

Adorno ouvindo-pensando a nova música

RAFAEL REIS POMBO

■ 326

Rafael Reis Pombo possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia e atualmente cursando o mestrado em Filosofia pela mesma instituição. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em filosofia da música e epistemologia, atuando principalmente nos seguintes temas: dificuldade intencional, material musical, nova música e linguagem. Possui também curso técnico em música pelo Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli e foi instrumentista em diversos grupos musicais. E-mail: rafaelreispombo@yahoo.com

■ RESUMO

A música atonal de Arnold Schoenberg é considerada de difícil audição, assim como se diz que a filosofia de Theodor Adorno é de difícil leitura. O que este artigo pretende é mostrar como as considerações do filósofo sobre o atonalismo podem auxiliar a compreender os motivos dessa dificuldade, análoga àquela que se encontra na leitura dos textos de Adorno.

■ PALAVRAS-CHAVE

Música atonal, dificuldade, linguagem, filosofia, sociologia.

■ ABSTRACT

The atonal music of Arnold Schoenberg is considered to be difficult to hearing, as well as it is said that the philosophy of Theodor Adorno is difficult to read. What this article intends is to show how the considerations of the philosopher on the atonalism can help to understand the reasons for this difficulty, similar to the one that is in the reading of the texts of Adorno.

■ KEYWORDS

Atonal music, difficulty, language, philosophy, sociology.

Introdução

327 ■

O presente estudo principia com a apresentação de alguns fatores aos quais se deve a grande importância dada à música no pensamento adorniano e, posteriormente, aborda o problema da dificuldade na nova música. Essa dificuldade é apresentada como originária de uma postura que tem um momento social, correspondente à negação das concessões da música a uma audição facilitada que pressupõe um comportamento passivo por parte do ouvinte. Mas há também um momento mais especificamente técnico-musical, que é a aceitação das dificuldades que o próprio material musical impõe à atividade de compor e o enfrentamento dessas dificuldades, sem apelar para a alternativa escapista de considerar a linguagem tonal como algo natural e inevitável.

As novas técnicas do atonalismo, além de responderem às questões mais atuais dos desdobramentos do material musical, representando assim o progresso na música, resultam, ao mesmo tempo, numa música que incita o ouvinte a abandonar o comportamento passivo que lhe é inculcado através da “repetição do sempre idêntico”, proposta pelos mecanismos de produção da indústria cultural. A dificuldade da nova música é, portanto, intencional e duplamente motivada: por determinantes sociais, de um lado, e por determinantes musicais, de outro lado. Estes são dois aspectos inseparáveis para uma sociologia da música que se pretenda algo mais do que apenas uma “sociologia disso ou daquilo”.

1. Música desde o início: como surge a questão

Adorno é um pensador do qual frequentemente se fala citando alguns dados de sua história pessoal. Vários aspectos de sua filosofia e o próprio modo como ela se configura de uma forma geral são diretamente determinados por alguns fatos que dificilmente podem ser deixados de lado se se tem a intenção de compreender o seu

projeto filosófico. Portanto, algumas breves informações biográficas servirão como pressuposto para a defesa de uma posição muito importante com relação à filosofia adorniana: o seu projeto filosófico pode ser considerado em analogia à produção musical dos compositores atonais, mas não se resume a esta analogia. Apesar de a influência ser evidente e mesmo declarada, há motivos sociais e também, mais profundamente, epistemológicos, para que Adorno defenda a necessidade de admissão de novos procedimentos formais para a filosofia.

O primeiro fato a ser citado da vida de Adorno é provavelmente o mais determinante de todos. Trata-se da viva presença da música em sua família, ainda antes do seu nascimento, em 1903. Sua mãe, Maria Calvelli-Adorno, cantora profissional que chegou a ser célebre na época, e sua tia Agathe, que era pianista e vivia com a família, conseguiram garantir uma ligação muito profunda e precoce de Theodor com a música. Mas se, por um lado, essa rica formação cultural veio da parte materna, por outro lado, a próspera condição financeira que a garantia vinha dos negócios de seu pai, Oskar Wiesengrund, um bem sucedido comerciante de vinhos. Esse foi o cenário que permitiu a excepcional formação cultural e intelectual de Theodor Adorno, que antes mesmo de completar os seus vinte anos de idade já estava envolvido com as questões mais avançadas das discussões musicais e filosóficas.

■ 328

Em suas primeiras publicações, que datam do início da década de 1920, esse duplo direcionamento dos pensamentos de Adorno já estava consolidado. Assim, enquanto alguns de seus primeiros textos sobre filosofia – particularmente aqueles apresentados para a obtenção do título de doutor e para a sua habilitação ao ensino – tratavam de autores como Husserl e Kierkegaard, os escritos musicais tinham como referência as figuras centrais da nova música, principalmente nas pessoas de Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg – que formam o grupo denominado Segunda Escola de Viena, em referência à Primeira Escola de Viena, resultado da aproximação dos compositores Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven.

Envolvido como estava em todas essas discussões, Adorno consegue entrar em contato com um desses compositores, Alban Berg, que o recebe em Viena como aluno de composição. O período de sua estadia na cidade que reunia boa parte da produção musical mais avançada da época não poderia ser mais vantajoso para alguém que tinha na reflexão sobre a música uma de suas preocupações principais – ou uma das facetas de sua principal preocupação. Não só o contato direto com os músicos que minavam as bases do sistema tonal da tradicional música europeia e as aulas de composição nas quais a atonalidade fazia-se sempre presente, mas também a frequência da vida cultural de Viena, assim como a de Frankfurt, influenciaram a produção filosófica de Adorno. Isso fica atestado tanto pelo conteúdo dos seus textos dos anos 1920 e início dos anos 1930, que fazem referência constante aos “momentos musicais” vividos pelo filósofo, quanto pela relação desse conteúdo com o seu projeto filosófico.

E, se as questões acerca da nova música sempre inquietaram Adorno, com certeza a vivência nas salas de concerto foi muito importante na determinação de algumas de suas considerações sobre a relação entre os ouvintes e a nova música, relação caracterizada pela dificuldade de compreensão desta nova música e pela distância entre ela e seus ouvintes. Pois, muitas vezes, a estreia de obras atonais era recebida com estupefação e escândalo, manifestas com vaias e outras demonstra-

ções de repúdio. De acordo com um relato de Franz Marc, presente em uma apresentação de obras de Schönberg em 1911, “o público se comportava de maneira vulgar, como colegiais: roncavam e tossiam ao mesmo tempo em que moviam, rindo, as cadeiras” (ALMEIDA, 2007, p. 70)¹.

O terceiro e último contexto que precisa ser mencionado, importante para se ressaltar e compreender a relevância do pensamento adorniano sobre a música, é o momento do envolvimento de Adorno com o Instituto para a Pesquisa Social, ao qual esteve ligado desde o final da década de 1920. A amizade com Max Horkheimer, que se iniciou em 1922 e que teve como fruto a obra *Dialética do Esclarecimento*, publicada em 1947, garantiu a Adorno uma participação cada vez maior no Instituto, assim que a direção deste foi assumida por Horkheimer. Com a chegada de Hitler ao poder em 1933 e a ascensão do nazismo na Europa os membros do Instituto sentiram a necessidade de sair da Alemanha, e acabaram chegando aos Estados Unidos.

Adorno foi mais relutante à opção de abandonar a Europa, só indo para Nova Iorque em 1938, aproveitando a estabilidade que o Instituto de Pesquisa Social podia lhe oferecer. Martin Jay conjectura que o artigo *Sobre o Jazz*, de 1936, pode representar, por um lado, a esperança do filósofo em permanecer na Alemanha, pois foi escrito sob o pseudônimo Hektor Rottweiler e, por outro lado, parece justificar a mais demorada saída de Adorno da Europa, ao mostrar um pouco da sua aversão à cultura estadunidense. “Contudo, sua breve visita a Nova Iorque, em junho de 1937, atendendo a um convite de Horkheimer, o ajudou a afastar os temores de não poder continuar, nos Estados Unidos, o tipo de trabalho intelectual que vinha fazendo na Europa” (JAY, 1988, p. 34)². E a respeito disso o comentador Ronel Alberti da Rosa faz a interessante observação:

Por ironia, seria ali que ele entraria em contato direto com fenômenos de natureza social que o impulsionariam ao amadurecimento forçado e amargo de algumas de suas melhores teorias a respeito da manipulação da arte e da dominação do homem na sociedade contemporânea (ROSA, 2003, p. 7).³

Com certeza a estreita proximidade com a mais imponente máquina da cultura de massas foi de enorme importância para o desenvolvimento e consolidação do pensamento de Adorno sobre a música e a sociedade, pensamento esse que, assim, descobriu não poder dissociá-las sem correr o risco de cometer equívocos na interpretação que faz de qualquer uma das duas. Com igual certeza, e apoiados na leitura dos textos de Adorno, podemos perceber que as considerações sobre a música nova feitas por ele levam a marca desse pensamento que sabe da importância de nunca dissociar as razões propriamente musicais das razões sociais, principalmente quando se trata de entender as causas da dificuldade de percepção e compreensão dessa música, o que é a primeira preocupação deste trabalho. Nas palavras do próprio Adorno:

¹ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007. (Citado em STUCKENSCHMIDT, H. H. *Neue Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951, p. 141-142.)

² JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. Tradução de: Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

³ ROSA, Ronel Alberti da. *Música e mitologia do cinema: na trilha de Adorno e Eisler*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.

Por um lado, é a sociedade que oferece o espaço para toda música e toda execução musical. Quem falar de recepção sem considerar ao mesmo tempo a estrutura global em que a música se insere, a possibilidade ou impossibilidade da sua recepção, estará falando abstratamente, no pior sentido. Por outro lado, situações sociais objetivas penetram profundamente no que parecem ser dificuldades puramente musicais de audição (ADORNO, 1994, p. 147).⁴

2. Dificuldade intencional

A razão da difícil inteligibilidade da música moderna não é tanto a demasiadamente invocada alienação, mas, pelo contrário, que ela mesma, para não fazer o jogo do rebanho geral, se volta contra o ouvinte, contestando as costumeiras concepções de imediatez e naturalidade (ADORNO, 1994, p. 152).⁵

Com essa afirmação Adorno imputa à nova música um posicionamento crítico que a acompanha desde as suas primeiras formulações: ela é uma música que surgiu sem o compromisso de se fazer entender facilmente e, mais ainda, recusando todos os procedimentos da música tradicional que permitem uma assimilação mais aprazível por parte do ouvinte, o incita a participar ativamente do movimento de construção do discurso musical. Este é um dado importante de se notar, levando em consideração o fato de que Adorno é conhecido e criticado por caracterizar os ouvintes como incapazes de tal tipo de audição. O autor se justifica:

Quando, há trinta anos, introduzi o conceito de “regressão da audição”, eu não me referia a uma regressão generalizada do ouvir, mas me referia à audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou a formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo, mas sim numa identificação coletiva (ADORNO, 1994, p. 158).⁶

Ou seja, é em grande parte graças aos tipos de comportamento perpetuados pela cultura de massas que a música de atonal fica à margem da esfera de apreensão dos ouvintes, mas essa mesma música é caracterizada essencialmente por se colocar contra esses tipos de comportamento. A dificuldade da nova música é uma propriedade dela mesma, algo que ela se coloca para si, e não simplesmente uma consequência da regressão da audição dos indivíduos submetidos à dominação da indústria cultural. Assim, se a música moderna é difícil não apenas porque os ouvintes teriam se tornado cada vez mais incapacitados de compreendê-la, é pertinente a investigação dos procedimentos musicais que trazem tal dificuldade e dos motivos que levam à utilização deles.

Quanto aos motivos, Adorno é bem claro: o próprio material musical impõe dificuldades objetivas à atividade de compor e a posição do compositor frente a essas

⁴ ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.

⁵ ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.

⁶ ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.

dificuldades e ao nível da técnica musical que se têm disponível para enfrentá-las é o que o situa nas tendências progressista ou regressiva da música. Assim,

quando se cultiva de maneira irrefletida a música, quando a música não percebe que suas dificuldades são seu pressuposto e não as assume, então degenera em mera repetição do que já foi dito centenas de vezes, degenera em uma espécie de tautologia do mundo que, ademais, coloca ao redor das coisas uma aura e, em suma, confirma que o triste é imodificável e, talvez, que é algo que deve ser assim. Neste sentido, cabe dizer que também a música é contaminada pelo caráter ideológico, o qual cresce cada dia mais. A possibilidade de eludir as dificuldades entregando-se ao consolidado e de seguir agindo como se nada ocorresse, desaparece (ADORNO, 1985, p. 113-114).⁷

A proposta de Adorno é justamente colocar em questão esse tipo de comportamento de alguns compositores que acreditam não só poder continuar trabalhando com os meios estabelecidos, os meios tonais tradicionais, mas inclusive se sentem obrigados a fazê-lo. Adorno rechaça tanto a postura pessimista daqueles que acreditam não haver nada a ser feito e que se recusam a um compromisso político direto quanto a postura otimista que quer fazer a música intervir diretamente, mas que acaba ocultando os aspectos negativos da situação social e junto com eles os aspectos críticos. A pretensão manifesta do filósofo é a de jogar uma luz sobre a questão e não a de resolvê-la definitivamente, propondo algo que não seja a elevação do problema à consciência ou a possibilidade do emudecimento. Mas, se algo é certo para Adorno, se há algo com relação a que ele não se cala, é o fato de que

331 ■

os procedimentos vinculados à linguagem musical tradicional tornaram-se problemáticos – isto é, esquemáticos – retrospectivamente, em razão dos meios descobertos depois. Ouvimos hoje, através do novo, fraquezas do antigo que em outro tempo permaneciam ocultas; hoje nos soam rotineiros muitos recursos que em seu tempo não o eram. [...] Enquanto o esquema não se ressaltou como tal, enquanto esteve identificado com os pressupostos óbvios do compor, foi possível guiar-se por ele. Mas se a atividade de compor e a relação do compositor com os esquemas perderam a sua inocência, então os esquemas não só se destacam de forma clara e perturbadora, mas em todas as partes levam a incongruências, contradizem os aspectos que entretanto se emanciparam (ADORNO, 1985, p. 116).⁸

Isso está ligado diretamente às considerações adornianas a respeito do estatuto da linguagem tonal, a que ele faz referência em vários textos seus. Para Adorno, definitivamente, a tonalidade não é algo natural, e sim “algo que nasceu e surgiu na história, algo que é resultado de um devir e que, por isso, é também transitório” (ADORNO, 1985, p. 115)⁹. A ideia da necessidade de manutenção de um sentido

⁷ ADORNO, Theodor W. Dificultades para componer musica. In: ADORNO, Theodor W. **Impromptus**: serie de articulos musicales impresos de nuevo. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

⁸ ADORNO, Theodor W. Dificultades para componer musica. In: ADORNO, Theodor W. **Impromptus**: serie de articulos musicales impresos de nuevo. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

⁹ ADORNO, Theodor W. Dificultades para componer musica. In: ADORNO, Theodor W. **Impromptus**: serie de articulos musicales impresos de nuevo. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

originário na música é recusada veementemente: os procedimentos musicais vão sendo utilizados e, com o tempo, o seu sentido vai se degradando até que se tornam obrigatórios o abandono deles e o emprego de técnicas mais avançadas, sob a pena de se perpetuar a mera repetição de algo desgastado, postura que se revela regressiva e falsa frente às exigências do material musical.

Adorno denuncia a transformação da linguagem tonal da música ocidental em uma segunda natureza: ela não passa de um produto histórico do desenvolvimento da cultura humana, que foi elevado à categoria de propriedade natural e intrínseca à organização dos sons com intenções artísticas. Adorno rejeita, assim, a naturalidade do sistema tonal e salienta o seu caráter histórico. Segundo ele, a tonalidade, como linguagem sedimentada num acordo coletivo,

resultado de um processo de desenvolvimento involuntário, não dirigido, [...] faz a mediação entre uma linguagem musical mais ou menos espontânea dos homens, uma linguagem, por assim dizer, falada, imediata, e normas que haviam se cristalizado dentro dessa linguagem (ADORNO, 1994, p. 150).¹⁰

3. Novos procedimentos de uma nova música

■ 332

Como foi dito inicialmente, Adorno estudou música desde a mais tenra idade e foi, além de filósofo, compositor. Por isso, ele foi capaz de perceber não só que os compositores vinculados à nova música enfrentavam as dificuldades que o material musical impunha à atividade de compor, recusando-se a admitir um tipo de audição facilitada e que desconsidera a práxis do ouvinte, como também apontou os meios que o atonalismo utilizava para tanto. Já que tinha conhecimentos que o permitiam, Adorno pôde também identificar quais eram os procedimentos que a música atonal adotava na tentativa de solucionar os problemas da composição sem lançar mão dos meios ultrapassados da linguagem tonal. Assim, em vários textos o filósofo expõe, através de análises de obras e trechos de obras de Schoenberg, Berg e Webern, alguns procedimentos técnicos musicais, o que muitas vezes dificulta a leitura desses textos. Acontece, então, que os leitores de filosofia não se dedicam ao estudo de alguns desses textos, alegando falta de domínio de assuntos musicais, o que pode explicar a maior consideração dada aos momentos de crítica cultural e social da filosofia adorniana, às vezes em detrimento de alguns elementos epistemológicos que estão intimamente relacionados a essas análises musicais.

O tratamento dado pela nova música à polifonia é de especial interesse aqui, não só pelas frequentes referências que Adorno faz a ele, mas exatamente pela atitude cognitiva que esse procedimento representa no âmbito da percepção musical. Segundo o filósofo, ao tratar a polifonia como “simultaneidade de partes independentes”, a nova música faz com que a sua apreensão por parte dos ouvintes seja dificultada, pois eles são obrigados a acompanhar a realização simultânea de vários eventos sonoros, como que andando por caminhos diferentes ao mesmo tempo. Segundo Adorno,

¹⁰ ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.

o esforço necessário para captar a nova música não é um esforço do saber abstrato, nem algo como o conhecimento de quaisquer sistemas, teoremas ou até mesmo processos matemáticos. É essencialmente fantasia: aquilo que Kierkegaard chamava de ouvido especulativo. Protótipo de genuína experiência com a nova música é a capacidade de ouvir conjuntamente o divergente, fundando, no acompanhamento intrínseco do que de fato é múltiplo, uma unidade. Não é por acaso que a modernidade derivou da emancipação da multiplicidade das vozes autônomas da polifonia liberada (ADORNO, 1994, p. 160).¹¹

Agora, com a nova música, “a polifonia opera com vozes reais, não com contrapontos travestidos” (ADORNO, 1998, p. 151)¹². E, se isso representa uma renovação desse procedimento, é ao mesmo tempo a recuperação do seu sentido originário, pois a polifonia só pode ser entendida corretamente como uma simultaneidade de vozes melódicas, ou seja, como várias melodias independentes sendo realizadas ao mesmo tempo, sem que nenhuma delas tenha um valor maior do que o valor de cada uma das demais. Isso é o que a polifonia sempre deveria ter sido, mas o que não ocorreu durante o predomínio da linguagem tonal na música ocidental por se seguir, no âmbito da organização das vozes, o mesmo princípio que estabelece a supremacia de um som da escala sobre os demais sons. Ou seja, assim como uma melodia tonal tem como pressuposto a hierarquização das notas que a constituem, tendo a nota principal – chamada de tônica pela teoria musical – como referência, como ponto de partida e de chegada, ao mesmo tempo a polifonia tonal dá uma importância maior a uma das melodias – geralmente aquela executada em um registro mais agudo – que é executada enquanto as outras aparecem ali como meros adereços, ornamentos, com a finalidade única de completar o sentido harmônico da composição, satisfazendo, assim, a sua necessidade de resolução da tensão em repouso. Nas palavras de Adorno: “a polifonia, graças à qual a objetivação do subjetivo adquirir em Schoenberg um aspecto incisivo, pertence inteiramente a ele, é literalmente a lembrança de algo enterrado há duzentos anos” (ADORNO, 1998, p. 154)¹³.

Enquanto a polifonia – e o novo estatuto que ela assume com a música nova – se refere à organização de sons ou eventos sonoros que acontecem simultaneamente, outro procedimento musical está relacionado à organização sequencial desses mesmos tipos de eventos, ou seja, à forma ou estruturação musical. Dessa maneira, distingue-se na música os seus dois aspectos, a polifonia dizendo respeito ao aspecto vertical – porque na notação de eventos sonoros simultâneos esses são representados graficamente uns acima dos outros –, e a estruturação musical dizendo respeito ao aspecto horizontal – pois o que interessa aqui é a forma como os eventos se sucedem no discurso musical, no decorrer do tempo, o que é notado na partitura do mesmo modo que um texto é grafado, ou seja, com os elementos gráficos colocados uns ao lado dos outros formando uma sequência horizontal, no sentido da esquerda para a direita. E assim como o aspecto vertical é renovado na nova música com o

¹¹ ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: ADORNO, Theodor W. **Sociologia**. Organização de Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1994.

¹² ADORNO, Theodor W. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de: Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

¹³ ADORNO, Theodor W. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de: Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 154.

novo tratamento dado à polifonia, também o aspecto horizontal será alvo de transformações com a recusa, presente nas obras atonais dos compositores da Escola de Viena, da “categoria da obra de arte entendida como obra acabada e conclusa em si mesma” (ADORNO, 1989, p. 48)¹⁴.

O procedimento estrutural que vai permitir uma organização do material musical sem recorrer a formas estabelecidas, previamente dadas, é a variação progressiva que, tanto quanto a polifonia, representa “um meio mais antigo que, por assim dizer, havia ficado para trás e somente numa fase mais tardia revelou suas possibilidades latentes” (ADORNO, 1989, p. 51)¹⁵. Segundo Adorno, esse é o princípio fundamental da música de Schoenberg: “tudo o que aparece deseja ser resolvido, ser levado adiante, gerar tensão e ser dissolvido até o equilíbrio” (ADORNO, 1998, p. 152)¹⁶. É o próprio tema que exige ser trabalhado da maneira específica indicada por cada momento do discurso musical. Por isso, a variação é um procedimento intrínseco a esse material, opondo-se, neste sentido, às formas musicais tradicionais. Estas não passariam, portanto, de “fôrmas” às quais o material teria que se adaptar, ou moldes dentro dos quais ele teria que ser forçado a se encaixar, não sem alguma violência. E essa violência se mostra análoga àquela sofrida pelos indivíduos particulares dentro da sociedade que os determina e molda como uma massa, ou seja, a violência característica dos momentos de submissão do particular ao universal, questão de importância capital na filosofia de Adorno.

A variação progressiva permite ao material libertar-se do jugo do compositor que se orienta por um sistema abstrato como o tonalismo. A relação entre o sujeito e o objeto da composição passa a ser de mútua determinação:

O compositor não alardeia mais ser o criador de seu material; mas tampouco obedece à regra, dada de antemão, por esse material... Sujeito e objeto – intenção do compositor e material da composição – não significam aqui dois modos de ser rígidos e separados, entre os quais foi preciso estabelecer uma compensação. Mas que ambos se engendram de modo recíproco tal como eles mesmos estão engendrados: historicamente (ADORNO, 1985, p. 52).¹⁷

É nesse ponto que Adorno vê Schoenberg transformando de maneira radical a relação do compositor com o material, protótipo de uma nova relação da música com a sociedade, bem como de uma nova relação entre sujeito e objeto do conhecimento.

4. Recusa

Os novos procedimentos adotados pela nova música no tratamento do material das composições são identificados por Adorno como uma recusa dos procedimentos ultrapassados do tonalismo e, dessa maneira, também como uma recusa

¹⁴ ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989.

¹⁶ ADORNO, Theodor W. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de: Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

¹⁷ ADORNO, Theodor W. Dificuldades para componer musica. In: ADORNO, Theodor W. **Impromptus: serie de articulos musicales impresos de nuevo**. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

dos comportamentos perpetuados pela indústria cultural. Assim, quando na música atonal se faz uso da variação progressiva, os esquemas prontos de estruturação musical são abandonados, impondo ao ouvinte um esforço de acompanhamento dos elementos que compõem a discursividade específica daquela obra única, sem que lhe seja possível recorrer às habituais “muletas auditivas”.

O compositor que continua trabalhando dentro do paradigma tonal acaba, intencionalmente ou não, repetindo aquilo que já foi dito centenas de vezes, e de tal forma que os ouvintes já sabem de antemão todos os caminhos desse discurso musical, já conhecem a sequência dos eventos antes mesmo que eles comecem a surgir realmente: a obra está pronta e acabada mesmo antes de começar. E isso significa dizer: antes de se começar a ouvi-la e antes mesmo de ser composta. Dessa forma, o comportamento do ouvinte infantilizado, típico consumidor dos produtos da indústria cultural, é incentivado por esse compositor que se atém aos procedimentos do tonalismo. Estes já foram absorvidos pelo aparelho de produção da cultura estandardizada e ultrapassados na medida em que os meios da nova música mostram como eles são falsos.

Ao recusar todo tipo de modelo de estruturação musical dado previamente, o que fatalmente constrangeria o material musical em uma unidade forçada, Schoenberg, com sua música, recusa também a aceitação de princípios estilísticos, e assim fica livre de qualquer tipo de rótulo que o levasse a ser colocado nas estantes dos mercados de consumo musical. “Em nome da ‘ideia’, da pura elaboração de pensamentos musicais, ele sempre rejeitou, tanto na prática quanto teoricamente, o conceito de estilo enquanto uma categoria anterior ao objeto e orientada para o consenso exterior” (ADORNO, 1998, p. 150)¹⁸.

Da mesma forma, a nova música recusa a autoridade do sistema abstrato que é representado no tonalismo pela harmonia, princípio organizador tanto do aspecto vertical da música, na forma de uma falsa polifonia que dá ênfase a uma dentre as várias melodias simultâneas num contraponto, quanto do aspecto horizontal, quando preestabelece sequências de acordes que têm a função mecânica de conduzir o ouvinte por sensações de repouso, distanciamento, tensão e retorno ao repouso inicial.

Referências

ADORNO, Theodor W. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de: Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 145-172.

_____. Dificultades para componer musica. In: _____. **Impromptus**: serie de articulos musicales impresos de nuevo. Tradução de: Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Editorial Laia, 1985. p. 111-132.

_____. **Filosofia da nova música**. Tradução de: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. Por que é difícil a nova música. In: COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno**: sociologia. 2. ed. Tradução de: Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1994. p. 147-161.

¹⁸ ADORNO, Theodor W. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: ADORNO, Theodor W. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 150.

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

JAY, Martin. **As idéias de Adorno**. Tradução de: Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROSA, Ronel Alberti da. **Música e mitologia do cinema**: na trilha de Adorno e Eisler. Ijuí: Ed. Unijuí, 2003.



Artes Visuais