.(LONGINUS,1996,p.68)¹⁰

Nas formulações iniciais, Longinus sugere que o uso do correto e mais apropriado de certos tipos de emoções, poderia contribuir para a sublimidade: “(...) pois eu afirmaria sem temor que nada é tão magnífico quanto a paixão genuína, colocada onde se deve, como se, sob o efeito de um acesso de loucura”

⁸ Ibid., p.65 .*Referindo-se a Platão, *República*,IX,586ª.

⁹ Longinus, *Do Sublime*, p.67.

¹⁰ Ibid., p.68.

(LONGINUS,1996,p.53)¹¹ ou ainda, como um poderoso efeito concernente às idéias, quer via emoções da alma, ou, via imitação: “ Eis o suficiente a respeito do sublime segundo o pensamentos, gerado da grandeza de alma, seja pela imitação, seja pela aparição.”(LONGINUS,1996,p.71)¹²

Longinus dirige-se à natureza, como a fonte mais importante do sublime. Desde o início e presente por todo o tratado, de modo subliminar, o conceito de natureza é explorado, trazendo a idéia, que o dom natural, presente em determinados autores cujas obras, apresentam a sublimidade, também poderá ser alcançável, por meio do cultivo de uma educação diciplinada e esmerada, desenvolvendo-se e educando-se certas habilidades inatas ao homem. Na crítica que deferiu ao tratado de Cecílio¹³, asseverou que o mais relevante daquele tratado, teria sido desconsiderado por tal autor, pois, não percebeu os meios implementadores, facilitadores e forjadores, de se estimular o desenvolvimento para atingir a arte sublime:

O pequeno tratado de Cecílio, que ele compôs sobre o *Sublime* pareceu-nos bem menos *elevado* que o assunto do seu conjunto, e não se ater em nada nos pontos essenciais, não prestar o grande serviço que o escritor deve principalmente ter em vista aos seus leitores, se é verdade que duas funções se prendem a todo tratado técnico, a primeira que é mostrar o assunto; a segunda pela ordem, mas superior em dignidade, que é mostrar como nós mesmos podemos tornar-nos mestres desse assunto e por que método; no entanto Cecílio se esforça por mostrar o que é o Sublime graças a inúmeros exemplos, como ignaros; mas o meio que nos permitiria estimular nossa natureza, não sei como ele abandonou essa questão, julgando-a desnecessária.
(LONGINUS,1996,p.43)¹⁴

Portanto, Longinus acredita que pode alcançar o efeito do sublime pela arte retórica, segue-se daí, a necessidade do cultivo da educação de nossa natureza humana e assim, justifica-se o caráter prático do tratado:

¹¹ Ibid., p.53.

¹² Ibid., p.71.

¹³ “ Cecílio de Calate, por volta de 50 a.C, escreve um tratado com o título de *Peri Hupsos*. Nele pretende explicar o conceito ao público, polemizando acicamente contra o enfático (o sublime inautêntico ou o bombástico) da retórica asiática, e dando preferência – em nome do despojado aticismo – a uma mediocridade refinada e perfeita em detrimento de uma grandeza defeituosa. É contra esse autor que se insurge o texto de Longinus.” BARBAS,2006,p.2

¹⁴ Longinus, *Do Sublime*, p.43.

No entanto, como se sobrepõe a todas as outras, a primeira fonte, quero dizer a grandeza da natureza, é preciso, mesmo nesse caso e mesmo se se trata de dom mais do que uma aquisição, apesar disso e na medida do possível, educar as almas em direção ao grande e torná-las sempre preñes, se se pode assim dizer, de uma exaltação. (LONGINUS,1996,p.54)¹⁵

Longinus observa que a natureza individual normal, pode ser alterada para diferentes tipos de comportamentos. Por exemplo, num indivíduo quando sob o stress, produziria uma distorção da sequência natural das palavras e dos pensamentos no seu discurso, porém, mesmo assim, seria produtivo quando fosse aplicado à retórica:

Na mesma categoria, é preciso também colocar o *hipérbato*, Trata-se da ordem das expressões ou dos pensamentos, perturbada na sequência natural, e algo como o caráter mais verdadeiro de uma paixão violenta. Pois assim como os homens realmente cheios de cólera, ou de terror, ou de indignação, ou de inveja, ou de qualquer outra paixão (pois as paixões são numerosas e mesmo inumeráveis e não poderia nem mesmo enumerá-las),(...) assim nos melhores escritores, pelo emprego do hipérbato, a imitação aproxima-se das ações naturais.Pois a arte é então acabada, quando parece ser de natureza e, inversamente, a natureza atinge o fim, quando envolve a arte sem que se veja. (LONGINUS,1996, p.78)¹⁶

Longinus demonstra a existência de uma ordem natural das palavras e, em determinadas circunstâncias, o afastamento dessa ordem, por meio de agitação provocada por alterações emocionais, como naquelas diante de algo extraordinário, causadoras de pânico, medo, estupefação, admiração, surpresa ou ainda, qualquer outro grande choque emocional, inibidor da ordem natural e do uso corriqueiro das palavras, porém, quando sabiamente empregados, poderiam ser os geradores da sublimidade retórica. Assim, quando fosse aplicado para o uso na arte da retórica, a sublimidade transposta, quer pelo uso de uma rica escrita literária, ou, via oratória, estariam reproduzindo, com maior precisão, tais estados de ânimo. De acordo com

¹⁵ Ibid., p.54.

¹⁶ Longinus, *Do Sublime*, p.78.

tais especificidades emotivas, poderiam ser empregadas em atender e alcançar um efeito sublime, em dado momento discursivo.

Assim, para Longinus, o cultivo e apreciação de obras sublimes, de autores como Platão, seriam modelos literários a se imitar e, embutido nessa prática, seria uma maneira de se progredir em direção ao sublime, aspirando-se com isso, a grandeza moral. Percebe-se, portanto, o forte sentido ético no tratado. Talvez por isso, a natureza seja tão importante para Longinus, pois, ao inspirar os homens para a paixão de se atingir a grandiosidade, o misterioso, o surpreendente, deixando-os atônitos, apontaria também, para o poder de alcançar semelhantes efeitos de sublimidade, por meio do cultivo e aprimoramento da arte retórica, potencializando com isso, seu efeito persuasivo, no ouvinte. O sublime natural indicaria assim, um possível caminho a ser seguido na busca de uma grandiosidade naturalmente presente, também em nós. Contemplando-se um céu estrelado e, por meio da imaginação, diante da sua grandiosidade, deixa-nos estupefatos, ou ainda, como nos exemplos, por ele citados, sobre os grandes rios, Nilo, Danúbio e o Reno, ou até mesmo, aquele do vulcão Etna, que quando em erupção, deixa-nos provavelmente e irresistivelmente atraídos por sua magnitude e seus efeitos, ao invés, daquele sentimento comum, desprovido de qualquer atração maior, como quando utiliza-se de forma banalizada e corriqueiramente, o fogo, portanto, desprovido de sublimidade:

Daí decorre que, levados de alguma forma pela natureza, não são por Zeus, os pequenos cursos de água que admiramos, apesar da limpidez e da utilidade, mas é o Nilo, o Danúbio ou o Reno e, mais ainda, o Oceano; e a pequena chama que acendemos, que conserva puro o seu brilho, choca-nos menos que os fogos do céu, mesmo se são frequentemente obscurecidos, e pensamos que ela é menos digna de admiração que as crateras do Etna, cujas erupções projetam rochas das profundezas e montanhas internas e, as vezes, derramam rios desse fogo famoso nascido da terra e que segue sua própria lei. (LONGINUS, 1996, p.95)¹⁷

Tais efeitos desses fenômenos naturais, causados pela natureza, podem também aparecer na arte literária e na oratória, de primorosa educação, visto os exemplos deixados por Platão, Homero, Demóstenes, Safo, Cícero entre outros, analisados e

¹⁷ Longinus, *Do Sublime*, p.95.

comentados ao longo do tratado. O instinto natural que leva o homem a buscar a grandiosidade, está presente no conteúdo do legado poético desses escritores, e seus possíveis excessos, seriam o fruto de suas ambições, sendo, segundo o autor, um pequeno preço a se pagar, pelo prazer transcendental alcançado:

Portanto, a respeito das grandes naturezas nas obras literárias, nas quais não mais intervém a grandeza fora da necessidade e da utilidade, convém fazer esta observação: grandes homens, que estão longe de ser isentos de erros, no entanto estão todos acima da condição imortal. Todas as outras coisas mostram que os que as usam são homens, mas o sublime os eleva perto da grandeza do pensamento divino; e, se o que não apresenta erros não é censurado, o grande, a mais é admirado.
(LONGINUS, 1996, p.95)¹⁸

Diante do exposto, buscamos esboçar nesta breve aproximação com o tratado *Do Sublime*, alguns dos elementos forjadores do surgimento do sublime, mesmo que ainda, não estejam diretamente direcionados ao âmbito estético. Pode-se concluir contudo, que Longinus apresenta-nos pela primeira vez, a sublimidade do discurso, determinando suas origens no *éthos* e no *pathos* do orador. Utiliza, para tanto, alguns critérios de escolha das palavras, dentro do discurso, bem como, de articulações dos estilos, de figuras de linguagem, do recurso de hipérbatos, como sendo algumas das ferramentas fundamentais que foram utilizadas por certo escritores e assim, tentar espelhar alguns dos efeitos do sublime natural em suas obras. Por meio do desenvolvimento e aprimoramento da arte retórica, atinge-se a sublimidade no discurso, segundo argumentava Longinus. O tratado visou acima de tudo, uma tentativa prática do ensino da excelência na arte da retórica, especificamente a oratória. Destinado ao domínio e excelência do discurso, para que, diante das assembléias e dos tribunais, o orador, pudesse torná-lo verdadeiro e grandioso, quando, aprimorado de forma esmerada, pela arte retórica. Conclui-se daí que acima de tudo, o tratado é um ensino prático de como se faz da retórica, uma arte sublime.

Com a tradução do tratado de Longinus para o francês em 1674, feito por Nicolas Boileau¹⁹, o sublime como concepção de estilo para a retórica, ou seja, como

¹⁸ Ibid., p. 95.

¹⁹ Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711) poeta e crítico francês. Nota do Autor.

um efeito para elevação do discurso tornando o sublime um simples superlativo do belo:

O sublime não se ensina, a didática é impotente diante dele; ele não está ligado a regras determináveis por uma poética, pede apenas que o leitor ou o auditor tenha concepção, gosto, e que ‘sinta o que toda a gente sente primeiro’. (LYOTARD, 1989, p.101)

O início da modernidade francesa foi muito influenciado pela tradução de Boileau e de seu prefácio nesta obra, identificando o sublime, com excelência: “O *Traité du sublime* desta forma, oferecia o ponto de partida meramente técnico e retórico, que ainda não estava associado com estética e com as artes visuais” (MARTIN, 2012, p.77)²⁰. Ao qual também concorda a pesquisadora e professora, Helena Barbas, no seguinte trecho de sua pesquisa:

Inicialmente Boileau considera que o Sublime descrito por Longinus consiste numa grandeza de concepção – e não na beleza dos termos- grandeza essa que terá que ser expressa com intensidade e em breves palavras. Porém em *Refletions...* dá-se um retrocesso no seu pensamento, modifica a sua posição e mantém que o Sublime poderia ser apenas uma mistura das cinco fontes longinianas: grandeza de pensamento e paixão – mas com sentido técnico ou retórico; palavras figuras e composições harmoniosas; embora no seu prefácio a tradução assegure o aspecto emotivo do Sublime com os termos extraordinário, surpreendente, maravilhoso. No entanto, em Boileau, o Sublime é ainda um termo de crítica literária.(...) Apesar dos seus possíveis defeitos e confusões, talvez motivado pela influência cartesiana e a sua preocupação com o *decorum* clássico na versão da *bienséance*, Boileau terá o crédito de ter contribuído para a alteração da carga semântica do termo e, principalmente de ter provocado o aumento do interesse do texto de Longinus na Inglaterra.” (BARBAS, 2006, p.4)

²⁰ “The *Traité du sublime* thus offered a merely technical and rhetorical starting point for the sublime, which was not yet associated with aesthetics and visual arts.” MARTIN, E.M., *The Prehistory of the Sublime in Early Modern France – An interdisciplinary Perspective*, In: COSTELLOE, T.M., *The Sublime from Antiquity to the Present*, p.77.

Entretanto, na Inglaterra, alguns autores como John Dennis, Joseph Addison, John Baille, Alexander Gerard e Edmund Burke,²¹ entre outros, analisarão mais detidamente as questões propostas por Longinus diretamente imbricadas com a natureza que, conforme sinteticamente esboçamos anteriormente, não apenas referem-se à natureza dos fenômenos grandiosos, mas, sobretudo àquelas características naturais, ou dom natural, que certos autores antigos possuíam naturalmente, atingindo a sublimidade retórica.

Os autores ingleses problematizaram, particularmente, o aspecto do conteúdo do sublime, como sendo a qualidade que determinados objetos apresentam provocando a sublimidade. Reelaboraram a revisão crítica das normas estéticas do classicismo francês, bem como, dos ideais classicistas de educação de um cavalheiro. Assim, durante todo o século XVIII o sublime se afirmará e, gradativamente desenvolve-se dentro da teoria estética. Dentre os autores mencionados, destacaremos a figura de Burke e sua obra, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, de 1757. Devido a sua extensa atenção dedicada ao tema do sublime nesta obra e, principalmente, por utilizar o termo, não apenas como mera ferramenta metafórica discursiva, ou, simplesmente um superlativo para o belo, como foi traduzido o tratado de Longinus por Boileau, mas, justamente, por acentuar as emoções extremamente fortes, suscitadas por certos fenômenos da natureza e causadores do sentimento de medo, terror, pânico, surpresa, fascinação, incerteza, confusão, obscuridade, infinitude, eternidade, encantamento, entre outros. Tais emoções com seus efeitos avassaladores no homem, serão detidamente analisadas por Burke, separando e distanciando-as, efetivamente, dos sentimentos causados pelos objetos belos. Com esta proposta de forte oposição entre o belo e o sublime, diferenciou-se claramente das propostas anteriores, principalmente daquelas defendidas por Francis Hutcheson no seu, *An Inquiry into the Original of Our Ideas*

²¹ “[...]John Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704); Joseph Addison, *On the Pleasures of the Imagination* (1712); John Baille, *An Essay on the Sublime* (1747); Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (1759); Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757).” BRADY, 2012, p.14-22.

of Beauty and Virtue” (GASHÉ,2012,p.24)²² ou ainda, Joseph Addison, ambos autores, ainda muito ligados à moral e a religião, daquela época.

Burke pretende com a *Investigação Filosófica*, explicitar seu entendimento sobre as grandes diferenças operadas em cada uma dessas categorias estéticas. Focando obstinadamente nos aspectos das qualidades sensoriais produzidas pelos objetos que nos afetam, como causa eficiente da experiência estética, ou seja, a causa fisiológica que rigorosamente coordena os sentimentos do sublime e do belo, como quando somos afetados por determinados objetos, provocadores de fortes emoções, tanto as de prazer como as de dor. Parece-nos que o determinante em Burke, é estabelecer uma investigação rigorosa aplicando o empirismo de Locke bem como utilizando a metodologia newtoniana, em consonância com o espírito daquela época e, desta maneira, descobrir as leis fixas e reguladoras, no domínio das emoções. Com isso, visa estabelecer com a “*Investigação*”, uma teoria exata das emoções: “uma teoria exata das nossas paixões, ou, um conhecimento de suas origem genuína.”²³ Contribuiu indelevelmente, para a autonomia da disciplina estética posterior. Conforme observa Gashé, com a inclusão em 1759, do capítulo “*Introdução ao Gosto*”, Burke parece direcionar uma resposta ao ensaio de David Hume; “*Sobre os Padrões do Gosto*”(GASHÉ,2012,p.25)²⁴ escrito dois anos antes. Precisamente aí, segundo o autor, Burke apresenta o seu entendimento de estética: o âmbito que possui uma autonomia própria pois, reconhece a existência de um “âmbito específico para o gosto e que é comum a todos os seres humanos”(BURKE,2008,p.22)²⁵, diferentemente, daqueles padrões de gosto humenianos, “apoiados e baseados sobre a experiência, a educação e o conhecimento” (GASHÉ,2012,p.25)²⁶. Para Burke, os padrões de Gosto, seriam pelo contrário, extensivos e pertencentes à toda humanidade, “(...) até mesmo o Gosto, aquele mais ambíguo de todos os sentidos, é o

²² GASHÉ,R., *And the Beautiful? Revisiting Edmund Burke's "Double Aesthetics"*, In: Costelloe, T.M. *The Sublime from Antiquity to the Present*, p.24.

²³ “[...] an exact theory of our passions, or a knowledge of their genuine sources.” BURKE, 2008, p.I

²⁴ “*Of the Standart of Taste (1757)*” GASHÉ, op.cit., p.25.

²⁵ “[...] the whole ground work of Taste is common to all.” BURKE, 2008, p.22.

²⁶ “Hume’s standart of taste which is based on experience, cultivation and expertise.” GASHÉ, op.cit., p.25.

mesmo para todos, nobre ou plebeu, culto ou inculto”(BURKE,2008,p.16)²⁷ e, internamente “operacionalizadas naturalmente” (BURKE,2008,p.13)²⁸ ,ao invés, de serem condicionadas e adquiridas pelo costume, num arranjo das percepções primárias dos sentidos, conjuntamente, com o prazer secundário da imaginação, bem como, com as conclusões da faculdades de raciocínio:

O que entendo em geral como Gosto, não é apenas uma ideia simples, mas parcialmente construída pelas percepções primárias de prazer dos sentidos, do prazer secundário da imaginação e das conclusões da faculdade de raciocínio, no que concerne às suas diversificadas relações bem como, com as emoções humanas e seus modosdecomportamentos e ações. (BURKE,2008,p.22)²⁹

Desta forma, o Gosto teria sua fundamentação na articulação dessas três instâncias cognitivas: sensibilidade, a imaginação e o raciocínio. Entretanto em contraste com o caráter meramente receptivo das demais, a Imaginação, devido as sua característica de “força criativa” (BURKE,2008,p.16)³⁰, embora apenas no sentido de “reprodução, variação e disposição das idéias recebidas”(BURKE,2008,p.17)³¹, seria para Burke, o local onde nossas emoções de dor e de prazer, “interligam-se com a região de nossas idéias de medo e de esperança, respectivamente” BURKE,2008,p.17)³². A origem para o sublime, estaria assim, nos objetos terríveis quando associados por nossas idéias com o sentimento de dor e de perigo, evocando fortes emoções, “as idéias de dor, doença e morte enchem a mente com fortes emoções de horror” (BURKE,2008,p.36 ³³, enquanto que naqueles pensamentos

²⁷ “[...] and even of the Taste, that most ambiguous of all senses, is the same in all, high and low, learned or unlearned.” BURKE,op.cit.,p.16.

²⁸ “[...] while it operates naturally.” Ibid.,p.13.

²⁹ “On the whole it appears to me, that what is called Taste, in its most general acceptance, is not a simple Idea, but is partly made up of a perception of the primary pleasures of sense, of the secondary pleasures of imagination, and of the conclusions of reasoning faculty, concerning the various relations of these, and concerning the humans passions, manners and actions.” Ibid.,p..22.

³⁰ “[...] the mind of man possesses a sort of creative power of its own [...]. This power is called Imagination.”Ibid.,p.16.

³¹ “But it must be observed, that this power of imagination is incapable of producing any thing absolutely new; it can only vary the disposition of those ideas which it has received from the senses.” Ibid.,p.17.

³² “Now the imagination is the most extensive province of pleasure and pain, as it is the region of our fears and hopes, and of all our passions that are connected with these commanding ideas[...].”BURKE,2008,p.17.

³³ “[...]the ideas of pain, sickness and death, fill the mind with strong emotions of horror.” Ibid.,p.36.

ligados as idéias de saúde e vida, estariam associados impressões de simples divertimento, comprazimento e esperança, numa promoção da vida, associados portanto, ao sentimento do belo. Burke enfatiza as distinções do sublime e do belo, com a articulação das propriedades sensórias, presentes em alguns objetos, permitindo com isso, que os efeitos das fortes emoções, apresentem o sublime em relevante contraste àquelas provenientes de objetos belos. Ligando-os as duas influências filosóficas importantes; “de Hobbes: a concepção de que o indivíduo é visto como auto preservação, e de Locke e Shaftesbury: o indivíduo é orientado acima de tudo, pelo desejo de comunidade” (GASHÉ,2008,p.27)³⁴. Assim, parece-nos, que Burke aponta para a vocação dupla e antagônica do homem, a vocação de autopreservação, dirigindo o homem a isolar-se sobre si mesmo, quando sua mente é assolada por idéias derivadas das propriedades dos objetos que lhe causam a impressão de dor, e a vocação para a socialização, de fazer parte integrante de uma comunidade, ligada diretamente com as impressões de prazer, felicidade e divertimento. Na imaginação, os medos, a preocupação de auto preservação diante de objetos que ameaçam a integridade física e psíquica, polarizaria as emoções, associando-as ao sublime, enquanto que, os sentimentos ligados ao prazer, felicidade, divertimento e esperança, estariam circunscritos aos afetos associados ao belo na vocação do homem em compartilhamento social.

Segundo Burke, “quando perigo e dor são colocados em estreita ligação, são incapazes de gerar comprazimento, sendo apenas terríveis.” (BURKE,2008,p.36)³⁵, porém quando, “à certa distância” (BURKE,2008,p.37)³⁶ geraria, o comprazimento. Neste pequeno, porém, importante e notável esclarecimento, apresenta a sua interpretação e entendimento, de como o sublime pode gerar comprazimento, apesar de relacionar-se, diretamente, com a contemplação de objetos propícios à geração de dor e desconforto. Diferentemente do sentimento pelas coisas belas, que são imediatamente prazerosas, o prazer do sublime, “apesar de toda a sua força, é um

³⁴ “By combining two mutually distinct philosophical conceptions – one in which the human being is seen to be driven primarily by self preservation (Hobbes) and another according to which the human being is above all oriented by a desire for community (Locke and Shaftesbury)” GASHÉ,20012,p.27.

³⁵ “When danger or pain press too nearly, they are incapable to give any delight and are simple terrible.” Ibid.,p.36.

³⁶ “but at certain distances and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.” BURKE,2008,p.37.

sentimento indireto, mais precisamente: uma espécie de prazer relativo”(GASHÉ,2012,p.27)³⁷, dando-se de forma indireta em dois momentos; o primeiro; no desprazer atrelado ao terror, e no segundo momento; no prazer de ter-se escapado, via distanciamento seguro, do contemplador, de algo avassalador e terrível que ameaçasse e compromettesse a própria vida, ou integridade física, do contemplador. Daí, a estreita ligação com a auto sobrevivência, diferentemente do que ocorre no sentimento do belo, cujo efeito de prazer, dar-se-ia diretamente, diante dos objetos que o geraram. No caso do sublime, o sentimento de prazer se daria indiretamente, sendo necessária a remoção ou cessação dos sentimentos de pavor, medo, ou, de terror. Sendo, portanto, substituídos pelo prazer de alívio, gerado por ter-se escapado indelevelmente de qualquer situação comprometedora, ou, finalizadora de vida. Por isso o prazer, neste segundo momento, de simplesmente sentir-se vivo. Na opinião do professor e pesquisador do sublime, Pedro Sússekind, encontramos a seguinte explicação para o que foi mencionado:

Na teoria de Burke, o distanciamento do espectador é uma chave para compreender o prazer negativo composto por duas sensações sucessivas: a idéia de perigo e o alívio por não ser diretamente afetado pela ameaça. Ou seja, quando o observador está em segurança, e apenas nessa circunstância, ele pode se deleitar com a contemplação de coisas assustadoras e perigosas. E, segundo a Investigação, seu deleite provém justamente desse alívio em relação à ameaça e ao perigo. Quanto maior for o perigo, mais forte a emoção causada. (SÚSSEKIND,2014,p.189)

Por meio desta concepção, bem como a referência “a uma lógica do Gosto” (BURKE,2008,p.II)³⁸, Burke buscou um novo campo para o sublime, que até então, era considerado como uma terra de ninguém, desprovido de logicidade, logo, sem compromisso sério, com o racionalismo hegemônico, daquele momento. Burke parece reconhecer desta forma, um âmbito específico para a experiência estética.

Burke analisa detalhadamente em 22 seções da primeira e da segunda parte das *Investigações*, as fontes objetivas e suas qualidades peculiares, causadoras do efeito

³⁷ “ The sublime is, in spite of all its force, a derivative feeling, more precisely, a species of relative pleasure (I.4.34).” GASHÉ,2012,p.27.

³⁸ “[...] a logic of Taste, if I may be allowed the expression [...].” BURKE,2008,p.II.

do sublime. Diante de nosso intuito nesta pesquisa, focaremos na *Parte II* das *Investigações*, disponibilizando alguns trechos destas secções, pois, entendemos possuírem imbricações com esta pesquisa sobre o sublime e a música, em Adorno. Analisaremos as seguintes secções: *I- Estupefação; II- Terror; III- Obscuridade; VIII- Infinitude; XIII- Magnificência; XVI, Som e Barulho.*

Iniciaremos então, pela *Seção I- Estupefação*. Burke define assim: “aquele estado de espírito, pelo qual todas as emoções são suspensas, com algum grau de horror” (BURKE,2008,p.53)³⁹.A forma de apresentação mais característica do sublime é pela forte emoção do terror geradora do sentimento de medo, do assombro, do horror ou ainda de surpresa, que paralisam momentaneamente a capacidade de raciocínio:“neste caso a mente é completamente preenchida com o objeto, que não pode se entreter com qualquer outro que seja (...)”(BURKE,2008,p.53)⁴⁰. Todo o raciocínio é suspenso devido à exclusividade de atenção que o objeto instaura na mente inibindo a comparação com outros objetos devido a uma atração arrebatadora exercidas por sua grandiosidade causando a estupefação e em menores proporções, Burke cita a admiração, a reverência e o respeito:

Os romanos utilizavam o verbo stupeo, termo que expressava o estado mental de assombro, pelo efeito do simples medo ou de estupefação; também a palavra attonitus, atônito, *chocado*, é igualmente expressa a aliança dessas ideias; [...].” (BURKE,2008,p.54)⁴¹

Na *Seção II-Terror*, seria: “[...] o princípio norteador do sublime” (BURKE,2008,p.54)⁴² pois, para Burke, o efeito da dor parece ser muito maior e infinitamente mais poderoso do que o do prazer e apresentado numa constelação de emoções negativas violentas, associadas com o medo , pânico e perigo de

³⁹ “[...] astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.” Ibid.,p.53.

⁴⁰ “In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other.” Ibid.,p.53.

⁴¹ “ The Romans used the verb stupeo, a term which strongly marks the state of astonished mind, to express the effect either of simple fear or of astonishment; the word attonitus, *thunderstruck* is equally expressive of the alliance of these ideas;[...]” Ibid.,p.54.

⁴² “Indeed terror, is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime”.BURKE,2008,p.54.

aniquilação total, cujo mais elevado grau é a morte, a “rainha dos terrores” (BURKE,2008,p.55)⁴³, utiliza o exemplo contido em Milton, *Paraíso Perdido*, livro II: “Nesta descrição tudo é escuro, incerto, confuso, terrível, e sublime no mais alto grau.” (BURKE,2008,p.55)⁴⁴. Tal fascinação de Burke, com o terror e o horror, talvez seja justificada em parte, por sua “habitual utilização como temas na poesia, como os cemitérios, o supernatural, as ruínas, a decomposição, etc, propiciando com isso, a chave do estilo” (BRADY,2012,p.24)⁴⁵.

Na *Seção III - Obscuridade*, Burke ligará o terror com aquela qualidade oposta à clareza: a escuridão, a incerteza, a confusão, ou ainda, a infinitude, a eternidade, pois a mente é perturbada pela profusão de múltiplas imagens, causando-lhe confusão e sendo muito utilizada e presente na poesia; “As imagens criadas na poesia são sempre dessa natureza obscura.” (BURKE,2008,p.57)⁴⁶

Nas seções seguintes, a mesma obscuridade será ligada a outras qualidades, entre as quais, a *Seção VIII- Infinitude*, bem como, com a *Seção XIII- Magnificência*, as quais, muito nos interessam, devido ao alinhamento aos pensamentos de Kant e Adorno. Na *Seção Infinitude*, é perceptível a clara prefiguração do sublime matemático kantiano, e na *Seção Magnificência*, prefigura-se aquilo que Adorno entendeu e criticou em muitos de seus ensaios, principalmente na *Filosofia da Nova Música*, a incomensurabilidade de possibilidades geradas pela técnica dodecafônica shoemberguiana, temas estes, que serão analisados nas próximas seções. Voltemos agora, ao que Burke determinou como o sublime gerado pela *Infinitude*, e pela *Magnificência*.

Na *Infinitude*, nossa experiência de prazer diante do assombro do sublime, se daria, por encontrar-se diante das coisas que parecem ser infinitas e, a imaginação desimpedida de ser posta em cheque por qualquer forma de limite, quer feita por números, quer feita por comparação aos outros objetos, deixa-nos livremente expandi-la gerando prazer:

⁴³“His description of Death in the second book [...] he has finished the portrait of the king of terrors.” Ibid.,p.55.

⁴⁴ “In this description all is dark, uncertain, confused. terrible and sublime to the last degree.” Ibid.,p.55.

⁴⁵ “where terror and horror, were common themes in poetry, with graveyards, supernatural ,ruins , decay, and soon providing key tropes”. BRADY,20012,p.24.

⁴⁶ “The images raised by poetry are always of this obscure kind.” BURKE,op.cit.,p.57.

A infinitude tem uma tendência de encher a mente com um tipo de assombro prazeroso, que é o mais genuíno efeito, e o teste mais verdadeiro do sublime. [...] O olhar sendo incapaz de perceber as fronteiras de muitas coisas que lhe aparecerão como sendo infinitas, produzindo-lhe os mesmos efeitos de como se fossem assim verdadeiros. Somos enganados de tal maneira, se as partes de algum enorme objeto são tão contínuas em relação com qualquer número indefinido, fazendo com que a imaginação não possa defrontar-se com qualquer cheque inibidor deste distencionamento gerador de prazer. (BURKE,2008,p.67)⁴⁷

Já na *Magnificência*, será então combinada com a *Obscuridade* pela aparente desordem e confusão que a *Infinitude* proporcionaria. Como por exemplo, diante da infinitude de um céu cravejado de estrelas, evocando-nos sua grandiosidade matemática:

Magnificência é também uma fonte do sublime. Uma grande profusão de coisas que são esplendidas ou valorosas em si mesmas, é magnífico. O céu estrelado, embora ocorra tão frequentemente sob nossas vistas, nunca fracassa de provocar uma idéia de grandeza. Isto não advém devido a qualquer coisa presentes nas estrelas, quando separadamente consideradas. Os números são certamente sua causa. (BURKE,2008,p.71)⁴⁸

Nas considerações a cerca dos sons e do barulho, disposto na *Seção XVII, Som e Barulho*, Burke observa que: “O barulho sozinho é suficiente para dominar a alma e suspender suas ações enchendo-a de terror” (BURKE,2008,p.75)⁴⁹. Cita como exemplos, aqueles sons provocadores de sentimentos ligados ao terror ou ao medo, agitando a imaginação com seu barulho, disponibilizados pela natureza, como, àqueles sons, advindos das cataratas, das tempestades, das trovoadas, dos relâmpagos, entre tantos outros, fenômenos naturais. Observa ainda que, alguns sons, produzidos

⁴⁷ “Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect and truest test of the sublime [...] But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so. We are deceived in the like manner, if the parts of some large object are so continued to any indefinite number that the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure.” Ibid.,p.62.

⁴⁸ “Magnificence is likewise a source of the sublime. A great profusion of things which are splendid or valuable in themselves, is magnificent. The starry heaven, though it occurs so very frequently to our view, never fails to excite the idea of grandeur. This, cannot be owing to any thing in the stars themselves, separately considered. The number is certainly the cause.” Ibid.,p.71.

⁴⁹ “Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror.” BURKE,2008,p.75.

artificialmente pelo homem, poderão também ser um forte agente provocador do sublime, gerando sensações desprazerosas, de espanto, assombro, terror, susto, suspense, entre tantas outras, devido, a provocarem a sensação de perigo eminente: “[...] nós temos a percepção do perigo, fazendo que nossa natureza desperte-se e ponha-se em protidão contra tal ameaça” (BURKE,2008,p.76)⁵⁰. Como exemplo de uma sensação de espanto provocada por sons artificialmente produzidos, escreve: “Um início repentino, ou, um cessar abrupto de som, de qualquer força considerável, [...]” (BURKE,2008,p.76)⁵¹, ou, do medo e mistério: “[...]o solitário ressoar de um tímpano, repetido sem pausas” (BURKE,2008,p.76)⁵²,e ainda, do suspense: “[...] num trêmulo grave e intermitente ” (BURKE,2008, p.76)⁵³. Ainda dentro deste âmbito, de sons criados artificialmente pelo homem, menciona os sons das artilharias: “[...] ou, artilharias, provocariam sensações desagradáveis na mente, mesmo quando empregados musicalmente” (BURKE,2008,p.75)⁵⁴. Posteriormente, os sons de artilharia, aos quais Burke referiu, particularmente aos canhões, receberão tratamento musical diferenciado, e serão largamente empregados e utilizados em algumas importantes obras musicais no auge do romantismo musical oitocentista. Na Rússia, com Tchaikovsky em sua; *A Abertura Solene Para o Ano de 1812*, ou, *Overture de 1812*⁵⁵, como ficou mundialmente conhecida, e no Brasil, por Gottschalk, com a *Marcha Solene Brasileira*⁵⁶.

⁵⁰ “[...] we have a perception of danger, and our nature rouses us to guard against it” Ibid.,p.76.

⁵¹ “A sudden beginning, or sudden cessation of sound of any considerable force,[...]” Ibid.,p.76.

⁵² “[...] of a single stroke on a drum, repeated with pauses.” Ibid.,p.71.

⁵³ “[...] A low tremulous, intermitting sound.” Ibid.,p.76.

⁵⁴ “[...], or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of music” Ibid.,p.75.

⁵⁵ *A Abertura Solene para o Ano de 1812 op. 49, ou, Overture de 1812*, foi apresentada pela primeira vez, em 1880. Encomenda à Piotr Ilich Tchaikovsky(1840-1893),para que se celebrasse simultaneamente, as bodas da coroação do Czar, bem como os 70 anos da vitória russa sobre Napoleão em 1812. *A Abertura*, evoca à comemoração ao fracasso da invasão francesa à Rússia de 1812, utiliza no primeiro movimento, de diminuendos dos hino francês, *La Marseillaise e, do russo, Salve o Czar*. Sua forma completa deve ser ao ar livre, pois, inclui: coro, orquestra sinfônica, banda militar, canhões e peças de artilharia, e o campanário com os sons dos sinos, das torres do Kremlin. Nota do Autor.

⁵⁶ Em 1869, portanto, onze anos antes da *Overture de 1812* de Tchaikovsky, o grande pianista americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), radicado no Brasil e vivendo no Rio de Janeiro, sob os auspícios do imperador Pedro II, compôs em 1869, a *Marcha Solene Brasileira*. Inspirada no clima jubilosos vigente, por causa da vitória sobre a maior parte das forças paraguaias, durante a guerra do Paraguai. Para a sua primeira apresentação em 18 de Dezembro de 1869,, ocorrida no teatro Lírico do Rio de Janeiro e adjacências, contou com 650 músicos de todas as bandas marciais da cidade, com 44 rabecas, 65 clarinetes, 55 saxhorns, 60 trombones, 62 tambores, acompanhadas pelo troar de canhões.Nota do Autor.

Burke, com sua *Investigação*, legou-nos uma teoria inovadora ao identificar o sublime com as fortes emoções provocadas pelo terror, portanto, distanciando-o da noção do sublime, de seus antecessores, mais orientadas a um belo superlativo. Interessou-se mais pela análise dos objetos e causas do sublime, do que uma crítica da arte, apontando relevantes aspectos mais abstratos, incomuns para as teorias estéticas daquela época. Nas secções das *Investigações*, apresenta as emoções forjadoras do sublime e suas grandes diferenças quando comparadas ao belo. Enfatiza nas *Seções I II e III* fortes emoções suscitadas por objetos sublimes, no contemplador, respectivamente, o estado de estupefação, de terror e de medo, diante da obscuridade, gerados pela ameaça de perigo de extinção da vida. Tal terror, desse primeiro momento, seria alterado para o prazer, num segundo momento, quando fosse intermediado pelo devido distanciamento seguro, do contemplador. O alívio, de perceber-se à salvo e, com a integridade física preservada, proporcionaria o prazer. Apresentamos ainda, algumas considerações ligando as *Seções; VIII- Infinitude e XIII- Magnificência*, mencionando, algumas possíveis influências e convergências com as duas futuras categorias kantianas de sublime, matemático e dinâmico, bem como seus possíveis desdobramentos em Adorno, objeto final desta pesquisa.

2.2

O Sublime em Kant

Kant, atento à tradição empirista inglesa sobre o legado do sublime, analisa e altera tal noção, mas reconhece explicitamente, na *Crítica da faculdade do Juízo*⁵⁷, a importante contribuição de Burke e das *Investigações Filosóficas*. Entretanto para Kant, o sublime se dará num sentido oposto ao postulado pela tradição inglesa⁵⁸, cujo maior consenso entre as diversas teorias a cerca do sublime, era de identificar o sublime como algo grandioso ou poderoso na natureza ou nas artes, provocador de um tipo de prazer distinto no sujeito.

Kant contrariamente aos seus predecessores concebe o sublime como algo não aplicado à qualquer objeto da natureza, desta forma, picos nevados, mares revoltosos, céus tempestuosos etc, nunca seriam sublimes para Kant. O sublime kantiano está contido dentro da mente daquele que julga e não nos objetos da natureza. Nenhum objeto sensível, segundo Kant é sublime:

“Rochedos audazes, sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas, acumulando-se no céu avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua eterna força destruidora, furacões com a devastação deixada para traz [...]”
(KANT,2010,p.107)

Tais objetos seriam apenas renomeados de sublimes devido à capacidade de provocarem o surgimento do sentimento do “*supersensível*” no sujeito contemplador de tais fenômenos:

Mas precisamente, pelo fato de que em nossa faculdade de imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como uma idéia real, mesmo aquela inadequação a esta idéia de nossa

⁵⁷ Na *Crítica da Faculdade do Juízo*,(1790), que doravante adotaremos a abreviação: *CFJ*, Kant discorre sobre a proposta empirista inglesa citando-o: “Burke, que nesta espécie de abordagem merece ser considerado como o autor mais importante, descobre por esta via (p.233 dessa obra),que o sentimento do sublime fundamenta-se sobre o instinto de autoconservação e sobre o medo, isto é, sobre uma dor [...]” KANT,2010,p.123.

⁵⁸ “Em termos de influências sobre a teoria estética de Kant, sabemos de sua familiarização com as obras de Shaftesbury, Addison, Huchenson, Hume, Blair, Kames, Gerard e Beattie.” “In terms of British influences on Kant’s aesthetic theory, we know he was familiar with work by Shaftesbury, Addison, Huchenson, Hume, Blair, Kames, Gerard and Beattie” BRADY,2012,p.47.

faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento *de uma faculdade supersensível em nós*; e o que é absolutamente grande não é, porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva. (KANT, 2010, p.96)

Desta forma para Kant, apenas a capacidade da mente de elevar-se ao âmbito do supersensível poderia ser sublime. O sublime será analisado por Kant na *Crítica da Faculdade de do Juízo*, dentro de seu grande projeto crítico composto por mais dois volumes: a *Crítica da razão Pura*⁵⁹, e a *Crítica da Razão Prática*⁶⁰, cujo escopo, em linhas gerais, é o de realizar a grande crítica da razão e assim, determinar a natureza da razão humana. À primeira vista, o sublime kantiano, parece contribuir apenas indiretamente para levar a cabo tal tarefa do projeto crítico, ou seja, de estabelecimento dos princípios fundamentais da cognição racional, que se daria pela interação das faculdades do entendimento, da sensibilidade, e da razão e, talvez por isso, ocupe um lugar de mero apêndice, dentro da *Crítica da Faculdade do Juízo*, consagrando-o os parágrafos § 23 até o § 29. Entretanto, a teoria do sublime kantiano destaca-se de seus predecessores tanto ingleses quanto os alemães⁶¹, pelo seu forte componente de sofisticação metafísica, ao tentar ligá-lo como uma forma de experiência estética com o sentido de liberdade inerente ao sujeito moral e assim tentar formular uma nova concepção do sublime de maior proximidade com o contexto de seu sistema crítico.

Kant analisa o sublime na *CFJ*, contrapondo-o ao belo, apresentando-o na *Analítica do Sublime*⁶², e assim como o belo, por considerá-lo também como um tipo de julgamento estético, divide com este, o mesmo conjunto de características⁶³: são

⁵⁹ *Crítica da Razão Pura* (1781).

⁶⁰ *Crítica da Razão Prática* (1788).

⁶¹ Entre seus contemporâneos, Alexander Gottlieb Baugarten (1729 – 1786) que publicou sua *Estética* (1750-58) obra inacabada e, Moses Mendelssohn (1729-1786) *On the Main Principles of Fine Art and Science* (1755). Nota do Autor.

⁶² KANT, I. *CFJ - Analítica do Sublime*, p.89-125.

⁶³ “No que concerne à divisão dos momentos do ajuizamento estético dos objetos em referência ao sentimento do sublime, a Analítica poderá seguir o mesmo princípio ocorrido na análise dos juízos do gosto [...] segundo a quantidade, de modo universalmente válido; segundo a qualidade, sem interesse; e

juízos reflexivos que envolveriam apenas conceitos indeterminados ao invés de determinados⁶⁴, singulares e universalmente válidos. Desta maneira serão apresentados em contraste aos juízos determinantes, de sentido lógico e objetivo e conceitos determinados. Portanto, tanto o belo quanto o sublime, são tipos de juízos desinteressados, pois não envolveriam o conhecimento do objeto para qualquer finalidade, ou em termos kantianos, apresentam a característica de finalidade sem fim, que caracteriza a apreciação estética, distinto de qualquer interesse de uso ou função do objeto observado, e devido a isto, ambos envolvem uma apreciação estética do objeto em si mesmo⁶⁵.

Kant segue a tradição, destacando as grandes diferenças entre o belo e o sublime. O belo é associado com a forma de um objeto, enquanto o sublime é associado ao disforme à infinitude⁶⁶, devido principalmente a sua grande magnitude. Nesse sentido ele constitui uma transgressão nos fins de nossa faculdade de julgar, e uma afronta à imaginação, pois os sentidos e a imaginação não seriam capazes de absorver e dar conta da quantidade colossais de dados, por ele apresentadas, sendo necessário o emprego da faculdade da razão. Desta postulação, do belo como possuidor de forma, e o sublime informe, resulta num tipo diferente de atividade da imaginação seja ativado para cada caso. Enquanto a faculdade da imaginação está em harmonia com a faculdade do entendimento gerando o prazer na contemplação de um objeto belo, no caso do sublime, a imaginação entra em conflito com a razão, sendo, inadequada para dar conta do sublime e a razão adequada. Tal sentimento associado ao sublime é complexo, envolvendo dois componentes o prazer e o desprazer, a este

tem que representar, segundo a relação, uma conformidade a fins subjetiva; e, segundo a modalidade, essa última como necessária.” KANT, 2010, p.92.

⁶⁴ “[...] ambos não pressupõe nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico determinante, mas um juízo de reflexão [...]” Ibid., p.89.

⁶⁵ “[...] consequentemente a complacência não se prende à sensação como a do agradável, nem a um conceito determinado como a complacência no bom, e contudo é referida a conceitos, se bem que sem determinar quais; por consequência a complacência está vinculada à simples apresentação ou a faculdade de apresentação, de modo que esta faculdade ou a faculdade da imaginação é considerada, em uma intuição dada, em concordância com a faculdade dos conceitos do entendimento ou da razão, como promoção desta última.” Ibid., p.89-90.

⁶⁶ “O belo na natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode ser também encontrado em um objeto sem forma, na medida que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso em sua totalidade.” Ibid., p.90.

último Kant denominará, prazer negativo.⁶⁷ Este prazer negativo é descrito como uma forma de “admiração e respeito” e parece remeter aos efeitos do sublime apontados por Burke⁶⁸. No prazer negativo, tanto a admiração quanto o respeito, não seriam estritamente um prazer positivo, como é o caso daqueles presentes no belo e que trazem consigo a promoção da vida, mas seriam antes, prazeres indiretos, pois envolveria a atração e a repulsão. Também aqui percebemos os ecos das *Investigações* de Burke, respectivamente: *I-Estupefação*, e *II -Terror*⁶⁹, anteriormente delineadas.

As fontes do sublime em Kant, parecem em princípio, diretamente ligadas às propriedades físicas da natureza de força e magnitude, às quais, Kant denomina respectivamente, de sublime dinâmico e sublime matemático. Porém, mais importante quanto esta divisão do sublime, é o seu efeito no homem: o fracasso da imaginação de imaginar, sem o qual o sublime não ocorre. Daí, o sentimento de fracasso da imaginação ao tentar compreender o absolutamente grande; tanto na medida, matemático, como no poder, dinâmico:

Mas esta idéia de suprasensível [...] é despertada em nós por um objeto, cujo ajuizamento estético, aplica até os seus limites a faculdade de imaginação, seja ampliação, matematicamente, ou, ao seu poder sobre o ânimo ,dinamicamente,[...].
(KANT,2010,p.115)⁷⁰

Nesse sentido o sublime constituiria uma transgressão nos fins de nossa faculdade de julgar, numa afronta à imaginação, provocando um estado de confusão mental num primeiro momento, gerando com isso, o desprazer⁷¹.

⁶⁷ “[...] enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso também é incompatível com atrativos, e enquanto o animo não é simplesmente atraído pelo objeto, mas alternadamente também sempre de novo repellido por ele, a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é merece ser chamada de prazer negativo.” Ibid.,p.90.

⁶⁸ “Estupefação, como disse, é o efeito do sublime no seu mais alto grau; os efeitos inferiores são a admiração, a reverência e o respeito.” Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect.” BURKE,2008.p.53.

⁶⁹ Ibid.,p.53-54.

⁷⁰ KANT,op.cit.,p.115.

Para Kant, a razão desempenha um duplo papel na experiência do sublime. Por um lado, é meramente ampliadora da faculdade da imaginação, por outro, unifica o conhecimento. Não há conhecimento a unificar na experiência do sublime, pois o próprio entendimento não encontrou nenhum conceito que correspondesse à representação terrível e ameaçadora do sublime dinâmico, tampouco diante da incomensurabilidade apresentada pelo sublime matemático. Tampouco a razão, encontra em seu âmbito de competência algo como um sujeito absoluto, alma, o objeto absoluto, mundo, ou ainda um ideal absoluto, Deus. Ao referir-se à totalidade absoluta, a razão reconhece que a representação não é constituinte dos domínios em que rege soberana. Resta, portanto, que soberana como é, nos indique que o sentimento do sublime na natureza, é o respeito pela nossa própria determinação. A razão resolve a angústia proporcionada pela representação da mesma maneira como legisla, exige o respeito por uma lei imposta por ela. Ao respeitarmos o objeto terrível do sublime, e ao reconhecermos nossa superioridade moral perante o objeto que nos atemoriza, estamos respeitando a idéia de que existe uma humanidade em nós, portanto, o homem, por possuir a faculdade da imaginação, diferencia-se da natureza da qual faz parte. Nesta humanidade kantiana, a cultura desempenha o mais alto posto, através do importante papel de afastar o homem da barbárie e torná-lo cada vez mais próximo do sujeito moral:

A estupefação - que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado que apanha o observador à vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que rompem nelas [...] - não é na segurança em que o observador se sente, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de abandonarmos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com o estado de repouso e deste modo ser superior à natureza em nós próprios, por conseguinte também à natureza fora de nós. (KANT,2010,p.115-116)

⁷¹ “Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as apresentações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado tanto quanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder” KANT,2010,p.97-98.

Para o sistema kantiano, a faculdade da imaginação é superior à faculdade de sensibilidade, quando opera segundo os princípios do esquematismo da faculdade do juízo, e a razão fornece então uma lei obrigando-nos a considerar como pequeno tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande em comparação com as idéias da razão:

Pois a faculdade da imaginação, quando opera segundo os princípios do esquematismo da faculdade do juízo, conseqüentemente enquanto subordinada à liberdade, é instrumento da razão e de suas idéias, como tal, porém é um poder de afirmar nossa independência contra as influências da natureza, de rebaixar como pequeno o que de acordo com a primeira é grande e, deste modo, por o absolutamente grande somente em sua própria destinação, isto é, do sujeito. (KANT, 2010, p. 116)

Assim, parece-nos que, o sublime, requisitaria um estado de gosto mais refinado do que o exigido pelo belo, pois exige ao mesmo tempo, o desenvolvimento mais elevado do sentido de cultura⁷², aparentemente significando um sentimento moral mais refinado, por exigir-nos maiores desafios e demandas do que aquelas inerentes ao belo:

Na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de modo terrificante. Ele verá, nas demonstrações de violência da natureza em sua destruição e na grande medida de seu poder, contra o qual o seu é anulado, puro sofrimento, perigo, privação, que envolveria o homem que fosse banido para lá. (KANT, 2010, p. 111)

Assim, seguindo tal raciocínio, uma pessoa com menor força cultural, retidão moral, ou ainda, inconsciente de tal possibilidade, poderia simplesmente fugir quando diante de uma violenta tempestade, mesmo quando estivesse salvaguardada por um local seguro, como no exemplo oferecido por Kant, sobre a resposta menos refinada ao sublime dinâmico dos Alpes de Bonhomme, uma das cordilheiras da Savóia,

⁷² “O juízo sobre o sublime da natureza, embora necessite cultura (mais que o juízo sobre o belo), nem por isso foi o primeiro produzido precisamente pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade, mas ele tem seu fundamento na natureza humana e, na verdade, naquela que com o seu entendimento se pode ao mesmo tempo imputar qualquer um e exigir-lhe, a saber na disposição ao sentimento para idéias (práticas), isto é ao sentimento moral” KANT, 2010, p. 112.

impostas ao camponês de savoiano, pois simplesmente acredita que, os escaladores são tolos ao arriscarem suas vidas desnecessariamente. Em contrapartida à resposta culturalmente mais refinada, quando comparada com as intenções de “*instruir os homens*”, que levaram De Saussure⁷³ a enfrentar a primeira escalada ao Montblanc aos 78 anos:

“Assim o bom camponês savoiano, aliás, dotado de bom senso[como narra o Sr. Sausurre], sem hesitar chamava de loucos todos os amantes das geleiras.[...] Sua intenção, com isso era, porém, instruir homens, e esse homem excelente tinha as sensações que transportavam a alma e além disso as oferecia aos leitores de suas viagens.”(KANT,2010,p.111)

Pode-se entender que, o prazer gerado pelo sublime, tanto matemático quanto o dinâmico, se dá pelo contato que ambos oferecem com a potencialidade moral intrínseca ao homem, revelando através da experiência sensível sua capacidade de liberdade. Para explicar como isso se daria, Kant inicia com a explicação do sublime matemático. Diante dele, os sentidos e a imaginação são levados até os seus limites máximos, ao se depararem com objetos naturais de magnitude colossal. Embora não sejam infinitamente grandes em si mesmos, sugestionam a idéia de infinitude (oceano, céu estrelado, desertos sem limites), que apenas o homem pode vislumbrar. Kant parece focar sobre os processos mentais envolvidos na tentativa de compreensão de objetos que de tão grandes exauem as capacidades da imaginação. A tentativa de utilizar o método matemático de medidas quantificadoras é ineficaz para esses casos, bem como a contemplação estética para tentar dar conta de abarcar o todo através da faculdade da imaginação. Tal ineficiência de nossa faculdade de estimar a magnitude das coisas do mundo sensível requer a faculdade supersensível no homem para poder pensar o infinito: “No entanto, para tão só poder pensar sem contradição o infinito dado requer-se no ânimo humano uma faculdade que seja ela própria supra sensível” (KANT,2010,p.101).Tal capacidade possibilita ao homem ter a consciência da capacidade da razão como a provedora de idéia do infinito, pois a faculdade da razão, que embora compreenda as totalidades como idealidades que nenhuma experiência

⁷³ De Saussure, H.B. (1709-90), de Genebra, aos 78 anos um dos primeiros escaladores do Montblanc e autor de *Voyages dans lês Alps* (4 vols.), editados em 1779.Nota do Autor.

pode comprovar, ao mesmo tempo representa um aspecto importante da nossa natureza que é supersensível e livre de determinação mecânica. Assim a experiência do sublime, dirige nossa atenção para o que se apresenta supersensivelmente, neste caso introspectivamente, para além do fenômeno da natureza. Desta maneira, enquanto a expansão e o fracasso da imaginação de imaginar tais objetos dá lugar a frustração, e por consequência, ao desprazer ou dor, ao mesmo tempo, o poder da razão, com sua capacidade de abarcar a idéia de infinito por meio de uma mente finita, suplantando qualquer idéia intelectual, ou matemática, geraria o prazer:

[...] assim aquela grandeza de um objeto da natureza, na qual a faculdade da imaginação aplica infrutiferamente sua inteira faculdade de compreensão, tem que conduzir o conceito da natureza a um substrato supra-sensível (que se encontra à base dela e, ao mesmo tempo, de nossa capacidade de pensar) , o qual é grande acima de todo padrão de medida dos sentidos e por isso permite ajuizar como sublime não tanto o objeto quanto, antes, a disposição de ânimo na avaliação do mesmo.(KANT,2010,p102)

Por esta disposição de ânimo, pode-se conjecturar como um estado mental mais expandido, para além do seu uso corriqueiro, “sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos” (KANT,2010,p.96), e nesta disposição mental, resultante de uma certa representação que ocupa o juízo reflexivo, não é o objeto que será chamado de sublime, mas antes, tal capacidade exclusiva ao homem e extensiva à toda a humanidade. O juízo de objetos sublimes matemáticos é feito, levando-se em consideração a sua imensidão e despropósito de tamanho, pois o tamanho estimularia a expansão da imaginação, e consequentemente, frustraria a capacidade da imaginação por falhar em compreender tal objeto em sua totalidade. Tal frustração, entretanto, é ao mesmo tempo geradora de prazer, pela presença da capacidade da razão em compreender totalidades infinitas. Kant explica ainda que devido ao erro de sub-repção, atribuímos respeito ao sentimento do sublime na natureza e por isso algumas vezes chamamos erroneamente a natureza de sublime, quando na verdade o que seria sublime, é a mente:

Portanto o sentimento de sublime na natureza é respeito por nossa própria destinação, que testemunhamos a um objeto da natureza por uma certa sub-repção (confusão de um respeito pelo objeto como respeito pela idéia da humanidade em nosso sujeito), o que por assim dizer torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento sobre a faculdade máxima da sensibilidade (KANT,2010,p.103)

Desta forma, o prazer se daria de forma indireta no sublime matemático. Primeiramente, como tentamos demonstrar, o sentimento de inadequação e desconforto, gerando o desprazer e dor pela frustração, devido a imaginação ser insuficiente para dar conta de tamanha grandeza para a avaliação da razão, e simultaneamente, despertaria o prazer, “o objeto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer”(KANT,2010,p.106). A inadequação na qual a imaginação é expandida à máxima potência, para além da qual nada pode representar, mas apenas, o que seja obscuro e confuso, é o gerador de dor. Entretanto, o direcionamento inteligível operado pela razão, que entra em atividade para completar a compreensão do infinito, através de seu pertencimento ao este âmbito não sensorial, puramente racional, aonde essas totalidades infinitas podem ser compreendidas, ocasionará o prazer. Pois, a idéia de humanidade que reside dentro desse âmbito fica então disposta a uma associação com a experiência. Desta forma, os objetos descomunais em tamanho que propiciaram a imaginação buscar o infinito, indiretamente produzem o despertar de nosso aspecto puramente racional caracterizando nossa humanidade, e devido a tal característica são tratados como objetos de admiração e respeito por nossa vocação racional e “pertence à nossa determinação avaliar como pequeno em comparação com as idéias da razão tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande para nós.”(KANT,2010,p.104)

No caso do sublime dinâmico, Kant o relaciona com a grandiosidade como o fizeram seus predecessores ingleses, porém a maior relevância está diretamente ligada, ao seu poder. Desta forma, aquilo que distingue o sublime dinâmico do matemático parece-nos estar fortemente associado a caracterização do sublime burkeano:

Em todos esses casos, se a dor e o terror são tão modificados ao ponto de não se tornarem nocivos; se a dor não é transformada em violência, e o terror não é convertido em destruição da pessoa, a medida em que tais emoções são abrandadas [...] são capazes de produzir encanto; mas não prazer, uma espécie de horror prazeroso, de tranquilidade tingida com terror; e como pertencente a auto sobrevivência é uma das emoções mais fortes.
(BURKE,2008,p.123)⁷⁴

Parece-nos ainda que, Kant complementa tal trecho burqueano postulando-o assim:

Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo (embora inversamente nem todo objeto que suscita medo seja considerado sublime em nosso juízo estético). Pois no ajuizamento estético (sem conceito) a superioridade sobre obstáculos pode ser ajuizada somente segundo a grandeza da resistência. Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo.
(KANT,2010, p.107)

A consequência do poder e força, contidas no medo de um objeto sublime, seria o de provocar a sensação de acovardamento e pequenez diante de tal magnitude e força. Tal sentimento suscitado, só seria possível, sob as condições de segurança e cuidado pela nossa autopreservação através do distanciamento, conforme foi também analisado em Burke, anteriormente exposto nesta pesquisa. Pois, somente com o distanciamento seguro, o sujeito não seria tomado pelo medo verdadeiro diante de tal fenômeno, e que descaracterizaria o desinteresse numa experiência estética. Temendo por nossas próprias vidas, nossa integridade física, nos colocaria numa relação diferente com a natureza, restando-nos fugir dela, ou simplesmente padecer. Daí a necessidade de distanciamento seguro, como meio de acessar tal resposta estética.

⁷⁴ “ In all these cases, if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts [...], they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquility tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is our strongest of all passions.” BURKE,2008.p.123.

Nesta experiência, o poder físico do objeto ou fenômeno são conhecidos como seriamente perigosos:

[...] rochedos audazes, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e trovões, furacões (...) etc, tornam nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. (KANT,2010,p.107)

Mesmo quando os contemplamos com medo, Kant explica que, diante de tais fenômenos nós poderíamos considerá-los sem interesse e desta maneira, na apreciação estética, entender que existe um componente em nós que permanece imune a tal ameaça física, e que os efeitos devastadores das forças da natureza não podem comprometer em nada nossos princípios racionais, uma vez que são de ordem diferente, não física. Apesar destes exemplos paradigmáticos do sublime dinâmico, Kant em seguida gravita em torno do caráter sublime humano dando um caráter de profundidade moral:

Pois, que é isto que, mesmo para o selvagem, é um objeto de máxima admiração? Um homem que não se apavora, que não teme a si, portanto com inteira reflexão. Até no estado maximamente civilizado prevalece este apreço superior pelo guerreiro; só que ainda se exige, além disso, que ele ao mesmo tempo comprove possuir todas as virtudes da paz, da mansidão, compaixão e mesmo o devido cuidado por sua própria pessoa, justamente porque nisso é conhecida a invencibilidade de seu ânimo pelo perigo. (KANT,2010,p.109)

Nesta citação percebe-se a valorização de certa incorruptibilidade de caráter como expressão do sublime e assim ligando-o ao guerreiro por estar autoconsciente de sua missão moral. Poder-se-ia também relacionar o sublime dinâmico, a todos àqueles que morrem em prol de defesa de uma causa, quer seja ela de ordem religiosa, científica, nacionalista, entre tantas, e orientados pela sua forte convicção de humanidade, enfrentam o medo sacrificando-se por suas convicções. Assim, na visão kantiana de um caráter sublime, abarcaria todos àqueles que apesar dos obstáculos físicos colocados incondicionalmente nos seus caminhos, não se desviariam na realização dos seus princípios morais:

Mesmo a guerra, se é conduzida com ordem e com sagrado respeito pelos direitos civis, tem em si algo de sublime e ao mesmo tempo torna a maneira de pensar do povo que a conduz assim tanto mais sublime quanto mais numerosos eram os perigos a que ele estava exposto e sob os quais tenha podido afirmar-se valentemente; já que contrariamente uma paz longa encarrega-se de fazer prevalecer o mero espírito de comércio, com ele, porém o baixo interesse pessoal, a covardia e moleza, e de humilhar a maneira de pensar do povo (KANT,2010,p.109)

Desta forma, o choque provocado na sensibilidade e na imaginação pelo objeto sublime dinâmico, provocaria a conscientização de nossa capacidade de liberdade e de moralidade. Através desse sentimento, o sublime dinâmico propicia o contato com nossa liberdade, e de alguma forma nos prepara para avançarmos numa conduta moral mais refinada. Apesar de enfatizar que os sentimentos suscitados pelo sublime dinâmico são a princípio extensivos a toda humanidade, universalmente aceitos, uma vez que são baseados sobre a suposição de que cada ser humano seja possuidor da mesma constituição moral, Kant parece-nos, menos confiante sobre o aspecto de consensual nos julgamentos ligados ao sublime dinâmico, uma vez que seria necessário para tanto um maior refinamento cultural, como explicitado no exemplo do camponês savoiano. Pode-se também conjecturar que, os diferentes tipos de respostas dadas ao sublime dinâmico, podem estar ligados às características pessoais próprias, como por exemplo, pessoas mais propensas a serem afetadas pelo medo bem como, seus próprios interesses em se manterem vivas, uma vez que haveria muitos homens de coragem que experimentaram o sublime dinâmico embora fossem menos refinados culturalmente.

Kant conclui suas observações sobre o sublime dinâmico enfatizando que nenhuma sublimidade estaria contida nos objetos da natureza, mas somente contida na mente humana:

Portanto a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas só em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós [na medida em que ela influi sobre nós]. Tudo o que suscita este sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossa forças, chama-se [conquanto impropriamente] sublime. (KANT,2010,p.110)

Assim como no matemático, o sublime dinâmico se daria na mente do observador, porém diferentemente do primeiro, em que o desprazer envolveria a frustração pelo esforço da imaginação em compreender o objeto, no dinâmico o sublime estaria ligado e baseado no sentimento de medo provocado por um objeto ameaçador. Além desses tópicos recorrentes em toda a analítica do sublime, Kant aponta ainda na *CFJ* §28, que entre algumas das mais supersticiosas atitudes religiosas ligadas ao poder divino, não seriam tão diferentes daquelas suscitadas pelo sublime dinâmico cujo poder e força natural devastadora, com seus imprevisíveis efeitos exercidos sobre os homens, também estaria envolvido naquelas concepções primitivas religiosas que concebem um Deus que não apenas exige o respeito mas uma atitude tipicamente religiosas; a submissão, comiseração e um sentimento de completa fragilidade diante dele. Neste tipo de concepção religiosa altamente supersticiosa, Kant a considera como moralmente insensível, pois ignora que os seres humanos tenham uma natureza moral, portanto ela mesma muito semelhante ao divino:

Parece conflitar com essa análise do conceito do sublime, na medida em que este é atribuído ao poder, o fato de que nas intempéries, nas tempestades, no terremoto etc., acostumamos a representar Deus em estado de cólera mas também, como se apresentando em sua sublimidade no que contudo a imaginação de uma superioridade de nosso ânimo sobre os efeitos e, como parece, até sobre as intenções de um tal poder, seria tolice e ultraje ao mesmo tempo.(...) Na religião em geral parece que o prostrar-se, a adoração com a cabeça inclinada, com gestos e vozes contritos, cheios de temor, sejam o único comportamento conveniente em presença da divindade, que por isso a maioria dos povos adotou e ainda observa. (KANT,2010,p.110)

Aparentemente, sob a teoria do sublime kantiano, tanto o matemático quanto o dinâmico apresenta um forte componente religioso associados a existência de Deus respectivamente, no sublime matemático, postula inicialmente, “Denominamos sublime o que é absolutamente grande” (KANT,2010,p.93), ressoando desta forma, como a mais abstrata e generalizada definição de Deus. Ainda que magnitude e o conceito de Deus não sejam sinônimos, Kant parece deslocar sua análise da idéia racional do absolutamente grande em direção ao âmbito das idéias racionais, onde as

totalidades podem ser apreendidas, introduzindo assim um conteúdo moral na experiência do sublime matemático via a concepção de respeito que temos em relação a qualquer coisa que representa um ideal para nós, conforme tentamos delinear anteriormente. No caso do sublime dinâmico, postula a mesma idéia da razão que representa um padrão (moral absoluto de conduta) a ser perseguido, por meio de religiões mais iluminadas pela razão e menos reféns da superstição:

[...] Somente quando ele é autoconsciente de sua atitude sincera e agradável a Deus, aqueles efeitos do poder servem para despertar nele a idéia da sublimidade deste ente, na medida em que reconhece em si uma sublimidade de atitude conforme aquela vontade e deste modo é elevado acima do medo diante de tais efeitos da natureza, que ele não considera como expressão de sua cólera. (...) Unicamente deste modo a religião distingue-se internamente da superstição, a qual não funda o ânimo a veneração pelo sublime, mas o medo e a angústia diante do ente todo-poderoso, a cuja vontade o homem aterrorizado vê-se submetido, sem contudo a apreciar muito; do que pois certamente não pode surgir nada senão granjeamento de favor e de simpatia ao invés de uma religião da vida reta. (KANT,2010,p.110)

Desta forma, podemos concluir que o sublime kantiano, não é nada de objetivo, nenhuma intuição evoca aqui as idéias, mas antes o sublime seria o próprio fracasso da imaginação, pois é testemunha que existe algo de inapresentável à mente. Num primeiro momento é traduzido em desprazer e seguido, num segundo momento, de prazer. A sublimidade seria então um estado de mente pela qual nós sentimos prazer pelo fracasso das representações sensíveis em nós, pois tal fracasso da imaginação permite ao mesmo tempo nossa apreciação do poder da nossa razão em conceber aquilo que jamais poderá ser objeto dos sentidos ou de uma representação sensível. Para tanto, Kant enfatiza a necessidade de “uma cultura mais vasta para assim poder proferir esta excelência dos objetos da natureza”(KANT,2010,p.111), caso contrário, o sublime apenas se manifestaria como algo terrificante e desprovido de prazer. Daí, sua relevância para a *CFJ* pois, ao tornar conhecidos os princípios norteadores do sentimento sublime, a saber, os limites da faculdade de sensibilidade nas suas formas de espaço e tempo e como consequência última o desprazer, ao mesmo tempo, é exigido para a apreensão do sublime, uma superação destes limites, ligando-se assim

ao âmbito das idéias da razão, aonde tais totalidades podem ser pensadas livremente, ocasionando o prazer, por sermos possuidores de uma razão capaz de abarcar “tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande para nós, e o que ativa em nós o sentimento desta destinação supra sensível concorda com aquela lei.” (KANT,2010,p.104)

Assim, a afetação da razão como condição de possibilidade da universalidade da cultura, do respeito, portanto, da emoção sublime, faz da exposição desta ao mesmo tempo sua dedução: o sublime kantiano tem, assim, o privilégio de afirmar imediatamente pelas faculdades que supõe e põe em jogo, a universalidade dos juízos estéticos que lhe dizem respeito.

Em resumo, podemos ressaltar o efeito copernicano do sistema filosófico kantiano também na questão do sublime. Transmutando a significação que até então, supostamente atribuía aos próprios objetos a sua sublimidade, deslocando o sublime para um estado subjetivo, onde a capacidade supersensível é ativada no sujeito contemplador, universalmente comunicada, ou em outras palavras, uma comunicação de um sentimento não conceitual, determinado por dois momentos de fortes emoções. No primeiro momento, caracterizado pelo sentimento de desprazer, quer pelo fracasso da imaginação diante de colossal magnificência, vastidão e infinitude presentes no sublime matemático, ou, quer pelo medo e terror, suscitados na mente do observador diante de forças titânicas da natureza. No segundo momento desta experiência do sublime, Kant explica como o prazer pode ser gerado a partir deste estado de desprazer. No caso do sublime matemático, diante da impotência da imaginação tentando fazer ver o que não pode ser mostrado, a frustração da imaginação em não compreender o objeto e, em decorrência disto, clama pelo auxílio da razão, onde o infinito e sua totalidade, o absoluto da idéia, podem ser reconhecidos neste âmbito, uma vez que, para o sistema kantiano, a razão reina soberana sobre a faculdade dos sentidos, “pertence à nossa determinação avaliar como pequeno em comparação com idéias da razão tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande para nós” (KANT,2010,p.104). O desprazer, advindo do sentimento de receio em perder-se em abstrações, despertaria justamente o prazer, por essa apresentação negativa da realidade “*alargar à alma*”:

Não se deve recear que o sentimento do sublime venha a perder-se por um tal modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada sobre o que possa apoiar-se, precisamente por esta eliminação das barreiras da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois. Uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa, que, entretanto, alarga a alma. (KANT,2010,p.121)

No sublime dinâmico, a forte emoção ligada ao terror provocada pela força titânica dos objetos ou fenômenos físicos da natureza, seria transmutada pelo sentimento de alívio gerando o prazer de sermos os únicos habitantes deste planeta, a poder considerar tais objetos com prazer desinteressado, ao contemplá-los em lugar seguro, portanto salvaguardando nossas vidas, e desta maneira perceber que somos imunes diante de tais ameaças físicas. Mediante tal experiência, podemos apreender que até mesmo as forças titânicas da natureza nada podem fazer para arruinar nossos princípios racionais, por serem de uma ordem diferente daquela dos fenômenos físicos que porventura possam nos ameaçar.

O principal efeito do sublime no homem segundo Kant é, o enriquecimento de sua força interior e conseqüentemente da convicção de seu caráter, através do cultivo do respeito e da admiração suscitados. Colocando-o em contato direto com a sua liberdade e preparando-o, de alguma forma, para uma conduta moral mais digna e menos bárbara. Diante do sublime, segundo afirma Kant, descobrimos nossa humanidade dentro de nós.

2.3

O sublime em Adorno

Seguindo a esteira kantiana, e visando dar prosseguimento a pesquisa do sublime na música em Adorno, pode-se perceber através da idéia kantiana de “uma apresentação meramente negativa”(KANT,2010,p.121), conforme atentamente observa Lyotard, que tal postulação de Kant, “aponta para um mundo de possibilidades de experimentações artísticas no qual os Vanguardistas vão traçar seu rumo” (LYOTARD,1989,p.105),e ainda comenta,“Kant ao citar a lei judaica da interdição das imagens como um exemplo eminente de apresentação negativa: o prazer dos olhos reduzido a quase nada faz pensar infinitamente o infinito.”(LYOTARD,1989,p.103). Referindo-se, portanto, ao § 29 da CFJ:

Talvez não haja no Código Civil dos judeus nenhuma passagem mais sublime que o mandamento:“Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra.(...). (KANT,2010,p.121)

Aponta ainda Lyotard, que a alusão kantiana sobre algo grandioso, como é o caso do sublime, por sua característica única de não poder ser mostrado pela faculdade da imaginação, caracterizaria a não apresentação ou apresentação negativa de Kant, portanto, “O vanguardismo germina, deste modo na estética kantiana do sublime” (LYOTARD,1989,p.103). Tal tese encontra amparo, por outro lado, no seguinte trecho de *Estio do Tempo*, no qual, Pedro Duarte de Andrade chega a resultados semelhantes:

Contemporaneamente, Jean-François Lyotard articulou a teoria do sublime feita no fim do século XVIII e encampada pelo romantismo às vanguardas artísticas já no começo do século XX. Em sua opinião, «o sublime será talvez o modo de sensibilidade artística que caracteriza o modernismo, justo por fazer alusão a algo que não pode ser mostrado, conforme sinalizaria o que Kant chama de apresentação negativa, ou mesmo não *apresentação*». O sublime, ao contrário do belo, evidenciaria o caráter problemático da arte moderna, com sua nostalgia do absoluto que falta, mas ao qual alude.(DUARTE,2011,p.137)

O sublime caracteriza-se então, durante os séculos XIX e XX, como a possível resposta à proposta de apresentação, daquilo que é indeterminável. Através das artes, como âmbito do determinado, daria-se conta da apropriação e testemunho deste aspecto indeterminável e inapreensível do sublime. Adquire assim, maior relevância de categoria estética: “toda e qualquer discussão da categoria, tem como medida, o quanto ela logra apresentar e explicar, lógica e historicamente a contraditoriedade inerente à própria coisa” (BÜRGUER,2012,p.74), exercendo, portanto, relevante papel, nas vanguardas artísticas modernas. O seu maior precursor, o romantismo de Iena: “Nesse sentido, o romantismo de Iena talvez seja o primeiro exemplo de vanguarda na história, como prova sua apropriação inovadora dos clássicos gregos para o futuro moderno.” (DUARTE,2011,p.113)

A idéia do sublime, da terceira crítica kantiana, trouxe consolação àqueles pensadores e artistas românticos, perturbados com o idealismo kantiano. Através do âmbito da estética, eles poderiam vislumbrar uma saída e acesso ao absoluto, a dimensão do ser, do verdadeiro. Naquele ambiente do sublime kantiano, da terceira crítica, os primeiros românticos de Iena, sentiram no sublime, o caminho que privilegia a não exatidão, sinalizado através da arte. Diferenciado, pois, do conhecimento tradicional. O conhecimento estético seria o ambiente privilegiado, numa relação pautada pela inexatidão. O absoluto, não se deixaria apreender, e ao mesmo tempo, poderia ser poetizado, por meio da imaginação e da liberdade do pensamento poético.

Ao colocar a subjetividade humana no centro de nossa experiência da realidade, Kant postulava o mundo como *fenômeno*, aquilo que se apresenta aos nossos sentidos, e *númeno*, o mundo como realmente é, portanto, separados e distintos:

O não apresentável é objeto de Idéia, não se pode mostrar (apresentar), um exemplo, um caso, nem mesmo um símbolo. O universo não é apresentável, a humanidade também não, tal como o fim da história, o instante, o espaço, o bem, etc. Kant fala do absoluto em geral. Porque apresentar é relativizar, colocar em contextos e em condições de apresentações plástica, neste caso. Assim não se pode apresentar o absoluto. Mas podemos apresentar que existe absoluto. É uma «apresentação negativa». Kant diria

também « abstrata ».O sublime é o sentimento que é convocado por estas obras, e não o belo. (LYOTARD,1989,p.129)

Neste dualismo kantiano, será rompido com os primeiros românticos de Jena dos irmãos August e Friederich von Schlegel, o poeta Novalis, os filósofos J.G. Fichte e Friderich Schelling e o teólogo Friderich Schleiermacher, defensores da filosofia do ser, propondo uma nova estética que ligasse o que Kant separou. Os irmãos von Schlegel, escolhem a dúvida, utilizando a figura da ironia, para expressar o que não é dito e, como uma forma de se aludir ao visível para com o invisível, o oculto, o sublime de nossa experiência, ou, como eles o chamavam: *Nachseite* (lado oculto da noite). No poema *Hinos à Noite*, Novalis evidencia tal tendência de busca por unicidade, evocando, o oculto, o obscuro. Neste poema, alude às gotas de orvalho, árvores, folhas, ausência de luz, na ausência de clareza da luz do dia, trazendo com a escuridão, a infinitude, e desta maneira, inscreve-se aí, a dúvida. Ao se misturarem, interpenetrando-se num todo orgânico, no informe, tal poema, propicia um novo olhar, sempre cambiante, impreciso, confuso e inconcluso para as coisas que cercam o homem e o seu mundo:

[...] e eu me volto para a noite misteriosa, sagrada e indescritível. Ao longe repousa o mundo, em sepulcro profundo; um lugar solitário e arruinado. Nas cordas do peito golpeia uma tristeza profunda. Estou pronto para mergulhar nas gotas de orvalho, e misturar-me às cinzas.

[...] Temos olhos que a noite abriu em nosso interior mais divinos que aquelas estrelas brilhantes. Sua visão alcança além dos incontáveis hóspedes mais pálidos da noite. Sem o auxílio da luz eles penetram as profundezas e as regiões elevadas com inefável delícia. Glória a rainha do mundo, a grande mensageira dos mundos sagrados, a do amor extasiado- é ela que te envia até mim-doce amada-amável so da noite- eis que estou desperto-porque sou teu e sou meu- revelaste-me a Noite como Vida- tornaste-me humano[...]

[...] Agora sei quando chegará o derradeiro amanhecer: quando a luz não mais afugentar à Noite e o Amor, quando o sono persistir sem o despertar, existindo apenas um sonho contínuo. (NOVALIS,1998,p.21)

O modelo da ironia, abarca a totalidade do pensar filosófico.Transmitido por Sócrates à Platão, em seus *Diálogos*, quando, ao fingir ignorância como uma maneira de destruir o pseudo argumentos de seus oponentes, e com isso, demonstrar uma

pretensa simpatia pelos seus pontos de vista, permitia que o absurdo de suas proposições, fossem reveladas indiretamente. Com tal modelo de ironia retórica, Schlegel, atribui como fundamento basilar para a nova estética fundindo poesia com filosofia, instituindo assim a contradição como uma forma de pensar. O seu princípio: o amor, pois, seria através deste, o fator de união com as coisas no mundo. A unidade de tudo. Daí, a repulsa com a tradição e, a ruptura, com o princípio aristotélico da não contradição, transmutando-o pelo princípio da contradição, do amoroso, “se tem amor pelo absoluto, e não se pode abandoná-lo, então não resta nenhuma saída senão sempre contradizer-se e conectar extremos que se opõem.” (SILVA,2008,p.30)⁷⁵

A ironia é a forma assumida do paradoxo, por conter em si duas idéias opostas que parecem estranhas, porém ambas contem idéias verdadeiras. Para Schlegel e os primeiros românticos, o fragmento literário será a forma de expressão desse tipo de ironia. A escrita na poesia romântica por meio de fragmentos, é paradoxalmente completa e incompleta, ao sugerir incompletude seria assim a mais genuína forma de espelhar o absoluto, o desconhecido, sua estranheza e a impossibilidade de descrição artística da reprodução de sua totalidade. Pela alusão poética, através da forma expressiva do fragmento, inscreve-se a mudança e a transitoriedade das coisas no mundo. A poesia poderia, também, ser expressa em prosa, e não apenas em versos como na tradição clássica, portanto, elegem o romance como uma forma que destrói a categorização dos gêneros específicos, como sendo, o gênero dos gêneros, pelo seu caráter reflexivo, sua poesia transcendental, encarnando o novo espírito da arte moderna por eles vislumbrada. O local da junção arte e filosofia é o romance, devido, a sua forma híbrida, misturando os mais variados gêneros, não possuindo a divisão tradicionalista, dos demais gêneros clássicos, epopéia, drama, sátira, lírica. A mitologia dominante de tais gêneros clássicos, marcada por deuses e heróis será transmutada no romance moderno, por uma mitologia negativa, os deuses não seriam mais os protagonistas necessários para encaminhamento do enredo, em seu lugar, a arte que construiria o destino dos personagens, numa constante busca em forjar novo sentido de totalidade, revelando assim, a realidade pela ficção, dando sentido à vida.

⁷⁵ SCHLEGEL,F.,In:SILVA,M.S.,*Revolução Romântica. Românticos de Iena. Renovação e Utopia*,p.30.

Cervantes, Goethe e Shakespeare serão os heróis românticos. Na modernidade que acreditavam habitar, os primeiros românticos de Jena, tornam-se então, o primeiro registro histórico de vanguarda artística, explorando a autonomia da obra de arte, agora livre das antigas amarras sociais, políticas ou religiosas. Seu signo de ruptura foi sem dúvida, a vanguarda, rompendo aquilo que a sociedade, até então, estabelecera como o lugar oportuno para a arte. Em seu lugar, propõe a experiência estética profunda, ligando a arte e a vida num novo poetizar, “Rupturas vanguardistas, portanto são movidas pela sensação de aprisionamento em cárceres que desviam a arte, a filosofia e a vida de suas potências. Liberdade é o que elas buscam”. (DUARTE,2011,p.114). A ruptura com a tradição, como um ato libertário, concedendo autonomia para as artes, e em consequência, a abertura para novas descobertas, novos rumos e, abandonando as convenções de formas artísticas pretensamente ajuizadas como corretas, será o forte traço, que aproxima das inflexões adonianas sobre as características dos aspectos de protesto e utopia presentes nas obras de arte vanguardistas. Adorno, como veremos a seguir, polemizará ainda mais os aspectos da ironia, como forma assumida do paradoxo, da dúvida, destacando os aspectos de protesto e da utopia inerentes à obra de arte moderna, atribuindo-lhes importante valor, para a configuração do que entende como o teor de verdade e, intrinsecamente ligado à categoria estética do sublime.

Kant, como vimos, propõe que o sentimento do sublime se restringe apenas à natureza, Não há menção de um sublime artístico, mas em todos os momentos em que o sublime é mencionado na *CFJ*, Kant repete: trata-se do sublime na natureza. Mesmo assim, será justamente, a escolha de Kant, feita por Adorno, para discutir a maioria dos casos em que analisa o sublime em sua obra *Teoria Estética* de 1969.

A princípio, segundo Adorno, parece ser o próprio Kant, ao preconizar a idéia de que o sublime, antes de dizer respeito a qualquer objeto natural, reside no sentimento suscitado por esse objeto, na forma de comoção. O sentimento de domínio sobre a natureza kantiano é transformado, em Adorno, numa experiência da própria naturalidade no espírito humano. O sublime da natureza kantiano, por escapar à determinação da racionalidade, seja pela sua potência avassaladora, quer seja por sua incomensurabilidade infinita, será transmutado em Adorno, quando transplantado

para as artes vanguardistas, entre as quais, as obras da Nova Música. Pois, estariam desvinculadas do seu compromisso com o Esclarecimento. Nas palavras de Adorno:

O sentimento do sublime não se aplica imediatamente ao que aparece; as altas montanhas falam como imagens de um espaço liberado das suas cadeias e dos seus entraves, e da possível participação em tal libertação, e não enquanto esmagam. A herança do sublime é a negatividade não moderada, nua e evidente como outrora prometia a aparência do sublime.(ADORNO,2012,p.301)

A possível herança da experiência do sublime dos primeiros românticos alemães, será aprofundada e transposta para as obras de arte na modernidade, por Adorno. Aludindo ao caráter enigmático da obra de arte de vanguarda, sobretudo, devido ao seu aspecto único e singular, de nunca deixar-se desvendar de maneira unívoca, fugindo sempre, diante do intérprete, numa capacidade de comunicar o incomunicável:

O conhecimento especializado é ao mesmo tempo compreensão adequada da arte e incompreensão obtusa do enigma, neutra em relação ao que está oculto. Quem se contenta com compreender algo na arte transforma-a em evidência, o que de ela de modo algum é. Se alguém procura aproximar-se de um arco-íris, ele esvanece-se. Prototípica para tal é, antes das outras artes, a música, toda ela enigma e ao mesmo tempo totalmente evidente. Não há enigma há resolver, trata-se apenas de decifrar a sua estrutura, e tal é a tarefa da filosofia da arte(...) Resolver o enigma equivale a denunciar a razão de sua insolubilidade; o olhar que as obras de arte vêm o contemplador(...) A ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte.(ADORNO,2012,p189-190)

Em Adorno, a experiência estética do sublime, será caracterizada como: uma experiência de algo que o espírito não poderia obter nem de si próprio, nem do mundo, numa insuficiência de esforços para captar o sentido da obra. Sinalizando a estreita ligação do sublime, com as artes de vanguarda através da negatividade da arte, da negatividade do ente e da promessa de outro, que corre o risco de jamais se realizar. Desta forma, a proposta estética adorniana sugere outro afastamento com a tradição vanguardista da qual é herdeira, o afastamento de se pensar a arte não positivamente, mas, negativamente. Em outras palavras, direcionando-se o

pensamento estético para o seu aspecto desarmonioso, enigmático e singular, portanto, fugidio de interpretações relativistas. A arte de vanguarda, precisamente toma para si, a tarefa que a imaginação é forçada a realizar, quando na experiência do sublime. Nestas obras de arte, apresenta-se o fato de que o inapresentável existe. Tal fato, que o discurso da realidade tenta apagar a todo custo, uma vez que, esse discurso dependeria de se assumir que há uma concordância harmoniosa e estável, e facilmente determinável entre pensamento e objeto, entre idéia e apresentação, assumindo-se finalmente, que o mundo é belo. Também em Lyotard, uma obra de arte de vanguarda, iniciaria a experiência do sublime apresentando alguma coisa negativamente, evitando a figuração ou representação, “o quadrado preto sobre o fundo branco de Malévitch já tinha respondido a esta pergunta em 1915. Será necessário haver um objeto? (LYOTARD, 1989, p. 107) Ao apresentar negativamente a idéia de realidade, absolutamente diferente de nossa própria realidade, Lyotard, neste específico ponto, alinha-se ao sublime em Adorno:

[...] as pesquisas das vanguardas solicitam, uma após a outra, os constituintes que poderíamos julgar elementares ou originários da arte de pintar. Elas operam ex minimis. Seria necessário confrontar a exigência de rigor que as anima com o princípio esboçado por Adorno, no fim da *Dialética Negativa* e que prescinde à escrita da teoria estética: o pensamento que acompanha a metafísica na sua queda só pode processar-se por meio de micrologias. A micrologia não é metafísica em migalhas, assim como o quadro de Newman não é um Delacroix em pedaços. A micrologia inscreve a ocorrência de um pensamento como o que permanece impensado, no declínio do grande pensamento filosófico. O ensaio vanguardista inscreve a incorrência de um now sensível, como o que não pode ser apresentado e que permanece por apresentar, no declínio da grande pintura representativa. Tal como a micrologia, a vanguarda não trata do que acontece com o sujeito, mas sim com ao; Ocorrerá? a privação. É desta maneira que a micrologia pertence à estética do sublime. (LYOTARD, 1989, p. 107-108)

Tal negatividade, inerente às obras de arte, será também destacada por Adorno, quando discorre, nas páginas de sua *Teoria Estética* “a herança do sublime é a negatividade não moderada, nua e evidente como outrora prometia a aparência do sublime”(ADORNO, 2012, p. 301), sugerindo, a reinterpretação do sublime kantiano.

Tal inversão encontra apoio, no seguinte trecho, ora transcrito, do professor e pesquisador do sublime, Pedro Sússekind:

A esse respeito, o que Adorno propõe é uma espécie de inversão do privilégio da racionalidade, ou da noção de uma vitória moral sobre o domínio sensível. Ele afirma que Kant definiu com toda razão o conceito do sublime por meio da resistência do espírito contra o poder excessivo, [...]. Ou seja, não necessariamente o sentimento deve ter como foco a opressão da natureza sobre o indivíduo e a libertação deste em relação ao jugo das forças que o oprimem. O espaço natural pode aparecer como libertado de suas limitações, de modo que, o sentimento diria respeito à participação nessa condição de algo infinito. (SÚSSEKIND, 2013, p.91)

Adorno atenta para o fato de que, o sentimento do sublime kantiano, então restrito aos fenômenos naturais e envolvendo uma experiência, na qual, o sujeito é inicialmente afetado pela superioridade da natureza, transformando-a posteriormente, numa afirmação do sujeito transcendental, já que é dotado de razão, será então, transposta para o seu aspecto negativo, radicalizando ao máximo, tal momento: a superioridade do sublime em detrimento ao sujeito. Nesta inversão adorniana, a experiência do sublime, confronta o sujeito com a negação de si mesmo. A razão instrumental, cotidianamente e mecanicamente utilizada, para dar conta do mundo no qual está inserido é inadequada, frente aos constructos artísticos sublimes. Segundo Adorno, quando diante do sublime artístico moderno, tal negação de sentidos, que a razão instrumental não consegue abarcar, nem tampouco, superar, ocasionaria a aniquilação do sujeito racional, uma vez que, o sentido positivo, tanto da estética kantiana, quanto da hegeliana, não mais, atenderiam às demandas da nova arte moderna. Se em Kant, pensa-se o belo como harmonização e acordo entre as faculdades humanas e, para Hegel, a arte manifesta o espírito do mundo, ambos atribuindo assim, um sentido positivo para a arte, para Adorno, seria imprescindível captar o seu aspecto negativo, e desta maneira, fazer frente às novas exigências da arte moderna vanguardista. Ao qual, também está de acordo Cachopo:

[...] ainda que a matriz da modernidade na arte remonte, segundo o filósofo, ao período da Aufklärung – há que pensar a arte moderna negativamente, quer dizer, captar o seu caráter transgressor, subversivo, a sua pulsão crítica, esse quantum irredutível de desacordo em relação ao curso do mundo que a anima. Assim se discerne o distanciamento de Adorno em relação à tradição estética: negatividade e concretude, determinando-se reciprocamente, permitem caracterizar esta estética, mais como um desvio à tradição estética, do que um Aufhebung da oposição entre estéticas kantiana e hegeliana. (CACHOPO,2011,p.248)

Diante do sublime artístico adorniano o sujeito observador se confrontaria então, com a sua naturalidade, ou, dito em outros termos, o sujeito é posto diante de sua efemeridade, dos seus limites; sua finitude. Com isso, a reconciliação do homem com a natureza, pois percebe-se mortal. Descobre-se então, indissolivelmente atado à natureza, pois, nada mais é que, apenas, corporeidade. A sua razão, antes considerada soberana, agora, sob a ótica adorniana, mais que tudo, é destinada à derradeira verdade de Sileno⁷⁶. Nas palavras de Adorno:

Pela sua transplantação para a arte, a definição kantiana do sublime ultrapassa-se a si mesma. Segundo ela, o espírito experimenta na sua impotência empírica perante a natureza o seu elemento inteligível como a ela subtraído. Contudo, enquanto que o sublime deve poder ser sentido perante a natureza, esta, de acordo com a teoria da constituição subjetiva, torna-se ela própria sublime, e a auto consciência a respeito do seu caráter sublime antecipa algo da reconciliação com esta natureza. Ao deixar de ser oprimida pelo espírito, a natureza liberta-se da conexão maldita do e da soberania subjetiva. Tal emancipação seria o retorno da natureza a ela própria, imagem invertida da pura e simples existência, é o sublime. (ADORNO,2012,p.298)

Para Kant, como vimos, o sublime não se dirige aos constructos artísticos, mas antes, dirige-se à incapacidade da imaginação imaginar, portanto, ao âmbito do

⁷⁶ No livro, *A Origem da Tragédia* (*Die Geburt der Tragödie – Aus dem Geiste des Musik*), Nietzsche recorda a velha lenda na qual o rei Midas procura Sileno, o companheiro constante de Dionísos: “Segundo uma lenda antiga, o rei Midas perseguiu na floresta o velho “Sileno”, companheiro de Dionísos, e durante muito tempo sem poder alcançá-lo. Quando conseguiu, por fim, apoderar-se dele, o rei perguntou-lhe qual era a coisa que o homem deveria preferir a tudo e considerar sem par. Imóvel e obstinado, o demônio não respondia. Até que por fim, coagido pelo vencedor, desatou a rir e proferiu as seguintes palavras: “ Raça efêmera, e miserável, filha do acaso e da dor! E tu, por que me obrigas a revelar-te o que mais te valeria ignorar? O que tu deverias preferir não o podes escolher: é não teres nascido, não “seres”, seres “nada”. Já que isso te é impossível, o melhor que podes desejar é morrer, morrer depressa.” NIETZSCHE, F.W., *A Origem da Tragédia*,p.29-30.

sujeito transcendental. Ao tratar do absolutamente grande, Kant nota que o sublime, não é o objeto dos sentidos, mas o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para dar fim àquele sentimento, com respeito ao qual, todavia, todo e qualquer outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime, não é o objeto, mas sim a disposição de espírito através de certa representação, que ocupa a faculdade de juízo reflexiva: “a inadequação da nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos a esta idéia, desperta o sentimento de uma faculdade suprasensível em nós” (KANT, 2012, p.85). Assim, em Kant, a idéia de uma arte sublime soaria contraditória, uma vez que o sublime, não designaria obras de arte, mesmo quando for experimentado diante delas, como nos poucos exemplos deixados; a catedral de São Pedro, no Vaticano, ou, diante das pirâmides de Giza, no Egito, ou, mesmo ainda, quando diretamente direcionado para a pintura de Michelangelo e ainda, a arquitetura egípcia⁷⁷. O que o sentimento do sublime aponta, segundo Kant, é a incapacidade da imaginação apresentar uma totalidade desses monumentos à razão, analogamente, como naqueles sentimentos suscitados pelo sublime matemático, que lida com o absolutamente grande⁷⁸, ou, diante daqueles no sublime dinâmico⁷⁹, que lida com as forças titânicas da natureza. Adorno, em contrapartida, inverte a concepção kantiana do sublime, transportando-a diretamente para a obra de arte de sua contemporaneidade, estabelecendo a partir desta, nexos entre a pretensa reconciliação sobre o domínio da natureza, preconizada pela razão iluminista do momento kantiano, confrontando tal concepção do sublime kantiano, com a proposta do estranhamento causado, nesta mesma *ratio* instrumental, quando incapaz de lidar com tal estranhamento, e assim, ocasionaria a experiência do sublime, por meio da obra de arte moderna.

⁷⁷ KANT, I. *CFJ*, p.:98.

⁷⁸ “[...] Uma árvore, que avaliamos segundo uma escala humana, fornece em todo o caso um padrão de medida para um monte; e este, se por acaso tiver uma milha de altura, pode servir de medida para o número que expressa o diâmetro da terra, para o sistema de planetas conhecido por nós; este para a via-Láctea; e a quantidade incomensurável de tais sistemas de via-lácteas, sob o nome de nebulosas, as quais presumivelmente constituem por sua vez um semelhante sistema entre si, não permitem esperar aqui nenhum limite.” KANT, 2010, p.103.

“[...] Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d’água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder.” Ibid., 107.

A comoção kantiana, associada antes aos fenômenos naturais, junta-se agora, nesse momento adorniano, à obra de arte das vanguardas do seu tempo. Facultada pela experiência do sublime, o sujeito quando frente à expressão negativa do real, parece ser levado ao estranhamento, e por fim, ao aniquilamento de sua *ratio* instrumental, modificando-o indelevelmente. Segundo Adorno:

A grandeza do homem enquanto espírito e como dominador da natureza deveria ser sublime. Se, porém, a experiência do sublime se desvela como autoconsciência do homem da sua essência natural, a estrutura da categoria -sublime- modifica-se. Ela própria era, na versão kantiana, afetada pela futilidade do homem; nela, precariedade do indivíduo empírico, devia aparecer a eternidade da sua definição universal, a do espírito. Se, porém o próprio espírito é reduzido à sua dimensão natural, o aniquilamento do indivíduo deixa de ser positivamente suprimido. Mediante o triunfo do inteligível no indivíduo que resiste espiritualmente à morte, este empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto. (ADORNO,2012,p.300)

O constrangimento causado à razão instrumentalizada, quando diante de certas obras de arte, sente-se incapaz de apreendê-las e reificá-las, como mecanicamente e cotidianamente está acostumada a fazer, ao lidar com os objetos de forma banalizada, provocando-lhe, um estranhamento e desconforto, devido sobretudo, ao caráter enigmático destas, uma vez que, trazem consigo, o aspecto absolutamente singular, tornando-as únicas e resistentes à qualquer apropriação, dentro de uma categoria maior, quer como uma forma genérica específica, como um produto de um artista, ou ainda, como processo técnico específico:

Na instância suprema, as obras de arte são enigmáticas, não segundo a sua composição, mas segundo o respectivo conteúdo de verdade. A questão pela qual cada uma se liberta por si mesma desse conteúdo de verdade que a atravessa – questão que retorna infatigavelmente - « para que serve tudo isso? » - transforma-se nesta – « É , pois, verdadeiro? » .(ADORNO,2012,p.197)

Diante destas preliminares, somos conduzidos a explorar alguns destes aspectos presentes em certas obras de arte, ao qual Adorno denomina-o como, conteúdo de verdade. A palavra alemã, *Wahrheitsgehalt*, ou, conteúdo de verdade, segundo Jimenez , parece ter sido propositalmente escolhida por Adorno, devido a dupla acepção do termo, *Gehalt* (conteúdo):“que designa tanto o conteúdo por oposição à forma, quanto o valor intrínseco de algo, seu título”(JIMENES,1977,p.200) Segundo

nossa interpretação, o conteúdo de verdade, faz-se presente, também, nas obras de arte, e a princípio, parece estar inseparável do seu potencial crítico e da sua negatividade. Parece-nos, portanto que, ao exibirem a negatividade do real bem como, também por nelas aparecer justamente o que de súbito escapa a essa mesma negatividade, poderíamos associá-la ao que Adorno problematiza na *Teoria Estética* como, aparência do não aparente, ou, do não idêntico, definido-a como: tudo o que escaparia ao conceito. Nas palavras de Adorno:

O conteúdo de verdade das obras de arte é a resolução objetiva do enigma de cada uma delas. Ao exigir solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, que só pode obter-se através da reflexão filosófica. Isto e nada mais é que justifica a estética.
(ADORNO,2012,p.197)

Baseando-nos em algumas passagens decisivas da *Teoria Estética*, bem como outros textos dispersos pelo *corpus* adorniano, tentaremos explorar o teor de verdade em virtude de seu caráter enigmático de resistência à interpretação, considerando que o seu potencial crítico não se limita a denunciar o real, denominado por Adorno como caráter de protesto das obras de arte, ou ainda, seu apelo utópico, ao antecipar outro real por vir. Sobretudo, pela junção desses dois aspectos da obra de arte, configura-se então naquilo denominado por Adorno como seu potencial enigmático, que nunca se permite reificar, permanecendo sempre como uma obra aberta e inconclusa, daí, sua pertença ao âmbito do sublime. O sublime artístico, como visado em Adorno, parece conter o elemento enigmático presente nas obras de arte, uma vez que, segundo o filósofo, “Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso sempre irritou a teoria da arte.” (ADORNO,2012,p.186) Sua crítica assim posta, parece dirigir-se à racionalidade dominante e totalizadora, presente no mundo ocidental, através do desenvolvimento e uso exacerbado da razão instrumental. Todavia, tais obras de arte não poderiam ser tratadas como simples sinônimo de irracionalidade: “(...) a condição do caráter enigmático das obras de arte é menos irracionalidade do que racionalidade; quanto mais metodicamente são dominadas tanto maior relevo adquire o caráter enigmático.”(ADORNO,2012,p.186). Nesta curta passagem, Adorno parece referir-se ao aspecto de uma irracionalidade, que é de fato, uma razão bem mais ampla, do que àquela da racionalidade restrita (*ratio instrumental*). Pensar o que não se deixa

pensar, constitui-se um desafio contido no caráter enigmático da obra de arte, é daí, sua estreita comunicação com o sublime. O sublime nas artes, parece-nos então, estar mais associado à resistência de interpretação causada pelo incompreensível contido nelas. Mas, tão logo rotulamos, identificamos ou afirmamos conhecer tal conteúdo, nós o abolimos, reificando-o.

O caráter de enigma, parece-nos ser reforçado na música, em virtude principalmente, de sua exclusão do mundo material, espacial, ser muito mais profunda daquela presente na linguagem significativa, pois nesta, determina sua relação com o mundo. Adorno parece-nos, recorrer à temática romântica de música instrumental desprovida de funções, textos e programas conhecida como música absoluta⁸⁰, como o veículo privilegiado de exposição daquilo que excede toda a determinação fenomenal, ou, dito de outro modo, a música como metafísica do sublime. Tal indeterminação fenomenal permite que a música, contrariamente às artes da imagem, não se submeta, totalmente, à razão instrumental objetiva. No ensaio, *Música, Linguagem e Composição* de 1956, Adorno, explicita algumas ambiguidades presentes na relação entre música e linguagem e oportunas ao delineamento do caráter enigmático presente no sublime artístico. Nas palavras de Adorno:

Música é semelhante a linguagem. Expressões como o idioma musical, entonação musical não são metáforas. Mas música não é uma linguagem. Sua semelhança à linguagem indica o caminho para o interno, mas também ao vago. Quem toma a música literalmente por linguagem a leva ao engano.[...] A semelhança com a linguagem se estende do todo, a coerência organizada dos sons musicais, o tom como o basilar da mera existência, o médium puro da expressão. Não somente como uma coerência organizada de sons que a música é análoga ao discurso, semelhante à linguagem, mas também na maneira de sua estrutura concreta.[...]sentença, frase, período e pontuação questões, exclamações, cláusulas subordinadas estão em todas as partes, vozes se elevam e caem, e em tudo isso a dinâmica musical, (forte, fraco,etc) é emprestada da fala. (ADORNO,2002,p.113)⁸¹

⁸⁰ “grosso modo, podemos chamar de música absoluta, uma certa noção que via na música instrumental, desligada de textos, de programas e de funções rituais específicas, o veículo privilegiado para a expressão ou o pressentimento do sublime do absoluto e o estágio de realização natural da racionalidade musical” SAFLATE,2007,p.373.

⁸¹ “Music is similar to language. Expressions like musical idiom or musical accent are not metaphors. But music is no language. Its similarity to language points to its innermost nature, but also toward something vague. The person who takes music literally as language will be astray by it.(...)The

Disto posto, pode-se apontar como um dos principais elementos diferenciadores e relevantes na música, quando comparada à linguagem em geral, estaria fundada pelo seu caráter não conceitual. Mesmo que possua certas semelhanças com as articulações sustentadas na linguagem, como foi sucintamente apresentado, tece sua estreita ligação com as artes, devido, sobretudo, a profusão de significados, propiciados pelo seu caráter enigmático “[...] Esta qualidade de ser uma charada, de dizer alguma coisa que o ouvinte entende e ao mesmo tempo não entende, é o que possui em comum com todas as artes.”(ADORNO,2002,p.122)⁸². Embora, na música, estejam ausentes os conceitos, no sentido estrito do termo, devido principalmente, à estreita ligação com a linguagem, a música, com seus elementos, aos quais, Adorno denomina, de vocábulos musicais, provavelmente, pela sua analogia com a linguagem, pois, apenas apresentam sentido quando, relacionados com o todo da composição musical. Advertindo, que tais vocábulos musicais, presentes na tradição tonal, se cristalizaram, devido ao seu prolongado e repetitivo uso, que fez a música tonal ocidental, criando assim, um caráter de segunda natureza⁸³, a partir da qual, a ideologia se faria presente na música, através da Indústria Cultural e, sedimentado pelo sistema tonal como uma linguagem musical por excelência, uma vez que, trata-se de um idioma sonoro estabelecido, e portanto, que imperou durante alguns séculos na história da música ocidental. Explica assim:

similarity to language extends from the whole, the organized coherence of meaningful sounds, down to the single sound, the tone as the threshold of mere existence, the pure medium of expression. It is not only as an organized coherence of sounds that music is analogous to speech, similar to language, but also in the manner of its concrete structure.[...].Questions, exclamations, subordinate clauses are everywhere, voices raise and fall, and all of this, the gesture of music is borrowed from the speaking voice.” ADORNO,2002,p.113.

⁸² “[...] This quality of being a riddle, of saying something that the listener understands and yet does not understand, is something it shares with all art.” ADORNO,2002,p.122.

⁸³ “Adorno refere-se explicitamente à obra de Lukács *Teoria do Romance*, para apresentar o conceito que formará a camada do raciocínio que prosseguirá. A segunda natureza, que Lukács opõe a uma primeira natureza (a mesma das ciências naturais), seria a rede de convenções produzida pela humanidade, que se interpõe na percepção que o homem pode ter de seu ambiente. Trata-se, segundo Lukács, de um mundo esvaziado de sentido, que Adorno chama de “mundo alienado, mundo da mercadoria” é preciso lembrar aqui que em diversos momentos Adorno chama a tonalidade de “segunda natureza”. Essa natureza não é muda, imediatamente sensível e desprovida de significados, como a primeira: é um complexo de sentido petrificado, que se tornou estranho, inapto a despertar a interioridade; ela é um ossuário de interioridades mortas [...]”. OLIVE, J.P., *Material e música informal: duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno*. In: *Artefilosofia*7,p.88..Tradução:SOCHA, E.

a própria noção que a tonalidade é natural é ela mesma uma ilusão. Tonalidade não existe desde os primórdios dos tempos. Ela se estabeleceu num curso de um processo laborioso que durou mais que poucos séculos durante a qual a hegemonia dos modos maior e menor prevaleceu.(ADORNO,2011,p.263)⁸⁴

Diante do já exposto, e baseados na ótica adorniana do sublime artístico, tentaremos a seguir, traçar breve e despretensiosa aproximação com a complexidade do conceito de teor de verdade, utilizando para tanto, os seus dois âmbitos de abrangência; o protesto e a utopia. Será válido antes reforçar a insistência de Adorno numa diferenciação entre mercadorias culturais e as obras de arte, assunto este, a ser explorado mais detidamente na última seção desta pesquisa sob o título: O Fetichismo Musical. Por enquanto, apenas destacaremos que, nestas mercadorias culturais, como qualquer outro produto da indústria, são confeccionados sob medida, para suprimento e atendimento imediato das necessidades humanas. No caso das mercadorias culturais destinam-se para o entretenimento, astutamente engendrado pela Indústria Cultural, proporcionando lucratividade astronômica aos seus agentes, bem como, elevado prestígio àqueles detentores do capitalismo, em razão de sua eficiência sobre a manipulação dos canais midiáticos, e por conseguinte, da opinião pública. Seguindo nesta mesma ótica adorniana, essas mercadorias culturais, materializadas em sons, palavras, formas, cores e movimento, quando desprovidas do seu conteúdo de verdade, por não mais concretizariam os profundos anseios e aspirações do coletivo, pois, agora estão dominadas por tal indústria, detentora do poder sobre a produção e distribuição de tais mercadorias. O sentido específico do novo, presente em certas obras de arte autônoma⁸⁵ apenas seria possível pelo seu teor de verdade, o que indicaria, segundo Adorno, o seu potencial negativo, ou, dito de outra maneira, a própria negatividade do real, pensado simultaneamente, com a sua história e no contexto da sociedade à qual pertence. Nesse sentido, a especificidade do termo

⁸⁴ “ the very notion that tonality is natural is itself an illusion. Tonality did not exist from the outset. It established itself in the course of laborious process which lasted far longer than the few centuries during which the hegemony of major and minor has prevailed.”ADORNO,2011,p.263.

⁸⁵A dupla autonomia / heteronomia é de resto emblemática, segundo Adorno, do «caráter duplo da arte»: «fato estético» que se separa da realidade empírica, e que, como tal, tem direito à sua autonomia, e «fato social» que faz parte dessa realidade, colocando-se nesse aspecto em condição heteronômica a respeito dos fenômenos da faticidade social.CARGHIA, G. ; D’Angelo, P., *Dicionário de Estética*, p. 49.

adorniano de teor de verdade de obras de arte, não se ateriam às concepções tradicionais de verdade, como adequação, como um consenso ou ainda, como um desvelamento. O teor de verdade apresentaria sua singularidade, de forma sempre atualizada, através de dois âmbitos, como por analogia, aos dois lados de uma mesma moeda, aos quais, Adorno denominou-os, o caráter de protesto e de utopia. Cada qual, apresentando uma face do teor de verdade preconizado por Adorno.

Sob o aspecto de protesto, a obra de arte apresentaria as suas contradições, antagonismos, numa crítica ao real, denunciando-o esteticamente. No campo da música, podemos apontar para as dissonâncias de tantas obras de Schönberg, sobretudo, àquelas da fase expressionista, ou, atonalismo livre⁸⁶, que por meio de sua força expressiva, algo mediado subjetivamente, fala objetivamente, de luto, de energia e de nostalgia:

Dissonância é o termo técnico para a recepção através da arte daquilo que tanto a estética quanto a ingenuidade chamam de feio. Seja como for, o feio na arte deve constituir ou poder constituir um momento de arte; [...] a arte arcaica e, em seguida, a arte tradicional, desde os faunos e os silenos do helenismo, abunda em representações cujo tema se considera feio. A importância deste elemento aumentou de tal maneira na arte moderna que daí surgiu uma nova qualidade. [...] A harmonia que, enquanto resultado, nega a tensão que a garante⁸⁷, transforma-se assim em elemento perturbador, falsidade, e se quiser, dissonância. O aspecto harmonioso do feio erige-se, na arte moderna em protesto. (ADORNO, 2012, p. 77)

Adorno parece referir-se ao segundo aspecto, utópico do teor de verdade, presente em certas obras de arte, quando nelas expressa-se a acusação permanente da dominação organizada, fazendo aparecer a esperança de uma liberação que existirá num futuro. A esperança, só é manifestada em condições da repressão, pois, em Adorno, a sociedade moderna, na qual também viveu, o homem apenas apresenta a imagem de sujeito livre, mas, na verdade, é sempre um sujeito alienado, via mundo

⁸⁶ Cf. p. 76 à 78. Seção: 3 - 3.2 Música Radical.

⁸⁷ Adorno refere-se ao sistema tonal e as tensões produzidas pelas polarizações harmônicas: *Tônica – Sub-Dominante e Dominante*, respectivamente: *I-IV-V Graus*. Tensões sonoras, que buscam resoluções, forçando o seu retorno à *Tônica*, ou, *Tom Principal* de determinada obra musical. Nota do autor

administrado⁸⁸. Portanto, as obras de arte só podem apresentar esta liberdade como negação desta alienação, promovendo com isso novos caminhos para se sair desse impasse. A fé nos novos rumos a serem explorados, configuraria o aspecto utópico dessas novas linguagens artísticas. Porém, mesmo naquelas obras vanguardistas propostas pela da Nova Música e analisadas por Adorno, ainda que, absorvessem os mais avançados produtos da técnica dodecafônica schoenberguiana, não as impediu de expor, por meio do seu radicalismo, tal interação com o mundo administrado. Justamente, a tentativa do artista em fugir da reificação do mundo adminstrado, procurando maior liberdade composicional, por meio do uso de uma técnica dodecafônica, fez com que, fosse levada ao extremo tais possibilidades, acabando refém, cegamente obediente, à necessidade de subserviência da técnica coercitiva, impostas pelo serialismo musical⁸⁹, e por isso configurando-se como nova linguagem artística, porém, exclusivista. Tal caráter insular, será como veremos, também explorado pela Indústria Cultural, como fetiche de uma mercadoria ofertada à poucos.

O paradoxo adorniano parece remeter-nos à idéia de que o irrealismo ou irreabilidade da arte moderna constituiu sua maior parte de realismo, pois, ao estado de repressão totalizante vigente na sociedade moderna, apenas restaria o caminho de se fazer semelhante à imagem desta repressão, semelhante aos seus efeitos exprimindo assim a negatividade de sua imagem do mundo, o inexprimível ou catástrofe total. Nas palavras de Adorno:

O novo enquanto criptograma é a imagem da decadência; só através da sua negatividade absoluta é que a arte exprime o inexprimível, a utopia. Nessa imagem reúnem-se todos os estigmas do repelente e do repugnante na arte moderna. Pela recusa intransigente da aparência de reconciliação, a arte mantém a utopia no seio do irreconciliável, consciência autêntica de uma época, em que a possibilidade real da utopia – o fato de a terra segundo o estado das forças produtivas, poder ser aqui e agora o paraíso – se conjuga num ponto extremo com a possibilidade da catástrofe total. Na imagem da utopia – não cópia, mas cifra do seu potencial-reaparece o traço mágico, da mais remota pré-história da arte sobre o sortilégio integral; como se ela, através da sua imagem, quisesse conjurar a catástrofe. (ADORNO, 2012, p. 58)

⁸⁸ Cf. p.102: Notação n.131. 4- O Fetichismo Musical.

⁸⁹ Cf. p.81-88. Seção 3. 3.2 - Música Radical,

Segundo Adorno, a Segunda Escola de Viena apresentou o teor de verdade de suas obras musicais, ao apresentar aquilo que está diretamente relacionado mais para o modo como todos eles, ainda que de modos distintos, problematizaram e geraram diferentes propostas composicionais, com seus respectivos distanciamentos da construção formal tradicionalista, ou seja, a de subsumir às partes a um todo já dado a priori. Até mesmo Beethoven, em seus anos finais, renunciava em suas obras tal crise, abrindo caminho ao romantismo musical, através da intervenção proposital de elementos musicais diferenciados da tradição, como por exemplo; a articulação mais livre por meio de descontinuidades repentinas, cezuras, ou, closuras, além da quebra com a forma tradicional da *Sonata* clássica, incluindo aí, o IV movimento em *Scherzzo*, entre outras intervenções. Segundo Rosen:

Mas que qualquer outro compositor, ele entendeu o que estava latente na linguagem tonal da música contemporânea, sabendo como explorá-la para aumentar as possibilidades de expressão. Por isso sempre houve problemas em classificá-lo: aqueles que viveram enquanto ele vivia colocam-no ao lado de Haydn e Mozart, ainda que pensassem que ele estava estragando e pervertendo a grande tradição. Mais recentemente, os críticos o pensam como o começo de uma nova era”(ROSEN,1998,p.508)⁹⁰

Embora sem haver rompido com a tradição tonal, da qual pertenceu, Beethoven, segundo Adorno, também vislumbra tal libertação da tradição coercitiva musical através de articulação mais livre do material musical:

Assim, as convenções em Beethoven tardio, encontram a expressão como as representações nuas delas mesmas [...]. As cesuras, as descontinuidades repentinas, que mais que qualquer coisa caracterizaria o último Beethoven, são aqueles momentos de fuga de libertação. [...] Ele não causa a síntese harmônica. Como o poder da dissociação, ele separa-as para além do tempo, para talvez preservá-las para a eternidade. (ADORNO,2002,p.567)⁹¹

⁹⁰ “More than any other composer, He understood what was latent in the contemporary tonal language, and he new how to exploit it to enlarge the possibilities of expression. That is why there has always been a problem in classifying him: those who lived when he lived placed him with haydn and Mozart, even when they thought he was spoiling and perverting the grand tradition. More recent critics think of him as the beginning of a new era.”ROSEN,1998,p.508.

⁹¹ “Thus in the very late Beethoven the conventions find expressions as the naked representations of themselves.[...]. The caesuras, the sudden discontinuities that more than anything else characterize the very late Beethoven, are moments of breaking away.[...]He does not bring about their harmonious

O teor de verdade analisado por Adorno, sob o aspecto de protesto, parece-nos então quando numa construção formal, abdicaria a subsumir as partes, os motivos, os temas, as séries, as secções sob um dado de antemão determinista e coercitivo da tradição musical ocidental. Segundo Paddison:

Em última instância, o que é significativo em Adorno é a natureza da relação sujeito- objeto no interior das obras de arte musicais.[...] As bases históricas de uma tal relação alienada, em que a arte acaba associada quer a uma escrita inconsciente da história, quer a uma tentativa de lhe escapar contrapondo-lhe uma alternativa utópica, fornecem os dois pólos do campo de investigação adorniano. Na obra fragmentada a própria auto reflexidade da obra é o resultado da sua ‘cristalização no tempo’, Adorno enxerga a autenticidade na tentativa fracassada de alcançar coerência, integração, e consistência num mundo fragmentado. (PADDISON,2004,p.218)⁹²

Adorno vislumbra através da Nova Música, o embrião e porta voz de uma nova música por vir, cujas faces de protesto e utopia revelariam uma música desprovida de ato de propriedade, nem mesmo arrendamento ou rótulo, pois, por mais que a evolução do material musical engendre tais concepções de protesto e utopia, haveria acima de tudo, a necessidade também, de uma mudança radical de comportamento dos ouvintes. Tal atitude, conduziria a uma “terceira” revolução copernicana do conhecimento, que envolveria acima de tudo uma desaceleração do domínio da *ratio* instrumental no mundo, totalmente subjugado e servil à ela, permitindo com isso a expressão da aparência do não aparente, do indizível, do enigmático cuja ressonância seja mais amplamente alcançada por todos, e isto, estaria muito além do escopo da arte; sendo também uma questão de história e tendo em vista a principal limitação desse âmbito, Adorno declara sombriamente: “mesmo num futuro lendariamente

synthesis. As the power of dissociation, he tears them apart in time, in order, perhaps, to preserve them for the eternal.”ADORNO,2002p.567.

⁹² “What is ultimately significant for Adorno is the nature of the subject-object relation within musical works.[...] The historical grounds for such an alienated relationship, where art ends up both as an unconscious recording of history and as an attempt to escape it through positing a utopian alternative, provide the poles for Adorno’s field of enquiry. In the fragmented work, the work whose self-reflexivity is a result of ‘coming of age’, Adorno sees authenticity in the failed attempt to achieve coherence, integration, and consistency in a fracture world.”PADDISON,M.,*Authenticity and Failure in Adorno’s Aesthetics*,.In::HUHN,T.,*The Cambridge Companion for Adorno*,p..218.

melhor, a arte não deveria renegar a lembrança dos terrores acumulados; de outro modo, vã seria a sua forma.” (ADORNO,2012,p.492)

3

A música em Adorno

3.1

Os conceitos adornianos de música.

A aproximação com os pensamentos de Adorno sobre música, impõe ao leitor alguns obstáculos, devido sobretudo, a forma assistemática utilizada na maior parte dos seus escritos, nesta área específica das artes pois envolve inúmeros ensaios curtos, resenhas para revistas e jornais, obras reunidas em volumes de escritos sobre literatura e música, além dos livros dedicados inteiramente à música, que consumiram boa parte de seu labor intelectual. A seguir, utilizaremos como pedra de toque a obra *Filosofia da Nova Música*⁹³, apontada pelo autor como, “uma digressão à *Dialética do Esclarecimento*.” (ADORNO,2002,p.11)

O livro, *Filosofia da Nova Música*, disposto em introdução e dois capítulos, apresenta considerações sobre os dois grandes compositores da música do século XX, Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971).

Já na introdução, o filósofo sugere que, o caráter de esclarecimento também se fez presente nas artes musicais, eclodindo em sua forma mais radical, a música schoemberguiana. Visto que, mesmo com o firme propósito de buscar afastar-se da submissão à Indústria Cultural, tema a ser explorado na parte final desta pesquisa, também a ela cederá, ainda que, em sua fase mais ortodoxa, utilize plenamente os recursos disponibilizados pelo sistema dodecafônico e serial da Segunda Escola de Viena⁹⁴. Adorno aponta que, devido principalmente, ao caráter profundamente subjetivista de domínio técnico do material sonoro ou “dessensibilização do material” (BAGGIO,2011,p.46-47)⁹⁵, teve como maior consequência, levar tal música, à

⁹³ADORNO,T.W.*Filosofia da Nova Música*,2002.Utilizaremos esta edição de 2002 da Editora Perspectiva S.A.

⁹⁴ “A Segunda Escola de Viena, constituída pelos compositores vienenses Arnold Schöenberg (1874-1951) e seus dois discípulos Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885- 1935) cuja música é caracterizada pelo atonalismo e dodecafonismo serial. Opondo-se assim a música tonal da Primeira Escola de Viena, formada pelos compositores, Joseph Haydn (1732-1809),Wolfgang Amadeus Mozart(1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827).” MASSIN,B.;J.,1997,p.873.

⁹⁵ “ao visar fundar a composição sobre a onipotência de sua subjetividade autônoma, o domínio técnico do material acaba por reduzir o material “a um substrato amorfo, absolutamente indeterminado em si, a que o sujeito compositor e ordenador impôs seu sistema de regras e leis”. Como alienação

esfera musical oposta àquelas destinadas a público mais amplo, sentenciando-a assim, ao completo insulamento. Com isso, o indivíduo, afastou-se da real dependência entre natureza e sociedade, numa pretensa autonomia da linguagem musical. Adorno pondera assim:

A música radical, em sua origem, não reagiu de outra maneira contra a degradante comercialização do idioma tradicional. Foi o obstáculo colocado frente à expansão da Indústria Cultural em sua esfera. É verdade que o processo pelo qual se passou à produção calculada de música como artigo de consumo, demorou mais a desenvolver-se do que o processo análogo verificado na literatura ou nas artes plásticas. O elemento não conceitual e não concreto da música, que desde Schopenhauer a remeteu à filosofia irracionalista, fê-la contrária a ratio da vendibilidade. Somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou precisamente em sua irracionalidade, inteiramente sequestrada pela ratio comercial. [...] Com o poder dos mecanismos de distribuição de que dispõe o mau gosto e os bens culturais, já ultrapassados e, com a predisposição dos ouvintes determinada num processo social, a música radical caiu, durante o industrialismo tardio, num completo isolamento. (ADORNO, 2002, p.15)

Tal insulamento, entretanto, acabou fazendo da Nova Música, mais um objeto cultural a ser disponibilizado e incorporado à Indústria Cultural, na forma do fetiche⁹⁶. Devido, sobretudo, ao seu caráter insular, ou, dito de outra maneira, a obra musical com acesso extremamente restrito ao grande público e destinada a público mais singular, exclusivista, atendendo ao deleite de especialistas versados e afinados com este tipo de obra musical, fez com que a nova e riquíssima concepção de disponibilização do material sonoro, conquistado e apresentado com a técnica dodecafônica, fosse transformada em mais uma mercadoria, agora transmutada em mero artigo de luxo, destinada a suprir e atender às demandas de seleto grupo de consumidores. Adorno analisa assim:

entre o sujeito e o material artístico a um substrato natural é chamado, por Adorno, na *Filosofia da Nova Música* (P.95) de dessensibilização do material.” BAGGIO, 2011, p.46-47.

⁹⁶“Expressão redefinida do conceito marxista de fetichismo em termos de realidade cultural do capitalismo tardio: para Marx, o fetichismo da mercadoria consiste principalmente na fixação do caráter de imediatidade que lhe é intrínseco (responsável por sua potencialidade como valor de uso) de um modo tal que o sistema de mediações que constitui o seu fundamento (seu valor de troca, apontando, em última análise, para a exploração do trabalho, simplesmente desaparece por uma passe de mágica ideológica.” DUARTE, 1997, p.86.

Desde meados do século XIX a grande música divorciou-se completamente do consumo. A coerência de seu desenvolvimento está em contradição com as necessidades que se manejam e que ao mesmo tempo satisfazem o público burguês. O círculo, numericamente estreito de conhecedores fica substituído por todos aqueles que podem pagar uma poltrona e querem mostrar aos demais sua cultura(...) a arte se converte em mero representante da sociedade e não em estímulo à mudança dessa sociedade; aprova desta maneira essa evolução, a uma entidade que existe somente para outra coisa e, em suma, a um artigo de consumo (...) a redução da música de vanguarda à sua origem social vai apenas um pouco além da definição hostilmente indiferenciada, segundo a qual a música é burguesa e decadente, ou seja um luxo. (ADORNO,2002,p.16-19)

Para o filósofo frankfurtiano, o destino reservado a nova música de Schönberg e seus discípulos, será uma inexorável marcha ao progresso, talvez daí resulte o título reservado ao primeiro capítulo desta obra; *Schoenberg e o Progresso*, na qual, sugere uma pretensa marcha ao progresso, entendida como, a missão de levar à completa dominação da natureza do material musical, através do emprego da técnica dodecafônica, numa pretensa forma de dominação, entretanto, degenerada mais tarde, em pura técnica composicional,ou, jogo aritmético transcendente:

[...] o problema que a música dodecafônica apresenta ao compositor não é o da maneira como se possa organizar um sentido musical, mas antes de que maneira pode a organização adquirir um sentido. (ADORNO,2002,p.59)

A coerção, que o dodecafonismo submete ao material musical, segundo afirma Adorno, apoia-se assim, numa legalidade convencional, privada de sentido autêntico e numa primazia da feitura sobre o sentido: “(...) a técnica dodecafônica escraviza a música ao liberá-la. O sujeito impera sobre a música mediante, o sistema racional, mas sucumbe a ele.”(ADORNO,2002,p.59)

O insulamento subjetivo formal daí decorrente, bem como, sua impotência e submissão frente à Indústria Cultural, configuram-se como prognósticos sombrios reservados à Nova Música dodecafônica schoemberguiana, entrevista pelo olhar adorniano, como mais uma das possibilidades de progresso para a música ocidental.

A seguir apresentaremos algumas considerações musicais que julgamos pertinentes e esclarecedoras para mediar e auxiliar na compreensão e entendimento de tal prognóstico.

3.2 MÚSICA RADICAL

O compositor, Arnold Schönberg, é mais conhecido pelo seu rompimento com a tonalidade convencional na música e pelo subsequente desenvolvimento do sistema dodecafônico, ou, serialismo musical ⁹⁷.

A maior parte da música clássica ocidental dos séculos XVII ao XIX, também denominada de música tonal, ou, tonalismo musical ⁹⁸, devido, sobretudo, a uma organização estrutural baseada em torno de um conjunto de relações, entre as notas que ocupam pontos específicos na escala musical temperada. Com isso, apresentam um discurso interno de historicidade do material musical, o qual, está disposto em *Início* (apresentação dos temas), *Desenvolvimento* (exploração dos motivos temáticos apresentados, ou, dialética do material sonoro), e *Fim* (a síntese de todos esses elementos musicais elaborados). Enquanto o sistema tonal chegava ao seu ocaso, por volta da virada do século XIX, a música atonal buscava, em contrapartida, a sua implementação na arte musical, através e principalmente, de novas propostas de fluidez e liberdade maiores, daquelas contidas no sistema tonal, por meio da recusa em acomodar-se, aos padrões pré determinados daquele período musical imediatamente anterior ao seu surgimento, denominado de tonalismo. Negando, peremptoriamente, a estabilidade e o repouso presentes na tradição musical ocidental, oferecidos até então, por meio da consonância musical ⁹⁹.

⁹⁷ “[...] podemos chamar de dodecafônica (de dodeca = doze em grego), toda a música que utiliza os doze sons da escala cromática temperada.” MASSIN, B. ; J., 1997, p.974.

⁹⁸ “[...] a palavra tonal foi utilizada ao longo da história da música, e no seu sentido mais amplo poderia ser considerada como sinônimo de musical. [...] No entanto, não deixam de ser os séculos XII, XVIII e XIX, os que mais claramente mostram as características do tonalismo; sentido de direcionamento (rítmico, melódico e harmônico), uma percepção de campos harmônicos (quer explícita ou implicitamente), a presença da sensível, ou seja, da função melódica ascendente do meio tom, reduzindo os modos renascentistas a apenas dois, Maior e Menor, por alinharem por graus conjuntos, formando uma escala diatônica temperada[...].” BOCHMANN, 2003, p.10-15.

⁹⁹ “[...] os intervalos musicais consistem nas distâncias entre um som e o outro e podem ser classificados como Consonantes e Dissonantes de acordo com a complexidade das relações naturais entre frequências sonoras das notas que os compõem. Os primeiros são considerados aqueles intervalos musicais estáveis, ou seja, eles nos proporcionam uma sensação de repouso, de conforto; compõe este grupo: uníssonos, oitavas, quartas e quintas justas. Nos segundos, pertencem àqueles intervalos considerados instáveis, que nos dão a sensação de movimento, instabilidade, desconforto; intervalos de terças e sextas maiores e menores.” BOCHMANN, 2003, p.18.

Ao invés, da imposição de um sistema rígido de composição musical, o sistema atonal dodecafônico, desenvolvido por Schönberg, permitia a criação de uma obra musical, que se afastava mais livre e dramaticamente das formas convencionais musicais. Para tanto, Schönberg subverte todos os grandes princípios norteadores da música ocidental tonal, liquidando tudo quanto era considerado até então, como sendo o seu fundamento, forjando com isso e em seu lugar, uma nova abordagem, a técnica dodecafônica. Nesta, os novos horizontes de sonoridade e composição musical, serão alcançados, utilizando-se os novos princípios norteadores da forma musical, o atonal livre, o dodecafonismo, e o serialismo. Implodindo com isso, a melodia, o ritmo, a harmonia, o timbre e a escrita contrapontística¹⁰⁰ da tradição.

A fase pré atonal e pós- romântica de Schönberg, situa-se entre os anos de 1899 até 1908. São desta fase as obras, *Verklärte Nacht Op. 4*¹⁰¹, o *Poema Sinfônico Pelleas und Melisande Op. 5*¹⁰² e os *Gurrelieder Op. 4*¹⁰³.

A música atonal, no sentido schönberguiano, foi implantada em duas fases principais. A primeira fase, compreendida entre os anos de 1908 até 1913, denominada de atonal livre, pois, caracterizava-se principalmente, por uma emancipação das dissonâncias, entendida como, a livre utilização dos acordes de uma

¹⁰⁰ “Chama-se Contraponto <<punctum contra punctum>>, ou nota contra a nota, ou ainda, escrita contrapontística, a arte de combinar entre si as linhas melódicas. O primeiro gesto contrapontístico esboçou-se na idade Média, ao que tudo indica no séc. IX, quando os monges tiveram a idéia de acompanhar o cantochão com uma segunda voz que seguia a melodia gregoriana. [...] No século XI, o contraponto enriqueceu-se; as vozes que acompanhavam o cantochão já não eram paralelas a ele: movimentavam-se livremente, não mais nota contra nota. O apogeu dessa arte contrapontística é a obra de Johan Sebastian Bach (1685-1750), que de forma maravilhosa, extrai todas as possibilidades do contraponto: nas formas contrapontísticas de cânone, movimento contrário, movimento retrógrado, e movimento contrário com o do retrógrado.” MASSIN, B., J., 1997, p.53-54.

¹⁰¹ “O sexteto para cordas *Verklärte Nacht op. 4* (*Noite Transfigurada*), foi composto durante o verão de 1899, é o único exemplo de *Poema Sinfônico* escrito para música de câmara [...]. Ao ouvinte de hoje, é óbvia a grande influencia wagneriana [...]. Porém, para a época que foi escrita, chocou a maioria dos ouvintes que, longe de ouvir suas estreitas relações com Wagner, ficaram perturbados com suas harmonias provocantes, pela excessiva complexidade de sua rede polifônica e por sua sonoridade completamente incomum.” LEIBOWITZ, R., 1949, p.46-48. “*The Sting Sextet Op. 4 Verklärte Nacht* (*Transfigured Night*) was composed in three weeks during the summer 1899 which is the only example of a symphonic poem in chamber music. For the listener of today it is obvious that this work is written in the Wagnerian language [...]. However at the time it was written this work shocked most listeners, who, far from hearing its relationship with Wagner, were disturbed by its daring harmonies, by the excessive complexity of its polyphonic web, and by its completely unfamiliar sonorities.” Ibid., p.47-48.

¹⁰² *Pelleas und Melisande*, obra composta em 1903, para 4 madeiras, 5 clarinetas, 8 trompas, 4 trompetes, 5 trombones, 1 tuba, 2 harpas e 7 cordas. Nota do Autor.

¹⁰³ *Gurrelieder* (*Cantos de Guerra*), escrita em 1900 e orquestração finalizada em 1911. Para Seis Solistas, 4 Coros e Orquestra com 150 músicos. Nota do Autor.

dada composição musical. Assim, quaisquer dentre estes, podem suceder a quaisquer outros, sem a necessidade de resoluções das dissonâncias surgidas, caso este, corriqueiro e banal, dentro do sistema tradicional de composição musical tonal.

Compõe entre outras obras, algumas, cujas características, nesta fase, são consideradas por muitos musicólogos, como sendo expoentes do expressionismo musical, por estarem diretamente associadas à poesia lírica de Stefan Georg, bem como, Rainer Maria Rilke, Richard Dehmel entre outros poetas contemporâneos de extraordinária categoria.¹⁰⁴ Segundo Rosen, o compositor explica tal período de descobertas da seguinte maneira.

Com as músicas de *Georg* pela primeira vez, eu obtive sucesso em aproximar a idéia de expressividade e forma, que estava trabalhando há vários anos. Até agora me faltava força e confiança em transformá-la em realidade. Mas agora que estou consciente de ter rompido com cada uma das restrições de uma estética do passado; e apesar de que a meta pela qual almejo e luto pareça-me determinada, eu apesar disso, já sinto a resistência que terei que ultrapassar [...]. Estou sendo guiado nesta direção [...]. Obedeço uma compulsão interior que é mais forte do que qualquer outra coisa.(ROSEN,1996, p.6-7)¹⁰⁵

Desta fase expressionista, ou, atonal livre de Schönberg, reproduzimos, a seguir, as considerações feitas pelo compositor argentino, Juan Carlos Paz:

Daquele clima literário, extramusical, saturado de horrores, mistério e exacerbação condensados em uma atmosfera extremamente sutil, procedem os três ensaios cênicos- musicais de Schönberg: *Erwartung*”, *Die glückliche Hand*”, *“Von Heute auf Morgen”* os quais, juntamente com, *“Pierrot Lunaire”*, que embora não sendo destinado à cena coloca-se em um plano de expressionismo

¹⁰⁴ “O resultado foi um atonalismo integral [...]. Define-se este como em formulações harmônicas apriori, e em uma autonomia total das doze notas de nossa escala temperada, realizando, como consequência, a completa liberação da dissonância. São desta fase, as obras schönberguianas *Drei Klavierstücke*) Op.11, em *Das Buch der Hängenden Gärten* baseados nos poemas de Stefan Georg, os *Fünf Orchesterstücke*, Op 16, o monodrama *Erwartung* (*Expectativa*) Op. 17 (1909), *Die glückliche Hand* (*A Mão Feliz*) Op. 18 (1908-1913) e o monodrama *Pierrot Lunaire* Op. 21 (1912)” PAZ,1976,p.109-132.

¹⁰⁵ “With the Georg songs I have for the first time succeeded in approaching an ideal of expression and form which has been in my mind for years. Until now, I lacked the strength and confidence to make it a reality. But now that I’m conscious of having broken through every restriction of a bygone aesthetics; and though the goal toward which i’m striving appears to me a certain one, I’m nonetheless, already feeling the resistance I shall have overcome [...]. I’m being forced in this direction [...]. I’m obeying na inner compulsion which is stronger than any upbringing.”ROSEN,1996,p.6-7.

monodramático, exacerbado, esotérico e representativo, semelhante ao daqueles, constituem as bases do teatro musical expressionista subsequente, que culminará em Alban Berg. “*Erwartung*”, monodrama para voz e orquestra, escrito em dezesseis dias, como em estado de transe, e com a alegria criadora e a segurança da revelação, consiste em um longo monólogo a cargo do protagonista, que nos limites da selva aguarda, à noite, seu amado. Quando no final da cena dá-se a aparição de um mudo personagem – a lua – e com o seu reflexo ilumina o cadáver do amado, estendido à porta de uma suposta rival, termina a obra. Uma vez mais e de maneira mais concreta que em outras composições do gênero, que Schoenberg ou Berg realizaram na linha angustiante e pessimista do expressionismo, tudo converge para a sublimação poética de um estado alucinatório e sem esperança. (PAZ,1976,p.136)

Percebe-se claramente, a grande proximidade e familiaridade, nesta fase de produção artística schönberguiana, com as interpretações a cerca do sublime em Burke, notadamente em relação às *Seções I- Estupefação, II- Terror, e III Obscuridade*, delineadas anteriormente, quando apresentamos algumas das características principais do sublime burqueano e, notadamente a *Seção XVII Som e Barulho*¹⁰⁶ explicando alguns dos efeitos produzidos no ouvinte como o terror e o medo advindos de sons naturais e artificiais. Rosen analisa esta fase schönberguiana da seguinte maneira.

As últimas obras, compostas após a invenção do serialismo em 1921, tornaram-se de alguma forma, corriqueiras na música de hoje; apesar de não serem ouvidas com certa frequência, mas são obras que são imitadas por centenas de compositores por todo o mundo. O último Schönberg tornou-se um modelo seguido por tantas vezes, que o ouvimos frequentemente sem estarmos totalmente conscientes disso. Porém, as obras do período 1908-1913, o grande período expressionista, permanecem até nossos dias, uma conquista que ainda não chegamos a dar- nos conta. [...]O ambiente no qual essas obras foram geradas e que ainda evocam, tem um ar de ultrapassado. Pela sua intensidade e expressividade mórbida elas parecem respirar a atmosfera sufocante impregnada do mundo de pesadelos expressionistas da arte alemã de 1914. Mesmo a piada e o humor são macabros; contra um fundo de histeria controlada, os momentos de repouso, tomam o ar de morte. [...]Os poemas de Georg assumem uma turbulência sombria que é somente e vagamente escondida. (ROSEN,1996,p.13)¹⁰⁷

¹⁰⁶ Cf.p.32-33. Seção 2- O Sublime na Filosofia.

¹⁰⁷ “ The later works, composed after the invention os serialism in 1921,have, in a strange way, become a normal part of today`s music;they are not often heard,but they are the works that have been

Schönberg escreve que apesar da atmosfera densa e forte expressividade suscitada por tais composições, buscou elaborá-las recorrendo aos critérios advindos ainda da tradição. Schönberg explica esta fase da seguinte maneira.

Em minhas primeiras obras do novo estilo foram, sobretudo, fortes impulsos expressivos que me guiaram na elaboração formal, mas também e não em último lugar, um sentido de forma e da lógica herdada da tradição e bem educado pela aplicação e pela consciência. [...] me restringi às pequenas peças, fato que justificava a mim mesmo como uma reação ao estilo longo. [...] a abstenção face aos meios tradicionais torna impossível projetar grandes formas, pois elas não podem existir sem uma articulação precisa. É por isso que as poucas obras de grandes dimensões desta época são obras com texto, o qual constitui o elemento unificador. (LEIBOWITZ, 1981, p.95)

Neste artigo, publicado em 1925, o compositor parece tentar informar, sobre alguns dos muitos problemas enfrentados por ele, para alcançar os meios que lhe permitissem elaborar grandes formas musicais. Dentre as obras desta fase, muitas ficaram incompletas, devido à convocação para prestar o serviço militar no exército, mas sobretudo, por ainda não ter descoberto o sistema composicional, que lhe grangearia elaborar a nova linguagem musical, laboriosamente buscada. Dentre os inúmeros ensaios na busca e intenção de basear suas composições numa idéia unificadora, foi com as peças para piano *Opus 23* de 1920-1923, que logrou compor com os doze sons da escala temperada livremente, afirmando:

Como exemplo desses ensaios poderia citar as *Peças para Piano op.23*. Nelas, havia alcançado a técnica que intitulei “compor com sons”, termo muito vago, mas que tinha um sentido para mim. A saber: ao contrário da maneira corrente de se servir de um motivo,

imitated by hundreds of composers over the world. The later Schoenberg became a model followed so many times that we hear him most often without being aware of it. But the works of 1908-1913, the great expressionist period, remain an achievement that we have not yet come to terms with.[...] The ambience in which these works were created and which they still evoke has an old fashioned air today. In their intense and morbid expressivity they seem to breathe the stuffy atmosphere of that enclosed nightmare world of expressionist German art in the decade before 1914. Even the wit and the gaiety are macabre; against a background of controlled hysteria, the moments of repose take on an air of death[...]. The poems of Georg Trakl... assume a somber turbulence that is only vaguely hinted.” ROSEN, 1996, p.13.

eu me servia como que de uma série fundamental de doze sons [...].A técnica aqui é relativamente primitiva, porque era uma das primeiras peças escritas estritamente segundo este método[...]. Foi com este quarto movimento, referindo-se à *Suíte para Piano op.25,1921** que, repentinamente, tomei consciência do sentido real de minhas intenções. (LEIBOWITZ,1981,p.99)

Talvez, pretendesse dizer com “real intenção”, a sua obsessiva busca por nova técnica composicional, que lhe permitisse, construir grandes formas musicais, porém, utilizando para tanto, novo caminho, antagônico daquele apresentado pela técnica composicional da tradição. Tal busca, será plenamente conquistada por meio do sistema dodecafônico serial:

Ele [o primeiro ato] tem quase mil compassos. Mas já tenho 250 compassos do segundo ato [...]. Acredito que não será ruim [...]. Até agora escrevi em torno de oitocentos compassos e tenho já esboçado trezentos. Mas este segundo ato em que trabalho agora terá ainda pelo menos quinhentos compassos. E, por minha experiência, não ousa estimar as proporções do terceiro ato, que até agora não me parece dever ultrapassar vinte minutos [...]. (LEIBOWITZ,1981,p.117)

Neste trecho de uma carta endereçada ao compositor Alban Berg em 1931, Schönberg, descreve seu processo de composição da obra lírico-dramática inacabada: *Moisés e Aarão*¹⁰⁸. Pode-se assim deduzir, que Schönberg tenha logrado alcançar a grande forma. Tanto do ponto de vista das dimensões titânicas desta obra, considerada a mais extensa do compositor, quanto pelo uso pleno da técnica dodecafônica e serial. Deste período profícuo, seguiram novas composições¹⁰⁹.

Podemos então brevemente concluir que, o longo processo de gestação bem como, a sistematização do atonal livre, efetuada por Schönberg, foi sem dúvida

¹⁰⁸ “Podemos dizer que *Moisés e Aarão* ocupa um lugar especial na obra de Schönberg. É antes de tudo, do ponto de vista das dimensões sua obra mais extensa desde sua outra obra monumental, os *Gurrelieder*, composta trinta anos antes. É além disso, a obra que lhe custou mais esforços, como se pode deduzir do que já foi citado. É também sem dúvida a partitura mais complexa e mais difícil de realizar, e é, enfim, em muitos aspectos, sua tentativa mais radical e audaciosa.” LEIBOWITZ,1981, p.119.

¹⁰⁹ “Pode-se destacar entre outras, a *Suíte para Orquestra e Cordas* (1937), o *Concerto para Piano e Orquestra Op.42* (1942),o *Trio para cordas Op 45* (1946), *Um Sobrevivente em Varsóvia Op.46* (1947) e a *Fantasia para violino e piano Op.47* (1949).”LEIBOWITZ,1981,p.169.

alguma, uma aquisição capital para a música do século XX, a saber; de compor livremente com os doze sons da escala temperada.

Embora, não tenhamos a pretensão de apresentar os detalhes da construção e do funcionamento deste primeiro momento atonal schoenberguiano, o qual, implicaria sobretudo, em recorrermos ao auxílio de informações de ordem mais precisa sobre as técnicas composicionais utilizadas e empregadas pelo compositor, afastando-nos demasiadamente com isso, do escopo desta dissertação, podemos entretanto, afirmar, dada a imensa bibliografia disponível e dedicadas ao esclarecimento deste importante momento da história da música ocidental, a saber: compor livremente com os doze sons da escala temperada, que foi, acima de tudo, um longo processo envolvendo grandes esforços e inumeráveis experimentos, tanto de êxito quanto de malogro, aos quais, Schönberg submeteu-se, laboriosamente, neste seu período conturbado de vida.

A segunda fase atonal schönberguiana, está marcada pelo dodecafonismo, compreendendo os anos de 1921 à 1923 e os anos subsequentes. Caracteriza-se pela abolição das hierarquias tonais convencionadas ao longo de toda a tradição musical ocidental. Desde o pré-barroco, perpassando pelo barroco, o classicismo, o romantismo, até o modernismo musical, as obras musicais configuravam-se, exclusivamente, pela fundamentação e pela hierarquização, entre os doze sons da escala temperada. Segundo tal hierarquização, haveria alguns sons, dentre os dozes sons da mencionada escala que, devido a sua função harmônica, retinham certo privilégio, ou, dito de outra maneira, atuavam como pólos, ou, centro polarizadores de determinado tom utilizado na composição. Realizavam assim, as funções harmônicas, de Tônica, Subdominante e Dominante, respectivamente I, IV, e V Graus, de onde todo o material sonoro a ser trabalhado provinha e, após uma completa elaboração, sofrida dentro deste espaço e tempo musical, retornaria a este mesmo centro gerador e polarizador. Schönberg aniquila então, com seu sistema dodecafônico, tal polarização, e com isso, permite que os doze sons da escala temperada sejam emancipados, atribuindo-lhes direitos iguais, libertando-os das tradicionais funções hierárquicas pré estabelecidas da tradição tonal. Segundo comenta o compositor Henry Barraud, Schönberg, explicou no seguinte trecho do seu

*Tratado de Harmonia*¹¹⁰ suas conclusões principais, a cerca dessas experiências com a atonalidade e que estariam fundamentadas numa escrita contrapontística anterior à Bach. Vale a pena reproduzir tal observação:

A música moderna, que emprega acordes de seis sons ou de mais de seis sons, parece encontrar-se nesse estágio que corresponde à primeira época da música polifônica [...]. Dirigimo-nos para uma nova época do estilo polifônico e, como no decorrer das épocas anteriores, Schoenberg fala aqui dos séculos XII, XIII, XIV e XV), os acordes serão o resultado da condução das vozes. Justificativa pelo que é apenas melódico.(BARRAUD, 1997,p.81)

A partir da melodia do canto gregoriano, a música polifônica, gradativa e lentamente, formou-se durante longa evolução, transcorrendo vários séculos. Barraud explica este percurso assim:

[...] extraiu seu princípio dinâmico do hábito de cantar simultaneamente melodias diferentes – de início muito elementarmente paralelas entre si, depois se libertando pouco a pouco uma das outras, até se movimentarem e entrelaçarem suas linhas, com toda a independência. Dos encontros entre os elementos dessas linhas horizontais desprende-se pouco a pouco uma nova dimensão da Música, representada na vertical por agregações chamadas acordes. Aprendeu-se a reconhecer e a classificar esses acordes, mas eles eram e continuaram a ser por muito tempo, efeitos secundários de um jogo erudito e complexo em que eles não tinham nenhuma parte ativa. Depois veio o momento em que eles se constituíram em entidades [...] e onde, ao tomar o lugar das diversas linhas independentes do velho contraponto, eles passaram a acompanhar um melodia única, promovida à categoria de solista sem concorrência. Mais tarde, a ciência harmônica desenvolveu-se em extensão e em profundidade a tal ponto que se chegou a tomá-la por um valor em si, valor que quase poderia bastar-se a si mesmo. E isso nos leva ao grande romantismo do século XIX em que a harmonia reina soberanamente. (BARRAUD,1997,p.82)

Embora, Bach com *A Arte da Fuga*, seja considerado um dos maiores contrapontistas de todos os tempos, o seu contraponto é muito diferente daquele dos primeiros tempos, uma vez que, é um contraponto apoiado sobre harmonias de base, circulando entre as harmonias com toda a aparência de liberdade, porém, sem as determinar, “são elas que lhe conferem suas estruturas” (BARRAUD, 1997,p.82), e

¹¹⁰ *Harmonielehre*, originalmente publicado em Viena, 1911.Nota do Autor.

talvez por isso, Schoenberg descreve o seu contraponto, como não sendo o contraponto à maneira de Bach, pois:

É um contraponto que estará, para a linguagem musical do nosso tempo, na mesma relação em que o contraponto de Guillaume de Machaut, de Dufay ou Josquin dês Prés, estava para a música polifônica de seu século. É por meio disso que ele justificará logicamente as agregações harmônicas sem direito de cidadania, colocadas anarquicamente à sua disposição, pela negação do sistema tonal- anarquicamente, pelo menos até que se consiga se proteger do arbitrário através de um sistema coerente.
(BARRAUD,1997,p.82)¹¹¹

Assim, transcorerão vinte e cinco anos desde suas primeiras obras, onde proliferam tais tendências anárquicas, em direção a uma organização autoritária própria que dê conta de organizá-las, tornando-as mais fecundas musicalmente. A série, ou, serialismo schönberguiano, como será denominada posteriormente, será a enunciação numa ordem qualquer, dos doze sons da escala temperada, onde, cada som constituinte da série será ouvido uma única vez até que todos os outros onze sons restantes também sejam ouvidos, por tratar-se da condição que possibilitará a abolição de toda a hierarquização do material sonoro. O dado novo da música dodecafônica é que a diferença entre os sons é abolida. Não há sons escolhidos entre os onze outros, ou muito menos, afinidades particulares engendrando relações constantes e funções determinadas, como no sistema tonal. Barraud explica tal momento schönberguiano da seguinte maneira :

O sistema tonal nos propunha, no interior de um determinado modo, notas-chaves, Tônica, Dominante. Basta de Tônica, basta de Dominante. Nenhum dos doze sons terá licença de elevar a voz acima dos onze restantes.[...] os doze sons estarão presentes , cada um, o mesmo número de vezes, de modo que, terminada a peça, nenhum deles terá sido ouvido, em princípio, com mais frequência que os outros. Pois, se fosse de outro modo, de todo som, para o qual a atenção se voltasse seletivamente, desprenderia-se uma força polarizadora, que daria um sentido tonal a tudo que estivesse à sua volta. A livre escolha do compositor, de início, portanto não será

¹¹¹ Guillaume Machaut (1300-1377) principal compositor expoente da *ars nova*. Guillaume Dufay (1397 – 1474) o mais famoso e influente compositor da metade do século XV. Josquin de Prez (1400 – 1521) considerado como primeiro grande mestre da polifonia vocal e grande mestre do contraponto e um dos maiores compositores do século XVI. Nota do autor.

mais a de um grupo selecionado de notas que tenham entre si relações determinadas. Será a livre escolha de uma certa ordem de sucessão que ela vai atribuir aos doze sons da escala cromática. Esta sucessão de doze sons é o que se chama de série. Não é preciso dizer que o número de séries que se pode montar com doze sons diferentes é praticamente infinito. (BARRAUD,1997,p.86)

Percebe-se desta maneira, como o número de séries possíveis e disponíveis ao compositor, poderia, por tal característica de incomensurabilidade, apontadas por Barraud neste pequeno trecho referido, ter seu alinhamento tanto ao sublime kantiano matemático, bem como, ligado ao sublime burkeano das *Seções VIII e XIII*, respectivamente, *Infinitude*, e *Magnificência*, já mencionados anteriormente na parte primeira desta pesquisa.

Segundo Stuckenschmidt, foi o compositor Joseph Mathias Hauer¹¹², quem deu a fórmula para o número possível de combinações das doze notas da escala cromática: “No início dos anos 20, Hauer, num mixto de assombro e satisfação, deu a fórmula para o número possível de combinações das doze notas: $12!$, ou, 479.001.600.” (STUCKENSCHMIDT,1969,p.210)¹¹³. Disponibilizaremos, em anexo, a explicação dessa equação fatorial, no depoimento dado pela matemática, Carlota Simões. A incomensurável possibilidade do uso das séries, disponibilizadas ao compositor dodecafônico serial, é gerado com a utilização da série original, a inversão da série, o retrógrado e a inversão do retrógrado. Barraud explica tal procedimento desta forma:

Série, inversão da série original, retrógrado e inversão do retrógrado. Eis aí, quatro microcosmos que se entregam entre si a mil jogos, encontros, associações, divórcios, obedecendo à sua própria lei e tolerando, por seus atritos com os outros, os encontros ou aproximações de sons que essa lei proíbe a cada um individualmente” (...) Na música dodecafônica, já não se trata mais de tonalidades, mas permanece sempre lícito transpor uma série para qualquer grau da escala, reproduzindo a partir deste grau a sucessão dos intervalos que a constituem. Uma determinada série pode, então, ser transposta onze vezes, ou, se preferir,-considerando

¹¹² Joseph Mathias Hauer (1883- 1959) compositor e músico austríaco.Nota do autor.

¹¹³ “As early 1920, Hauer, with a mixture of awe and satisfaction, gave the formula for the number of possible combinations of the twelve notes: $12!$ or 479,600,001”STUCKENSCHMIDT,1969,p.210.

apenas a sucessão de seus intervalos- ela pode existir em doze exemplares diferentes. E isso não é tudo; cada um destes exemplares da série chega-nos como série inicial, acompanhado por sua inversão, por seu retrógrado e pela inversão do seu retrógrado. Os microcosmos de que acabamos de falar não são, então em número de quatro, mas de doze vezes quatro, ou seja, quarenta e oito. Tal é o enorme material que se coloca à disposição do compositor dodecafônico durante o processo de criação. (BARRAUD,1997,p.88)

A suposta incomensurabilidade de possibilidades composicionais advindas do uso da série dodecafônica, acima descritos, encontra apoio na análise de Massin, da seguinte maneira:

O número de séries possíveis eleva-se assim a 479.001.600. Elemento básico de uma obra é a série precisa escolhida pelo compositor, em função de diversos critérios e, que tanto pode ser apresentada em sua forma Original, Retrógrada (da última nota à primeira), Invertida (mudando-se a direção de seus intervalos) , ou ainda Invertida – Retrógrada.). Cada uma dessas quatro formas sendo ademais transponíveis para os outros onze graus da escala cromática (12 sons), do que resulta um total de 48 formas diferentes da mesma série. O compositor dispõe livremente dessas 48 formas, que se inscrevem nas 479.001.600 teoricamente possíveis. E ainda pode contar com o princípio da identidade horizontal e da vertical (as notas da série podem apresentar-se sucessivamente como maneiras simultâneas na forma de acordes), com a possibilidade de fazer passar de uma voz para a outra tal ou qual a forma escolhida, além de fazer ouvir simultaneamente, em vozes diferentes, diversas formas da série com modificações no andamento ou no ritmo. (MASSIN,1997,p.976)

Tanto no primeiro período, atonal livre, ou, a fase expressionista do compositor, bem como, em seu segundo período, o dodecafônico serial ¹¹⁴, segundo Adorno, desenvolverão um subjetivismo musical intenso, que inevitavelmente levará ao

¹¹⁴ “Para a Segunda Escola de Viena, constituída por Arnold Schoenberg (1874-1951) e seus dois discípulos Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935) , consistiu em levar a seu termo a evolução esboçada pelo romantismo alemão, especialmente Schubert e Wagner. Isso em duas etapas principais; o primeiro a partir de 1907-1908, as obras ditas atonais livres desses três compositores; seguiu-se, no período 1921-1923, a descoberta por Schoenberg do dodecafonismo serial , destinado a organizar a atonalidade de maneira tão coerente quanto o havia sido outrora o sistema tonal. À escola de Viena estão associados os conceitos fundamentais para a evolução da arte musical do século XX – de música atonal, de música dodecafônica e de música serial. Esses três termos não são sinônimos.Cada um dentre eles pode aplicar-se a uma dada música sem que seja o caso de aplicar-lhe os dois outros.Somente em se tratando dos casos precisos de certas obras de Schoenberg, Webern, Berg e de alguns de seus sucessores é válido aplicar todos os três.”MASSIN,B.;J.,1997,p.973.

prognóstico de uma música em estreita comunicação com os ideais últimos do Iluminismo, e a partir daí, justificaria a sua estreita submissão à Indústria Cultural.

Ao visar a onipotência do domínio exacerbado e total da técnica composicional sobre o material sonoro, sob o qual, o “sujeito compositor e ordenador impõe regras e leis.” (ADORNO,2002,p.95), este material sonoro, será tratado por Adorno, como uma dessensibilização do material; “reduzindo a um objeto amorfo absolutamente indeterminado.”(ADORNO,2002,p.95). O novo produto musical, desta última fase schoemberguiana, segundo o pensador frankfurtiano significaria então, um esfacelamento da linguagem musical e transformada em fragmentos. Considerando tal radicalismo ortodoxo, proposto pelo dodecafonismo schoemberguiano, da seguinte maneira:

A exatidão da música dodecafônica não pode ser percebida pelo ouvido; esta é a definição mais simples desse elemento de absurdo que existe nela. A única coisa que é possível perceber é a obrigação do sistema, mas essa obrigação não se torna visível na lógica concreta do elemento particular musical nem permite a este ultimo desenvolver-se por si mesmo na direção que quer. Mas isto induz o sujeito a separar-se novamente de seu material, a esta separação constitui a tendência mais interior do último estilo de Schoenberg[...].Mas ao tempo, é essa dessensibilização do material, que permite ao sujeito romper a barreira da matéria natural em que até agora estava confinada a história da música. Em sua completa alienação, realizada pela técnica dodecafônica, o sujeito viu destruir, contra a sua própria vontade, a totalidade estética, contra a qual na fase expressionista se havia revelado inutilmente, para reconstruí-la de maneira mais inútil, com a ajuda da técnica dodecafônica. A linguagem musical se dissocia em fragmentos. (ADORNO,2002,p.96)

Adorno classifica tal música radical, como antípoda da música de massas e da música erudita tradicional, cunhadas pelo autor como padronizadas.

Por considerar a música radical consciente de sua função histórica e portanto, com a pretensão de não ceder às demandas imediatas da nova sociedade burguesa e do mercado, denomina-as então, não padronizadas, ou, música radical.

Como veremos a seguir, Adorno parece suprimir qualquer tentativa de estabelecimento de uma hierarquia automática entre os diferentes tipos de música, pois para ele, nem a música padronizada, tampouco, a não padronizada, terão uma

relação privilegiada com a crítica, uma vez que, ambas sucumbem, mesmo percorrendo caminhos diferentes, à Indústria Cultural. Além disso, essa distinção faz do tratamento dado por Adorno à música popular, mais equânime, uma vez que, Adorno não a julga com os critérios de uma pureza artística que ela não reivindica. Será, entretanto, inegável o fato de que Adorno, decida-se à favor da música radical, devido principalmente a sua formação como músico e, a proposta aventada pela música radical. Dada a sua formação musical e sua consequente produção como compositor de obras atonais¹¹⁵, aliada com a nova proposta conferida pela música radical, Adorno parece vislumbrar uma promessa musical à ser decifrada futuramente, “ [...] é verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa” (ADORNO,2002,p.107), fortalecendo assim, conjecturar-se sobre o aspecto enigmático e sua imbricação nos caracteres de protesto e utopia destas obras musicais, como exemplos de obras musicais, vistas sob a ótica adorniana, como pertencentes ao âmbito do sublime. Sob o protesto, será claramente identificável quando recusa adaptar-se aos moldes e dogmas prescritos pela tradição tonal ocidental da qual emanou, (fase atonal livre e também dodecafônica) e sob a utopia, enquanto promessa de infinitas possibilidades futuras de uma nova linguagem musical, que se pretendia forjadora através do sistema dodecafônico e serial.

¹¹⁵ “As composições de Adorno estão compiladas sob coordenação de Heinz-Klaus Metzger e Reiner Riehn em dois volumes publicados em 1980 pela Ed. Text- Kritik de Munique. No primeiro volume estão contidas *Duas Peças para Quarteto de Cordas*, *Seis Pequenas Peças para Orquestra*, *Duas Peças para Coro Feminino à Cappella*, *Duas Canções* com acompanhamento orquestral, que fariam parte de uma ópera sobre a adaptação do próprio Adorno do *Tom Sawyer* de Mark Twain e a orquestração de algumas peças do *Álbum para a Juventude* de Schumann, intitulada por Adorno de *Kinderjahr*. nas últimas das *Seis Bagatelas para voz e piano Op.6*. Das peças *An Zimmern* poemeto do último Hölderlin posto em música por Adorno em 1934 e sobre e os *Quatro Lieder* sobre poemas os *Jardins Suspensos* de Stefan Georg Op 7, compostos no exílio Inlgaterra e EUA fez uso peculiar da técnica dodecafônica. O segundo volume é dedicado a séries e ciclos de *Lieder*. Fora essa compilação existem pelo menos duas dezenas de peças ainda não publicadas, dentre as quais diversas para piano solo e diversos *Lieder*.”BAGGIO,2011,p.16-17 e 84-90.

3.3 Música Padronizada versus Radical

Diante do já exposto, a partir deste momento e seguindo a visão adorniana das duas esferas musicais aludidas com vistas a facilitar a familiarização das principais características inerentes a cada grupo, e assim, conduzir-nos ao encontro de seus pontos convergentes e divergentes, aplicadas por Adorno às obras musicais, nos termos de música “padronizada” e a “não padronizada” ou “radical”.

Na esfera da música padronizada, as diferenças apontadas por Adorno, entre música “popular” e “séria”, antes de privilegiar uma em detrimento da outra, ou ainda, evocar algum tipo de valor, como por exemplo, intelectualizada versus simplória, simples versus complexa, ingênua versus sofisticada, será antes, contrastada por Adorno, pelo seu efeito social e, sobretudo, pela relação entre arte e liberdade. Parece-nos, que a diferença potencial entre música padronizada e a radical, deve-se ao fato, de que nessa última, tem-se uma conexão íntima com a noção de liberdade, ao buscar autonomia frente aos processos sociais, ao invés da submissão à eles. Nos argumentos apresentados no ensaio *Sobre a Música Popular*¹¹⁶, Adorno insistirá que a esfera padronizada de música, por sua história e natureza estreitamente ligada à ratio instrumental iluminista, e que será devidamente apresentada na parte final desta pesquisa, perdeu ao longo de seu percurso, a sua autonomia artística. Baseia-se então, Adorno, numa distinção entre essas duas esferas musicais, distinguindo-as pormenorizadamente; a esfera musical padronizada e a esfera de música radical, ou, Nova Música.

Semelhante distinção é também observada nos escritos do compositor húngaro considerado grande revolucionário e especialista na incorporação folclórica, Bela Bartók¹¹⁷, que apresenta a distinção entre música popular e a popularesca. Segundo, Flo Menezes:

Bartók considerava bem distinta a produção musical entendida como popular, camponesa em sentido estrito, da música entendida

¹¹⁶ ADORNO, *On Popular Music*, In: *Essays on Music*, p. 441 e 442. California Press, 2002.

¹¹⁷ Bela Bartók, compositor húngaro (1881-1945) Nota do Autor.

como popular, a qual após inúmeras passagens de seus escritos, podemos classificar como sendo uma diluição burguesa ou pequeno-burguesa da primeira. Basta citarmos tal passagem: “ Na realidade a música popular está composta por dois gêneros de material musical : a música culta popularesca (noutros termos a música popular citatina) e a música popular das aldeias (a música camponesa)” A definição acima completa-se com a definição de cada um dos dois tipos de música citados: “ Podemos chamar de música popular citatina ou música culta popularesca, aquelas melodias diletantes pertencentes à classe burguesa, por isso, difundidas sobretudo na classe burguesa. Essas melodias, em troca, não são conhecidas pela classe camponesa ou, ao menos, penetram nela só relativamente tarde e sempre através de mediação da burguesia”. Nítido está por esta definição que, transplantando-a para a atualidade brasileira com sua indústria cultural capitalista, a música popularesca seria nada mais nada menos que a música dita popular brasileira (MPB), de mercado.” Ainda quanto à segunda espécie de música popular, a autenticamente popular (e não popularesca), lemos a seguinte passagem: “Deve-se considerar como música camponesa em sentido lato todas aquelas melodias que estão ou que estiveram difundidas na classe camponesa de um país e que constituem expressões instintivas da sensibilidade musical dos camponeses”. É evidente aqui o que Bartók chama corretamente de popular- é o que comumente denotamos como folclórico- enquanto o que chama de popularesco é o forçosamente popularizado pela ideologia dominante das classes burguesas.” (MENEZES, 2002, p.55)

Parece-nos, à primeira vista, que Adorno converge às mesmas conclusões esboçadas acima, por Bartók. Tanto na esfera musical popular, (popularesca, na linguagem bartokiana), tanto quanto na esfera de música séria (música da tradição erudita tonal), o que estaria em foco seria antes, a atenção, dada para o modo como a música é planejada para afetar o ouvinte, do que os padrões subjetivos impostos a ambas pela tradição musical ocidental:

[...] A discussão anterior mostra que as diferenças entre música popular e música séria pode ser percebida em termos mais precisos do que àqueles referentes ao nível musical como “intelectualizada e simplória”, “simples e complexa”, “ ingênua e sofisticada”. A diferença entre as esferas musicais não podem ser expressas adequadamente em termos de complexidade e simplicidade. Todos os trabalhos iniciais do classicismo vienense são , sem exceção alguma, ritmicamente mais simples do que os arranjos em estoque produzidos pelo jazz. Melodicamente, os intervalos aí presentes, em posição afastada, são mais difíceis de seguir “per se” do que a

maioria das melodias por exemplo, às de Haydn, que consiste basicamente no “círculo das quintas” das tríades da tônica e saltos de segunda. Harmonicamente, o suprimento de acordes dos clássicos, é invariavelmente mais limitado do que àqueles atualmente utilizados por qualquer compositor na esteira do *Tin Pan Alley**, que foram influenciados por Debussy, Ravel ou ainda outras fontes posteriores. A padronização e a não padronização são termos-chaves para contrastar suas diferenças. (ADORNO,2002,p.441-442) ¹¹⁸

Sucintamente, pode-se dizer que Adorno, denomina as “duas esferas da música” (ADORNO,2002,p.437) ¹¹⁹, da seguinte maneira: pertencentes à esfera musical padronizada, estariam contidas as obras musicais, classificadas pelo filósofo, como àquelas contidas na música popular, ou, música leve (ou ainda, como vimos, aquele conjunto de obras musicais, às quais Bartók classificou de, popularesca, ou, citatina). Também, nesta esfera musical padronizada, abarcariam àquelas obras musicais conhecidas tradicionalmente como, erudita tradicional, ou, em termos adornianos, música séria. Portanto, em ambos os grupos, popular e erudita, percebe-se a mesma característica em comum, todas seriam oriundas do mesmo sistema tonal, ou, tonalismo. Nas palavras de Adorno: “[...] A estrutura completa da música popular é padronizada, mesmo aonde haja tentativas de escapar-se a padronização”. (ADORNO,2002,p.438) ¹²⁰. Ao confrontar a erudita com a popular, em outro ensaio, postula o seguinte: “[...] Pois que a grande maioria da suposta música séria se ajusta às demandas do mercado, da mesma maneira que os compositores de música leve,

¹¹⁸ “The previous discussion shows that the difference between popular music and serious music can be grasped in more precise terms than those referring to musical levels such as “lowbrow and highbrow”, “simple and complex”, “naive and sophisticated”. For example, the difference between the spheres cannot be adequately expressed in terms of complexity and simplicity. All works of the earlier Viennese classicism are, without exception, rhythmically simpler than sock arrangements of jazz. Melodically, the wide intervals of a good many hits such as “*Deep Purple*” or “*Sunrise Serenade*” are more difficult to follow per se than most melodies of, for example, Haydn, which consist mainly of circumscriptions of tonic triads and second steps. Harmonically, the supply of chords of the so called classics is invariably more limited than that of any current *Tin Pan Alley* (*) composer who draws from Debussy, Ravel, and even later sources. Standardization and non-standardization are the key contrasting terms for the difference.” ADORNO, 2002, p.441 e 442.. *Musical da Broadway, ganhador do Academy Awards de 1941.

¹¹⁹ “I- The musical material. The two spheres of music.” Ibid., p.437.

¹²⁰ “[...] The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization.” Ibid., p.438.

[...]” (ADORNO,2002,p.395)¹²¹. Concluindo em seguida, “Na distinção entre música leve e séria, a alienação do homem e música é refletida da mesma maneira e apenas de forma distorcida, a saber, como a alienação é percebida pela burguesia.” (ADORNO,2002,p.395)¹²²

Adorno parece-nos apontar que, a chave para a compreensão das grandes diferenças destes âmbitos musicais, estaria ligado diretamente com a sua pertença a uma dessas duas esferas musicais, padronizadas e as não padronizadas: “Padronização e não padronização são os termos chaves desta diferença”.¹²³

Embora, ainda que Adorno pareça destinar sua crítica à música popular e ao jazz de sua época, nos *Ensaio Sobre a Música*, parece-nos mais acertado dizer que antes que indiquem preferências musicais pessoais do filósofo, levando-nos com isso, a apressada e errônea visão de acusar-lhe como elitista, talvez pudéssemos aventar a hipótese, de que pelo contrário, a crítica adorniana, parece mais referir-se ao caráter formal, que tais obras são constituídas e concebidas, do que por simples capricho do filósofo. Como poderemos ver mais adiante, Adorno não poderá de forma alguma, ser simplesmente taxado de elitista, pois, igualmente criticou, duramente, tanto as obras musicais que forjaram toda a sua erudição musical, ou seja, as obras musicais eruditas tonais, bem como, àquelas pertencentes ao segundo grupo, não padronizado, ou, radical, com as quais dedicou grande parte de seu labor composicional, tal como exposto no primeiro capítulo *Schoenberg e o Progresso*, do livro *Filosofia da Nova Música*. Ele, tampouco, pode ser acusado de simplesmente expressar sua preferência pela música não padronizada à música padronizada. Na verdade, seguindo sua argumentação disposta no seu ensaio de 1932, “*Sobre a Situação Social da Música*”(ADORNO,2002,p.391-436)¹²⁴, a distinção entre música destinada especificamente a um mercado e a música aspirando à condição de arte, não pode mais ser considerada válida:

¹²¹ “For a great share of supposedly ‘serious’ music, adjust itself to the demands of the market in the same manner as the composers of light music,[...]”Ibid.,p.395.

¹²² “In the distinction between light and serious music, the alienation of man and music is reflected only through distortion, in the same manner, namely, as the alienation is seen by the bourgeoisie” ADORNO,2002,p.395.

¹²³ “Standardization and non- standardization are the key contrasting terms for the difference Ibid.,p.442.

¹²⁴ “On the Social Situation of Music” In: ADORNO, *Essays on Music*,p.391-436.California Press,2002.

A distinção tradicional entre música ligeira e música séria, sancionada pela cultura musical burguesa, ostensivamente corresponde a esta divisa, mas somente ostensivamente. Uma vez que a grande parte da supostamente música séria se ajusta às demandas do mercado da mesma forma que os compositores de música ligeira, mesmo que isto seja realizado sob o acobertamento de uma moda economicamente não transparente ou através dos cálculos das demandas do mercado para a produção. O disfarce da função mercadológica de tal música através do conceito de personalidade ou simplicidade ou “vida”, serve apenas e para transfigurá-la e para aumentar seu valor mercadológico indiretamente. [...] Por esta razão, as distinções entre música ligeira e música séria deve ser trocada por uma distinção diferente que veja ambas as metades do globo musical igualmente de uma perspectiva da alienação; as metades de uma totalidade que verdadeiramente nunca poderão ser reconstruídas pela adição dessas duas metades.(ADORNO,2002,p.395)¹²⁵

Adorno parece destinar sua crítica à música padronizada, mais pelo aspecto formal, ou, estrutura da obra da qual é constituída, qual seja: destinada a realizar totalmente as expectativas imediatas do ouvinte e, astutamente percebido e utilizado pela Indústria Cultural, cujos fins mercadológicos serão disfarçados como provedora autêntica das expectativas imediatas do ouvinte. Aponta ainda, alguns componentes envolvidos para que haja o reconhecimento e aceitação por parte do ouvinte para a aceitação deste grupo de música, que serão sucintamente esboçadas a seguir:

“Os componentes que consideramos estarem envolvidos são os seguintes: **a.**Vaga recordação, **b.**Identificação atual reflexão no ato do reconhecimento, **c.**Subsunção ao rótulo, **d.** Auto reflexão sobre o ato de reconhecimento, **e.**Transferência Psicológica pelo reconhecimento –autoridade para com o objeto.

No componente “**a**” estaria a vaga lembrança de ser recordado de alguma coisa. “eu já devo ter ouvido isso antes em algum lugar” No “**b**”; o momento do “é isto” alcançado quando a lembrança

¹²⁵ “The traditional distinction between “light” and “serious” music, sanctioned by bourgeois musical culture, ostensibly corresponds to this division. But only ostensibly. For a great share of supposedly “serious” music adjust itself to the demands of the market in the same manner as the composers of light music, even if this is done under the cover of an economically un-transparent “fashion” or through the calculation of the demands of the market into production. The disguise of market function of such music through the concept of personality or simplicity or “life” serves only to transfigure it and to increase its market value indirectly.[...] For this reason, the distinction between light and serious music is to be replaced by a different distinction which views both halves of a totality which to be sure could never be reconstructed through the addition of the two halves”.ADORNO,2002,p.395.

vaga é despertada por uma súbito despertar. No “c” o momento da subsunção, quando o momento da experiência do “é isto” é subsumida por uma experiência tal como “isto é o hit *Night and Day*”. Presente no momento “d” a auto reflexão sobre o ato de identificação “Ah, eu conheço isso, isto me pertence”. E por último o momento “e”; “Puxa! *Night and Day* é maravilhoso!” Neste momento é caracterizado com a tendência de transferir a gratificação da propriedade para o próprio objeto e atribuir a ele em termos de gosto, preferência ou qualidade objetiva, o prazer de posse que foi atingido com esse objeto” (ADORNO, 2002, p.453-456)¹²⁶.

Nesta esfera musical, segundo Adorno, devido a sua estruturação formal, o ouvinte, sempre sabe de antemão o que virá em seguida, portanto, sendo capaz de dizer em cada momento, onde está o sujeito musical em relação ao todo. No caso da música popular e sua vertente jazzística, utiliza recursos de identificação musical por meio do final do verso, da transição, do refrão, ou, em outras palavras, o tonalismo, como orientador. Além deste elemento, Adorno apontará o princípio de repetição até a exaustão, pelos canais midiáticos, como meio utilizado pela Indústria Cultural, no intuito de transformar este grupo musical em mera mercadoria, num produto fetichizado e desta maneira, atender as demandas cada vez maiores, do grande público. Adorno parece não negar, por exemplo, que reste alguma criatividade na produção de uma canção de sucesso, enfatizando que a promoção e a distribuição de música popular podem ser prontamente chamadas de industriais.

Até aqui a padronização da música popular tem sido considerada em termos estruturais e dito de outra forma, como uma qualidade herdada sem referência explícita ao processo de produção ou as causas de maior relevância para sua padronização. Embora toda a massa de produção industrial necessariamente tornar-se-á em padronização, a produção de música popular pode ser chamada de

¹²⁶ “The components we consider to be involved are the following: a- vague remembrance. b- Actual identification. c- Subsumption by label. d- Self-reflexion on the act of cognition. e- Psychological transfer of recognition-authority to the object. a- The more or less vague experience of being reminded of something “I must have heard this somewhere”. b- The moment of actual identification- the actual, “that’s it” experience. This is attained when vague remembrance is searchlighted by sudden awareness. c- the element of subsumption: the interpretation of the “that’s it” experience by an experience such as “that’s the hit *Night and Day*” d- The element of self- reflexion on the act of identification. “Oh, I know it; this belongs to me”. e- The element of psychological transfer: “Damm it, *Night and Day* is a good one!”. This is the tendency to transfer the gratification of ownership to the object itself and to attribute to it, in terms of like, preference, or objective quality, the enjoyment of ownership which one has attained. Ibid., 453-456. *Esta tradução foi ligeiramente modificada pelo autor.

“industrial” somente pelo modo em que é promovida e distribuída, enquanto que o ato de produzir uma canção de sucesso ainda permanece no estágio de artefato artesanal. (ADORNO,2002,p.443)¹²⁷

No caso da música popular, por exemplo, que depende de formas padronizadas, o ouvinte sabe o que esperar desde o início de uma canção, portanto, os detalhes são ouvidos como que se ajustando a uma estrutura pré- construída em vez de modificado ou negociando com a estrutura da peça em todos os momentos, como ocorre no caso da música erudita tonal. Nesta, segundo observa Adorno, toda a diversidade do material musical, derivaria seu sentido musical da totalidade ou unidade concreta da peça, que consiste por sua vez, no relacionamento dessa diversidade de materiais, mas nunca, pela mera imposição de um esquema musical, como parece ocorrer na vertente da música popular.

Na análise do efeito da rádio difusão sobre a música orquestral complexa contidas no ensaio, “*The Radio Symphony*”¹²⁸, Adorno argumenta que, a relação entre os vários elementos da obra, no caso, uma sinfonia de Beethoven, caracterizar-se-iam pela relação dessa diversidade do material sonoro da obra, com a sua unidade como um todo. Assim, na sinfonia de Beethoven, em função de sua densidade e concisão de relações temáticas, seria incomparavelmente maior, quando em relação com outras formas musicais. A diversidade do material musical empregado, conteria assim, virtualmente o todo e levaria à exposição da unidade total da obra musical, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção dessa unidade do todo. Nas palavras do filósofo:

Se tudo numa sinfonia de Beethoven é idêntico nos seu conteúdo motivico final, nada é literalmente idêntico no sentido de mera repetição total, mas tudo é diferente de acordo com a função que ele exerce dentro do desenvolvimento do todo. Um movimento sinfônico de Beethoven é essencialmente a unidade da diversidade bem como a diversidade da unidade, nomeadamente a identidade temática do material. Esta interrelação de perpétua variação é desdobrada como um processo – nunca através de uma mera

¹²⁷ “So far standartization on popular music has been considered in structural terms – that is, as an inherent quality without explicit reference to the process of production or to the underlying causes for standartization. Though all industrial mass production necessarily eventuates in standartization, the production of popular music can be called “industrial” only in its promotion and distribution, whereas the act of producing a song hit still remains in a handicraft stage.” ADORNO,2002,p.443.

¹²⁸ *The Radio Symphony*. In: *Essays on Music*. ADORNO,2002,p.251-269.

declaração do detalhe. Cada detalhe, qualquer que seja sua ênfase espontânea, é absorvida no todo por meio de sua espontaneidade e recebe seu devido peso apenas por sua relação com o todo, como revelada finalmente pelo processo sinfônico. ADORNO, 2002, p. 225)¹²⁹

Transformado em mero objeto mercadológico, o produto musical pertencente à esfera padronizada, será então dominado pela Indústria Cultural, que dependente do tipo de ouvinte capaz de imediatamente situar tal obra musical, mesmo que não a tenha ouvido antes, mas que devido principalmente à facilidade de apreensão de seus temas e estilos, ou, os seus fáceis contornos melódicos, seja por fim, facilmente e imediatamente apreendida. Tal mecanismo, forjado pela Indústria Cultural, atende às suas demandas de vendas, fazendo a alegria das companhias fonográficas e outras formas midiáticas, impulsionados apenas pelos robustos lucros entrevistados em cada novo produto musical, desprezando, portanto, qualquer outro valor que não atenda o mercado de consumidores deste produto musical. A sua crítica, ainda destinada a esta esfera musical da música padronizada, engloba também o âmbito de música erudita, pois, foi também submetida à tradição do tonalismo, apesar de, aparentemente apresentar uma estreita ligação de liberdade, caracterizada principalmente, por sua pretensa autonomia ao material sonoro utilizado, assevera Adorno, na *Filosofia da Nova Música*, que mesmo diante disto, ainda assim, isolou-se no decorrer de sua história e foi transformada, pelo gigantesco aparato da Indústria Cultural, em diversão para poucos, que se julgam conhecedores desta arte:

Na verdade, na concepção que o público tem da música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as idéias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações. Mas a estrutura musical que dá sentido a tudo isso, permanece para o ouvinte educado pelo rádio, não menos escondida numa sonata juvenil de

¹²⁹ “If everything in a Beethoven symphony is identical in its ultimate motivical content, nothing is literally identical in the sense of plain repetition, but everything is different according to the function it exercises within the development of the whole. A Beethoven symphonic movement is essentially the unity of a manifold as well as the manifoldness of a unity, namely, of the identical thematic material. This interrelationship of perpetual variation is unfolded as a process – never through mere “statement” of detail. Every detail, however spontaneous in emphasis, is absorbed in the whole by its very spontaneity and gets its true weight only by its relation to the whole, as revealed finally by the symphonic process.” ADORNO, 2002, p. 255.

Beethoven, quanto um quarteto de Schönberg, que pelo menos o adverte de que seu céu não vibra cheio de violinos, cujos doces sons o embelezam. (ADORNO,2002,p.18)

Deste breve esquema da música padronizada ora delineados, antes de pretender-se impor um sentido literalmente do idêntico, o que seria antagônico com a idéia do capitalismo, uma vez que, entre o maior de seus sentidos, está contida a idéia de uma ampla e completa proliferação de produtos concorrentes, contudo, percebe-se, que o mais relevante para Adorno, trata-se de criticar o significado de valor de equivalência, atribuído, pela Indústria Cultural, às obras musicais, e deste modo, fazendo com que as escolhas que restam ao ouvinte, sejam apenas aparentes, em vez de reais. Não importa qual suposto artista eu prefira, já que todos eles são igualmente parte do mesmo sistema.

Na música radical, pertencem as obras da segunda esfera musical de classificação musical adorniana denominada esfera da música não padronizada. Sua expressão maior encontra-se nas obras da segunda fase schönberguiana, dodecafônica, ou, serial, sendo vista pelo filósofo frankfurtiano, como a protagonista de uma pretensa autonomia artística, ao criar e elaborar seus novos princípios e leis musicais. O caráter contraditório, ostentado pelo projeto oficial da Segunda Escola de Viena, que ao radicalizar com a tradição anterior, concebe suas novas obras, inicialmente resultantes necessariamente da experiência do compositor (provindas da tradição), perde sua atitude inicial de ser um mecanismo de defesa artístico , para então tornar-se, nesta segunda fase, em complexa normatização impostas pela nova técnica, como se a liberdade experimentada devesse necessariamente ceder lugar à coerção de uma organização total serial. A técnica dodecafônica conquistada então terá como grande consequência a dissociação do discurso temporal musical; início, meio e fim e que será tematizada na *Filosofia da Nova Música*, como a “virada da dinâmica em estática” (ADORNO,2002,p.55), ou, em outras palavras, a dissociação do temporal no discurso musical com a inevitável ruptura interna do tempo do discurso musical.

Em nenhuma outra parte se manifesta com maior clareza do que aqui o secreto entendimento entre música ligeira e a música, mais avançada. Schönberg, em sua última fase, comparte com o Jazz, e nos demais, também com Stravinsky, a dissociação do tempo musical. A música delineia a imagem de uma constituição de mundo que, para o bem ou para o mal já não conhece a história. A virada da dinâmica musical em estática – a dinâmica da estrutura musical, não a simples mudança de intensidade que certamente continua servindo-se do “crescendo e do decrescendo” – explica o caráter do sistema singularmente rígido que adquiriu a escrita de Schönberg, em sua última fase, graças à técnica dodecafônica [...] o fenômeno musical já não se apresenta como um feito de uma evolução. O trabalho temático converte-se em mero trabalho preliminar. [...] A música passa a ser o resultado de processos a que o material está subordinado, mas que já não permite distinguir. Deste modo, a música torna-se estática. (ADORNO, 2002, p.55)

Resumidamente, podemos sugerir que, essa virada da dinâmica em estática conforme exposta por Adorno, como significando aquela perda do conteúdo histórico da música. O sujeito musical que, dependia da dinâmica expressiva do discurso musical, ligado às convenções da tradição da música ocidental, sistema tonal, atuante e presente como componente integrante e forjador da forma musical, será aniquilado para sempre através do novo sistema atonal dodecafônico. Devido principalmente, ao nivelamento igualitário total para todos os sons e todos os intervalos da escala temperada na figura da série. Na *Filosofia da nova Música*, lemos:

A técnica dodecafônica estática dá um aspecto real, ao torná-la sacrossanta, à suscetibilidade da dinâmica musical, frente ao retorno impotente de um elemento idêntico. Tanto o som que retorna prematuramente quanto o som “livre”, casual a respeito do conjunto, são tabus. [...] Schönberg em cuja música está secretamente mesclado um elemento desse positivismo que constitui a essência de seu opositor Stravinsky, extirpou o sentido, pelo menos na medida em que ele, segundo a tradição do classicismo vienense, pretendia estar presente no contexto da execução musical. Mas a execução como tal deve ser exata e ter sentido. O problema que a música dodecafônica apresenta ao compositor não é o da maneira como se possa organizar um sentido musical, mas antes de que maneira pode a organização adquirir um sentido; e o que Schönberg produziu de vinte e cinco anos para cá é uma tentativa progressiva de dar uma solução a este problema. (ADORNO, 2002, p.57-59)

No mesmo capítulo da *Filosofia da Nova Música*, Adorno parece aludir às esferas musicais, ora analisadas, música padronizada e a não padronizada, dizendo que ambas submeteram-se, mesmo que por caminhos divergentes, a atender aos apelos da Indústria Cultural: “A violência que a música de massas exerce sobre os homens continua subsistindo, no pólo oposto, na música que se subtrai aos homens.” (ADORNO, 2002, p. 60)

Parece-nos, a princípio, que Adorno tenta observar as diferenças entre estas duas esferas musicais, através de seus aspectos formais, colocando grande ênfase na forma da obra, na relação entre os elementos, valorizando altamente aquela obra que exige certo tipo de ação concentrada para o discernimento e entendimento, na medida em que se desvela musicalmente. Adorno gravita então, num posicionamento mais favorável à proposta de música atonal, em detrimento à popular e erudita da tradição tonal, pois, estas não requerem as mesmas exigências daquela, por não conterem uma conexão íntima com a noção de liberdade, ao buscar a autonomia frente aos processos sociais, ao invés disso, submetem-se a estes.

Adorno sugere nesta polarização, entre os dois grupos musicais, ora analisados, que ambos estariam destinados a sombrio prognóstico. Assim, a música padronizada como destinada a atender e a responder aos apelos das massas e a não padronizada, que por sua vez, atenderia aos apelos de um restrito e seletivo público, devido principalmente, a sua natureza formal, forjadora de tal insulamento. Isto a fez ser também subserviente da Indústria Cultural e assim, transformada em mais uma tipo de mercadoria. Ainda que não seja imediatamente consumida, será suportada enquanto uma promessa de consumo futuro. Seu caráter de mercadoria cultural, ou produto exclusivo, será assim destinado pela Indústria Cultural, a atender à demanda fetichista de exclusivo e determinado segmento social:

“O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para fins determinados pelo mercado. Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade. Mas a medida em que a retenção de utilizar a arte se torna total, começa a delinear um

deslocamento na estrutura econômica interna das mercadorias culturais, pois a utilidade que os homens aguardam da obra de arte na sociedade antagonística é justamente, em larga medida, a existência do inútil, que no entanto é abolido pela subsunção à totalidade. Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da libertação do princípio de utilidade, liberação essa que a ela incumbia de realizar. O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se ideologia da indústria de diversão, de cujas instituições não consegue escapar. (...) o valor de uso da arte seu ser, é considerado como fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que desfrutam.” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p.131)

Adorno diagnostica assim, que em ambas esferas musicais, seguem as normas de estandarização e da divisão de trabalho, idênticas daquelas do capitalismo refletido na Indústria Cultural, cuja única proposta seria, de inserção da arte no âmbito da indústria capitalista. A banalização e o rebaixamento subsequente, de obras de arte, ao nível de meras mercadorias, meros produtos, obedientes à lei de oferta e procura da Indústria Cultural.

Embora a música de Schönberg acenasse, segundo a ótica adorniana, com a promessa de escapar desta comercialização fácil e abusiva sob o jugo da Indústria Cultural, tanto em sua primeira fase, expressionista, ou, atonal livre, bem como, na segunda fase, dodecafônica serial, Adorno observou entretanto que, ao se isolar do público, em uma época em que os meios técnicos permitiram a maciça difusão, a nova música tornou-se também um produto e, deste modo, mais uma mercadoria, cujo fetiche à ela associado, estaria no seu próprio conteúdo de música radical, que foi degenerado em, pura técnica composicional. A espontaneidade e a fantasia do compositor, sucumbem neste momento, sob a racionalidade restaurada do compositor, que é então asfixiado por suas próprias leis, por ele mesmo estabelecidas. “(...) O material indiferente da técnica dodecafônica torna-se agora indiferente para o compositor. Este se subtrai assim, ao fascínio da dialética do material.” (ADORNO, 2002, p.97)

Segundo Adorno, as regras dodecafônicas, longe de terem sido arbitrárias, resultavam necessariamente da experiência do compositor, de um processo de maturação composicional iniciado na fase expressionista do compositor até o seu período final de composições dodecafônicas seriais. Assim, de um mecanismo para a defesa de uma sensibilidade subjetiva, tal experiência transforma-se num estado objetivo de dominação, transformando a liberdade e o livre arbítrio da composição, em mera convenção arbitrária, num sistema de valores, a partir do qual se decidirá, o acerto ou erro, do acorde escolhido para a composição. Adorno analisa assim:

[...] Somente na determinação numérica por meio da série concordam, por um lado, a exigência de uma permuta contínua, historicamente existente no material da escala cromática – isto é, a suscetibilidade contra a repetição dos sons – e por outro-, a vontade do domínio total da natureza da música, entendido como organização completa do material. (ADORNO,2002,p.95-96)

Originalmente concebidas como meios da expressão subjetiva, as dissonâncias se tornam mero material formal com a perda de seu caráter subjetivo e autenticamente expressivo, para tornarem-se meras relações físicas de sons.

Paradoxalmente, entretanto, a técnica dodecafônica, apesar das restrições imputadas por Adorno, como tentamos analisar nesta secção, será também reservada para a Nova Música. O mérito desta música, a saber: o seu caráter revolucionário ou caráter de protesto, buscando a possibilidade de fazer frente e opor-se historicamente à barbárie ascendente do esclarecimento. Sua aparência absurda é seu mais significativo aspecto, pois com a perda, ou, dessensibilização do material sonoro, atingido pela completa masterização da técnica composicional dodecafônica serial, o caráter verbal expressivo advindo da música séria tradicional, tonal, foi-lhe vetado. A Nova Música pode assim, mostrar-se como que privada de sentido, enquanto que, todas as demais obras musicais não dodecafônicas, inscreveriam, portanto, como se fossem uma pseudomorfose com a linguagem verbal, num signo reificador e determinista. A separação em relação à linguagem significativa, que como vimos, provocou o seu completo isolamento, devido a sua imersão ilimitada em si mesma, e pelo qual, realiza as exigências de seu próprio material, fez com que desta forma, pudesse adquirir o caráter de conhecimento. Ainda que, sob o constante perigo de

petrificação, ao insistir nesse rigor, a Nova Música desconhecia o isolamento que a aguardava. As palavras finais de Adorno, no final do primeiro capítulo de *Schoenberg e o Progresso* da obra *Filosofia da Nova Música*, não deixam dúvida alguma, de que considerava, mais uma das possibilidades musicais de progresso, do projeto iluminista.

A nova música tomou sobre tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo. Ninguém quer ter nada a ver com ela, nem os indivíduos nem os grupos coletivos. Repercute sem que ninguém a escute, sem eco. Quando se a escuta, o tempo forma ao redor dela como um reluzente cristal, mas quando não se a escuta, a música se precipita no tempo vazio como uma esfera perecível. A esta experiência tende espontaneamente a música nova, experiência que a música mecânica realiza permanentemente; a experiência do esquecimento absoluto. É verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa. (ADORNO,2002,p.107)

4

O Fetichismo Musical

4.1

O conceito de Indústria Cultural.

A expressão “Indústria Cultural” inicialmente foi introduzida no capítulo, *A Indústria Cultural: O Esclarecimento como Mistificação das Massas*, do livro *Dialética do Esclarecimento*, escrita em coautoria com Max Horkheimer e publicado em 1947. Em poucas palavras, o termo designaria a exploração sistemática e programada de bens culturais, visando fins comerciais, por meio do “mass mídia”, especialmente, o sistema de rádio difusão, o cinema e posteriormente, na gradativa ocupação deste espaço pela televisão, que ainda era incipiente naquela época das críticas adornianas à Indústria Cultural. Segundo o pensamento dos dois frankfurtianos, tais mídias seriam responsáveis pela fabricação industrialmente, de elementos culturais, seguindo às normas do rendimento, idênticas àquelas postuladas e presentes no capitalismo, refletindo com isto, as mesmas relações e antagonismos do mundo industrial na sociedade moderna. Como cúmplices da ideologia dominante, cujo papel seria o de homogeneizar e tornar inofensivos os possíveis conflitos, particularmente, daqueles provindos de focos culturais, numa inserção gradativa da arte na indústria capitalista obediente e subserviente à lei da oferta e da procura.

[...] Pois a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto. Até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço.
(ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.99)

A arte assim administrada ¹³⁰ torna-se banalizada, suprimindo de si qualquer veleidade de contestação no domínio artístico e da cultura tradicional. Mesmo que

¹³⁰ Segundo Jimenez, “[...] a expressão “O mundo administrado” *Die verwaltete Welt*, é empregado por Adorno de variadas maneiras. Por vezes emprega o termo “administração” *die Administration*, sendo a expressão “mundo administrado” que mais aparece no texto. [...] Uma expressão como

reconhecida como não consumível, no sentido próprio do termo, tal como é o caso da música radical schönberguiana, a arte é para o amador, apenas um produto de luxo de consumo. Segundo Adorno, nas sociedades pós-industriais, a arte não expressaria o indizível, mas tão somente atenderia às demandas do consumo imediato. Daí é fácil, pois, considerar-se igualmente o produto artístico como supérfluo, ou, como uma mercadoria de luxo. Adorno analisa a arte em geral bem como, a arte moderna, neste contexto conferido pela Indústria Cultural e dentro da perspectiva de serem apenas suportadas por esta, mesmo que ainda, não sejam consumidas, pois, configuram-se em possível promessa de consumo, daí a sua tolerância pela Indústria Cultural.

Portanto, o termo Indústria Cultural designa um tipo de apelido para tal situação antevista pelos filósofos frankfurtianos. A arte, cujo poder e autonomia derivam de sua oposição à sociedade, pode, seguindo a ótica adorniana, não mais ser possível, uma vez que, já provou ser facilmente assimilável pelo mundo comercial. Nesta passagem, Adorno, refere-se diretamente a *C.F.J.* de Kant, para explicitar o significado pretendido com este novo termo, Indústria Cultural:

[...] O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. [...] O que poderia se chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. O consumidor torna-se a ideologia da indústria da diversão, de cujas instituições não consegue escapar. É preciso ver *Mrs. Miniver*, do mesmo modo que é preciso assinar as revistas *Life* e *Time*. Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção da coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. [...] Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis mas a arte como um

‘sociedade burocrática’, igualmente possível, não teria dado conta da idéia de totalidade de mundo, *die Welt*, mas também universo. O mundo administrado é aquele para o qual se dirigem as sociedades capitalistas em estágio tardio e que a ideologia apresenta como o melhor dos mundos possíveis. A teoria crítica assume uma vocação humanista ao tentar pôr em prática o que possa retardar esta evolução que ameaça a autonomia do indivíduo.” JIMENEZ, 1977, p. 199-200.

gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixa de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio. (ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.30-131)

O professor e grande pesquisador da obra adorniana no Brasil, Rodrigo Duarte, resume da seguinte maneira, tal expressão, Indústria Cultural:

Para designar esse importante fenômeno do início do século XX nos países capitalistas mais desenvolvidos, Horkheimer & Adorno cunharam o termo “Indústria Cultural”, que, na época, deve ter soado muito estranho. De acordo com os padrões vigentes até pouco antes, esse termo seria um oxímoro, pois, na concepção anterior sobre os fenômenos estéticos (influenciados pelo ponto de vista de Kant e de seus pósteros mais imediatos), se algo era industrial, não poderia ser cultural; se era cultural, não poderia ser industrial. (DUARTE,2012,p.79)

É interessante perceber que, a formulação desta nova expressão, faz-se pela idéia de indústria, qualificando o termo cultura, para com isso sinalizar que tal situação não é natural, inevitável, ou sequer, espontânea. O que interessa aos pensadores alemães é antes de tudo, a cultura como um todo, não sendo, portanto, sinônimo de indústria de entretenimento. Embora Adorno e Horkheimer tenham observado de perto a indústria de entretenimento, por volta dos anos de exílio em Los Angeles na Califórnia ¹³¹, tal termo, serviu também como grande metáfora, para o que os pensadores pudessem observar o que acontecia à própria idéia de cultura.

A palavra cultura, em alemão *Kultur*, trás consigo, outra palavra *Bildung*, o que não ocorre em português. Ambas, entretanto, apresentam uma série de significados sobrepostos, havendo, porém, dois usos dominantes e conflitantes.

O primeiro deles é um remanescente da derivação original do termo a partir da idéia de desenvolvimento e cultivo, um sentido restrito, e que pode ser observado nas palavras “agricultura”. Usada neste sentido, cultura significaria algo como educação,

¹³¹ “Em 1940, o Instituto de Pesquisa Social é transferido para Los Angeles e , em 1941, Adorno, após terminar seu trabalho no *Radio Project* do *Princeton Radio Research Project*, de Nova York, parte para lá com a esposa Greta. Nos próximos três anos, ele e Horkheimer se dedicam quase que exclusivamente à elaboração de um dos mais significativos livros do século XX, a *Dialética do Esclarecimento*.”PUCI,2003,p.382.

ou, desenvolvimento, sendo um termo normativo, que expressaria, por exemplo, aprovação quando, descrevemos alguém como, “tendo cultura”. A partir disto, o termo parece ter sido utilizado para designar aspectos da vida social como a arte, ou, a filosofia, que consideradas como prova de desenvolvimento, sugerem algo melhor do que entretenimento, ou ainda, mera opinião.

O segundo uso do termo, parece ser muito mais comum hoje e protesta contra o primeiro uso, cultura. Neste sentido, parece-nos sugerir a soma total dos comportamentos, crenças e práticas comuns a um grupo específico de pessoas, sem que nenhuma distinção hierárquica seja traçada entre diferentes atividades. Tal relativismo, quando nos referimos a diferentes culturas nacionais, ou, étnicas, sugere, diferentes modos de vida igualmente válidos. No primeiro caso, opomos cultura àquilo que é sem cultura e, no segundo caso, opomos uma cultura à outra. Parece-nos, entretanto, que a palavra alemã *Bildung*, expressaria ainda, o sentido de cultura intimamente ligado à idéia de educação, ou, aprimoramento ¹³². Assim, quando Adorno se queixa do declínio de uma cultura, seria necessário tentar determinar se ele se referiu ao declínio de um conjunto específico de práticas, por exemplo, a concepção idealista de arte, no contexto das crenças da sociedade como um todo, ou, se ele quis dizer que a sociedade como tal, não pode mais ser considerada progressista.

Em virtude destes incontornáveis desdobramentos do termo cultura, faremos a seguir uma breve digressão no contexto da obra da qual foi gerada, *Dialética do Esclarecimento*, no intuito de guiar-nos ao tema central dessa pesquisa, o sublime musical em Adorno.

¹³² “*Bildung*: formação; *Schulbildung*: educação, instrução; *Geistigbildung*: cultura.”BRAUER, F.V.F.; U., *Langenscheidts Universal Wörterbuch*, p.199, 1978.

4.2

Adorno e a Indústria Cultural

Na obra conjunta de Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, pode-se perceber a grande ênfase dada, por ambos os filósofos, para a apresentação de um diagnóstico objetivo, dos limites alcançados pelo pensamento ocidental, em função do uso indiscriminado e da crença inquestionável, da razão. Forjada e afluída pelo Iluminismo, bem como, ao umbroso vaticínio reservado para a cultura ocidental, que dela faz seu único fim:

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. (ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.17)

Neste famoso ponto de partida, percebe-se a tentativa de Adorno e Horkheimer, em endereçar à fé, sedimentada com o percurso Iluminista, notadamente, de Kant e Hegel. A fé aos ideais iluministas, à liberdade progressiva da humanidade, frente à superstição, por intermédio da razão soberana, considerada para Kant como, o fundamento da existência autônoma, será duramente criticada pelos frankfurtianos como sendo, na verdade, a manifestação da vontade humana de dominar a natureza. Ao buscar libertar-se da natureza, o homem esqueceu da sua própria dependência e participação do mundo natural, por acreditar que a razão, o separa dos animais. Com isso, justifica-se a sua exploração e a contínua participação do homem na violência exercida contra a natureza. A razão, assim analisada, revela-se não como o motor da libertação do homem, mas, apenas um meio adicional para a sua escravidão.

De Hegel, os filósofos frankfurtianos diretamente referem-se a sua obra magna *Fenomenologia do Espírito* (1807). Bernstein explica do seguinte modo, tal crítica dos filósofos frankfurtianos:

Embora raramente percebido, Horkheimer e Adorno explicitamente conceberam *A Dialética do Esclarecimento* como

uma generalização e radicalização do capítulo sobre o Iluminismo, na *Fenomenologia do Espírito*. Os antagonistas do Esclarecimento são o puro insight, e a fé religiosa. A proposição especulativa que orienta a dialética é de que o puro insight e a fé são um, isto é, a razão esclarecida e fé tornam-se necessariamente dependentes uma sobre a outra, e quando tal dependência mútua é repudiada, elas tornam-se igualmente e analogamente formas vazias de si mesmas. (BERSTEIN,2004,p.22)¹³³

Sem a pretensão de aprofundamento na complexidade do pensamento hegeliano, o que demandaria outras pesquisas não menos importantes, apontaremos sucintamente, que a crítica à *Fenomenologia do Espírito*, deferida pelos dois pensadores frankfurtianos, a qual, segundo afirma Bernstein, estaria mais voltada à crença excessiva do hegelianismo em sua descrição da evolução da consciência, exposta na *Fenomenologia* como, o percurso feito pelo espírito para se deparar com o saber absoluto, o saber máximo possível, de si mesmo. Entretanto, segundo os filósofos frankfurtianos, trata-se na verdade, da pseudoformação do espírito, pois, apenas se realizou via razão, através do Iluminismo, negligenciando o homem e o mundo, por meio de sua história. Assim também convergem, Reale e Antiseri, conforme o trecho a seguir:

O espírito que aparece é a consciência em sentido lato, isto é, como consciência de algo diferente ‘seja interno ou externo, e de qualquer tipo’ cujo caráter peculiar é, portanto, a oposição sujeito-objeto. Ora, o itinerário da *Fenomenologia* é a progressiva mediação desta oposição até sua total superação, e percorre e percorre as seguintes etapas; consciência, em sentido estrito, auto consciência, razão, espírito, religião, saber absoluto.
(REALI&ATISERI,2007,p.111)

Adorno e Horkheimer examinam o percurso da *ratio* iluminista, utilizando o pensamento de Kant e Hegel como se fossem, por analogia, como duas margens de um rio, por onde percorre o caudaloso *Dialética do Esclarecimento*. A promessa de

¹³³“Although rarely noted, Horkheimer and Adorno explicitly conceived *Dialectic of Enlightenment* to be a generalization and radicalization of “The Enlightenment” chapter of the *Phenomenology of Spirit* the antagonists of the Enlightenment are pure insight and religious faith. The speculative proposition orienting the dialectic is that pure insight and faith are one; that is, enlightened rationality and faith turn out to be necessarily dependent on one another, and when that mutual dependency is repudiated, they become equally and analogously empty forms of the self”.BERSTEIN,2004,p.22.

tirar o homem da tutela da minoridade, lançando-o para a liberdade de falar com seu próprio pensar, o *Sapere Aude* kantiano¹³⁴, e, a promessa de liberdade da consciência do espírito, o *Geist* hegeliano¹³⁵. Ambos serão vistos, portanto, como o vertiginoso “progresso” da dimensão instrumental dessa mesma *ratio*, conduzindo o homem a uma nova tutela, qual seja, a de ser escravo das tecnologias que ele mesmo criou. Disto posto, a *Dialética do Esclarecimento* pode ser vista, portanto, como um convite à profunda reflexão e análise conceitual, sobre como foi possível tal processo, realizado pela razão iluminista, de transmutar-se em formas políticas, sociais e culturais de dominação. Nesta dominação, os homens foram alijados de sua individualidade e com isto, a sociedade, roubada do seu real significado, sua humanidade. Deixada vazia de significados e conduzindo-a a sua apoteose, retratada dramaticamente, no último capítulo, *Elementos do antissemitismo: Limites do Esclarecimento*.

Parece-nos assim, que a questão de maior relevância deixada pelos autores, seria: como isto foi possível?. A resposta está imbricada com a questão da razão instrumental. Analisaremos em seguida, alguns trechos da referida obra, para assim, tentar traçar, brevemente, sua genealogia e a sua utilização pela Indústria Cultural. Seguindo a ótica dos pensadores frankfurtianos, no intuito de fundamentar, ainda mais, o conceito de música sublime em Adorno.

Segundo apontamos, os filósofos frankfurtianos, parecem entender os reflexos do Iluminismo no mundo ocidental moderno, como um grande processo de dominação da razão sobre a natureza. Para os autores, o modelo ocidental de ciência, que deve suas origens à necessidade humana de prontamente trazer respostas à natureza hostil e ameaçadora, forjada e moldada pela necessidade de autoconservação

¹³⁴ “ Em 1784, a resposta a pergunta o que seria o Iluminismo? Surge numa revista berlinense. Nessa revista, Kant o maior dos Iluministas, escreve: “o iluminismo é a saída do homem do estado de minoridade que ele deve imputar a si mesmo. minoridade é a capacidade de servir-se do próprio intelecto sem a guia do outro. [...] *Sapere Aude!* Tem a coragem de servir-te de tua própria inteligência. Este é o lema do Iluminismo.” REALE&ANTISERI,2007,p.233.

¹³⁵ “ Geist, o espírito, é a idéia que voltou a si da alienação e se tornou em si e para si: ele é a mais alta manifestação do absoluto, o autorealizar-se e o autoconhecer-se de Deus. Nesta ótica, ideia lógica e natureza são vistas como pólos dialéticos dos quais o espírito é a síntese viva. Também a esfera do espírito estrutura-se de modo triádico, e dividi-se portanto em três momentos; espírito subjetivo, espírito objetivo, espírito absoluto. No vértice do espírito absoluto, que é constituído pela filosofia a idéia eterna, sendo em si e por si ativa, se produz e goza de si mesma eternamente.” Ibid.,p.127.

e com isso, galgou posição e status de comando nesta estrutura da civilização ocidental. Sob a bula desta necessidade de autoconservação, o homem ocidental hierarquizará as diversas formas de expressão da inteligência conferindo maior valor para a que estiver mais próxima e afim com tal princípio:

[...] a própria razão se tornou um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos. Rigidamente funcionalizada, ela é tão fatal quanto a manipulação calculada com exatidão na produção material e cujos resultados para os homens escapam do cálculo. Cumpru-se afinal sua velha ambição de ser um órgão puro sem fins. A exclusividade das leis lógicas tem origem nessa univocidade da função, em última análise no caráter coercitivo da autoconservação. Esta sempre culmina na escolha entre sobrevivência ou a morte, escolha essa na qual se pode perceber ainda um reflexo no princípio de que, entre duas posições contraditórias, só uma pode ser verdadeira e só uma pode ser falsa. (ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.37)

Os autores aludem também, a um princípio motriz oculto: o princípio de dominação, o qual vem expresso através da necessidade de autoconservação. Tal princípio estaria sempre presente, desde os primórdios da civilização ocidental, e germinado até os nossos dias sob os auspícios do que entendem como Esclarecimento, ou, Iluminismo.

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem da ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que seu em si torna-se para ele. Nesta metamorfose, a essência das coisas revela-se como:sempre a mesma,como substrato da dominação.
(ADORNO&HORHEIMER,2006, p.21)

A imposição da dominação sobre os destinos do modelo de ciência ocidental,justificará, para os autores, o lugar de primazia alcançado desta, ao corresponder direta e objetivamente para alcançar resultados positivos que melhor

atendam ao imprescindível domínio irrestrito da natureza. Decorrente disto, a justificativa da hierarquização acima referida, qual seja, a ciência ocupando o grau mais elevado e valorizado, devido a sua atuação e pretensão sucesso implacável diante da natureza, e no grau de menor valorização, devido sobretudo, a negação total e irrestrita daquele princípio, estariam as atividades artísticas:

De bom grado o censor positivista deixa passar o culto oficial, do mesmo modo que a arte, como um domínio particular da atividade social nada tendo a ver com o conhecimento; mas a negação que se apresenta ela própria com a pretensão de ser conhecimento, jamais. (ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.33)

O Esclarecimento será, sem dúvida, o grande tema deste livro e apresentará o movimento geral da razão desenvolvendo-se gradativamente, priorizando a extirpação no mundo, do mito. Porém, paradoxalmente a este processo, segundo os autores, o próprio Esclarecimento, já estaria presente internamente nas primeiras formas pelas quais os mitos se propagaram:

Mas os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento. No cálculo científico dos acontecimentos, anula-se a conta que outrora o pensamento dera, nos mitos, dos acontecimentos. O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. Com o registro e a coleção dos mitos, essa tendência reforçou-se. Muito cedo deixaram de ser um relato, para se tornarem uma doutrina. Todo o ritual inclui uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado pela magia. Esse elemento teórico do ritual tornou-se autônomo nas primeiras epopeias dos povos. Os mitos como encontraram os poetas trágicos, já se encontram sob o signo daquela disciplina e poder que Bacon enaltece como o objetivo a se alcançar. (ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.20)

Apresentado como *Excursus I*, a narrativa que Homero confere ao herói Ulisses da *Odisséia*, parece indicar tal disposição iluminista esclarecedora, já presente, na mitologia grega, pois, trata-se de colocar dentro de uma narrativa, portanto, já prisioneira de uma linguagem, as potências míticas gregas, indicando com isso, a prioridade para certo tipo de razão, o uso da razão como um instrumento, como um procedimento, a fim de se encontrar, os melhores meios para se realizar fins pré-

determinados. Posteriormente, utilizada pela *Escola de Frankfurt*¹³⁶ e assim denominada: razão instrumental.¹³⁷

Este modo de fazer uso da razão, segundo preceitos que não os da estratégia, será muito bem explorado, de forma extremamente criativa, por todo o primeiro *Excurso* do livro. Os autores utilizam a menção à viagem de Ulisses de volta à Ítaca, após a guerra de Tróia, extraída do livro de Homero, *A Odisséia, Canto XII*. Aludem que toda a astúcia desenvolvida por Ulisses, ao defrontar-se e desafiar os mitos, utilizaria, arditamente esta forma da razão, a instrumental:

A fórmula para a astúcia de Ulisses consiste em fazer com que o espírito instrumental, amoldando-se resignadamente à natureza, dê a esta o que a ela pertence e assim justamente a logre [...]. A impossibilidade, por exemplo, de escolher uma rota diversa da que passa por entre Cila e Caribde, pode ser compreendida de maneira racionalista como, a transformação mítica da superioridade das correntes marítimas sobre as pequenas embarcações da Antiguidade. Mas nesta transferência objetualizadora operada pelo mito, a relação natural entre força e impotência já assumiu o caráter de uma relação jurídica. Cila e Caribde têm o direito de reclamar aquilo que lhes cai entre os dentes, assim como Circe tem o direito de metamorfosear quem quer que não seja imune à sua mágica, ou Polifeno o direito de devorar seus hóspedes. [...] É a isso que se opõe Ulisses. O eu representa a universalidade racional contra a inevitabilidade do destino. [...] A astúcia, porém, é o desafio que se tornou racional. Ulisses não tenta tomar o caminho diverso do que passa pela ilha das sereias. Tampouco tenta, por exemplo, alardear a superioridade de seu saber e escutar livremente as sedutoras, na presunção de que sua liberdade constitua proteção suficiente. [...]

¹³⁶“A *Escola de Frankfurt* que teve origem no *Instituto de Pesquisa Social*, fundado no início da década de 1920. Horkheimer torna-se seu diretor e a partir daí adquire importância sempre maior, assumindo a fisionomia de uma Escola elaborando um programa filosófico denominado “teoria crítica” que consiste em uma teoria capaz de fazer emergir a contradição fundamental da sociedade capitalista. Em poucas palavras: o teórico crítico é teórico cuja única preocupação consiste no desenvolvimento que conduza à sociedade sem exploração. A teoria crítica pretende ser uma compreensão totalizante e dialética da sociedade humana em seu conjunto e para sermos mais exatos, dos mecanismos da sociedade industrial avançada, a fim de promover sua transformação racional que leve em conta, o homem, sua liberdade, sua criatividade, seu desenvolvimento harmonioso em colaboração aberta e fecunda com os outros, ao invés de um sistema opressor e de sua perpetuação.” REALE & ANTISERI, 2006, p. 469-470.

¹³⁷ “Para a *Escola de Frankfurt*, sobretudo para Habermas, a razão instrumental é aquela que considera a realidade, o mundo natural, como objeto de conhecimento pela ciência, com a finalidade de levar a um controle e a uma dominação pela técnica dos processos naturais, submetendo-os aos interesses da produção industrial. A concepção instrumentalista de razão e de ciência é portanto, criticada tendo em vista os efeitos e consequências da submissão da razão científica aos interesses da ideologia da dominação técnica, sobretudo o capitalismo avançado.” MARCONDES & JAPIASSÚ, 2008, p. 148.

Ele cumpre o contrato de sua servidão e se debate amarrado ao mastro para se precipitar às suas normas, cumprindo-as. O contrato antiquíssimo não prevê se o navegante que passa ao largo deve escutar a canção amarrado ou desamarrado.
(ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.56-57)

Na íntima relação entre o mito, dominação e trabalho, articuladas neste *Excurso I: Ulisses ou o Mito e Esclarecimento*, na *Dialética do Esclarecimento*, aqui brevemente esboçado, direciona o leitor para atentar ao fato, de que a narrativa mítica, na qual se fundia o mundo e a linguagem será posteriormente cindida. A palavra como signo abstrato, passou ao campo da ciência, enquanto coube às artes uma linguagem densa, todavia, desprovida de sentido. Segundo a interpretação do professor e pesquisador do sublime, Pedro Sússekind:

Adorno e Horkheimer fazem uma interpretação alegórica do episódio das sereias no primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento*. O interesse dos autores não é apenas interpretar o texto, por exemplo usando recursos filológicos e históricos, mas interpretá-lo como uma alegoria do conflituoso processo de constituição do homem racional civilizado, em sua relação com as forças da natureza, com os perigos e as tentações de um mundo ameaçador. Desse modo, Ulisses representa a afirmação da identidade e da civilização, enquanto as sereias aparecem como potências míticas regressivas, como ameaças de dissolução ligadas ao domínio da natureza e do destino sobre o ser humano. A vitória do herói que consegue escapar dessas forças regressivas, mesmo sendo fisicamente mais fraco do que elas, é entendida como uma vitória da astúcia da racionalidade que prefigura o Esclarecimento, *Aufklärung*, e seu projeto de tornar o homem senhor da natureza.
(SÜSSEKIND,2013, p.85)

Da mesma maneira que fazem com a noção do Esclarecimento, ora esboçado, os dois pensadores incluem e lapidam algumas das teses que Karl Marx (1818-1883)¹³⁸, criticamente elaborou sobre a sociedade moderna em sua obra, *O Capital*. Para

¹³⁸ “Cada coisa útil, como ferro, papel etc.deve ser encarada sobre o duplo ponto de vista, segundo qualidade e quantidade. Cada uma dessas coisas é um todo de muitas propriedades e pode, portanto, ser útil sobre vários aspectos. Descobrir esses muitos aspectos, portanto, os múltiplos modos de usar as coisas é um ato histórico. [...] A utilidade de uma coisa faz dela o valor de uso. [...] Os valores de uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade por nós analisada, eles constituem ao mesmo tempo os portadores do valor de troca. O valor de troca aparece, de início,como a relação quantitativa, a proporção na qual, os valores de uso de uma

alcançar sua funcionalidade na sociedade, a crítica ao sistema capitalista feita por Marx, é observada com agudeza por Adorno e Horkheimer. O refinamento filosófico a respeito da teoria da mercadoria, a partir de sua formulação em *O Capital*, será conduzida para uma nova abordagem, eminentemente filosófica. Entretanto, tais considerações referentes aos temas tão caros à Marx, como por exemplo; “lutas de classes”, “revolução”, “trabalhadores e movimento operário”, “burguesia e proletariado” e mesmo ainda, a noção de “capitalismo”, serão apresentados de forma vagante na *Dialética do Esclarecimento*. Os resultados que tais análises marxianas, antes limitadas somente à modernidade, serão por sua vez, transformadas em novos elementos, capazes de adquirir utilização para todo e qualquer lugar da história intrinsecamente apresentados como propriedades da razão instrumental. Dentre estes elementos marxianos, destacaremos a seguir o conceito de fetichismo, devido a sua centralidade e importância no contexto da *Dialética do Esclarecimento*, o qual será ampliado e extrapolado muito além dos limites da vida sob o sistema capitalista e da sua presença no mercado.

No primeiro capítulo do livro, Marx define a mercadoria distinguindo o valor de uso, de um objeto, do seu valor de troca. Em poucas palavras pode-se afirmar que, o valor de uso, como o termo bem manifesta, é a sua utilidade, já, o valor de troca seria o valor que este objeto tem em uma relação de troca. Neste último, o objeto não é considerado por si mesmo, mas apenas, como a relação que o objeto pode ter em uma negociação, para com isso, tal objeto, possa valer por outro. As características específicas desses objetos, suas diferenças, devem ser ignoradas. Ambos devem ter sua equivalência qualitativa, enquanto quantidade de um terceiro elemento, que sirva assim, como novo parâmetro para se calcular a troca, qual seja: o dinheiro.

Em uma sociedade regida pelas relações de trocas, caso este, das sociedades capitalistas, tudo se torna valor de troca. Nestas relações, o objeto é desvinculado do seu valor de uso e também do trabalho. Para formar o “objeto trabalho”, ou, o produto desse trabalho, tal valor, que está no objeto como algo que lhe constitui, é então separado do próprio objeto. O trabalhador vende sua capacidade de trabalho em troca

espécie se trocam contra valores de uso de outra espécie, uma relação que muda constantemente no tempo e no espaço. O valor de troca parece então casual e puramente relativo.”MARX,1996,p.165.

de dinheiro, ou, o signo universal do valor de troca, e, o produto de seu trabalho não é mais considerado como possuidor de nenhuma identidade entre atividade do trabalhador e o resultado de seu trabalho. Considerado tal contexto, visto que o objeto é ele mesmo produto de trabalho, logo, ele é trabalho, é enfim, o próprio trabalho considerado mercadoria, e como tudo vale como relação de troca, o trabalhador vende seu próprio trabalho como mercadoria.

Assim, sem pretensão reducionista da obra de Marx, e cientes das complexidades e dos desdobramentos dessa monumental obra, hipoteticamente, pode-se analisar tal relação entre o produto da atividade do trabalho do trabalhador com as possíveis trocas dessas mercadorias da seguinte maneira: pensando, o trabalho do trabalhador, como uma mercadoria e esta considerada num distanciamento da mercadoria de fato, daquela da qual foi resultante do seu trabalho. Nesta relação de trocas sociais dos produtos do trabalho, a mercadoria adquire a aparência ilusória de independência, a este fenômeno, Marx denomina de fetichismo da mercadoria:

O caráter misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que ela apresenta aos homens as características sociais de seu próprio trabalho como se fossem propriedades inerentes a essas coisas, e portanto reflete também as relação social dos produtores com o trabalho global como se fosse uma relação social de coisas para além deles . É por esse quiproçó que esses produtos se convertem em mercadorias, coisas ao mesmo tempo sensíveis e supra sensíveis, isto é, coisas sociais . (...) É somente uma relação social determinada ente os próprios homens que adquire aos olhos deles a aparência fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar algo de análogo a este fenômeno, é necessário procurá-lo na região nebulosa do mundo religioso. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, entidades autônomas que mantém relações entre si e com os homens. O mesmo se passa no mundo mercantil com os produtos da mão do homem. É o que se pode chamar de fetichismo que se aferra aos produtos do trabalho logo que se apresentam como mercadorias, sendo, portanto, inseparável deste modo de produção. (MARX,1996,p.168)

O modo como as relações de mercado, relações abstratas, contaminaram todo o nosso agir, público e particular ocasionariam, seguindo Marx, a falsa consciência, ou, alienação das massas. Tal ilusão, está presente no capitalismo e segundo Marx, escondendo as relações sociais. Uma vez que é necessária para a perpetuação do

sistema capitalista como um todo orgânico, afetando, desta maneira, todos os nossos comportamentos. Comportamo-nos como meros objetos, ao invés de sujeitos diante destes objetos, e, submetidos à abstração, que tal troca de equivalentes opera no mercado capitalista, impõe-se como uma relação real, verdadeira, entre os homens. Assim, o trabalhador nada é perante as mercadorias, o capital, os juros, o dinheiro, tudo é conferido aos objetos, e estes surgem como os verdadeiramente vivos, pois subjagam os vivos, os homens, que então se portam como mortos, como coisas, ou seja, como mera reificação do mundo.

Adorno e Horkheimer, analisam o fetichismo das mercadorias culturais, ofertado e disponibilizado através da Indústria Cultural, com sua gigantesca e sutil engrenagem operada pelos “mass mídia” (cinema, rádio difusão, discos, publicidade e propaganda, e ainda, a televisão). Através da imposição de novos valores e modelos de comportamento, promoveram o poder de criar necessidades no consumidor, estabelecidas por suas sempre novas linguagens. Com isso, atingindo todos, uniformemente num crescente imediatismo, diretamente ligado e destinado exclusivamente ao consumo, e assim, sustentando tal indústria. Como resultante, o cerceamento da criatividade e razão crítica, pois habituam aos indivíduos, a receberem passivamente as mensagens enviadas desses “mass mídias”, sem o devido questionamento crítico, apenas aceitando e submetendo-se à imposição do que seria valoroso para tal sistema, a saber, o lucro. Adorno, já em 1938, portanto, dez anos antes da publicação da *Dialética do Esclarecimento*, refere-se por meio do ensaio “*Sobre o Caráter Fetichista e a Regressão Auditiva*”, sobre os efeitos perversos do fetichismo transposto para as artes musicais:

[...] ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida por todos, familiaridade de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. (ADORNO,2002,p.288)¹³⁹

¹³⁹ “ [...] the familiarity of the piece is a surrogate for the quality ascribed to it. To like it is almost the same thing as to recognize it. An approach in terms of value judgments has become a fiction for the person who finds himself hemmed in by standardized musical goods.” ADORNO, T. W. *On the Fetish Character in Music and Regression of Listening*. In: *Essays on Music*, p.288. California Press,2002.

Para os autores, ao se tentar eliminar os mitos, o Iluminismo criou-os desmedidamente. Não cumprida a promessa iluminista kantiana de progresso de retirar o homem da minoridade e conduzi-lo à plena maturidade valendo-se apenas, de seu próprio intelecto. O projeto do homem liberto, é visto pelos autores, como um grande fracasso. Pois, em seu lugar, tal progresso cede à regressão. Agora, os “outros”, ou o sistema encarregar-se-á de guiar o homem moderno:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir-se de antemão a multiplicidade sensível de conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda a racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como sábio desígnio dessas agências.
(ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.103)

Diante disto, parece-nos que os autores concluem em conceber a racionalidade moderna como uma racionalidade instrumental. Manifesta-se através da Indústria Cultural, na temporalidade moderna. Sendo peça fundamental e integrante das “astúcias” desta razão advinda do Esclarecimento. Socialmente, manifestar-se-ia como, uma civilização baseada exclusivamente no desenvolvimento tecnológico, conformando uma sociedade de mercado a qual, o progresso técnico, seria seu único e perseguido fim, e não entendido como um meio. Ao priorizar a racionalidade meramente instrumental iluminista, em seu frenético, constante e insaciável desencantamento do mito no mundo, fez com que a civilização se comportasse como mero objeto, como mero produto, ao invés de ser o sujeito soberano, diante dos objetos que produzia. Tal produto desta alienação, será tratado como fetiche, numa amplitude de conotação superior à versão marxista, uma vez que, a abstração, ligada à mercadoria, for colocada e direcionada para todas as fases de história, principalmente, associando-se aos caminhos da razão, e não apenas, ao mercado e

produtos que este cria. Inscrevendo valores e comandando a vida desta civilização, gera com isso, um indivíduo genérico, o qual, deixa-se manipular por tal sistema:

A Indústria Cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão somente aquilo mediante o que se pode substituir todos os outros; ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio enquanto indivíduo, é o absolutamente substituível, o puro nada, e é isso mesmo que ele vem a perceber quando perde com o tempo a semelhança.

(ADORNO&HORKHEIMER,2006,p.120)

O domínio racional, presente na atual civilização, não representaria nada mais que a busca por uma total dominação racional, implicando paralelamente, uma dominação irracional do homem, cujo “desencantamento”¹⁴⁰, apontaria para a barbárie na sua versão histórica moderna; fascismo e nazismo, temas estes, do último capítulo do livro.

Os autores parecem assim traçar, a linha contínua e condutora do homem e seus caminhos percorridos e gradativamente abandonados, desde o mundo mitológico, até o esclarecimento completo, efetuado por esta *ratio* iluminista. Acima de tudo, buscaria o total controle da natureza, tanto externa, quanto na sua própria dimensão interna através da soberania da razão instrumental. O ocaso do mundo mitológico, por fim, cede ao esclarecimento racional. A incongruência do modelo racional de totalização da organização do mundo, de sua dominação e exploração, cuja única aposta estaria no compromisso da técnica em detrimento da imaginação, privaria o homem de sua liberdade, levando-o à escravidão pela Indústria Cultural com sua dominação totalitária e planetária.

Podemos assim brevemente concluir, da análise feita pelos filósofos frankfurtianos, a respeito da *ratio* instrumental, que foi desenvolvida ao longo da história do pensamento ocidental e levada à sua apoteose moderna, pelo processo do Esclarecimento. Invade e apropria-se de todos os campos de atividades humanas, incluindo aí, o âmbito artístico. No mundo sustentado pela razão instrumental, todos

¹⁴⁰ “Desencantamento (*Enzauberung*) - Termo que foi apropriado do filósofo Max Weber (1864-1920), que em *Le savant et le politique*, coloca a seguinte pergunta; teriam este processo de desencantamento, realizado através dos milênios da civilização ocidental, e, de modo mais geral, este processo em que a ciência participa como elemento e como motor, uma significação que ultrapasse esta pura prática e pura técnica?”. JIMENEZ, 1977, p.196.

os objetos, inclusive os de ordem artística, serão reificados, objetivados e determinados logicamente, visando com isso, servir de objetos para estudos científicos e assim, atingir-se o domínio pleno daquilo que os fundamentaria.

No mundo industrializado, a *ratio* instrumental, orientaria também, a fabricação desses constructos artísticos, buscando apenas, a sua aplicabilidade e funcionalidade num estreito acordo com os objetivos a serem alcançados pela Indústria Cultural. Todos os produtos artísticos estão agora destinados à servir como meros instrumentos, utilizados e disponibilizados para desta forma atender às exigências de consumo e do mercado. Nesta relação totalizante, passiva, mecânica e não questionadora, submetida pela Indústria Cultural ao homem moderno, por meio destes novos produtos culturais, estariam, portanto, vetadas às manifestações artísticas infinitamente questionadoras e perturbadoras: as obras artísticas pertencentes ao âmbito do sublime.

A seguir, seguindo os passos de Adorno, tentaremos analisar mais detidamente, aquilo que o filósofo denominou de regressão auditiva. Estreitamente ligada à Indústria Cultural por meio do fetichismo e transplantada em forma de mercadorias musicais em ambas as esferas musicais, a esfera padronizada de música e sua antípoda, a música radical ou Nova Música. Com isso, almejamos uma aproximação ao entendimento daquilo que o filósofo preconizava como obras musicais pertencentes ao âmbito do sublime.

4.3

O fetiche musical e a regressão auditiva

A Indústria Cultural, seguindo o que elaboramos até aqui, foi consequência imediata do capitalismo e do fetichismo da mercadoria. Podemos ainda dizer, seguindo tal alinhamento, que a cultura foi transformada em mera mercadoria industrializada, através dos novos processos e meios tecnológicos, bem como, da nova lógica de produção, ofertados por esta mesma indústria.

Buscaremos neste momento, primeiramente, analisar como a arte e especificamente a arte musical, sob os auspícios desta indústria, pode transformar-se num objeto de comércio e do entretenimento, apresentando duas resultantes diretas. Se por um lado, parece ter havido a ampliação ao acesso das massas às artes, por outro, limitou-se contudo, aos produtos que mais se ajustam ao padrão comercial, capitaneados e “administrados” pela Indústria Cultural. Em contrapartida, uma forte tendência de condicionamento da produção estética musical ocorre, e acaba por condicionar, indelevelmente, o gosto e o juízo estético. Assim, segundo veremos, Adorno aprofundará tais questionamentos, apontando finalmente, que de certo modo, encontra-se totalmente obliterada a capacidade da autonomia artística naquele momento. Anulada, especificamente nas obras musicais, pelo hábito da excessiva repetição massificadora dos grandes “*hits*” pelas rádios, bem como, pela sensação de “prazerosa distração”, causando com isso, o surgimento do espectador não reflexivo, e a arte, transformando-se em mais um tipo de entretenimento, ou, mero lazer. Neste domínio do lazer, segundo Adorno, encontraremos como elemento intrínseco à fetichização da arte e, especificamente, nas artes musicais, a regressão auditiva com a consequente nulidade de capacidade de escolha, por parte do espectador. No caso da arte musical, Adorno recorrerá ao termo “regressão do ouvido”, que será analisado a seguir, recorrendo-se ao ensaio “*O caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição*”.¹⁴¹

¹⁴¹ ADORNO, T. W., *On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening*, In: *Essays on Music*, p. 288. California Press, 2002.

Segundo observamos até aqui, com Marx, o próprio modelo de produção capitalista cria o fetichismo da mercadoria. Levando isto em consideração, Adorno e Horkheimer percebem a transformação da obra cultural em mercadoria e designam o termo fetichização da arte, para tal situação. Não é sem razão que no belo trecho da *Dialética do Esclarecimento*, já é mencionada a relação entre a regressão e a incapacidade auditiva, alicerçadas pela Indústria Cultural.

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos; a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltava a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na coletividade governada pela força. Os remadores que não podem se falar estão atrelados a um compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema e no coletivo. São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceriam e afastariam da verdade os homens oprimidos.
(ADORNO&HORKHEIMER,2006,Pgs.41-42)

Adorno e Horkheimer percebem que, a prioridade do todo frente ao indivíduo e a criação de falsas necessidades na sociedade moderna, são importantes indícios, integrantes e forjadores, da dominação total objetivado por tal indústria. Adorno refina ainda mais tais idéias, transpondo-as para o âmbito musical, como formas de fetichismo musical e a consequente regressão auditiva, enquanto relações com a música, quaisquer que sejam suas esferas participativas dentro desta indústria, erudita e popular, tonal, ou, Nova Música, atonal. No ensaio crítico musical de 1938, “ *O caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição*”, Adorno analisa tal relação. Sugere que o condicionamento do ouvinte, pela máquina da Indústria Cultural, escolhe e delimita o objeto cultural que lhe é ofertado. A base desta perversa estratégia, segundo parece-nos direcionar a análise adorniana, é convencer o ouvinte que, o produto que ele deseja é o produto que ela, a Indústria Cultural, oferece. O produto oferecido, porém, é estrategicamente elaborado para condicionar o ouvinte a

se adequar, apenas, à lógica estética desta Indústria Cultural, objetivando com isso, suprir uma única função, a mercadológica. Com o adestramento estético do consumidor, o trabalho da Indústria Cultural é facilitado e, ao mesmo tempo, torna homogêneas as capacidades estéticas do ouvinte, traz também, a pluralidade, com a fetichização da mercadoria cultural. As funções de diverção e lazer, quando transformadas em mero entretenimento musical, reduzem todas às esferas musicais, tonal e atonal, ao mero fetiche musical dominador e engendrado por tal indústria. O valor de uso, isto é, o valor artístico, estético, conceitual, técnico, político, etc, é ignorado, ocupando o seu lugar, o valor de troca, uma vez que, a estrutura estética da obra artística é agora ditada mercadologicamente, visando, apenas, ao crescente número de consumidores para cada um de seus produtos. A diferença para com o fetichismo de Marx, agora, em Adorno, será marcada por este valor de troca, o qual será também extensivo às artes musicais, transmutando-as em produtos e mercadorias culturais, valoradas pelo *status quo*. Comercializadas como meros produtos, cujo apelo é a falsa aparência de independência das escolhas individuais, porém, na verdade, tais escolhas, são frutos diretamente ditados pelos fetiches, impostos à sociedade, através da logística de publicidade e propaganda, da Indústria Cultural. O valor de troca, caracterizado por sua equivalência qualitativa dos produtos, que enquanto valor de uso, satisfazem as necessidades humanas, adquirem assim, a aparência de valor de uso. Percebe-se assim, que nesta transposição do valor de uso para o valor de troca, a diferença qualitativa é transformada em diferença quantitativa, com o intuito de facilitar as trocas e as transações econômicas, viabilizando, portanto, os propósitos de dominação perseguidos pela Indústria Cultural. Desta maneira, no consumo, o objeto volta a tomar o seu valor de uso. O consumo contínuo de bens musicais depende, então, do trocável, ao invés do “novo”. A arte bem sucedida, segundo Adorno, estaria presente neste “novo”, numa forma artística capaz de expressar o seu conteúdo de verdade, logo, antípoda das mercadorias culturais ofertadas por tal indústria.

Contudo, há de pensar-se, também, na possibilidade que tem o público, de não aceitar a repetição indefinidamente dos mesmos produtos ou bens musicais, e daí, mostrando-se resistentes às canções, no caso das obras musicais populares, ou, dos

mesmos repetitivos repertórios eruditos, caso das obras musicais ditas sérias. Haveria, pois, sempre uma tensão entre a variação dos produtos culturais e sua mesmice subjacente, já que, quanto mais as canções ou repertórios tornam-se “clássicos de audiência”, menos seria a sua capacidade de interessar às pessoas, ou, consumidor final dessas mercadorias. Provocando assim, uma maior resistência a tais produtos e com isso, paradoxalmente, levando a Indústria Cultural a entrar num ciclo de movimento de produção inexorável, determinado por essa mesma resistência aos seus produtos, uma vez que, tais resistências provocadas nos consumidores, por esses mesmos produtos dela gerados, alimentariam a necessidade sempre crescente, por novos produtos e, com isso, sua insaciável busca de domínio global, jamais cessaria. Tal resistência, não estaria vinculada às mudanças políticas, mas antes, é vista por Adorno, como o testemunho negativo do sucesso da produção cultural burguesa na obliteração da arte popular e da arte autônoma. Tal ambivalência é assim articulada por Adorno, em referência à popularidade da música popular:

O fato, de que o ajustamento psicológico efetuado em nossos dias, pela massificação da audição, é ilusório e que a fuga proporcionada pela música popular, na verdade, sujeita os indivíduos às mesmas forças sociais das quais eles tentam fugir, faz-se sentir pelas mesmas atitudes dessas massas. O que aparentemente aceitação, pronta e não problemática gratificação, é na verdade, de uma natureza muito complexa, coberta por um véu tênue de racionalizações. O hábito de massificação auditiva é ambivalente em nossos dias. Tal ambivalência reflete sobre toda questão de popularidade da música popular, que tem de ser devidamente conferida para assim, lançar alguma luz sobre a potencialidade desta situação. [...] Esta é a característica mais óbvia desta ambivalência do ouvinte em relação à música popular. Eles protegem suas preferências de qualquer culpa de que são manipulados. Nada é mais desagradável do que a confissão de dependência. [...] A massa de ouvintes foi colocada completamente em prontidão para juntar-se à conspiração vagamente, compreendida e dirigida ardilosamente contra elas, para que identifiquem-se como prisioneiras, absorvendo ideologicamente tal liberdade que deixou de existir como uma realidade. (ADORNO,2002,p.462-465)¹⁴²

¹⁴² “The fact that the psychological “adjustment” effected by today’s mass listening is illusionary and that the “escape” provided by popular music actually subjects the individuals to the very same social powers from which they want to escape makes itself felt in the very attitude of those masses. What appears to be ready acceptance and unproblematic gratification is actually of a very complex nature, covered by a veil of flimsy rationalizations. Mass listening habits today are ambivalent. This

O fetichismo, quando transposto para as duas esferas da arte musical, portanto, é considerado por Adorno, mais por suas reações causadas aos ouvintes, dirigindo-se diretamente ao sucesso acumulado da mercadoria musical, e este, devido principalmente, ao comando do mundo cultural administrado, por meio de seus editores, magnatas do cinema e do rádio.

Ainda pouco explorado por Adorno neste ensaio, será o papel exercido futuramente do “*mass media*” televisivo, devido provavelmente, ao seu incipiente papel oferecido no contexto da época, restringindo e deferindo a maior parte de suas críticas ao cinema e rádio, devido principalmente, ao seu potente alcance de público para a massificação de “celebridades”. Entretanto, tal termo não designa apenas os nomes célebres de determinadas pessoas, mas também, abrangem as próprias produções que se tornaram célebres, ou, como hoje chamamos coloquialmente de “clássicas”. Da literatura, os inúmeros “*Best Sellers*”, no cinema os “clássicos do cinema”. Na música estariam as interpretações que se tornaram célebres, por meio do papel exercido pela cultura da rádio difusão. Perpetua-se assim num ciclo recorrente, onde o mais conhecido é o mais famoso e tem mais sucesso. Nesta relação forjada pela Indústria Cultural para com os ouvintes, as duas esferas musicais, longe de se mostrarem afastadas, serão aproximadas pelos objetivos subliminarmente construídos pelo aparato mercadológico desta indústria, cujo real significado de sua existência seria: estar destinada a ser mais um produto manipulável, através do seu apelo no mercado fonográfico. Escreve Adorno:

Se as duas esferas da música são misturadas em suas unidades de contradições, a demarcação de seus âmbitos variam. O produto avançado renuncia ao consumo (* música atonal) .O restante da música séria é destinado para o consumo pelo preço de seus salários. Ela sucumbe como mercadoria musical. As diferenças na recepção das ditas músicas oficiais clássicas e das ditas

ambivalence, reflects upon the whole question of popularity of popular music. [...]it is the most conspicuous feature of the listener`s ambivalence toward popular music.They shield their preferences from any imputation that they are manipulated.Nothing is more unpleasant than the confession of dependence. [...] The mass of listeners have been put in complete readiness to join the vaguely realized conspiracy directed without inevitable malice against them, to identify themselves with the inescapable, and to retain ideologically that freedom which hs ceased to exist as a reality.”
ADORNO,2002,p.462-465.

músicas ligerias, (* tonais padronizadas) não fazem mais sentido. São apenas manipulações para as razões mercadológicas. Os entusiastas dos grandes “hits” musicais devem ser encorajados que se ídolos não sejam por demais inacessíveis a eles tanto quanto um ouvinte de um concerto filarmônico autoconfirma seu status. [...] Toscanini, como um regente de segunda categoria, é chamado de Maestro e tem seu sucesso [...], logo após sua promoção ao posto de “marechal do ar” sob os auspícios da rádio. O mundo desta vida musical, e o negócio das composições musicais, que se estende pacificamente desde Irving Berlin e Walter Donaldson – os melhores compositores do mundo – passando por Gershwin, Sibelius, Tchaikovsky até a *Sinfonia em Si Menor* de Schubert, denominada “A *Inacabada*” são um só fetiche. (ADORNO, 2002, p. 293) ¹⁴³

Adorno parece aludir que, o verdadeiro segredo para o sucesso de uma obra de arte, incluindo-se aí também às musicais, será o reflexo daquilo que se propaga no mercado pelo produto, qualquer que seja seu tipo de consumidor:

Este é realmente o verdadeiro segredo do sucesso. Ele é o mero reflexo daquilo que alguém paga pelo produto no mercado. O consumidor está na verdade idolatrando o dinheiro investido na compra de uma entrada para um concerto regido por Toscanini. O consumidor literalmente “fabrica” o sucesso que ele reifica e aceita como um critério objetivo, sem reconhecer-se neste. Entretanto, ele não o fabricou ao ligar-se ao concerto, mas antes, por ter comprado o ingresso do concerto. (ADORNO, 2002, p. 296) ¹⁴⁴

¹⁴³ “ If the two spheres of music are stirred up in the unity of their contradiction, the demarcation line between them varies. The advanced product has renounced consumption (* grifo nosso). The rest of serious music is delivered over to consumption for the price of its wages. It succumbs to commodity listening. The differences in reception of official “classical” music and light music (* grifo nosso) no longer have any real significance. They are only still manipulated for reasons of marketability. The hit song enthusiast must be reassured that his idols are not too elevated for him, just as the visitor to philharmonic concerts is confirmed in his status. [...] Toscanini, like a second-rate orchestra leader, is called Maestro, [...] had its success immediately after Toscanini was promoted to Marschal of the Air with the aid of the radio. The world of that musical, life, the composition business which extends peacefully from Irving Berlin and Walter Donaldson- the world’s best composer-by way of Gershwin, Sibelius and Tchaikovsky to Schubert’s *B Minor Symphony*, labeled *The Unfinished*, is one fetish.” Ibid., p. 293.

¹⁴⁴ “ this is the real secret of success. It is the mere reflection of what one pays in the market for the product. The consumer is really worshipping the money that he himself has paid for the ticket to the Toscanini concert. He has literally “made” the success which he reifies and accepts as an objective criterion, without recognizing himself in it. But he has not “made” it by linking the concert, but rather by buying the ticket.” Ibid., p. 296.

Através da idolatração ao dinheiro gasto pela entrada num concerto regido por Toscanini, conforme adverte Adorno nesta passagem, a construção do sucesso, será confirmada coisificando-o como critério objetivo, porém, sem se reconhecer neste. Este fetichismo, apesar de não poder deduzir, por meios puramente psicológicos, tem seus efeitos psicológicos, e é a partir deste condicionamento psicológico, que a Indústria Cultural, condiciona o comportamento estético da relação artística, tanto da produção, quanto e principalmente, da recepção. Este condicionamento se daria, segundo Adorno, pela inserção do objeto cultural no tempo de lazer do trabalhador, transformando-se arte em entretenimento, sendo a desconcentração o meio que o novo modo de comportamento perceptivo é desenvolvido pela Indústria Cultural, fabricando o esquecer no homem, através da desconcentração. Utiliza por exemplo, o recurso de rápido recordar, acionado pelos “*mass media*” no ouvinte, desviando-lhe a atenção, através da fragmentação do discurso musical e criando com isso, uma incapacidade de apreensão da totalidade musical. Este entretenimento restritivo gera um ouvinte musical, considerado por Adorno, como regressivo:

A contraparte para o fetichismo musical é a regressão do ouvido. Isto não significa uma deteriorização do indivíduo ouvinte a uma fase anterior ao seu desenvolvimento, nem tampouco um declínio ao nível coletivo geral, uma vez que os milhões de ouvintes que foram alcançados musicalmente pela primeira vez por meio das comunicações de massa de hoje, não podem ser comparados com o público do passado. Ao invés disso, foi a audição contemporânea que regrediu, encarcerada num estágio infantil. Não apenas os sujeitos da audição perderam juntamente com a sua liberdade de escolha e responsabilidade, a capacidade de percepção consciente da música, que desde tempos imemoriáveis foi confinada a um grupo seletivo, mas também, intransigentemente rejeitaram a possibilidade de tal percepção.[...] Eles não são crianças, como poderia ser esperado sobre as bases de uma nova interpretação sobre os novos tipos de ouvintes em termos de uma introdução à uma vida musical dos grupos previamente não familiarizados com a música. Mas eles são infantis, seu primitivismo não é aquele do subdesenvolvido, mas daquele que é forçadamente retardado. (ADORNO, 2002, p.303)¹⁴⁵

¹⁴⁵ “ The counterpart to the fetishism of music is a regression of listening. This does not mean a relapse of the individual listener into an earlier phase of his own development, nor a decline in the collective general level, since the millions who are reached musically for the first time by today’s mass communications cannot be compared with the audience of the past rather, it is contemporary listening which has regressed, arrested at the infantile stage. Not only the listening subjects lose, along with

O fetiche musical produzido pela Indústria Cultural, como forma de manipular e dominar os consumidores de tais construtos artísticos, tal qual indica Adorno, seria o forjador do tipo musical de ouvinte infantilizado, surgindo assim, como consequência direta: a regressão do ouvinte musical contemporâneo.

Ao mesmo tempo, que carrega a função de entretenimento, parece que tal música, como postulada por Adorno, e magistralmente utilizada pela Indústria Cultural, apenas contribuiria para a alienação dos indivíduos. Adorno parece, com isso, dirigir-se diretamente às funções sociais da música, já presentes, desde os modos gregos¹⁴⁶ narrados por Platão e descritos na *República*, Livro III.

Estes protestos já se encontravam no Livro III da *República* de Platão, na qual ele bane as harmonias que “expressavam dor” bem como aquelas que expressavam “suavidade” apropriadas para às bebidas. Sem deixar claro até nossos dias porque que o filósofo prescreve estas características aos modos gregos: Mixolídio, Lídio, Hipolídio e Jônio. [...] A flauta e os instrumentos pan

freedom of choice and responsibility, the capacity for conscious perception of music, which was from time immemorial confined to a narrow group, but they stubbornly reject the possibility of such perception. [...] they are not childlike, as might be expected on the basis of an interpretation of the new type of listener in terms of introduction to musical life groups previously unacquainted with music. But they are childish; their primitivism is not that of the undeveloped, but that of the forcibly retarded.” Ibid.,p.303.

¹⁴⁶ “Modos, no latim *modus*, corresponde a medida, maneira, jeito. Os modos gregos eram um sistema musical empregado pelos gregos tendo sua origem provável no oriente, segundo consenso predominante entre musicólogos. Suas escalas são caracterizadas por um movimento predominantemente descendente. Graças à grande sensibilidade que possuíam, atribuíram a essas escalas, ou, modos, um caráter particular que chamaram de *ethos*. O modo Dórico era solene, o Frígio, belicoso, e o Lídio, brando. Da diversidade do *ethos*, portanto, originou-se a doutrina ética, baseada nos diversos efeitos da música sobre a alma. Os modos Gregorianos, ou, Eclesiásticos, organizados pelo Papa Gregório no século VI d.C., utilizaram-se da nomenclatura dos modos gregos, porém com outra correspondência escalar. Divididos em Autênticos, ou, Primitivos (introduzidos na igreja por Santo Ambrósio no século IV d.C.), e Plagais, ou, Derivados (introduzidos na igreja pelo Papa Gregório Magno em, VI d. C.).Suas escalas são caracterizadas, em sua maioria, pelo movimento ascendente.Nota do Autor.“[...]este sistema dominou totalmente a música européia durante onze séculos.”SHOLES,1964,p.785.Posteriormente abandonados, pois, comprometiam a expressividade e eram incompatíveis com a harmonia. Porém, mesmo depois do fim do período modal, alguns compositores buscando a exotividade escalar, e com isso, evocar novas atmosferas, quer antigas, quer sejam místicas, utilizaram alguns destes modos. Podemos citar: Beethoven, *Quarteto de Cordas Op. 132*, o movimento *Lento*, foi composto em modo Lídio, e ainda, o *Incarnatus*, *Missa em Ré* menor e composta no modo Dórico. Mozart utilizou o modo Mixolídio na parte final da *Missa K 258*. Bach produziu a *Fuga para Órgão* utilizando o modo Dórico. Brahms em sua 4ª. *Sinfonia* utilizou o modo Frígio. No Brasil, entre os precursores do nacionalismo musical, Alberto Nepomuceno (1864-1920) utilizou o modo Mixolídio no *Hino do Ceará*, em 1903. Segundo afirma o próprio Nepomuceno: “[...] tive de desprezar o ritmo, e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em três melodias de origem cearense, e que consiste no abaixamento do 7º grau da escala sempre que o motivo melódico tende a repousar no 4º,6º ou 2º grau” PEREIRA,2007,p.163.

harmônicos de cordas também foram submetidos a este banimento. Os únicos modos permitidos foram os “marciais” para que soasse a nota (* acento métrico) em que os bravos guerreiros gritam nas horas de perigo e de resolução de conflitos, ou, quando defrontados por ferimentos, derrotas ou mortes, ou, qualquer outra atribulação, com a mesmo resoluto esforço.

(ADORNO,2002, p.289-290)¹⁴⁷

Quando Adorno discorre sobre música ligeira, ou, ainda nos comentários e críticas à música erudita, parece-nos absorto em exaltar a função de mero entretenimento, ou, lazer musical, como mecanismo, eficazmente maquinado pela razão instrumental via Indústria Cultural, almejando com tal função musical, a alienação total do ouvinte, na contemporaneidade. Desta forma, Adorno antevê precocemente, aquilo que posteriormente, será categorizado pelo antropólogo e etnomusicólogo Allan Merrian, em sua obra *The Antropology of Music*, de 1964, como uso e funções sociais da música ocidental ¹⁴⁸. De forma bastante abreviada, podemos dizer que o primeiro termo refere-se à situação na qual a música é empregada na ação humana e o segundo alude às razões do uso, ou, emprego da música para processos mais amplos que esse emprego serve. ¹⁴⁹

Adorno, ao analisar a situação da música no contexto do ocidente na primeira metade do século XX, como brevemente apresentado, considerava que naquela atualidade, haveria um processo de fetichização da música, ao qual corresponde uma regressão da audição. Entre as causas desta fetichização e conforme foi observado,

¹⁴⁷ “ This complaint can already been found in *Book III* of Plato`s *Republic* in which he bans “the harmonies expressive of “sorrow”as well as the “soft” harmonies “suitable for drinking”, without its being clear to this day why the philosopher ascribes these characteristics to the Mixolidian, Lydian, Hypolydian and Ionian modes. In the Platonic state, the major of later western music, which corresponds to the Ionian, would have been tabooed. [...]The flute and the “panharmonic” stringed instruments also fall under the ban. The only modes left are “warlike”, to sound the note or accent* which a brave man utters in the hour of danger and stern resolve, or when he faces injury,defeat, or death, or any other misfortune, with the same steadfast endurance.”ADORNO,2002,p.289-290.

¹⁴⁸ “ As funções sociais da música estão classificadas segundo a categorização proposta por Allan Merrian (1964) da qual resultam dez categorias principais, a saber; 1- função de expressão musical; 2- função de prazer estético; 3- função de divertimento; 4- função de comunicação; 5- função de representação simbólica; 6- função de reação física; 7- função de impor conformidade a fins; 8- função de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos; 9- função de continuidade e estabilidade da cultura; 10- função de contribuição para a integração da sociedade.FREIRE,1992,p.17-18.

¹⁴⁹ Por exemplo, a música com a função de divertimento e usada para dançar de Merrian, é transposta em Adorno, nos termos de “música ligeira” devido a fácil assimilação pelo ouvinte e elaborada para atender a função única de entretenimento, entretanto, num uso mais amplo, pela Indústria Cultural, visando apenas, fins mercadológicos através do seu fetichismo.Nota do Autor.

estaria a mudança no comportamento valorativo, o qual transformou-se numa ficção para o consumidor deste tipo de constructo artístico, quando cercado de mercadorias musicais padronizadas.

Adorno suspeita ainda que, o fato da música ligeira destinar-se ao descarte rápido e proporcionar com isso, um entretenimento fugaz que ocupe, totalmente, o tempo livre do lazer do trabalhador, contribuiria extraordinariamente, para o emudecimento dos homens, levando à morte a linguagem como meio de expressão e impossibilitando a comunicação. Como consequência imediata desse processo, a regressão auditiva, pois, se ninguém for capaz de falar realmente, também ninguém é capaz de ouvir, fazendo com que as pessoas apreendessem então, a não dar a atenção ao que ouvem, durante, mesmo, o ato de ouvir. Murray Schafer sugere em seu livro pedagógico musical, *O ouvido Pensante*, uma “*limpeza dos ouvidos*” para tal situação na contemporaneidade, pois, segundo ele, é preciso reaprender a ouvir:

Senti que minha primeira tarefa nesse curso seria a de abrir os ouvidos: procurei sempre levar os alunos a notar os sons de seu ambiente e ainda os que eles próprios injetavam nesse mesmo ambiente. Essa é a razão porque chamei de um curso de limpeza de ouvidos. Antes do treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los. (SHAFER,1997,p.67)

O ouvinte convertido em consumidor passivo perde a noção do todo e usufrui, apenas, parcialmente de momentos isolados de prazer, sendo que esses momentos parciais tornam-se menos críticos em relação ao todo pré- fabricado, suspendendo a crítica, que a autêntica estética exerce à sociedade.

Disto posto, os principais fetiches apontados por Adorno e analisados até aqui, estariam relacionados com o culto à celebridade, ou, ao estrelato, que afetaria todos os campos da cultura musical, desde, o alto virtuosismo técnico, sobretudo, a voz humana, os grandes mestres, os *Best- Sellers*, os instrumentos musicais de marca consagrada, etc. A característica de mercadoria estendida à música, como mero produto oferecido pela Indústria Cultural ao consumidor, banalizou-se. Transforma valores autênticos de significação por valores de mercado, envolvendo apenas, manipulação comercial e mercadológica, tanto da música padronizada erudita tonal, quanto a música ligeira, ou, popular tonal. A degradação da música, segundo a

avaliação adorniana e sucintamente exposta, corresponde a um processo de regressão da audição ao estágio infantilizado de escuta musical. Com tal processo, o ouvinte perde a capacidade de atingir um conhecimento consciente da música, numa prerrogativa cada vez crescente e circunscrita aos pequenos grupos.

Adorno relaciona, ainda, a audição regressiva à produção da rádio difusão da propaganda, levando os ouvintes e consumidores, a desenvolverem uma acentuada identificação com os produtos que lhes são impostos por tal indústria. A regressão da audição desta maneira, sob a ótica adorniana, contém um caráter duplo. Enquanto adormece o ouvinte, dirige sua atenção para nenhum lugar, e com isso, torna possível a manipulação inconsciente do ouvinte, utilizando para tanto, o recurso da repetição de elementos musicais de forma fácil e curta, notadamente observado por Adorno, na vertente de música popular. O ouvinte é iludido que é livre em suas escolhas, mas nada escolhe, pois está na verdade, condicionado pelos padrões da Indústria Cultural. Depois de conhecer os mecanismos de condicionamento, e no contexto certo para facilitar à vítima ao esquecimento de si, tal indústria alcançaria o seu objetivo maior, a dominação mercadológica.

Pode-se nitidamente observar que o fetiche, bem como, a consequente regressão auditiva, observados por Adorno, quando transplantado para a atualidade brasileira e sua indústria cultural capitalista, também faz-se presente. Basta para tanto, apontar dentre os variados fatores da realidade brasileira, talvez aquele que seja o seu maior forjador, a saber, a deficitária educação musical dentro do sistema educacional de ensino.

Em 1971, houve uma grande reviravolta no ensino da música nas escolas, com a promulgação da lei n. 5692/71. Desde sua implantação, o ensino de música passou, e ainda vem passando, por inúmeras vicissitudes, perdendo seu espaço na escola, pois a citada lei, extinguiu a disciplina de educação musical do sistema educacional brasileiro, substituindo-o pela atividade de educação artística. Note-se a expressão, utilizada: a disciplina substituída pela atividade. Ao negar-lhe a condição de disciplina e colocá-la com outras áreas de expressão, o governo estava contribuindo para o enfraquecimento e quase total aniquilamento o ensino de música. (FONTERRADA,2008,p.217-218)

Apenas com a aprovação da nova legislação, em dezembro de 1996, lei LDBEN 9394/96, foi designado “um novo modelo educacional às escolas brasileiras de todos os níveis, da educação infantil aos cursos de pós graduação.” (FONTERRADA,2008,p.222), restabelecendo com isso, o ensino musical nas escolas. Pode-se conjecturar diante do exposto, que o lapso de vinte e quatro anos entre as duas referidas leis, sem a obrigatoriedade da disciplina de educação musical, presente no sistema de ensino brasileiro, acrescidos com o longo prazo para que todas as escolas do país pudessem adaptar-se a nova legislação, trouxe um espantoso déficit ao ensino musical nesta área. A música, que deveria estar disponível democraticamente à todos, por meio de educação específica, sofreu assim, longo atraso para o seu completo restabelecimento no país de pelo menos três décadas. Diante de tal panorama, percebe-se então, mesmo sem maiores considerações, pois demandariam pesquisas muito distantes de nosso escopo principal, como foi relativamente fácil, o estabelecimento da indústria cultural em nosso país, desde o seu surgimento com os primeiros programas de rádio, permitindo que a regressão auditiva observada por Adorno, também aqui germinasse produzindo variados frutos.

Munidos das análises elaboradas e percorridas nos capítulos precedentes, Adorno irá conjecturar que mesmo na proposta trazida pela música radical, da Segunda Escola Vienense, notadamente, o dodecafonismo e serialismo integral, também teriam sucumbido aos mandos desta indústria. Se, por um lado, o domínio da técnica, trouxe também a perda do seu caráter enigmático, muito em função da manipulação determinista, e da exacerbação máxima por um domínio da técnica composicional, empregada no sistema dodecafônico serialista, por outro lado, e decorrente deste, o fatídico destino reservado a Nova Música e previsto nas páginas da *Filosofia da Nova Música*, de tornar-se produto exclusivo à poucos, e desta forma, mesmo que por caminhos diversos daqueles trilhados pela música padronizada, também atenderia a responder à função mercadológica ditada e objetivada pela indústria cultural, como mais um produto de fetiche, disponibilizado a exclusivo segmento de consumidores ávidos por tais novidades.

Esta técnica [...] aproxima-se do ideal de masterização como dominação, a infinitude da qual reside no fato de que nada heteronômico prevalece sem que seja totalmente absorvido dentro do *continuum* da técnica. É, entretanto, o momento supressor da dominação da natureza que repentinamente torna-se contrária a autonomia subjetiva e de liberdade própria, em nome do qual esta dominação tomadas como aparência de independência e é encontra a sua completa realização. (ADORNO,2002,p.66)

Portanto, concomitantemente ao desenvolvimento de uma técnica que prometia a libertação do material sonoro, e assim, sua pertença ao âmbito do sublime, tornaram a música Nova Música e seu radicalismo, também submissa ao jugo da *ratio* instrumental. Lyotard concorda com Adorno neste ponto específico da sujeição à razão instrumental, pela Nova Música.

Quando, na *Filosofia da Nova Música*, Adorno escreve que « com a libertação do material, a possibilidade de dominá-lo aumentou », percebemos que essa libertação aumenta a eventualidade de uma maior capacidade em relação ao material sonoro. No entanto, a frase de Adorno, não diz que essa capacidade tomadas como aparência de independência e é aumentada seja permitida e/ou é indesejável. (LYOTARD,1989,p.167)

A coerção às quais o material sonoro tinha o direito de libertar-se, emancipando-se da tradição tonal, levaram a música radical a cair sob novo domínio, a técnica serial. No anexo, através do exemplo de uma matriz serial schönberguiana, proporciona-se a visualização completa de tal técnica. Acreditamos que diante deste exemplo de tabela serial, torne-se ainda mais perceptível, as infinitas possibilidades composicionais que o serialismo trouxe à música do século XX. Conforme já mencionamos, é prognosticada a assombrosa cifra de 479.001.600 possibilidades combinatórias, entre os doze sons da escala cromática, através do uso desta técnica composicional. Sem dúvida alguma, poder-se incluí-la junto ao sublime matemático kantiano, ou, mesmo ao sublime burkeano, da *Seção XIII – Magnificência*.

Diante de obras eminentemente criativas, por exemplo, as *Doze Variações para o Cravo em Mi bemol Maior* de Haydn ¹⁵⁰, ou mesmo, do genial Bach, em sua

¹⁵⁰ As *Variações n.1 e, Mi bemol maior*, (1744) para o cravo, são doze possibilidades de variações sobre um mesmo tema compostas por Joseph Haydn (1732-1809) Nota do Autor.

magnífica obra, *O Cravo Bem Temperado*¹⁵¹ com os quarenta e oito prelúdios e fugas, muito estimada pelo maestro Hans Von Bülow, quando escreve, “se todas as obras primas da música desaparecessem e a nós só restasse apenas *O Cravo Bem Temperado*, poderíamos reconstruir, com base nele, toda a literatura musical perdida” (RUEB,2008,p.52). Mesmo ainda, nas belíssimas *Variações Goldberg*¹⁵², nada se aproximaria ao volume de diversidades composicionais quase infinitas, advindos da técnica composicional serialista e concedidas ao material sonoro na modernidade.

Embora Adorno aponte na técnica, como sendo um aspecto importantíssimo constitutivo das artes, alerta-nos em sua *Teoria Estética*, que a obra deve permanecer um enigma mesmo também oferecendo uma figura determinável:

Quanto melhor se compreende uma obra de arte, tanto mais ela se revela segundo uma dimensão, tanto menos, porém, ela elucida o seu elemento enigmático constitutivo. Só se torna mais resplandescente na mais profunda experiência da arte. Se uma obra se abre inteiramente, atinge-se então a sua estrutura interrogativa e a reflexão torna-se obrigatória; em seguida, a obra se afasta para, finalmente, assaltar uma segunda vez com « o que é isto? » àquele que se sentia seguro da questão.
(ADORNO,2002,p.188)

Mesmo sendo quase incomensuráveis as possibilidades que a técnica serial tenha proporcionado para a arte musical do século XX, Adorno alerta-nos que, o caráter enigmático destas obras se afastou, devido a sua previsibilidade composicional, impostas por tal técnica composicional. Adorno alude de forma um tanto irônica, a este momento das artes musicais vanguardistas, em razão do absolutismo e coerção utilizados da série dodecafônica shönberguiana, como sendo a consequência última da razão instrumental quando aplicada às artes musicais transformando-as em sofisticado jogo matemático: “Músicos geralmente gostam de

¹⁵¹ “*O Cravo Bem Temperado*, é uma coletânea em duas partes, a primeira concluída em 1722 e a segunda em 1744. São 24 prelúdios seguidos de Fugas em todos os tons maiores e menores da escala temperada”, compostas por Johann Sebastian Bach (1685-1750)” MASSIN,1997,p.470.

¹⁵² “*Variações Goldberg de J.S. Bach, 1741*. Dispostos em quatro volumes como, *Clavierübungen*(exercícios para instrumentos de teclado). As *Variações Goldberg*, são um conjunto de uma ária , executada no começo e repetida no fim do ciclo e trinta variações oriundas da estrutura do baixo existente na ária inicial. Este conjunto de exercícios são considerados o ápice da arte da variação na música ocidental.” RUEB, 2008, p.50.

gazeir às aulas de matemática, seria um destino terrível, depois de tudo eles acabarem nas mãos de um professor de matemática” (ADORNO,2011,p.269) ¹⁵³

Por outro lado, foi sem dúvida alguma, a sistematização do sistema dodecafônico por Schönberg e seus discípulos, que permitiu a grande ruptura com a tradição tonal, conforme mencionamos anteriormente, emancipando com isto, as dissonâncias. Ao que Adorno entrevia, como, um tenebroso destino reservado também à Nova Música, ou seja, subjugar-se à razão instrumental, via exacerbação da técnica serial e decorrente desta, o seu insulamento oportunamente apropriado, via Indústria Cultural, como mais um produto, mesmo que exclusivo à poucos, junta-se à ela, um grande paradoxo. Essa mesma Nova Música, preconizada por Adorno à fatídico desfecho, ao mesmo tempo que liberta à música da imposição tonal de consonância, acolhe também em seu lugar, a dissonância, liberando com isso, a apreciação do ruído, o som primordial, que será transformado posteriormente, num novo elemento composicional e constituinte das novas propostas musicais da segunda metade do século XX.

Embora, o homem em todos os tempos, tenha utilizado a música para reproduzir e espelhar ruídos e sons, não apenas, como réplicas dos fenômenos acústicos que lhe são impostos, mas também, permitindo que tal diversidade de material sonoro bruto, adquirisse uma forma artística, os ruídos, ainda assim, eram considerados invasores, no âmbito de ensino da música tradicional. Mesmo Hermann Scherchen ¹⁵⁴, descrevia-os como antimusicais. Por todas as civilizações avançadas, percebe-se que os sons musicais estão hierarquicamente acima, em termos de valores musicais, dos ruídos. O banimento de ruídos parece acompanhar toda a história da música ocidental, como esboça-nos Attali, neste interessante trecho de sua obra *Noise*:

Monitoramento, censura, gravação e espionagem são ferramentas do poder. A tecnologia de escuta, ordenação e transmissão, e gravação do ruído está no coração desse aparato [...]. Mas

¹⁵³ “Musicians are usually truants from math classes;it would be a terrible fate for them to end up in the hands of a math teacher after all”ADORNO,2011,p.269.

¹⁵⁴ Hermann Scherchen (1891-1966) foi um grande defensor das músicas vanguardistas. Como maestro fez seu debut com o *Pierrot Lunaire* de Schönberg, destacando-se ainda como regente de obras de compositores como Richard Strauss,Anton Webern, Alban Berg, Edgar Varése e também promovendo novos compositores contemporâneos como Iannis Xenakis e Luigi Nono. Nota do Autor.

monitoramento do que? Com qual objetivo a silenciar? A resposta, clara e implacável, é dada pelos teóricos do totalitarismo. Todos eles tem explicado, indistintamente, que é necessário o banimento do ruído subversivo, porque ele sinaliza as demandas por uma cultura autônoma, e suporte das diferenças ou marginalidades; a preocupação por manter o tonalismo, o primado da melodia, a desconfiança em novas linguagens, códigos, ou instrumentos, uma recusa ao anormal – estas características são comuns em todos os regimes desta natureza. Eles são a tradução direta da importância política na repressão cultural e do controle do ruído. (ATTALI,2009,p.7)¹⁵⁵

Por som musical, pode-se entender um simples evento acústico, definível em termos de determinadas vibrações por segundo. Em termos físicos, os sons musicais utilizados são todos suplementados um a um, por uma pirâmide de harmônicos (ou sobre-tons). Possuindo ainda a possibilidade de combinar-se em diferentes pirâmides de harmônicos, produzindo com isso, uma mixagem de sons, como nos sons produzidos pelos sinos, pratos sinfônicos, carrilhão, ou, órgão de tubos, entre outros. O ouvido pode reconhecer então, grande parte destes fenômenos acústicos, definindo suas alturas, porém, no caso dos ruídos, existe uma maior complexidade destes fenômenos, uma vez que, não há mais uma frequência predominante e discernível.

Os ruídos (*Geräusche*), formam a maior parte do que nossos ouvidos podem perceber. A física possui variadas definições da palavra ruído, todas levemente diferentes. Nós devemos defini-los como um evento pelo qual, um grande número de frequências e sua pirâmides de harmônicos associados, são apresentados simultaneamente. Dentro desta totalidade de ruídos, há uma infinidade de tais frequências assim estruturadas. Quanto menor for o número de frequências dentro de um dado alcance de frequência, mais proximamente tais ruídos se aproximam de sons musicais de definida altura (afinação) ; sons que consistem de uma grande quantidade de frequências são o que normalmente nós

¹⁵⁵ “ Eavesdropping, censorship, recording, and surveillance are weapons of power. The technology of listening in on, ordering, transmitting, and recording noise is at the heart of this apparatus. [...] Eavesdropping on what? In order to silence whom? The answer, clear and implacable, is given by the theorists of totalitarianism. They have all explained, indistinctly, that it is necessary, to ban subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy, support for differences or marginality: a concern for maintaining tonalism, the primacy of melody, a distrust on new languages, codes, or instruments, a refusal for the abnormal- these characteristics are common to all regimes of that nature. They are direct translations of the political importance of cultural repression and noise control.” ATTALI,2009,p.7.

entendemos como ruídos. Estes últimos seriam análogos em estrutura à luz branca, na qual todas as demais cores do spectrum estão misturadas. (STHUCKENSCHMIDT, 1969, p.49)¹⁵⁶

As novas tendências trilhadas pela música ocidental, o retorno ao som para novamente transformar-se, utilizando novas técnicas composicionais, que operado por novos instrumentos tecnológicos disponíveis, parece-nos plausível também conjecturá-los, sob o âmbito da música sublime, como também aponta Lyotard, neste pequeno trecho:

Tudo o que mostrei é bastante simples: em primeiro lugar, o que chamamos música não para de se transformar ou de voltar a ser de novo, uma arte do som, uma competência para o sonoro (já que *Kunst* não era a arte do sentido oficial das Belas Artes) e a música não para de se tornar, ou de voltar a ser, o destino do som, o som dirigido e destro, e que é sob este aspecto que o seu casamento (porque não é concubinato) com a tecnociência (não é apenas uma « técnica » no sentido do meio) deve ser estudado, sobretudo no que diz respeito às possibilidades que dele resultam; em segundo lugar que, ao tornar-se e voltar a ser *essa competência e* esse destino dos sons, pelo seu casamento com a tecnociência dos sons, a música revela uma destinação (digo destinação para retomar um termo que cobre a área da reflexão dita estética de Kant até Heidegger), uma destinação da escuta para a escuta, uma obediência que deveríamos talvez classificar de absoluta, um ouvido dado a outro ouvido: uma destinação que excede, em todo o caso, o alcance das pesquisas tecnocientíficas imaginadas do ponto de vista técnico, graças às quais esta obediência é no entanto revelada. (LYOTARD, 1989, p.169)

Diante do exposto, pode-se aventar a hipótese de que, mesmo subserviente à nova ordem composicional, imposta pelo dodecafonismo e serialismo integral, nada invalidaria a sua classificação como música sublime, pois diante de seus profícuos e infinitos desdobramentos para os rumos da nova música do século XX, permitiu a Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, Luigi Nono, Pierre Schaffer entre tantos, seguindo a esteira da corrente serial, atentarem e investirem nas suas

¹⁵⁶“These are noises (*Geräusche*), which form the major part of what our ears perceive. Physics has various definitions of the word noise, all slightly different. We shall define it as an acoustical event in which a large number of frequencies and their associated pyramids of overtones are present simultaneously. Within the totality of noises, there is an infinite number of such frequency- structures. The fewer the frequencies within a given frequency-range the more closely such noises approach musical sounds of definite pitch; sounds consisting of a very large number of frequencies are what we normally know as noises. The latter are analogous in structure to white light, in which all the other colours of spectrum are blended.”STUCKENSCHMIDT, 1969, p.49.

infinitas possibilidades composicionais e criando assim, os movimentos de música concreta, eletrônica e eletroacústica¹⁵⁷.

Nos cursos de verão internacionais para a Música Nova no *Kranischsteiner Institut de Darmstadt* (1946 à 1955), René Leibowitz aluno de Schönberg e Webern, promoveu e foi também, o principal divulgador do sistema dodecafônico, dando uma nova direção para a composição musical. Schönberg era esperado no curso de 1949, mas devido a problemas de saúde não pôde atender, entrando em seu lugar Olivier Messiaen¹⁵⁸ que apresentava sua composição serial, *Mode de valeurs et intensités pour piano* (1949-1950), na qual, “utilizava pela primeira vez a técnica serial, não somente para as alturas de som*, como também, para as durações*, os ataques *e as intensidades*.”(MASSIN,1997,p.1129)¹⁵⁹ Messiaen, embora não retorne ao serialismo, abriu caminho para o serialismo integral, com esta obra revelada em Darmstadt, a qual serviu então, como modelo composicional serial, dos primeiros trabalhos de Stockhausen, como é observada, por exemplo em *Kreuzspiel* de 1951, *Schlagtrio* e *Punkte*, de 1952.

Apoiando-se na idéia concebida por Edgar Varèse¹⁶⁰, de que experimentos musicais podem ser produzidos em laboratórios e conduzir à descobrir novos

¹⁵⁷ “ A música concreta extrai seus materiais da gravação (em estúdio, trabalhando sobre corpos sonoros, ou em externas) de sons diversos- ou seja , a partir do microfone; a música eletrônica os extrai gravando sons produzidos por geradores de frequência (e que por definição só podem existir com a ajuda de um alto falante; não tem pois , existência acústica natural no ar, ou seja existência prévia à sua gravação) A música eletroacústica terminou sendo adotada no fim dos anos 50 para designar, de modo geral, a música gravada em fita, música em que doravante os sons concretos (captados por microfones) e os sons eletrônicos dignavam-se a conviver, ainda que fosse para se opor uns aos outros- mas também, por vezes, para alcançar a fusão- dentro de uma mesma obra, de um mesmo perfil estilístico.” MASSIN,1997,p.1166.

¹⁵⁸ Olivier Messiaen (1908- 1992) compôs entre outras obras, a *Sinfonia Turangalila* (1946-1948), tida como a mais colossal e a mais longa (10 movimentos) de todas as sinfonias francesas, utilizando o recurso do instrumento conhecido como *Ondas Maternot*, um dos primeiros instrumentos eletrônicos iniciais que produziam ondulações através de frequências oscilatórias. Nota do Autor.

¹⁵⁹ Refere-se à:* altura de sons como, diferenças dos intervalos dos sons,* durações, como as variações rítmicas,*ataques, como o caráter interpretativo,* intensidades, como, as variações possíveis entre por exemplo: *ff* (fortíssimo) e *pp* (pianíssimo ,ou, muito suave), entre *mf* (meio forte) e *p* (piano, ou, leve), etc. Nota do Autor.

¹⁶⁰ “ Edgar Varèse (1883- 1995) começou a compor com *Hyperprism* (1922-3) para pequena orquestra e percussão [...] *Ionization* (1931) para conjunto de treze percussionistas, quarenta instrumentos ao todo, incluindo bombo (tambores de grandes dimensões), tímpanos, piano e sinos como instrumentos de definições de alturas, sirenes e gravações de rugidos de leões, numa tentativa singular de combinações de frequências de alturas de escalas em *glissandi* combinadas com estes outros sons. “Edgar Varèse (1883-1995) began to compose with *Hyperprism* (1922-3), a work for small orchestra and percussion [...] *Ionization* (...) It is scored for forty instruments , thirteen percussionists,

métodos, usando material acústico sistematicamente, conforme compôs *Ionisation*, considerada a primeira obra baseada numa nova concepção musical a ser totalmente dominada pelo timbre e pelo ruído, e cuja rítmica, organizada rigidamente e atrelada a uma dinâmica estrutural, tornar-se-á mais tarde, comum nas obras serialistas, dos cursos de verão em Darmstadt. As novas técnicas composicionais seriais promovidas durante os anos cinquenta, em Darmstadt, utilizavam a sistemática transferência do sistema dodecafônico, para outros elementos composicionais sonoros para além de suas frequências habituais de duração. Pierre Schaeffer¹⁶¹, considerado o pai da música concreta e um compositor desse gênero inteiramente novo de música, utilizou em suas obras, o ruído:

Pierre Schaeffer engenheiro músico da Rádio e televisão Francesa grava ruídos com a ajuda de toca discos; “ Os sons foram separados (cortados) dos precedentes, escutados na marcha inversa de seu desenrolar, etc ”. Nasceram assim em 1948, as primeiras manipulações com base em música concreta, fazendo as primeiras mixagens das transposições dos sons em diferentes velocidades (78 r.p.m. , 33 r.p.m.) compondo seus primeiros Etudes (*Noire Violette*, *Chemin de fer*, *Tourniquet*) e em 20 de junho realizou-se o primeiro “concerto de ruídos” na rádio.”
(MASSIN,1997,p.1169)

Schaeffer trabalhou com Messiaen em 1952, produzindo juntos: *Timbres Durées*, explicando que “não continham sons musicais”, ao invés disso, “os ruídos” (STUCKENSCHMIDT,1969,p.206). Estes ruídos eram manipulados de variadas maneiras, utilizando-se gotas de água, jatos de água, fontes, sons de tímpanos, o tarol¹⁶², dentre outros e, organizados ritmicamente pelos seus timbres de durações sonoras, deixando assim de lado, o parâmetro considerado de maior relevância para a música tradicional ocidental, a distância intervalar, ou, tom do som (a altura e

including drums of various sizes, cymbals and wooden drums. Piano and bells, as instruments of definite pitches, sirens and so-called lions roars, trying to combine pitches of higher glissandi scales with those sounds.” (STUCKENSCHMIDT,1969,p.68)

¹⁶¹ Pierre Schaeffer (1910- 1955). Compôs também entre outras obras, a *Symphonie pour un homme seul* e *Orphée 51*, onde aparelhos que funcionavam com fitas magnéticas, os Morphophone e o Phonogènes. Nota do Autor.

¹⁶² “Espécie de tambor caracterizado pelo som claro e vibrante, intermediário entre o instrumento também percussivo, a caixa clara, esta composta de um arco de metal coberto de ambos os lados por peles de cabrito ou carneiro sobre a pele inferior são esticadas cordas de tripa que servem para dar maior brilho à sonoridade, muito presente, nas fanfarras e bandas.” RIBEIRO,1965,p.112.

frequência de suas ondas), expresso graficamente pelas notas musicais. Destes experimentos composicionais resultariam no emprego de instrumentos eletrônicos, associados, ou não, com instrumentação e técnica vocal. A possibilidade de usar e manipular materiais pré gravados ampliava o horizonte da música e experimentos de ponta, como os de Luciano Berio, em *Folk Songs* (1964), onde fitas magnéticas, instrumentos tradicionais, melodias populares, conjuntamente com as séries dodecafônicas, foram utilizadas Darmstadt foi portanto, o local encarregado da responsabilidade de transmissão do serialismo. Estabelece com isso, o caráter de escola inclusiva, abarcando todas as tendências contemporâneas musicais.

Do mesmo modo que a liberação da dissonância abriu novos rumos para a música erudita ocidental, a música padronizada, mesmo ainda que indiretamente, acolheu muitas destas novas possibilidades. No *rock'roll*, o ruído, já é parte fundamental como o elemento musical deste gênero musical. Criando as mais diversas paisagens sonoras, algumas, com sonoridades aproximando-se muito do âmbito do tenebroso e do terror burqueano, dado ao maciço emprego do ruído, bem como, a abundância de linhas melódicas quase indefiníveis, rompidas, quebradas e retorcidas, próximas a um tipo de som humano primitivo, aliado com, rítmica, métrica e harmonização inovadoras. Exemplos destas apropriações, do legado da música eletrônica, pela música popular, não faltam. *Pink Floyd*, em *Byke*, Frank Zappa com *Freak out*, combinou canções no formato convencional do *rock'roll*, com improvisações coletivas e colagens de sons, realizadas em estúdio. A banda *The Beatles*, muito empregou tais recursos, entre os mais comumente utilizados, podemos citar, o uso da reverberação, do eco, das inversões sonoras com filtros, loopings, entre outros, bem como, o emprego de instrumentos eletrônicos inovadores, como o *mellotron* em *Strawberry Fields Forever* , ou ainda, pelo uso abundante do pedal, em *Yes it is*. Na música *Revolution#9*, de John Lennon, observa-se alguns desses elementos, utilizados juntamente com o auxílio de algumas técnicas composicionais elaboradas e derivadas dos cursos promovidos em Darmstadt. Por exemplo, a utilização de instrumentação eletrônica, do microfones e autofalantes, as remixagens em fitas, o uso do looping, das sirenes, etc. Tal obra, parece ter surgido de uma versão estendida de *Revolution#1*, em que foram adicionadas fitas em loop, música reversa e,

efeitos sonoros, que parecem remeter a uma influência de música concreta de Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse, Luigi Nono e John Cage, trazendo ainda, a técnica de *panne* no estéreo e *fading*. Embora, a canção tenha sido creditada à Lennon e McCartney, foi basicamente um trabalho de Lennon com Yoko Ono, implementadora das tendências musicais vanguardistas, naquele momento. Observa-se que muitas destas novas possibilidades composicionais, surgidas diretamente dos experimentos musicais em Darmstadt, foram gradativamente acolhidas, exploradas e ampliadas nesta esfera padronizada musical. Observa-se tais influências, em *Revolution#9*, por exemplo, quando ouvimos, logo após uma pequena introdução de piano, uma voz em looping repetindo a palavra número nove em *fade in*, por toda a música. Trechos pequenos do *Carnaval* de Schumann, de Sibelius e de Beethoven, ecos pesados vindos do instrumento *mellotron*, frases soltas dos *Beatles* e de Yoko Ono. Lennon, em entrevista à David Sheff, em 1980, explicou assim *Revolution# 9*:

[...] Tem o ritmo básico da *Revolution* original, acrescido de umas vinte repetições tiradas dos arquivos da EMI. Cortamos a música clássica e fizemos repetições de durações distintas, e aí gravei um engenheiro de som fazendo um teste em que dizia: ‘*Number nine, number nine, number nine.*’ Todos esses diferentes pedaços de sons e barulho foram compilados. Havia umas dez máquinas com pessoas segurando lápis nas repetições –alguns com centímetros, outros com quase um metro. Juntei tudo isso e fiz mixagem ao vivo. Fiz umas cinco mixagens até chegar a uma de que gostasse. Yoko ficou lá o tempo todo e ajudou a decidir quais repetições utilizar. Acho que teve grande influência. Depois de ouvir tudo o que ela fez- não somente os gemidos e guinchos, mas todas as peças vocais, falas, suspiros e coisas estranhas, pensei: ‘meu Deus, fiquei intrigado, então quero fazer também’. Gastei mais tempo em *Revolution#9* do que a maior parte das canções que compus. Foi uma montagem (SHEFF, 2012, p.241)

Na mesma esfera de música, padronizada adorniana, outros gêneros também se apropriaram do ruído, criando novas propostas ainda mais inovadoras, como notadamente fez o jazz. Na vertente *hard bop*, o papel reservado aos instrumentos da seção rítmica é redefinido em parte, pelo contrabaixo e pela bateria, assumindo frequentemente o primeiro plano em vários momentos da composição, trazendo com isso, uma maior liberdade, numa emancipação timbrística, dentro do conjunto do jazz. Por exemplo, o saxofone de Benny Golson e Hank Mobley, o piano de Horace

Silver e as baterias de Art Blakey na composição *Free for All* do álbum homônimo, e ainda com Max Roach, bem como, o organista, Jimmy Smith, entre outros.

Assim, por mais imprecisas e generalizadas que pareçam tais observações, já que demandariam novos critérios de pesquisa, fugindo muito de nosso escopo atual, pode-se perceber também presente, neste gênero de música popular (esfera padronizada adorniana), alguns aspectos anteriormente apresentados, que os ligariam sem maiores problemas ao sublime burkeano notadamente, nas *Seções Som e Barulho*.¹⁶³

Qual teria sido então, o motivo que levaria Adorno a hostilizar o surgimento dos “matemáticos dos sons”¹⁶⁴, como sendo o fim derradeiro, que aguardaria o projeto schoemberguiano, mediante a coerção da matriz serial, bem como, presente no desdobramento da corrente pós-weberiana pelos “engenheiros de sons”¹⁶⁵, conforme também denominou àqueles novos compositores vanguardistas, sucintamente apresentados. Parece soar estranha e mesmo, um tanto reacionária, tal atitude adorniana de negar o avanço e desdobramentos que a música schoembeguiana possibilitou, uma vez que, desde sua origem ocidental mais remota, na Grécia, os filósofos já estavam cientes das fortes relações presentes entre o número e a música. Porém, seria conveniente e prudente, maior cautela diante deste posicionamento adorniano, diante dos novos rumos para a música do século XX, que atentamente observava.

O homem, ao longo da tradição musical ocidental, selecionou apenas uma ínfima parte da infinidade de números para finalidades escalares. Partindo do um até alcançar o número sete, talvez não por ser apenas o número de sete notas da escala, o mais adequado à formação de melodias, mas, sobretudo, porque a superstição marcou seu limite. Diante disto, percebe-se a estreita ligação dos números com a música. Nada teria impedido ao homem de também utilizar escalas com seis, oito ou nove notas, como ocorreu em outras partes do mundo, por exemplo, a escala pentatônica chinesa. A musicóloga Lia Tomás aponta em seu livro, *Ouvir o Lógos*, que tal

¹⁶³ Cf.; p. 32-33. Seção 2- 2.1 Os Precursores Longinus e Burke.

¹⁶⁴ Cf.; p. 133. nota n.153.

¹⁶⁵ “*tone row engeneers*” ADORNO, 2002, p.199.

coerção intervalar imposta à música ocidental, já se fazia presente também na música da antiguidade. Reproduziremos à seguir, um trecho, atribuído à Filolau, deste livro.

[...] As relações entre a natureza e harmonia são as seguintes: a essência das coisas, que é eterna, é a própria natureza, admitem, não o conhecimento humano e sim o divino. E o nosso conhecimento das coisas seria totalmente impossível, se não existissem suas essências, das quais formou-se o cosmos, seja das limitadas, seja das ilimitadas. Como, contudo, estes dois princípios não são iguais nem aparentados, teria sido impossível formar com eles um cosmos, sem a concorrência da harmonia, donde quer que tenha surgido. O igual e o aparentado, não exigem a harmonia, mas o que não é igual nem aparentado, e desigualmente ordenado, necessita ser unido por tal harmonia que possa ser contido num cosmos. A grandeza da harmonia (oitava 1:2) compreende a quarta (3:4) e a quinta (2:3). A quinta é maior do que a quarta por um tom (8:9). Pois a “hypate”(mi) até a “mese”(lá) há uma quarta; da “mese” até a “nete”(mi), uma quinta; da “nete” até a “trite”(si), uma quarta; da “trite” até a “hypate”, uma quinta. Entre “trite” (si) e “mese”(lá) há um tom. A quarta, contudo, está na relação de (3:4), a quinta de (2:3); a oitava (1:2). Portanto, a oitava é composta de cinco tons e dois semitons, a quinta de três tons e um semitom, a quarta de dois tons e um semitom. (TOMÁS,2000,p.95)

Parece-nos então, que embora desde a antiguidade, houvesse uma grande preocupação, pelo poder vigente, de controlar a música, através do que deve ser cultivado ou não, em nome de uma pretensa verdade, mesmo assim, suas correntes subversivas sempre conseguiram sobreviver, e com isso, alcançaram diferentes estágios, produzindo através rupturas, fraturas e contrariedades, o novo musical. Até mesmo Bach, sofreu rigorosa censura, por “aventurar-se em curiosas variações de coral” supostamente consideradas nocivas para a comunidade, sendo advertido no conselho de Arnstadt, ao qual estava vinculado como músico, a abster-se dessas “aventuras.”:

Actum: O organista da Nova Igreja, Bach, é interrogado por onde ele recentemente tem ido por tanto tempo e de quem ele obteve a permissão para ir.

Ille: Ele foi a Lübeck a fim de compreender coisas sobre sua arte, mas pediu permissão antecipadamente para o Superintendente.

Dominus Superintendens: Ele pediu apenas por quatro semanas, mas permaneceu quatro vezes mais que isso.

Nos: Reprovamos-lhe por ter feito até o momento presente muitas curiosas variações no coral, e misturado a elas muitos tons estranhos e pelo fato de que a congregação ficou confusa com isto. No futuro se ele desejar introduzir um tónus peregrinus, ele deverá ser advertido a abster-se, e a não a transformar tão rapidamente em outra coisa, ou, como tem sido seu hábito até o presente momento, de inclusive tocar em tónus contrarius.”(DAVID&MENDE,1945,p.51-52)¹⁶⁶

Exemplos não nos faltariam para demonstrar a forma arbitrária e coercitiva imposta pelo poder vigente, em todas as épocas e estilos musicais até o presente, escolhendo e decidindo o que pode ou não ser ouvido pela sociedade. Attali, resume da seguinte maneira tal situação enfrentada pela música de todos os tempos: “Ouvir música é ouvir todos os ruídos, entendendo que a sua apropriação e controle é um reflexo do poder, que é essencialmente político.”(ATTALI,2009,p.6)¹⁶⁷

Disto posto, o que estaria em jogo, para Adorno, parece-nos acima de tudo, o uso determinista do qual fez a razão instrumental, como tentamos apresentar nesta última secção , e assim, de pretender apropriar-se e controlar todas as esferas da vida, inclusive as atividades artísticas. Desta maneira, negaria a natureza enigmática que certos constructos artísticos propiciariam, levando a um processo de desencantamento com o mundo, desprovido de *thauma*, uma vez que, agora, tudo pode ser sempre previsto, conseqüentemente, totalmente controlado. O sublime então, não poderia mais existir.

Todavia, o que nos parece urgente destacar, seria o assombroso poder desta Indústria Cultural que tudo consegue transformar em mera mercadoria. Tanto a música padronizada e a não padronizada. Ambas não conseguem escapar ao seu

¹⁶⁶ “ *Actum*: The organist of the New Church, Bach, is interrogated as to where he has lately been for so long and from whom he obtained leave to go.

Ille: he has been to Lübeck in order to comprehend one thing and another about his art, but had asked leave beforehand from the Superintendens.

Dominus Superintendens: He had asked only for four weeks, but had stayed about four times as long.

Nos: Reprove him for having made many curious variations in the chorale, and mingled many strange tones in it. In the future, if he wished to introduce a tonus peregrines, he was told to hold it out, and not to turn too quickly to something else, or, had hitherto been his habit, even play a tonus contraries.” (DAVID&MENDE,1945,Pgs.51-52)

¹⁶⁷ “ Listening to music is listening to all noise, realizing that its appropriation and control is a reflection of power, that it is essentially political.” ATTALI,2009,p.6.

poderio. Rodrigo Duarte pondera tal envergadura da Indústria Cultural da seguinte maneira:

Ao meu ver, é muito mais acertado dizer que, a exemplo de muitos outros âmbitos da arte, a música do século XX é vítima de um processo de espoliação cultural que não admite qualquer forma de expressão autônoma, como a arte radical, ou autêntica, como a verdadeira cultura popular, transformando tudo em mercadoria para consumo imediato, sem qualquer reflexão e , conseqüentemente, sem qualquer enriquecimento espiritual. Esse processo de espoliação atende também pelo nome de indústria cultural, e é a face mais visível do sofisticado aparato de dominação do capitalismo tardio recém globalizado.
(DUARTE,2002,p.14)¹⁶⁸

No ensaio de 1957; *O envelhecimento da Música Nova*, ajuda a explicitar o desapontamento de Adorno com os caminhos da Nova Música em ação naquela época. Como foi possível então, que as obras da Segunda Escola de Viena e de seu grande afeto e professor de composição, Alban Berg, terem suas ideias degradadas até tornarem-se apenas uma metodologia feita por “*engenheiros de linhas de tons*” acostumados a reproduzir imitações e réplicas, sem a sofisticação expressiva de Schönberg ? Segundo Adorno, a resposta para tal processo, pode ser atribuída a uma sociedade que se tornou mais racionalizada. Inversamente, a arte autônoma tornou-se cada vez mais ocultada:

As únicas obras de arte autênticas produzidas hoje são aquelas que, na sua organização interna, medem a si mesmas pela mais completa experiência de horror, e não há quase ninguém exceto Schoenberg ou Picasso, que possa depender de si mesmo para ter o poder de fazer isso. (ADORNO,2002,p.200)¹⁶⁹

Disto posto, conclui-se que aquilo que parece estar em jogo, para Adorno, diferentemente, de privilegiar uma descrição romântica da arte, qual seja, àquela que glorifica a idéia da arte, como sendo, o livre acesso à verdade não conceitual, numa

¹⁶⁸ DUARTE,R.In: MENEZES,A *Apoteose de Schoenberg*,p.14.Atelie Editorial,2002.

¹⁶⁹ “The only authentic artworks produced today are those that in their inner organization measure themselves by the fullest experience of horror, and there is scarcely anyone, except Schoenberg or Picasso, who can depend on himself to have the power to do this.”ADORNO,2002,p.200.

ligação instintiva, ou, vital, com algum aspecto da existência pelo qual o pensamento racional, não conseguiria alcançar. Tal idéia perdura ainda, em nossos dias. Parece-nos, todavia, como sendo uma afirmação típica, de uma descrição ingênua da arte; a arte seria simplesmente a criação inspirada por geniais artistas, comovendo-nos profundamente. Adorno contesta tal idéia, defendendo a abordagem crítica e racionalista. Para tanto, exige que o espectador decomponha a obra em seus elementos formais, apreciando suas relações estruturais, e aborde tal avaliação, contestando a pretensa autonomia da arte disponibilizada pela Indústria Cultural, mediante a fetichização massificadora. Tal aposta do pensamento adorniano, poderia ser sinteticamente formulada do seguinte modo, o desenvolvimento da razão, não é apenas um desenvolvimento meramente técnico, mas antes, deverá permitir que o mundo como ele é fale, e a razão objetivadora e positivista, ceda o seu lugar, ao indizível, ao invés de tentar integrá-lo aos seus planos e esquemas. Isto significaria um conhecimento não instrumentalizado da realidade, numa relação do pensamento direta com o mundo.

Ao hipostaziar a razão, como aquilo que nos separa dos animais, considerando o desenvolvimento da faculdade racional do homem, como um sinal miraculoso e dado por Deus, via a escolha do homem, frente aos demais animais da terra, Adorno, alerta-nos na *Dialética do Esclarecimento*, que pelo contrário, foi apenas conferida uma vantagem evolutiva, na qual tornou o homem, soberano, não por direito divino, mas, por um aumento de seu poder. Neste sentido, o raciocínio instrumentalizado, daria ao homem, uma vantagem competitiva sobre os demais animais. Através da *Dialética do Esclarecimento*, tentou explicar ao mundo como foi possível, que tal desenvolvimento racional, numa extensão do instinto de sobrevivência e autopreservação, pôde conduzir o homem ao desastre eminente, apontado no último capítulo daquela obra. O mais terrificante deste aspecto é que, o desastre que ele parece ter previsto em seu trabalho inicial, foi confirmado pelo triunfo da barbárie na Alemanha dos anos 30 e 40. A crise da razão instrumental, objetivada neste evento, de incrível desumanidade, faz-nos refletir mais, sobre o sentido específico do novo, no qual Adorno endereçou suas críticas. O sentido do novo, alinha-se assim, à via da arte autônoma, mas não, da pseudo arte, ou, arte mercadoria, aquela cujo único

caminho para sua apreciação apoia-se no interesse por sua lucratividade e, decorrente desta situação, o primado do fetiche, apontado por Adorno, como o grande forjador na música, da regressão auditiva, ou, em termos adornianos: o ouvinte infantilizado.

O sublime artístico adorniano, parece-nos, portanto, como algo que não se deixa apreender, formatar e controlar por esta razão instrumental, lançando-a numa crise de compreensão. Algo que se apresenta enigmaticamente, sob os aspectos de protesto e utopia, abalando as condições de inteligibilidade do real, desvelando eternamente, o seu conteúdo de verdade, portanto, absolutamente oposto, ao pensar determinista, provindo do cultivo exacerbado da razão instrumentalizada. Nas palavras de Adorno: “A definição da arte através da aparência estética é incompleta: a arte possui verdade enquanto aparência do que é sem aparência.” (ADORNO, 2012, p. 203)

5 CONCLUSÃO

Os conceitos adornianos constituem temas atuais quando se deseja abordar a experiência estética musical. Não apenas porque a música ouvida é ainda predominantemente tonal, sendo que, a produção musical atonal mais significativa dos nossos dias, é ainda, pouco divulgada, valorizada e muito menos, assimilada, por público mais amplo. Daí, pode-se concluir que, os conceitos adornianos envolvendo o Sublime e a Música, constituem úteis ferramentas para qualquer tipo de análise crítica da música ocidental

A genealogia do sublime na filosofia, apresentando, brevemente, alguns dos seus expoentes, dentre os quais foram destacados os nomes de Longinus, Burke, Kant e Adorno, longe de configurarem os limites alcançados para o sublime, apontam todos para a necessidade de maiores investigações dos seus legados, configurando também, como, início para novas pesquisas e estudos. Contemplando com isso, tanto os autores alemães pós Kant, como Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche entre outros, tanto quanto os ingleses pré e pós Burke, John Dennis, Joseph Addison, John Baillie, Joseph Priestley, Alexander Gerard, Archibald Alison, Francis Hutcheson, Moses Mendelssohn, Adam Smith, David Hume, bem como, àqueles pensadores franceses pós Boileau, dentre os quais, na contemporaneidade destacam-se, Gilles Deleuze, Julia Kristeva e Lyotard.

A classificação adorniana de música radical, ou, Nova Música, bem como, as duas esferas musicais adotadas pelo filósofo, mostram-se determinantes e fundamentais para apontar suas convergências, quando ambas sucumbem à dominação imposta pela Indústria Cultural, segundo os prognósticos do filósofo, bem como, para facilitar o seu entendimento, por meio de suas contrastantes divergências, auxiliando na compreensão e aproximação aos aspectos de protesto e utopia inerente às obras de arte não padronizadas, caracterizando-as como grandes enigmas, pois, nunca permitiram a reificação. Daí, o apreço e grande

estima, outorgado à Nova Música da primeira fase schönberguiana, por Adorno, pois, tais obras suscitariam o sublime musical.

O percurso realizado pela razão instrumental e analisado pelo filósofo na *Dialética do Esclarecimento*, alcançou às artes na forma de uma Indústria Cultural totalizante. Dentro deste mundo completamente administrado e controlado através da razão instrumental, o recurso do fetiche será empregado astutamente por ela, permitindo sua expansão nas artes, via Indústria Cultural, gerando, nas artes musicais, aquilo que o filósofo entende como, a regressão auditiva. Concomitantemente, tentamos problematizar e explorar, para além dos seus efeitos apenas nefastos, apontados por Adorno, mas também, o paradoxal desdobramento que propiciou para a história da música ocidental, o regresso ao som primitivo, na forma de liberação e do uso do ruído, possibilitando com isso, o surgimento do mais novo elemento musical composicional, o ruído, fruto este, da mesma liberação das dissonâncias e defendida, arduamente, nas críticas adornianas em prol da Nova Música.

Podemos observar ainda que, houve um distanciamento de questões pertinentes a uma estética pós tradicional, ou, de uma nova proposta teórica estética. Trata-se apenas de buscar em Adorno, especialmente através das obras referidas, os elementos que possam contribuir para a melhor compreensão do fenômeno estético geral e em especial, da música. Para avaliar a contribuição adorniana à solução de problemas ainda cadentes da estética, faz-se necessário a implementação de novas pesquisas. Não se trata aqui, de discutir se realmente há ou não um relativismo em matéria de categorias estéticas e que há muito tempo tomou o lugar de idealismo, mas, de tão somente, mostrar que o mesmo autor reconhece que elementos como a emoção frente a uma grande obra artística levam-no a considerá-la música sublime. Se há um campo artístico em que o espetáculo, a obra prima, tomados, como magníficos, levam-nos a pensá-lo como imutável, aistórico ou transistórico, esse campo é a música. Uma obra orquestral, como uma grande sinfonia, encaixa-se perfeitamente no caso, pois, é ouvida renovadamente sem que se questione sua época, data e origem. No entanto, este tipo de observação de autores contemporâneos, não raro entre os pensadores, não

é historicamente recente, pois remonta aos antigos gregos. A música começa a ganhar sua autonomia artística, música para ser ouvida e apreciada, na mesma época em que Baugarten escreve sua *Estética* (1750). Antes disso, a música fora tratada como coadjuvante, ou, auxiliar de outra atividade qualquer, como; acompanhar um texto poético, uma peça de teatro, um motivo dançante, uma solenidade palaciana e religiosa, ou, como já foi mencionado nesta pesquisa: as funções sociais da música. A autonomia da música, conquistada entre o período clássico e o romântico, época em que solidificou o hábito de se escrever música e também, de simplesmente ouvi-la, ocorre juntamente, com a história do pensamento aprofundando questões da autonomia da arte, da procura por uma essência artística, um conteúdo, com o possível critério de valor artístico e com a emoção suscitada, enfim, um questionamento que engloba, portanto, o sublime.

A análise que tentamos levantar, através da aproximação com o poder crítico do pensamento adorniano, não se esgota aqui. Adorno, cujo interesse pela música, área esta, na qual demonstrou, através de seu profícuo legado, tanto de suas críticas, bem como, de suas composições musicais, aliado ao enorme apreço e consideração dedicados à causa musical por toda uma vida, é sem dúvida alguma, merecedor de grande destaque e relevância para as pesquisas filosóficas e musicais. Tal complexidade do pensamento adorniano, torna-se evidente, mediante a dificuldade de exposição de conclusões fáceis e ligeiras, como apontam todos os seus comentadores. Esses aspectos realçam ainda mais, a originalidade e necessidade do estudo da música em Adorno, sem qualquer pretensão ingênua, dada, a reconhecida e comentada complexidade do edifício teórico adorniano.

Finalmente, esperamos que esta pesquisa possa ter contribuído para o esclarecimento daquilo que o filósofo preconizou como sendo aspectos do sublime e presentes em certas obras musicais.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. **Filosofia da nova música**. Tradução: Magda França. São Paulo: Editora. Perspectiva, 2002.

_____. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 2012.

_____. **Berg o mestre da transição mínima**. Tradução: Mario Videira. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

_____. **Essays on music**. Tradução: Susan H. Gillespie. Los Angeles: California Press, 2002.

_____. **Quasi una fantasia. Essays on modern music**. Tradução: Rodney Livingstone. New York: Verso, 2011.

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 1985.

ALMEIDA, J. **Crítica dialética em Theodor Adorno. Música e verdade nos anos vinte**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ATTALI, J. **Noise. The political economy of music**. Tradução: Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 2009.

BAGGIO, I.. **O dodecafonismo tardio de Adorno**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

BARBAS, H. **O Sublime e o belo de Longino a Edmund Burke**. Artigo publicado online pelo CENTRIA e DEP/FCSH pela Universidade Nova de Lisboa em 07.11.2006. Disponível em helenabarbas.net/papers/2002.

BOCHMANN, C. **A Linguagem harmônica do tonalismo**. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa. 2003.

BARRAUD, H. **Para compreender as músicas de hoje**. Tradução: J.J. de Moraes e Maria Lúcia de Machado. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1997.

BRAUER, U; V. F. **Langenscheidts universal wörterbuch portugiesisch**. Berlin: Langenscheidts KG, 1978.

BRADY, E. **The sublime in modern philosophy. Aesthetics, ethics and nature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda.** Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

BURKE, E. **Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful.** Oxford: Oxford University Press, 2008.

COSTELLOE, T. M. **The sublime: from antiquity to the present.** New York: Cambridge University Press, 2012.

DUARTE, P. **O Estio do tempo: romantismo e estética moderana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUARTE, R. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. **A estética e a discussão sobre a indústria cultural no Brasil.** Artigo publicado: Idéias/Campinas/n.4/ nova série/ 1. Sem. 2012.

FONTERRADA, O.T.M. **De tramas e fios: um ensaio sobre a música e a educação.** São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

FREIRE, W.L.B. **Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

GATTI, L. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno.** São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GULLAR, F. **Infinito Silêncio.** In: *Muitas Vozes*, p.113. Rio de Janeiro: Editora José Olympo, 2013.

HANS, D. & M., A. **The Bach reader.** New York: Norton Press, 1945.

HUHN, T. **The Cambridge companion for Adorno.** Cambridge: Cambridge Press, 2004.

JIMENEZ, M. **Para ler Adorno.** Rio de Janeiro: Tradução; Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A. 1977.

LONGINUS, C. **Do sublime.** Tradução: Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, J. F. **Lessons on the analytic of the sublime.** Tradução Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. **O Inumano: considerações sobre o tempo.** Lisboa: Editorial Estampa Ltda. 1989.

LEIBOWITZ, R. **Schoenberg.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.

_____. **Schoenberg and his school: the contemporary stage of the language of music.** Tradução: Dika Newlin. New York: Philosophical Library Inc., 1949.

MARTIN, J. **A imaginação dialética: história da escola de frankfurt e o instituto de pesquisas sociais 1923-1950.** Tradução: Vera Ribeiro: revisão de tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

MARX, K. **O Capital: Crítica da Economia Política.** Tradução: Barbosa, R. e Hothe, F.R. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MASSIN, B. & J. **História da música ocidental.** Tradução: Ângela Ramalho Viana; Carlos Sússekind; Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1997.

MENEZES, F. **A Apoteose de schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas.** Cotia: Ateliê Editorial. 2002.

NIETZSCHE, F.W. **A Origem da tragédia.** Tradução: Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2004.

NOVALIS, **Os hinos à noite.** Tradução: Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvin, 1998.

PAZ, J.C. **Introdução à música do nosso tempo.** Tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades. 1972.

PEREIRA, A.R. **Música sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.** Rio de Janeiro: EDITORA UFRJ, 2007.

PUCCI, B.. **A Filosofia e a música na formação de Adorno.** Revista: Educ. Soc. Campinas, vol. 24/ n. 83. AGO 2003.

RIBEIRO, W. **Elementos de teoria da música: folclore musical vol. I.** São Paulo: Editora Coleção F.T.P. Ltda, 1965.

- ROSEN, C. **The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: Norton & Company Inc., 1997.
- _____. **Arnold Schoenberg**, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- RUEB, F. **48 Variações sobre Bach**. Artigo Revista Bravo. São Paulo/set/2008.
- SCHAFER, M. **O Ouvido pensante**. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada; Magda R. Gomes da Silva; Maria Lúcia Pascoal: revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- SHEFF, D. **A última entrevista do casal John Lennon e Yoko Ono**. Tradução: Vania Cury. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- SCHOLES, P.A. **Dicionário Oxford de la Música**. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1964.
- SILVA, S.M. **Românticos de Iena: renovação e utopia**. Caderno Entrelivros: Panorama da Literatura Alemã. Pg. 28-42. São Paulo 01/06/ 2008.
- SIMÕES, C. **A Ordem dos números na música do século XX**. Artigo publicado no Colóquio de Ciências Matemáticas. Revista Cultural Científica n.24, Pgs. 48 -51 Universidade de Lisboa. Gulbekian, 1999. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminário/musica/numero12.htm>. Acesso: 12 agosto de 2014.
- SÜSSEKIND, P. **O Sublime e o expressionismo abstrato**. Artigo: revista dois pontos, vol. 11, n. 1, pg. 183-203, abril, 2014.
- _____. **AS SEREIAS E O SUBLIME**. Arte e Filosofia, Ouro Preto, n. 15 Dezembro, 2013.
- TOMÁS, L. **Ouvir o lógos: música e filosofia**. Ao Paulo; Editora UNESP, 2000.

Anexos:

A seguir, apresentaremos dois exemplos de matriz serial, utilizadas por Schönberg. No exemplo I, recorreremos a análise musical de René Leibowitz das *Variações Para Orquestra Opus 31*. Já no exemplo II, disponibilizaremos o texto da Professora Dra. Carlota Simões¹⁷⁰, apresentando a matriz serial do *Concerto para piano Opus 42*, explicando, matematicamente, a construção da série utilizada nesta composição, e como é possível, mesmo que hipoteticamente, atingir-se a assobrosa cifra de 479.001.600 possibilidades composicionais sob uma matriz serial.

Exemplo I.....p.154.

ExemploII.....p.161.

¹⁷⁰ Professora do Departamento de Matemática da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Portugal. Texto apresentado em Colóquio de Ciências Matemáticas da Universidade de Lisboa em 1999: *A Ordem dos Números na Música do Século XX*.

Exemplo I

Tabela das Séries utilizadas nas *Variações para Orquestra Op.31, de A. Schönberg*.

	0	6	8	5	7	11	4	3	4	10	1	2
0	Bb	E	F#	D#	F	A	D	C#	G	G#	B	C
6	E	Bb	C	A	B	D#	G#	G	C#	D	F	F#
4	D	G#	Bb	G	A	C#	F#	F	B	C	D#	E
7	F	B	C#	Bb	C	E	A	G#	D	D#	F#	G
5	Eb	A	B	G#	Bb	D	G	F#	C	C#	E	F
1	B	F	C#	E	F#	Bb	D#	D	G#	A	C	C#
8	F#	C	D	B	C#	F	Bb	A	D#	E	G	G#
9	G	C#	D#	C	D	F#	B	Bb	E	F	G#	A
3	C#	G	A	F#	G#	C	F	E	Bb	B	D	D#
2	C	F#	G#	F	G	B	E	D#	A	Bb	C#	D
11	A	D#	F	D	E	G#	C#	C	F#	G	Bb	B
10	G#	D	E	C#	D#	G	C	B	F	F#	A	Bb

Matriz serial das *Variações Para Orquestra Opus 31* de Schönberg.

Cor Verde

Série Original: Direção: Esquerda para à direita.

Série Original: Início em: nota *Bb* (*Si bemol*) da esquerda para à direita, seguindo no sequenciamento até o término em: nota *C* (*Dó*). Assim, na ordem da Série Original, lê-se: *Bb* (*Síb*), *E* (*Mi*), *F#* (*Fá#*), *D#* (*Ré#*), *F* (*Fá*), *A* (*Lá*), *D* (*Ré*), *C#* (*Dó#*), *G* (*Sol*), *G#* (*Sol#*), *B* (*Sí*), *C* (*Dó*)

Série Original Retrogradada: Direção: Direita para à esquerda.

Série Original Retrogradada: Início em: nota *C* (*Dó*) da direita para à esquerda, seguindo no sequenciamento até o término em: nota *Bb* (*Sí bemol*). Assim, na ordem da Série Original Retrogradada, lê-se: *C* (*Dó*), *B* (*Sí*), *G#* (*Sol#*), *G* (*Sol*), *C#* (*Dó#*), *D* (*Ré*), *A* (*Lá*), *F* (*Fá*), *D#* (*Ré#*), *F#* (*Fá#*), *E* (*Mi*), *Bb* (*Síb*).

Cor Azul.

Série Original Invertida: Direção: Da Superior para à inferior.

Série Original Invertida: Início em: nota *G (Sol)* no sentido de cima para baixo, seguindo no sequenciamento até o término em: nota *F (Fá)*. Assim, na ordem da Série Original Invertida, lê-se: *G (Sol)*, *C# (Dó#)*, *B (Sí)*, *D (Ré)*, *C (Dó)*, *G# (Sol#)*, *D# (Ré#)*, *E (Mí)*, *Bb (Síb)*, *A (Lá)*, *F# (Fá#)*, *F (Fá)*.

Série Original Invertida Retrogradada: Direção: Da Inferior para à superior.

Série Original Invertida Retrogradada: Início em: nota *F (Fá)* no sentido de baixo para cima, seguindo no sequenciamento até o término em: nota *G (Sol)*. Assim, na ordem da Série Original Invertida Retrogradada, lê-se: *F (Fá)*, *F#(Fá#)*, *A (Lá)*, *Bb (Síb)*, *E (Mí)*, *D# (Ré#)*, *G# (Sol#)*, *C (Dó)*, *D (Ré)*, *B(Sí)*, *C#(Dó#)*, *G (Sol)*

Cor Amarela

Além dessas quatro possibilidades seriais empregadas, o compositor desenvolverá na seção A`, ou, Reexposição, uma parte contrapontística. Para tanto, utiliza a forma Original transposta, apresentada na cor Amarela desta tabela matricial. Por estar ordenada também na forma Original, segue a mesma direção da cor verde, ou seja, da esquerda para à direita.

Série Original transposta: Direção : Esquerda para à Direita.

Série Original transposta: Início na nota *C (Do#)* da esquerda para à direita, seguindo no sequenciamento até a nota *D# (Ré#)*. Assim, na forma Original transposta, lê-se: *C# (Dó#)*, *G (Sol)*, *A (Lá)*, *F# (Fá#)*, *G# (Sol#)*, *G (Sol)*, *F (Fá)*, *E (Mí)*, *Bb Síb)*, *B (Sí)*, *D (Ré)*, *D# (Ré#)*.

Cor Vermelha: Apresenta o som iniciador da série. A disposição diagonal, no quadro matricial da série confirma a correta elaboração e disponibilização da série.

Assim, na matriz serial das *Variações para Orquestra op. 31* de Schönberg: observa-se que todas as séries, utilizam os doze sons da escala cromática que serão anunciados somente uma única vez, quer estejam dispostos melodicamente (sequência horizontal das notas), ou, harmonicamente (sequência vertical e conjunta dos sons). Esta é a condição *sine quo anon* da abolição de toda hierarquia dos sons.

Segundo René Leibowitz:

“Uma obra que nos parece sempre uma das mais importantes de toda a música contemporânea tecnicamente falando, é alguma maneira o *Cravo Bem Temperado* da música dodecafônica. É aqui que Schoenberg desenvolve de maneira magistral todas as possibilidades seriais que havia concretizado até então. Além disso, descobre outras possibilidades e procedimentos que se cristalizarão em seguida sob a forma de verdadeira leis, de maneira que se pode – a partir dessa obra – deduzir um sistema, um método de composição já completamente amadurecido, apto não só a fecundar as obras ulteriores do próprio Schoenberg, mas também os esforços de todo o compositor, cujos interesses se projetem na mesma direção. Entretanto, seria falso ver nas *Variações op. 31* somente um paradigma de ordem técnica, pois estas páginas incluem-se certamente entre as mais belas e mais expressivas de todo o repertório sinfônico. Recebidas a princípio com uma certa reserva (a primeira audição teve lugar em Berlim em 1929, com a orquestra filarmônica regida por Wilhelm Furtwängler), pouco ou nunca executada até a segunda guerra mundial, as *Variações* começam agora a ser ouvidas mais frequentemente e a ser apreciadas. Espero que perdoem minha falta de modéstia por relatar, a propósito disto, uma experiência pessoal.” (LEIBOWITZ, 1981, Pgs.110-111)

A seguir, reproduzimos a análise musical da estrutura das *Variações op. 31* de A. Schönberg, por René Leibowitz.

Parece-nos importante analisar o tema da obra porque este ilustra de maneira clara e eloquente o rigor estrutural tal como se manifesta agora graças ao novo método de composição. Vejamos antes de mais nada (25a e 25b), as formas seriais utilizadas. Observamos que aquelas do 25a constituem um complexo serial composto de uma forma original e de uma invertida, complexo cuja particularidade, reside no fato de que, os primeiros seis sons da primeira forma, combinados com os seis primeiros seis sons da segunda, perfazem o total cromático (a mesma observação se

aplica evidentemente às duas metades restantes das duas formas). Este é o procedimento estrutural que permite entre outras coisas, o desenvolvimento simultâneo de duas formas seriais sem desdobramentos de oitavas, e que apresenta, de maneira geral, todo o tipo de vantagens composicionais. Lancemos agora um olhar sobre o tema (25c). Este se articula da seguinte maneira: compassos 1-5 Antecedente; compassos 6-12 Consequente; estes dois compassos constituem um Período que forma a primeira Seção A, de uma estrutura tripartite. A Seção B, contrastante, compassos 13-17, é formada por dois segmentos; Modelo, compasso 13-14; Repetição (variada) do modelo, compassos 15-17. A Reexposição da primeira seção (A') utiliza o Antecedente derivado da seção A. Esta vasta estrutura temática se elabora a partir de funções seriais rigorosas (tão precisas e específicas como eram as funções harmônicas da música tonal). Melodicamente e harmonicamente, cada seção ou segmento do tema, corresponde a uma forma particular da série:

1. O Antecedente desenvolve na **melodia a forma original**, enquanto que a **harmonia se serve da forma complementar**, ou seja, **da inversão**.
2. O Consequente **utiliza o retrógrado da inversão para a melodia** e **o retrógrado do original para a harmonia**.
3. A seção B se serve do **retrógrado do original para a melodia**, do **retrógrado invertido para a harmonia**.
4. Por fim, a seção A' utiliza a **inversão na melodia** e o **original na harmonia** (ao que se acrescenta um contraponto, voz no meio, que desenvolve uma forma **original transposta**, 25b):

Esquemáticamente temos: (*)¹⁷¹

Secção A

Compassos: 1-5 - Antecedente -

Melodia: Série Original

Harmonia: Série Original Invertida

Compassos 6 -12 – Consequente

Melodia: Série Original Invertida Retrógrada

Harmonia: Série Original Retrógrada

Secção B

Compassos: 13-14 – Modelo

Melodia: Série Original Retrógrada

Compassos: 15-17 – Repetição

Harmonia: Série Original Invertida Retrógrada

Secção A' (Reexposição)

Compassos: 18-24

Melodia: Série Original Invertida

Harmonia: Série Original

Compassos: 19- 24 Melodia: Forma Original Transposta em contraponto, voz no meio.

¹⁷¹ Esquema do autor para facilitar a visualização das séries na partitura, exposta, na p.159, desta pesquisa.

The image displays a handwritten musical score with several sections and transformations. At the top, there are three staves labeled 'a', 'b', and 'c'. To the right of these staves, there are four handwritten labels with arrows indicating transformations: 'Série Original / Retrógrada' (with a right-pointing arrow), 'Série Original Invertida' (with a downward arrow), 'Série Original Invertida Retrógrada' (with an upward arrow), and 'Série Original Transposta' (with a right-pointing arrow).

The main body of the score is divided into several sections:

- SEÇÃO A**: This section is divided into two parts. The first part, labeled 'Antecedente (1-5)', consists of two staves. The second part, labeled 'Consequente (6-12)', also consists of two staves.
- SEÇÃO B**: This section is labeled 'Modelo (13-14)' and consists of two staves.
- Repetição (15-17)**: This section consists of two staves.
- SEÇÃO A'**: This section is labeled 'Reposição (18-24)' and consists of two staves.

Throughout the score, there are various musical notations, including notes, rests, and accidentals. The staves are color-coded: green for the first staff of each section, blue for the second, and yellow for the third. The text 'Contraponto' is written next to the staves in the 'SEÇÃO B' and 'SEÇÃO A'' sections.

Notaremos que as quatro formas seriais possíveis (original, inversão e os movimentos retrógrados de cada uma delas) são utilizadas tanto na melodia como na harmonia, o que confere ao tema um tipo de funcionalização serial total. Além disso, cada segmento ou seção do tema se subdivide estruturalmente em vários motivos que são, eles também, funcionalizados por um tratamento serial rigoroso. Assim, a articulação motívica das seções A e A' corresponde à divisão serial total, como é indicada e 25 a - 5+4+3 sons (respectivamente 3+4+5 sons no Consequente). Esta divisão se dá tanto na melodia como na harmonia, isto é, os motivos de cinco sons são harmonizados por acordes de cinco sons (do segmento correspondente da forma complementar), os motivos de quatro e de três sons por acordes de quatro e de três

respectivamente. A seção A' introduz um elemento de variação; o contraponto já mencionado que apresenta uma segmentação de três grupos de quatro sons (25 a) A seção contrastante B é a única onde (por contraste!) a segmentação 5+4+3 respectivamente ou 3+ 4+ 5 não ocorre. A divisão utilizada aqui é 3+3+3+ (ou se preferirmos 6+6, que se torna evidente no segundo segmento , compassos 15-17.

É quase impossível enumerar as consequências que decorrem de um tal aperfeiçoamento e aprimoramento da técnica dodecafônica. Esperamos contudo que esta nossa análise tão apressada tenha conseguido convencer o leitor da total lógica do método composicional elaborado por Schoenberg. ”¹⁷²

¹⁷² LEIBOWITZ,1981,p111-113.

Exemplo – II

Explicação matemática sobre a matriz serial schoemberguiana, segundo a Professora Dra Carlota Simões apresentado em Colóquio de Ciências Matemáticas da Universidade de Lisboa.

Como se constrói uma série

" Vejamos como podemos representar as notas musicais através de números. Recordemos que, na construção de uma série, as notas do mesmo nome são consideradas equivalentes mesmo que tenham alturas diferentes. Começemos por identificar notas consecutivas através de números inteiros consecutivos. Deste modo, se associarmos ao Dó o número inteiro 1, ao Dó# o inteiro 2, a Si associamos o 12 e ao Dó seguinte teremos que associar novamente o número 1. A diferença entre dois inteiros que representam duas notas indicamos o número de meios tons que constituem o intervalo musical definido pelas notas correspondentes. Por exemplo, as notas Dó e Sol, representadas respectivamente por 1 e 8, constituem um intervalo de 7 meios tons (ou talvez um intervalo de $7+12$ meios tons, ou ainda $7+12k$ meios tons para algum inteiro k). Dado um inteiro p , defina-se o conjunto $[p]$ como sendo $[p] = \{p+k \mid 12, \text{ para algum inteiro } k\}$. Notemos que $[1] \cap [49] \cap [11]$, do mesmo modo que $[5] \cap [29] \cap [7]$.

O conjunto $Z_{12} = \{[0], [1], [2], \dots, [11]\}$ é chamado o *conjunto dos inteiros módulo 12* enquanto que a cada $[p]$ chamamos *classe de equivalência do inteiro p (módulo 12)*.

A adição no conjunto Z_{12} (*adição módulo 12*) é definida a partir da adição usual de inteiros, tendo apenas em conta a equivalência entre números que diferem entre si de um múltiplo de 12. Deste modo, temos $(3+8) \bmod 12 = 11$, $(5+7) \bmod 12 = 0$ ou mesmo $(7+7) \bmod 12 = 2$. A partir da equivalência entre números inteiros que diferem entre si um múltiplo de 12, podemos ainda definir *simétrico de um número inteiro módulo 12*, obtendo, por exemplo, $(5) \bmod 12 = 7$, $(0) \bmod 12 = 0$, $(11) \bmod 12 = 1$.

Podemos agora definir *série de 12 sons* como uma permutação dos inteiros 0, 1, 2, ..., 11 (recordando que cada inteiro deve ser visto como uma classe de equivalência).

Exemplo 1

No *Concerto para Piano e Orquestra, Opus 42*, de Schoenberg (escrito em 1942), a série base é Mib, Si, Ré, Fá, Mi, Dó, Fá#, Lá, Réb, Lá, Si, Sol. (neste caso, a letra b significa meiotom) Fazendo Mib = 0, Mi = 1, etc, a série base, que representaremos por S, pode rescrever-se do seguinte modo: $S = (0, 7, 11, 2, 1, 9, 3, 10, 6, 8, 4)$. (1)

A *transposição musical* por k meios tons de uma série é representada pela adição de k (módulo 12) a cada entrada da série, enquanto que a *inversão* da série é apresentada pela substituição de cada entrada da série pelo seu simétrico em relação à adição em Z_{12} (propriedade apenas válida se associarmos à primeira nota o número 0, como veremos de seguida).

Séries associadas à série base

Depois de escolhida a série principal que servirá de base para a composição musical, há que listar todas as séries que se obtêm dela por simetria, para agrupar todo o material sonoro que pode eventualmente ser utilizado na composição musical.

Suponhamos que a *série principal* é a série P definida por

$$P = (a_1, a_2, a_3, a_4, a_5, a_6, a_7, a_8, a_9, a_{10}, a_{11}, a_{12}) \quad (2)$$

A retrógrada da série principal é a série que representamos por $R(P)$ e que se obtém de P lendo esta do fim para o princípio:

$$R(P) = (a_{12}, a_{11}, a_{10}, a_9, a_8, a_7, a_6, a_5, a_4, a_3, a_2, a_1) \quad (3)$$

A *inversão* da série principal, que representamos por $I(P)$, obtém-se de P mantendo a primeira nota, mantendo os intervalos entre duas notas consecutivas, mas trocando-lhes o sentido, ou seja, fazendo com que um intervalo ascendente passe a descendente e viceversa.

Se designarmos as notas de $I(P)$ por a_k^* , $k = 1, \dots, 12$, estas verificam o seguinte:

$$a_1^* = a_1 \quad a_2^* = a_1^* (a_2 - a_1) \quad a_3^* = a_2^* (a_3 - a_2) \quad \dots \quad a_{12}^* = a_{11}^* (a_{12} - a_{11})$$

Se $a_1 = 0$ na série principal, então a inversão, então a inversão $I(P)$ reduz-se a $I(P) = ((a_1) \bmod 12, \dots, (a_{12}) \bmod 12) \quad (4)$.

A retrógrada da inversão da série principal, que representaremos por $RI(P)$, obtém-se de P aplicando-lhe as duas operações anteriores. Caso $a_1 = 0$ na série principal, a série $RI(P)$ reduz-se a $RI(P) = ((a_{12}) \bmod 12, \dots, (a_1) \bmod 12) \quad (5)$.

Qualquer série *transposta da série principal por k meios tons* obtém-se de P adicionando k (módulo 12) a todas as entradas de P . A série transposta de P por k meios tons é a seguinte:

$$P_k = ((a_1+k) \bmod 12, \dots, (a_{12}+k) \bmod 12) \quad (6)$$

De igual modo se obtém as séries transpostas por k meios tons da retrógrada, da inversão e da retrógrada da inversão.

A matriz das séries.

Encontradas as séries associadas à série principal P , estas podem ser organizadas sob a forma de uma matriz $M(P)$.

Seja P a série $P = (a_1, a_2, a_3, a_4, a_5, a_6, a_7, a_8, a_9, a_{10}, a_{11}, a_{12})$, com $a_1 = 0$.

Seja $M(P)$ a matriz 12×12 construída do seguinte modo: a 1ª linha coincide com a série principal (P): a 1ª coluna coincide com a inversão ($I(P)$) da série principal: como $a_1 = 0$, as entradas da 1ª coluna são obtidas tal como se apresenta em (4). As restantes linhas são transposições de P , sendo essa transposição por k meios tons se for k a 1ª entrada da linha. Deste modo, as restantes colunas são transposições por k meios tons da inversão (I_k) da série principal (k é a 1ª entrada da coluna), a 1ª linha lida do fim para o princípio é a retrógrada ($R(P)$) da série principal, a coluna lida de baixo para cima é a retrógrada da inversão ($RI(P)$) da série principal, as restantes linhas lidas do fim para o princípio são transposições da retrógrada (R_k) da série principal e as restantes colunas lidas de baixo para cima são as transposições da retrógrada da inversão (RI_k) da série principal. Estas séries associadas à série principal, que são no máximo 48 (menos se houver simetrias na série principal) são a base de construção de cada composição decaféonica. Exemplo 2:

De seguida podemos observar a matriz das séries para o *Concerto para Piano e Orquestra*, *Opus 42*, de Schoenberg que já tínhamos considerado

	I_0	I_7	I_{11}	I_2	I_1	I_9	I_3	I_5	I_{10}	I_6	I_8	I_4	
P_0	0	7	11	2	1	9	3	5	10	6	8	4	R_0
P_5	5	0	4	7	6	2	8	10	3	11	1	9	R_5
P_1	1	8	0	3	2	10	4	6	11	7	9	5	R_1
P_{10}	10	5	9	0	11	7	1	3	8	4	6	2	R_{10}
P_{11}	11	6	10	1	0	8	2	4	9	5	7	3	R_{11}
P_3	3	10	2	5	4	0	8	6	1	9	11	7	R_3
P_9	9	4	8	11	10	6	0	2	7	3	5	1	R_9
P_7	7	2	6	9	8	4	10	0	5	1	3	11	R_7
P_2	2	9	1	4	3	11	5	7	0	8	10	6	R_2
P_6	6	1	5	8	7	3	9	11	4	0	2	10	R_6
P_4	4	11	3	6	5	1	7	9	2	10	0	8	R_4
P_8	8	3	7	10	9	5	11	1	6	2	4	0	R_8
	RI_0	RI_7	RI_{11}	RI_2	RI_1	RI_9	RI_3	RI_5	RI_{10}	RI_6	RI_8	RI_4	

Matriz das séries do *Concerto para Piano Opus 42* de Schoenberg.

A 1ª linha contém os elementos a_1, \dots, a_{12} e a 1ª coluna contém os elementos a_1, \dots, a_{12} . Como cada linha i é obtida da linha 1 adicionando a_i , que é a 1ª entrada da linha i , o elemento da matriz na posição (i, j) (linha i , coluna j) é o elemento $a_j + a_i$. Designando por a_{ij} o elemento na linha i , coluna j , conclui-se que $a_{ij} + a_{ji} = 0$, para $i, j \in \{1, \dots, 12\}$. A diagonal principal da matriz $M(S)$ é nula porque $a_{ii} = a_i - a_i$, $i = 1, \dots, 12$.

Se pensarmos numa série como uma permutação dos 12 inteiros $0, 1, \dots, 11$, então o número total de possíveis séries será:

$$p(12) = 12! = 479.001.600$$