

Adorno e o paradoxo da música radical

Flo Menezes
(flomenezes.mus.br)

O aspecto desumano da Utopia

Indagado se concordaria com as categorias em que se dividiriam os ouvintes segundo Theodor W. Adorno, um dos maiores ícones da Música Nova, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), respondeu taxativamente, ainda que de modo precavido: “Não, embora seja difícil rejeitar completamente qualquer coisa escrita por Adorno”¹. Subjaz à crítica beriana a visão que deduz do pensamento adorniano um *parti pris* de cunho moral que, no fundo, traduzir-se-ia, admitamos, mais como fruto do Adorno *compositor* do que decorrente do filósofo que, em última instância, suplantou em importância, de longe, sua atividade no campo da composição. Assim é que prossegue Berio, referindo-se ainda ao filósofo da Escola de Frankfurt: “Preocupa-se com categorias tão gerais que parecem escapar a toda dinâmica de transformação, esquecendo que um dos aspectos mais enganadores e interessantes da música de consumo, dos *mass media* e, no fundo, do capitalismo, é sua fluidez e sua incessante capacidade de transformação, de adaptação e de assimilação”².

Ilusão deduzirmos, daí, qualquer atitude em prol do capitalismo por parte do mestre italiano, mesmo quando adverte sobre a inviabilidade de uma crítica musical propriamente *marxista*. Na mesma ocasião, fez questão de salientar sua filiação comunista, no intuito de defender a prioridade daquilo que designa por trabalho *concreto* do compositor diante do fracionamento do trabalho musical nas sociedades de consumo:

“Esse fenômeno da não coincidência entre ideologia e comportamento, entre condicionamento histórico e condicionamento de classe, entre trabalho abstrato e trabalho concreto, entre trabalho intelectual e trabalho manual não é certamente um fenômeno novo na música [...]. Adorno foi o primeiro que individualizou e analisou essa defasagem, essa alienação no corpo social da música. Mas, devendo exemplificá-la na realidade das obras musicais, Adorno, em seu ímpeto moralista, escolheu um alvo equivocado: Igor Stravinsky. De minha parte, espero que o meu próprio trabalho seja uma possível resposta às várias fraturas do trabalho musical; fraturas que me fascinam em vez de preocupar-me porque me obrigam a explorar uma terra de ninguém criativamente desabitada (em música) que talvez se torne útil aos outros e contribua para a superação das antinomias elementares de tipo moralista, onde de um lado estão os bons e do outro os maus. E para isto ajuda-me o fato de que nutro um grande amor pelo trabalho concreto, pelo trabalho manual e pelos comportamentos produtivos. Voto no Partido Comunista para defender a prioridade desse trabalho sobre outros que deveriam ser apenas seu complemento e auxílio teórico. Como dizia Lênin, a verdade é sempre concreta” (BERIO: 1996, 16).

Mas estaria efetivamente descartada de uma crítica eminentemente *marxista* da cultura, do saber e, mais especificamente, da música este deslize constante, dúbio e nem sempre coincidente entre ideologia e *poiesis*, sobre o qual nos chama a atenção Berio? A atribuição ao marxismo da ausência de consciência de tal dicotomia não seria mais fruto da deturpação stalinista, ela mesma ideológica e comprometida com interesses de classe, que sofreu o próprio marxismo no decurso da contra-revolução que teve por consequência última não a internacionalização da revolução comunista, mas antes o retorno dos países socialistas às leis

¹ BERIO: 1996, 16.

² BERIO: 1996, 16-17.

de mercado capitalistas? E mais: estaria o pensamento adorniano alijado da consciência de tal defasagem constante ou, ao menos, potencial entre ideologia e fato artístico?

A origem de tal confusão, propícia tanto a julgamentos sectários quanto às manipulações ideológicas e coercitivas de toda ordem de que temos notícia no decurso do século passado, deita raízes na asserção, ela mesma incontestada, de Karl Marx logo ao início de *Das Kapital*, em uma daquelas formulações que, pela sua objetividade e aparente rudez, não somente almejava, ao definir a *mercadoria* nas sociedades capitalistas, um grau de cientificismo até então inaudito na economia política, como também acabara por caracterizar, em boa medida, o pensamento alemão:

“A mercadoria é em primeira instância um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, sacia necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza de tais necessidades – se estas provêm por exemplo do estômago ou da fantasia – não altera este fato em nada”³.

Mais que rude, a constatação chega a ser cruel: no capitalismo, apenas não se paga para respirar, para respirarmos... mal! E a própria música inexoravelmente submeter-se-á, aí, à sua condição de mercadoria: quanto mais elaborada, menos procurada. Também disto tinha plena consciência Berio: “A música não escapa às leis de mercado” (BERIO: *op. cit.*, 47⁴). E nisto baseia-se, em suma, toda a sociologia da música tal como desenvolvida, com todas as suas nuances dialéticas, pela atenta e aguda crítica adorniana.

Reconhecer que tudo verte-se em mercadoria, entretanto, não equivale a dizer que as necessidades que procuram seus produtos tenham pé de igualdade e encontrem, no capitalismo, as mesmas condições de oferta, ou seja, de *circulação*. Em que peso o fato de que tanto estômago quanto fantasia ocasionam necessidades, e que estas, para serem satisfeitas, deparam-se com seus objetos almejados vertidos em mercadorias com seus respectivos valores, tanto mais triviais são as necessidades estimuladas pelo sistema capitalista quanto menos o são, em contrapartida, as que provêm justamente da fantasia, da fantasia, claro, radicalmente *elaborada*. Em outras palavras, quanto mais elaborado o produto cultural, tanto menor sua aceitação pela população envolta e ideologicamente estrangulada pelos modos de produção capitalista, de forma a que, sendo menos procurados, tais objetos, vistos como mercadorias culturais especializadas, acabam por ocasionar incômoda fissura entre sua essência e sua própria condição de mercadoria. Numa sociedade em que predominam *fast foods*, o *tempo* dessas elaborações encontra-se essencialmente deslocado, imbuindo tais produtos de um caráter excêntrico, disforme e não condizente com as necessidades triviais do consumo imediato. Na radicalidade de suas investidas, mergulham fundo na elaboração de suas sensibilidades e distam da superficialidade dos bens de consumo de massa. E, no caso específico das elaborações musicais mais conseqüentes, a relação entre criação e seu consumo passa irrevogavelmente pela dialética entre concepções musicais e sua legitimação enquanto necessidade social, ou seja, pela relação obras musicais/ouvintes.

Nesse sentido, o esboço adorniano que concerne aos tipos de ouvinte, tal como exposto em seu ensaio “Tipos de comportamento musical”, adquire, ao contrário do que

³ “Die Ware ist zunächst ein äußerer Gegenstand, ein Ding, das durch seine Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art befriedigt. Die Natur dieser Bedürfnisse, ob sie z.B. dem Magen oder der Phantasie entspringen, ändert nichts an der Sache” (MARX: 1986, 49). Preferiremos reproduzir as fontes textuais quando julgarmos pertinente a referência aos termos originais, sobretudo no que tange às citações em língua alemã, mais distante da nossa.

⁴ Com tradução ligeiramente diversa da nossa.

predizia Berio, suma importância, muito embora, é bem verdade, parte significativa de suas caracterizações, subdivididas em oito categorias de ouvintes, não encontre mais validade comprovada, ao menos nos dias atuais. É o caso, por exemplo, daquele que Adorno classificara como “ouvinte emocional”, “regido por energias sensíveis específicas” e a quem “é fácil fazer chorar”, ou ainda de seu tipo opositor, que chamara de “ouvinte do ressentimento”, avesso, em sua “falsa austeridade”, à emotividade desperta pela música. São classificações que tendem a uma *psicologia* da audição, deslocando o foco de atenção dos primeiros tipos, de que logo trataremos, da esfera sociológico-cognitiva ao âmago de uma rasa afetividade. Problemática é também a definição de um “ouvinte de jazz” ou mesmo de um “anti-ouvinte”: enquanto o primeiro revelara, em índole quase que exclusivamente pessoal, uma aversão visceral do próprio Adorno pelo jazz, como reação quase inconsciente ao seu forçoso exílio no país-berço deste gênero popularesco, o segundo pretendia dar conta simplesmente de uma possível inaptidão humana ao musical, e perguntamos se ambos os tipos, por isso, são legítimas categorias de ouvintes: não estaria o primeiro (relativo à preferência pelo jazz) de alguma forma relacionado ao “ouvinte de entretenimento”, não resistindo assim a uma sua classificação específica? E, no segundo caso, haveria necessidade de inclusão como “ouvinte” daquele que não se quer enquanto tal, numa extensão classificatória que subverte a própria categorização em sua antítese?

Mas os quatro outros tipos de comportamento, estes, são de uma impressionante atualidade, e é pelo primeiro tipo que entrevemos a essência existencial do verdadeiro *compositor*, em toda a sua radicalidade. Quando Adorno fala do ouvinte *expert*, nada mais faz que descrever o modo como opera a escuta pensante – da qual, entretanto, também não se desvencilham os afetos – do próprio criador musical:

“Apreende distintamente até mesmo os elementos intrincados da simultaneidade, o mesmo é dizer, da complexa harmonia e da polifonia. O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal. O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido [...]”⁵.

Seria possível tal escuta estrutural *fora* do âmago propriamente *tecnicista* da própria linguagem musical? Não há, nesse contexto, como não nos reportarmos a Arnold Schönberg: “O desenvolvimento da música é, mais do que em qualquer outra arte, dependente do desenvolvimento de sua técnica”⁶. Entender a música significaria, pois, exercê-la plenamente, senão na prática, ao menos na sua compreensão e entendimento, estudando-a, dominando seu *métier*, inteirando-se de seus elementos estruturais, *ouvindo-a como o faz o próprio compositor*.

Mas se esta questão “restringe-se” ao âmbito musical, a seguinte, de cunho propriamente sociológico, é a que mais nos intriga e, a um só tempo, nos entristece: seria possível tal escuta estrutural nas sociedades de consumo *fora* do âmago propriamente *compositivo* do próprio compositor? Em um surpreendente balanço do século XX, Pierre Boulez reverte o senso comum, condizente com a presunção de uma desmesurada

⁵ Não à toa Adorno fará referência, em outro dos ensaios aqui presentes (“Mediação”), à auto-designação de Beethoven como sendo um *Hirnbesitzer* (proprietário de um cérebro), expressão, aliás, que motivara entre nós o título do importante livro de Willy Corrêa de Oliveira sobre o compositor alemão (cf. CORRÊA DE OLIVEIRA, 1979).

⁶ “Die Entwicklung der Musik ist, mehr als die der andern Künste, von der Entwicklung ihrer Technik abhängig” (SCHÖNBERG: 2007, 135).

velocidade através da qual se deram as contínuas transformações do século passado, para, em não menos taxativa formulação, desvendar-nos a lentidão letárgica de nossa época:

“Criamos a imagem de que nosso século [XX] tornou-se cada vez mais rápido. É possível que isto seja válido para a ciência, mas em geral, e em especial para as artes, o século XX constituiu o mais lento de muitos séculos. Exemplo: toca-se *Erwartung* de Schönberg, obra composta em 1909: e 90 anos depois ela continua ainda sendo uma peça problemática. [...] Nosso século [XX] é, repito, realmente muito, muito lento”⁷.

A afirmação, de uma espantosa clarividência, remete-nos a uma outra, não menos inesperada, a despeito de toda a sua evidência: “É perfeitamente óbvio que nem todos nós vivemos no mesmo tempo” (POUND: 1976, 101). No tempo fracionado e neurastênico dos *hiperlinks*, ele mesmo resultado daquela problemática fragmentação a que se referia Berio, e em que se tem acesso a tudo e não se tem – ou não se quer ter – tempo para nada, pouca chance resta a um saber que procure na sintonia e no aprofundamento do conhecimento a fonte de sua fruição. Na ilusão de se viver em um *presto con fuoco*, a sociedade e seu amadurecimento intelectual experimentam, na realidade, o andamento arrastado de um *molto adagio*. E na medida em que o conhecimento musical, tal como qualquer outro, envereda-se não por contínua *tabula rasa*, nem por evolução ou progresso unilateral, mas antes implica movimento espiralado, *transgresso* em permanentes reflexões sobre o já dito e o que está por se redizer e, a partir disso, inventar, ele encontra-se, corroborado por sua alta *tecnicidade*, em grau de complexidade crescente que o afasta da grande maioria dos seres humanos, ao menos na atual pré-história de nossas civilizações. Assim é que constata Adorno, ainda sobre os tipos de comportamento musical: “O crescente grau de complexidade das composições teria, no entanto, reduzido o círculo dos ouvintes plenamente competentes, e, em todo caso, de maneira relativamente direta ao número crescente daqueles que apenas escutam música”.

Ao compositor, resta a esperança que deposita, em ato complacente e ao mesmo tempo pactuário, na categoria seguinte, cuja descrição nos parece tão pertinente quanto à da primeira: a do *bom ouvinte*, ou seja, aquele que “não está plenamente ciente das implicações técnicas e estruturais [da música]”, aquele que “compreende a música tal como compreende, em geral, a própria linguagem, mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, detendo inconscientemente a lógica musical imanente”. Mas este ouvinte, interlocutor não-especializado do compositor, não encontra condições propícias para *perseverare in suo esse*, para falarmos nos termos de Espinosa, constituindo espécie em extinção: “Torna-se cada vez mais raro com o incontido processo de aburguesamento da sociedade e com a vitória do princípio de troca e rendimento, estando ameaçado inclusive de desaparecer”. *Ouvir bem* equivaleria a *falar bem*, mesmo que não se exerça pleno domínio nem sobre a própria linguagem, nem sobre seus atos.

Do *bom ouvinte*, galgamos mais um passo rumo à diluição do entendimento musical, atingindo aquela categoria que, autovalorizando-se como detentora de certo conhecimento – que presume como sendo de grande profundidade sem de fato sê-lo –, “comporta-se de modo hostil com relação às massas e age de maneira elitista”. Estamos, então, defronte do ouvinte que Adorno descreve como possuindo certa formação, ou simplesmente como

⁷ “Wir bilden uns ein, unser Jahrhundert sei immer schneller geworden. Das mag für die Wissenschaft gelten, aber im allgemeinen und für die Künste ganz besonders gilt, daß das 20. das langsamste Jahrhundert seit langem war. Zum Beispiel: man spielt Schönbergs *Erwartung*, komponiert in 1909: 90 Jahre später gilt das noch immer als Problemstück. [...] Unser Jahrhundert, ich wiederhole es, ist wirklich sehr, sehr langsam” (BOULEZ: 2000, I/40).

“consumidor cultural”, grupo-chave que, como “assinantes das grandes sociedades de concerto e das casas de ópera” (como a Sala São Paulo ou o Theatro Municipal), “decide, em grande medida, o que se passa na vida musical oficial”. Transparecendo em seu elitismo uma clara aversão às massas e enaltecendo a *haute culture*, tal ouvinte, ainda que respeitando a música como bem cultural, reveste-a como produto tipicamente burguês: “Seu *milieu* é a alta e elevada burguesia com transições rumo à pequena burguesia; sua ideologia é, não raro, reacionária e culturalmente conservadora”. Da mesma forma como enoja-se diante das práticas culturais das classes mais desfavorecidas, cultua despeito em relação ao experimento que lhe foge de seu entendimento raso, cuja superficialidade mal consegue intuir: “Quase sempre tem aversão à arrojada música nova”. Com tal categoria, o compositor radical é forçado a conviver em circunstâncias que o remetem à dúvida do real sentido social de suas realizações: certamente seria mais proveitoso e autêntico se sua música buscasse no acesso aos desprivilegiados antenas que, apesar de todas as adversidades econômicas, se demonstrassem mais aptas a captar seus pulsares, em vez de repercutir surdamente nos ouvidos desses bons pagantes das salas de concerto, os quais, paradoxalmente, acabam por viabilizar suas cada vez mais raras encomendas...

A última categoria que nos parece pertinente na descrição adorniana, a qual diz respeito à esmagadora maioria das populações capitalistas, condiz com os navegantes da nau de Ulisses⁸ que, amarrado de modo impotente ao mastro, deixa-se, de mãos atadas como todo compositor radical, conduzir pelo trabalho forçado deste punhado de escravos com ouvidos lotados de cera para que não caiam em tentação e se deixem levar pelo inebriante canto das sereias. Em tais circunstâncias sociais, isto significaria o risco de um naufrágio. Estamos aqui falando do “ouvinte de entretenimento”. Nos dias atuais, a cera fora substituída por ínfimos fones de ouvido, capazes de fazer retumbar pelas membranas o toque de tambor pelo qual Adorno experimentava, legitimamente, certa ojeriza, mas com o qual identificava, injustamente – para falarmos com Berio –, a genialidade de Stravinsky⁹.

Na ilusão de que se está ouvindo o tempo todo, promove-se a música como mercadoria não apenas de consumo imediato, mas também permanente e necessariamente presente em todas as circunstâncias, desritualizando-a e fazendo dela inquebrantável, indissolúvel e ensurdecadora cera diante dos sons do mundo, quanto mais das obras musicais radicalmente elaboradas. Quem dera se tal cera, de tão resistente qualidade, fosse aplicada não aos ouvidos, mas antes às asas de Ícaro em seu vôo libertário, vislumbrando de longe os instigantes meandros do “laborinto” que tanto almeja o compositor radical. Mas ao invés disso, ouve-se o tempo todo, porque não se suporta o silêncio, como se ele existisse. Ouve-se o tempo todo, e no entanto jamais se ouve nada. Em gesto a um só tempo onipotente e impotente, a escuta de entretenimento, cujo revestimento preenche das salas de espera dos consultórios médicos ao fundo sonoro dos supermercados, para não falarmos das

⁸ Episódio da *Odisséia* de Homero ao qual se reportam metafórica e sabiamente Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* (cf. ADORNO, 1985), cujas implicações são elucidadas de forma translúcida por Rodrigo Duarte (DUARTE: 2002, 32; e 2003, 47-49).

⁹ Pois é clara a referência tácita ao mestre russo quando, ao discursar sobre os dois tipos de audição – *expressivo-dinâmica*, de um lado; e *rítmico-espacial*, de outro –, como que opondo expressionismo e neoclassicismo, Adorno assim os define: “O primeiro tem sua origem no canto; tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o e em suas manifestações mais acabadas transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical. O outro tipo obedece ao toque do tambor. Está baseado na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam” (ADORNO: 1974, 151).

danceterias¹⁰, assemelha-se às constantes e interruptas visitas à internet, no afã de amplo conhecimento que destitui toda substancialidade, porque justamente não se dá conta que apenas a *duração vivida* age contra o problemático fracionamento das coisas e do conhecimento.

O compositor radical mal sabe dizer o que se revela como pior: pudesse ele retirar esses pequenos tampões dos ouvidos do jovem entorpecido e lhe propiciar a escuta não propriamente de sua música, mas já mesmo do entorno deste arregimentado ouvinte, e talvez a experiência lhe fosse de mais valia do que a de vivenciar ouvidos desprovidos de qualquer fone, porém de tal modo enrijecidos que toda forma de aprofundamento musical se torna inviável, como quando de um público de assinantes conservadores, com faces nauseantes, diante da obra radical. Aos primeiros, o código é desconhecido, porque inacessível; aos segundos, é denegado, ainda que acessível. Certamente toda esperança é depositada na inacessibilidade e em sua quebra, jamais na obtusão do conservadorismo.

Desta feita, não sobra ao criador outra alternativa que não a de querer fazer de todo ouvinte, no mínimo, um ouvinte *expert*, com o qual possa estabelecer certa interlocução. Mas o que há de mais irreal nas circunstâncias atuais? Adorno assevera: “Aquele que desejasse fazer *experts* todos ouvintes, comportar-se-ia de modo desumano e utópico sob as condições sociais dominantes”.

Como compositor, está-se ciente, pois, da má qualidade do ar que respiramos e, procurando salvaguardar a consistência do fazer musical, recorre-se constantemente ao trabalho *tête à tête*, disseminando como um militante, nos mínimos espaços que lhe sobram, de boca em boca, os feitos e idéias, com toda a sua tecnicidade, em que consistem suas obras. Em situações emergenciais e quase sempre marginais, apela a uma respiração boca à boca e, em estratégias didáticas, de ouvido a ouvido, como num programa mínimo que quer fazer reviver não o toque do tambor, mas antes os pulsares de inventivas investidas. Parte-se do pressuposto de que se existe uma propriedade que não deve ser expropriada, esta é o cérebro que pensa e coordena os pulmões, corações, bocas e, sobretudo, ouvidos.

Mas diante do risco de morte de nossa língua e diante de tal esperança, tão desumana e utópica quanto necessária, façamos uma digressão espiralada e, através da língua morta, examinemos a dialética propriamente *negativa*, literalmente *niilista*, que preside a duas asserções de pensamentos que persistem em sobreviver.

“Homines nihil minus in potestate habere quam linguam”

A assertiva, portadora de duplo sentido, revela-se de uma tenaz sordidez: “Nada está menos em poder dos homens do que a sua língua” (ESPINOSA: 2007, latim 168; port. 169).

Ainda que no século XVII a distinção saussuriana fundamental da linguagem verbal como constituída de dupla face, a saber: *langue* (*língua*) e *parole* (*fala*), estivesse longe de se cristalizar, a irreverência a que se reporta a afirmativa aplica-se tanto a uma quanto a outra esfera de toda linguagem. Não dominamos nossa língua, e muito menos, nossa fala. Não

¹⁰ Estas, então, adquirem especial função de amortecimento auditivo-intelectual, pois instituem a coadunada domaçaõ do prazer coletivamente instituído, algo condizente com a estratégia capitalista que Adorno tão bem designou por “cultura administrada”: “Funcionários saem para se distrair [...]; seu tempo livre não é ócio, mas algo institucionalmente administrado aberta ou veladamente” (em “Música de câmara”).

fosse a brecha deixada sempre em aberto pelos hiatos e dubiedades de todo signo, toda expressão seria conclusiva e todo pensamento humano teria sido estancado diante da Verdade, algo que, como sabemos, por intuição ou convicção, quando não por evidência, se demonstra não como um objeto, mas antes como “um outro nome da sedimentação”¹¹. Bem ao contrário, falar implica debater-se contra as imprecisões dos signos¹², em exercício que mescla continuamente os estados da ansiedade e da angústia, quando não do prazer no deleite dos desvios e dos erros. É no bojo de tal imperfeição da linguagem que se alojam as bifurcações especulativas, quer seja nos desdobramentos analíticos do fazer artístico, em ato de decomposição e recomposição contínuas, quer seja naqueles psicanalíticos e investigativos, calcados na *Fehlleistung* (ato-falho) freudiana.

Em arte, portanto, permite-se ao criador que almeje dominar tudo, pois mesmo assim intui-se que ali será o lugar, em algum momento, do imponderável, já que fala uma língua indomável. Daí o erro de todo surrealismo, na ingênua pretensão de desejar promover à instância ativa do fazer intencional o inconsciente que, de toda forma, já é em si mesmo intencionalidade impura e que toma partido – e assim sempre o foi – em toda criação¹³, mesmo – e talvez sobretudo – na mais controlada das obras de arte, tal como se verificou, exemplarmente na música, no serialismo integral dos anos 1950, em que controle total acabara por arremessar o compositor diante do acaso, em embaraçosa identidade entre determinação total e indeterminação, fazendo o causal dar as mãos ao casual.

Que o marxismo mais conseqüente tenha tido plena consciência dessas incongruências, não é nada de novo. A idéia mesma da revolução permanente, já presente em Marx e levada às últimas conseqüências no ideário trotskista, bem o atesta. Leon Trotsky, o maior dos revolucionários do século XX, assim referencia-se à dicotomia presente em cada simples designação:

“O axioma ‘A’ é igual a ‘A’ é, por um lado, ponto de partida de todos os nossos conhecimentos e, por outro, é também o ponto de partida de todos os erros do nosso conhecimento. ... Para os conceitos, também existe uma ‘tolerância’ que não está fixada pela lógica formal baseada no axioma ‘A’ é igual a ‘A’, mas pela lógica dialética baseada no axioma de que tudo se modifica constantemente” (TROTSKY: 1984, 70).

Nessa antinomia que se quer identidade entre os componentes da dupla face do *signo* – *significante* e *significado* –, que institui a um só tempo reenvio permanente e ambíguo do primeiro em relação ao segundo, aloja-se a *dramaticidade* de toda expressão, tão bem pontuada por Umberto Eco ao referir-se não ao maior revolucionário, mas agora ao maior linguísta do século passado: “Não foi Jakobson o primeiro a falar da estrutura do fenômeno signico em termos da dialética *signans/signatum*; mas sua obra inteira é permeada sobre esta ‘dramática’ relação” (ECO: 1990, 290). E, reportando-se ao basilar texto sobre a essência da poesia do linguísta russo, ao qual aqui recorreremos *ipsis litteris*, transcreve uma das passagens mais decisivas para o entendimento de toda angústia e, ao mesmo tempo, de toda poética. Assim

¹¹ “La vérité est un autre nom de la sédimentation” (MERLEAU-PONTY *apud* LYOTARD: 1954, 44).

¹² “Falar é combater[; ...] os atos de linguagem provêm de uma agonística geral” (LYOTARD: 1986, 17).

¹³ Reconhecer o erro surrealista não implica desconhecer nem seus frutos, nem o papel relevante que o *absurdo* pode assumir no terreno artístico. Pensemos no teatro do absurdo de Samuel Beckett, ou, lá atrás, na obra pictórica dos maiores dentre os pintores surrealistas (e como classificá-los de outra forma?): Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, o Velho. Em meio à ordenação pictórica e aos afrescos de cunho religioso que imperavam em pleno século XVI, a subversão e perversão de seus quadros, preconizando o surrealismo das vanguardas históricas, acabam por promover o surreal a um hiper-realismo crítico e mordaz que desnuda a moral vigente.

é que Roman Jakobson definirá *poeticidade*, função essencial ao exercício poético da mesma forma como, por analogia, a *musicalidade* o é para a composição, como ápice desta antinomia absolutamente necessária à dinâmica dos significados, pois toda poesia nada mais faz que acentuar e operar sobre a fenda irreparável entre construção expressiva e conceitos, pondo o dedo na ferida e articulando-se a partir não de certezas, mas antes de dúvidas. Assim é que aclama, em curiosa similaridade com a formulação de Trotsky, pela necessidade da função poética:

“Por que isto é necessário? Por que é necessário sublinhar que o signo não se funde com o objeto? Porque ao lado da consciência imediata da identidade entre signo e objeto (A é A₁), é necessária a consciência imediata da ausência de identidade (A não é A₁); tal antinomia é indispensável, pois que sem paradoxo não há dinâmica dos conceitos, nem dinâmica dos signos, a relação entre conceito e signo se automatiza, arrefece o curso dos eventos, atrofia-se a consciência da realidade” (JAKOBSON: 1985, 53)¹⁴.

A partir disto, como proclamar qualquer unilateralidade entre feito artístico e ideologia? Que na obra de arte transpareçam as relações sociais que lhe deram origem, disto não resta dúvida alguma. Mas inferir à obra artística qualquer obrigatoriedade de vinculação ideológica, como numa relação de inequívoca equivalência, a ser localizada na relação entre seus elementos estruturais e ideologia, parece reduzir o enfoque artístico a um prisma essencialmente não especular, estranho não somente à arte, mas ao próprio saber humano: se na imagem do conceito, tal como refletida no espelho do significante, tem-se seu reenvio e, a um só tempo, sua inversão, o que dizer das correspondências entre poeticidade e ideário político? Entre a obra e sua presumível filiação ideológica, há, pois, todo um oceano, ele mesmo povoado por incontáveis signos, cada qual com sua dubiedade, mar propício à *especulação* em seu sentido mais conseqüente, onde mergulha tanto mais fundo quanto mais conseqüente e inventivo o criador.

O legado de Adorno é, nesse sentido, paradigmático. No decurso do século passado, não se conhece outro pensador que melhor entenda – como um *expert*, como um *compositor* mesmo – a linguagem musical e, ao mesmo tempo que reconhecendo suas implicações sociais e ideológicas, se precauça diante de todo juízo maniqueísta. Da mesma forma como Adorno elegera, em parte mal, Stravinsky como objeto de sua presumível “moralidade”¹⁵, Berio elegera, de modo não menos problemático, Adorno para pronunciar-se, legitimamente, contra o dualismo, em arte e fora dela, entre o bem e o mal. E mesmo o marxismo promulgado em território stalinista, admitamos, não teve como esquivar-se da complexidade dessa ambivalente relação entre arte e ideologia. Em uma importante biografia do filósofo alemão, P. N. Fedossejew e sua equipe atentam para o reconhecimento, em Marx, da inexistência de uma correlação inequívoca entre obra artística e conteúdo ideológico:

¹⁴ A esta passagem, que julgo ser uma das mais brilhantes e definitivas da lingüística do século XX, e que traduz o caráter ambivalente de toda expressão, inclusas aí as que tecem o discurso musical, me reportei em diversas ocasiões: MENEZES: 1999, 69; e 2006, 334, 372, 411.

¹⁵ Pois se Adorno lamentara, em sua magnífica monografia sobre Alban Berg, que este não chegara a vivenciar a mudança substancial a que estaria sujeita a obra dodecafônica do Schönberg maduro (cf. ADORNO: 2009, 82-83), cuja “falta de conteúdo expressivo” das composições de sua primeira fase fora objeto de crítica por Berg, Adorno, em sua *Filosofia da Nova Música* (ADORNO: 1974), redigida ao final dos anos 1940, não entrevera uma obra como *Agon* (1953-57) de Stravinsky, para não falarmos das derradeiras realizações do mestre russo, obras diante das quais, entretanto, mesmo tendo – ao contrário de Berg – a chance de vivenciá-la, relutou em redimir-se ou mesmo, para os mais partidariamente stravinskianos, retratar-se.

“A vida social, a ideologia de determinadas classes, assim salienta Marx ao advertir sobre uma interpretação sociológica vulgar de tais problemas, não se espelha de modo algum no terreno da arte de forma linear, mecânica. A criação artística submete-se às leis gerais de desenvolvimento social, mas possui também, enquanto forma especial de consciência, suas particularidades, suas leis específicas. [...] Se por um lado as obras de arte estão ligadas historicamente a determinadas formas sociais, por outro lado isto não significa que, após o desaparecimento de tais formas, tornar-se-ão sem sentido algum”¹⁶.

No terreno, então, de uma *semiosis introversiva* – para falarmos com Jakobson –, tal como se perfilam as entonações da música “pura” (aquela que se aparta do uso verbal), e na qual ausentam-se, portanto, significados lexicológicos, a dubiedade nesta relação potencializa-se. Buscar na música correspondências unilaterais e sobretudo inequívocas entre produto artístico e ideologia traduz-se como tarefa baldada e infecunda, quando não maléfica, e nesse sentido Adorno alerta, em seu ensaio “Mediação”, acerca da problemática adequação da música ao enfoque sociológico: “A não objetualidade [*Ungegenständlichkeit*] da música lhe é particularmente desvantajosa: denega imediatamente dados sociais”. Pois mesmo quando advoga por alguma causa, a música, ensimesmada, fala sobretudo de si mesma: “Ainda que a música possa efetivamente apregoar algo, permanece duvidoso, porém, para que e contra quem ela toma a palavra” (Adorno em “Classes e camadas”).

O caráter indomável da fala e da língua não se restringe, pois, à forma quase espontânea, ainda que esforçadamente reflexiva, de entendimento musical do *bom ouvinte*, cuja ausência de uma consciência plena dos dados de linguagem já pontuamos, mas alastra-se igualmente à recepção do próprio ouvinte *expert* e, particularmente, até mesmo à práxis poética do compositor, e pelas implicações sociológicas de um segundo significado da assertiva espinosiana, que encerra agora, por este seu novo ângulo, certa “promiscuidade” (ao menos certa perversão), é que entrevemos a dialética entre idéia e estilo. O compositor, por mais que deseje, não controla totalmente sua língua, como se por vezes falasse mais do que devesse falar. Comete *Fehlleistungen* que perfilam, sem que bem o saiba, seu verdadeiro estilo, o qual emerge, salientemos, tão mais genuinamente quanto mais preocupar-se não com as estratégias que delinham o dado propriamente estilístico de sua fala, mas antes com suas idéias, as quais definem sua língua. Estilo não se forja, inventa ou enaltece; brota. Como dizia Schönberg, estilos predominam, mas são os pensamentos que vencem¹⁷. Ao contrário de outro velho e igualmente ambivalente lema latino, “*audi, vide, tace*” (“ouça, veja, cale-se!”), sábio ao aconselhar o silêncio diante das intrigas entre os homens, conivente ao encerrar comprometimento tácito diante da tragédia humana, todo autêntico compositor sente que é preciso correr o risco do erro e falar, mesmo que pelos cotovelos, suas idéias: *ouça, veja, fale!*

O risco, no entanto, não se restringe tão somente à fala, mas à instituição da própria língua que, enquanto tal, quer falar ao outro, mas que, enquanto invenção na era moderna (pós-tonal), necessariamente aparta-se dos códigos já cristalizados, ameaçando a falar a si

¹⁶ “Das gesellschaftliche Leben, die Ideologie bestimmter Klassen, betonte Marx, indem er gleichsam vor einer vulgär-soziologischen Interpretation dieser Probleme warnte, widerspiegelte sich im Bereich der Kunst keineswegs geradlinig, mechanisch. Das Kunstschaffen unterliegt den allgemeinen Gesetzen der gesellschaftlichen Entwicklung, hat aber als besondere Form des Bewußtseins auch seine Besonderheiten, seine spezifischen Gesetzmäßigkeiten. [...] Sind die Kunstwerke historisch an bestimmte gesellschaftliche Formen gebunden, so heißt das nicht, daß sie nach dem Verschwinden dieser Formen bedeutungslos werden” (FEDOSSEJEW *et alii*: 1984, 404-5). Trata-se de uma tradução alemã, editada na extinta República Democrática Alemã (DDR), de uma obra publicada originalmente em russo.

¹⁷ Vide o sintomático título na nova edição alemã de *Estilo e Idéia*, que se reporta a esta sua frase: “Stile herrschen, Gedanken siegen” (SCHÖNBERG: 2007).

mesma. E isto nem sempre porque institui um Novo diante do qual a escuta amortecida se aterroriza em pânico, mas também porque este outro não deseja simplesmente *ouvir*:

“Mesmos os esforços mais conseqüentes e genuínos, como os da vanguarda musical, estão expostos ao perigo de transformarem-se em mero jogo consigo mesmo em virtude de seu necessário desapego da sociedade, sem que pudessem fazer qualquer coisa a fim de evitar isso; a perda da tensão e a neutralização da modernidade radical não são culpadas por seu caráter associal [*Asozialität*], senão que lhes são impostas socialmente: os ouvidos se fecham tão logo escutam aquilo que lhes diria respeito” (Adorno em “Vida musical”).

Tal contradição, que perpassa a vida do compositor radical, é tanto mais presente quanto mais adentrarmos, pois, o terreno arenoso da Música Nova, em que se ausentam sistemas de referência comum tal como o fora, no passado, o tonalismo, no qual todas as aberrações eram absorvidas como excentricidades na complexa trama do sistema tonal. Na discussão aprofundada deste dilema, a um só tempo trágico e instigante, não nega esforços precisamente o enfoque dialético adorniano, ensejando ver o quão “A” é “A”, mas também o quão pode deixar de sê-lo:

“Certamente não elegemos como critério da música o fato de ela atingir o maior número possível de pessoas. Por outro lado, não deveríamos nos render à afirmação de que depositamos valor apenas em um pequeno círculo de pessoas, pois assim já estaríamos, de certo modo, assinando embaixo de um processo de especialização em si mesmo perigoso, e deveríamos efetivamente procurar a nos privar de tal alternativa. [...] O ideal musical é [...] escrever para todos e para ninguém, ou seja, dever-se-ia escrever música como se ela fosse escrita para si mesmo e por si só, mas ao mesmo tempo não se contentar com o fato de que ela seja então, de novo, ouvida apenas por um círculo de especialistas”¹⁸.

E se na crença schönberguiana de que um dia suas melodias, mesmo as dodecafônicas, seriam assoviadas pelo transeunte comum transparece certa inocência, nem por isso deixa de revelar certa esperança (utópica como qualquer outra) e implicar, do ponto de vista sociológico, certo comprometimento e “responsabilidade social”, pois, com Adorno (em “Música leve”), mesmo “quem assovia uma canção para si mesmo, acaba dobrando-se a um ritual de socialização”.

Aos anseios poéticos da radicalidade, não sobra outra alternativa, pois, que a de resistir, em esforço sobre-humano, a de desejar, socialmente, que todas as pessoas acedam, minimamente, à *conditio sine qua non* de *bons ouvintes*, e, por fim, a de *esperançar*, contentando-se por ora com o aspecto “maçônico” de seu rito: adentra-se o templo apenas se munido de sua senha. E nesta irmandade, circunscrita não a um Público no singular, mas a seu fracionamento tribal, exerce-se, como pode, toda humanidade, o que nos conduz, em nossa especulação espiralada, ainda mais atrás ao nosso segundo axioma latino.

“Humani nihil a me alienum puto”

A asserção pode, ela também, ser dialeticamente entendida por dois vieses. “Nada que é humano me é estranho”: na condição de homem, posso entender os atos humanos mais

¹⁸ “Sicher machen wir nicht zum Kriterium der Musik, ob sie einer möglichst großen Zahl zusagt. Auf der anderen Seite sollten gerade wir auch nicht uns dazu hergeben zu sagen, wir legen nur eigentlich auf einen kleinen Kreis Wert, denn dadurch würden wir schon den Prozeß der Spezialisierung, der selber gefährlich ist, in gewisser Weise unterschreiben, sondern wir sollten wirklich eigentlich dieser Alternative versuchen uns zu entziehen. [...] Das musikalische Ideal ist [...] für alle und keinen, daß heißt, man soll die Musik schreiben, als ob sie nur für sich selber und um ihrer selbst willen da wäre, aber dabei doch nicht sich damit zufrieden geben, daß das nun wieder nur von einem Kreis von Fachleuten gehört würde” (ADORNO: 1989, 462).

surpreendentes, tal como o faz o psicanalista diante de seu paciente quando este, ao divã, revela-se capaz – com o perdão do pleonasma – das mais insopitáveis revelações, ou ainda, por falarmos em perdão, tal como o tolera o padre diante dos pecados assumidos em um confessorário por aquele que se nega a ver.

O prisma inicial é o da tolerância. Na complacência implícita nesta máxima do antigo pensador latino Terêncio suporta-se com indulgência a mais abominável das ideologias quando conjuminada com a obra de gênio, em que permissividade rima com admiração e reconhecimento. E isto mesmo quando é em aspectos propriamente musicais que se desvenda a condenável atitude comprometedora. Como não reconhecer a mestria musical wagneriana diante, claro, não de seu notório anti-semitismo, frente ao qual não se tem nenhuma dificuldade em denunciá-lo, mas sim do autoritarismo que se faz presente em seu extensivo tempo totalitário que exaure até mesmo o mais predisposto dos ouvintes? Pois a despeito desta onipotência aniquiladora, antítese de um tempo fluído e essencialmente democrático do miniaturismo weberniano, não defrontamo-nos com elaborações musicais de inventividade invejável? E para invertermos a equação: a despeito de toda a sutileza da cintilação weberniana, o que dizer de seu grosseiro deslumbramento pelo ditador Hitler, tal como entrevemos na missiva de seus instantes derradeiros? Tanto lá como cá, o homem foi capaz das mais sublimes elaborações, sem que, para tanto, abrisse mão das mais crassas excrescências ideológicas e humanas. Ora é no próprio corpo da obra musical que aspectos comprometedores se fazem presentes sem que qualidades incontestes deixem de ser apreciadas; ora a música permanece sublime, mas coabita o universo criador desbotado pela ideologia reacionária que, de toda forma, compromete mas não invalida o fato artístico. Condenar a obra de arte pelo seu teor ora implícito, ora explícito, sem que se reconheçam nela as suas efetivas qualidades *técnicas* e *expressivas*, equivaleria a ludibriar o próprio espírito humano. O reverso da moeda, nesta troca permissiva e necessariamente complacente, em que se leva em conta o desumano e se perdoa o humano (e vice-versa), constitui a repressão coercitiva que quer modelar a língua em prol da uniformização de nossas falas. Mas aí, os resultados são mais que patéticos: a arte do Realismo Socialista, como bem pontuara Trotsky, fora de longe a mais fraca dentre muitos e muitos séculos. Conseguiu, ali, ser ainda mais lenta que o entendimento arrefecido das sociedades capitalistas a que se referira, com tanta pertinência, um Boulez, pois que ainda hoje se faz plenamente válido o manifesto trotskista: “Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação” (TROTSKY: 1985, 41¹⁹).

E assim constatamos: a arte não está acima do bem e do mal, mas ao seu lado. Advém de precisas circunstâncias sociais, mas sobrevive ao julgamento maniqueísta que quer atrelar toda tecnicidade a um seu conteúdo ideológico que, na maior parte das vezes, descobre-se como ambivalente. Não porque necessariamente escamoteie suas intenções e pretensões, mas porque pode aliar-se, e via de regra assim o faz, com elaborações expressivas que suplantam qualquer comprometimento e, quando da obra de um gênio, transcendem qualquer *parti pris*.

¹⁹ O Manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”, do qual se extrai esta frase, fora concebido em 25 de julho de 1938 na Cidade do México – como documento principal da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (F.I.A.R.I.) – pelo escritor surrealista francês André Breton e por Leon Trotsky, que se encarregou de corrigir sua redação final, e assinado, em sua publicação, por Breton e pelo pintor mexicano Diego Rivera.

Mas nossa digressão ao passado remoto era, senão ilusória, ao menos passageira. Pois em mais uma volta de nossa espiral, o lema de Terêncio repercutirá então na decepção marxista, a qual, ainda que não excluindo o aspecto benevolente da asserção latina, institui, por sua biografia, o duplo sentido da máxima ao qual nos reportamos. Ao final de sua vida, indagado por suas filhas, Marx aceita o jogo de linguagem e responde-lhes, completando a charada:

“Sua virtude preferida:	Simplicidade.
Seu traço principal:	Teleologismo.
O vício que mais detesta:	Servilismo.
O vício que mais sinceramente perdoa:	Credulidade.
Sua concepção de felicidade:	Luta.
Sua concepção de infelicidade:	Submissão.
Seu herói:	Spartakus, Kepler.
Sua máxima:	Nada que é humano me é estranho” ²⁰ .

Aqui, a máxima de Terêncio, conclusiva de uma vida na qual precisou a luta consistir em ideal de felicidade, adquire matiz sórdida, decorrente da frustração diante de tanto esforço vão. Ainda que não excluindo seu caráter tolerante, verte-o em desilusão: do ser humano, tudo se pode esperar... Hoje, no prisma da hegemonia do capital, só não se sabe o que foi pior: se, após dedicar sua vida inteira à Revolução, não vê-la (como Marx), pela vontade dos homens, acontecer, ou se, após fazê-la (como Trotsky), vê-la, por essa mesma vontade, traída.

Constatamos, então, que o mundo dá voltas, e que mal há tempo de arrepender-se de algo. Abdicar de uma visão dualista demonstra ser, assim, a melhor saída, ao menos a mais inteligente. E sem nos arrepender, e muito menos sem sentirmo-nos culpados, permitimo-nos incluir em nosso horizonte mesmo o ideologicamente condenável, desde que seu potencial técnico, portanto expressivo, nos convença, e desde que não sejamos nem compulsoriamente levados, nem veladamente induzidos a compactuar com o ideário que, de toda forma, se encrosta em qualquer realização artística. Pois se ao contrário da política e da ciência, na arte o erro não é apenas permitido, como também por vezes mesmo almejado²¹, é porque erra não a arte, mas o Homem. Ao ensejar o erro, abnega-se, em prol do tempo durativo que se faz necessário a todo aprofundamento, justamente aquilo que mais caracteriza a superficialidade das sociedades capitalistas: sua imediatez. Desta rasa imediatez aproximam-se cabalmente as ações políticas, mas se afastam inexoravelmente os feitos artísticos, pois permitem-se ecoar nas releituras de suas espiraladas revisitas: “Diversamente

²⁰ “Ihre Lieblingstugend: Einfachheit. / Ihr Hauptmerkmal: Zielstrebigkeit. / Das Laster, das Sie am meisten verabscheuen: Kriecherei. / Das Laster, das Sie am ehesten entschuldigen: Leichtgläubigkeit. / Ihre Auffassung vom Glück: Kampf. / Ihre Auffassung vom Unglück: Unterwerfung. / Ihr Held: Spartakus, Kepler. / Ihre Maxime: Nichts Menschliches ist mir fremd” (MARX *apud* FEDOSSEJEW *et alii*: *op. cit.*, 558). Em tais palavras consistira o Credo [Bekenntnisse] que Marx proferira às suas filhas em 1º de abril de 1865, culminando sintomaticamente com a citação de Terêncio.

²¹ Referindo-se aos problemas da composição musical, Schönberg assevera: “O erro adquire lugar de honra, pois graças a ele é que o movimento não cessa, que o Um não é alcançado, e que a veracidade jamais verte-se em Verdade; pois seria quase insuportável se conhecêssemos a Verdade” (“Der Irrtum verdient einen Ehrenplatz, denn ihm verdankt man es, daß die Bewegung nicht aufhört, daß die Eins nicht erreicht wird. Daß die Wahrhaftigkeit nie zur Wahrheit wird; denn es wäre kaum zu ertragen, wenn wir die Wahrheit wüßten” – SCHÖNBERG: 1922, 394; cf. versão em português, distinta da nossa, in: 2001, 458).

da história política, na qual o não-efetivo em nada consiste, na história da música pode uma obra, da qual nada se segue, também ser significativa”²².

Em meio a esse horizonte alargado, livre de qualquer coação, pode-se então perceber que o que nos parece tão humano é capaz de se afastar dos homens, e que por isso a utopia não encontra lugar entre nós, pois que justamente ao assumir um aspecto tão desumano é que ela se revela essencialmente humana. E este mesmo paradoxo não teria sido enunciado de forma exemplar pelo próprio Adorno em seu extraordinário ensaio sobre outro gigante da era moderna? Como que denunciando a aversão a toda especulação, enrijecimento que assola e amordaça as sociedades de consumo, Adorno vê em Alban Berg o signatário mais digno da humanidade *tout court*. Assim como o homem médio não quer ouvir, ele também não suporta ver a si próprio, pois é triste e mesmo desesperador mirar-se no espelho e enxergar sua própria condição desumana. A imagem especular deflagra todas as rugas e vincos que se quer escamotear na ausência de toda reflexão. Opondo o “som” berguiano ao wagneriano, maquilado de autoglorificação, Adorno enaltece a abdicação de Berg e relata sua esperança, talvez tão utópica quanto qualquer outra, talvez, por isso, tão desumana: “Apenas aquilo que não se conserva a si mesmo é que não se perde” (ADORNO: 2009, 40). A decorrência de tal abnegação, avessa ao totalitarismo wagneriano e, segundo Adorno, tão confluyente com o universo miniaturista, diríamos mesmo pré-weberniano de um Schumann, é a oscilação contínua entre o que é humano e o que parece inumano, mas que, advindo dos homens, não deveria causar qualquer estranheza. Marx e Terêncio bem o sabiam, mas nem todos têm a mesma sabedoria: “Nenhuma música de nosso tempo foi tão humana como a [de Berg]: isso a distancia dos homens” (ADORNO: 2009, 41).

Ah, como isto nos reporta aos sábios dizeres de um Goethe, os mesmos que o fazem tão próximo do inconformado gesto de um Beethoven, quando este, defronte de tantos desentendimentos, lança sua garrafa ao mar:

“O que reluz serve ao momento em sua tenra idade; / O que transluz persevera na posteridade”²³.

Na dialética que preside o desejo comunicativo de todo criador autêntico vislumbra-se assim a aceitação pública, com a qual tanto se sonha, mas ao mesmo tempo certifica-se, em face da mediocridade vigente, do quão legítimo é permanecer isolado. Em sábia formulação, Adorno escancara o dilema entre pai e filho: “Schönberg invejava os sucessos de Berg e este, os insucessos de Schönberg” (ADORNO: 2009, 82).

Assim é que o erro não admite solução, mas impulsiona a *poiesis* a novas perlaborações, convertendo as voltas em espirais e confundindo a imagem da criação com a essência mesma de toda problematização: instaura-se a dinâmica dos conceitos, em obras e em pensamentos, e cria-se, porque se pensa. Como que em uma báscula, o criador desconforma do movimento pendular e oscila, conflituosamente, entre o humano e o desumano, entre sua vontade e seu feito, o qual já não é ele mesmo, mas sua imagem especular: objetualidade a ser, idealmente, compartilhada socialmente. E se as condições sociais não favorecem tal compartilhamento, instaura-se então não somente o dinamismo da criação, mas a um só

²² “Anders als in der politischen Geschichte, in der das Wirkungslose nichtig ist, kann in der Musikgeschichte auch ein Werk, aus dem nichts folgt, bedeutend sein” (DAHLHAUS: 1978, 340).

²³ Minha transcrição em versos de 13 sílabas (*à la* Fibonacci, ao invés de versos decassílabos), realizada em 4 de dezembro de 2005, da frase do Poeta (*Dichter*) no *Prólogo no Teatro (Vorspiel auf dem Theater)* do *Fausto*: “Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; / Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren” (GOETHE: 1946, 3).

tempo a utopia e sua angustiada esperança, que aqui se revela como essencialmente humana. Pois, com Adorno, “até o discurso mais solitário do artista vive do paradoxo de falar aos homens” (ADORNO: 1974, 26).

São Paulo, setembro de 2010

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.:

1974. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva.

1985 (e HORKHEIMER, Max). *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos Filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

1989. “Der Widerstand gegen die Neue Musik” (Entrevista entre Theodor W. Adorno e Karlheinz Stockhausen na rádio *Hessischer Rundfunk*, em 22 de abril de 1960), in: Karlheinz STOCKHAUSEN. *Texte zur Musik 1977-1984*, Vol. 6. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, pp. 458-483.

2009. *Berg: O Mestre da Transição Mínima*. São Paulo: Editora Unesp.

BERIO, Luciano:

1996. *Entrevista sobre a Música* – realizada por Rossana Dalmonte. São Paulo: Civilização Brasileira.

BOULEZ, Pierre:

2000. “Die Konzertprogramme – Wolfgang Fink im Gespräch mit Pierre Boulez”, in: *Boulez 2000 – London Symphony Orchestra*. Köln: Wienand Verlag.

CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy:

1979. *Beethoven – Proprietário de um Cérebro*. São Paulo: Editora Perspectiva.

DAHLHAUS, Carl:

1978. “Adornos Begriff des musikalischen Materials”, in: *Schönberg und andere – Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott.

DUARTE, Rodrigo:

2002. *Adorno/Horkheimer & A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

2003. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

ECO, Umberto:

1990. “Il Contributo di Jakobson alla Semiotica”, in: *Roman Jakobson*. Roma: Editori Riuniti, pp. 287-302.

ESPINOSA, Benedictus de:

2007. *Ethica*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

FEDOSSEJEW, P. N. et alii:

1984. *Karl Marx – Biographie*. Berlin: Dietz Verlag.

GOETHE, Johann Wolfgang von:

1946. *Faust – Der Tragödie erster Teil*. Nürnberg: Verlag Jacob Mendelsohn.

JAKOBSON, Roman

1985. “Che cos’è la poesia?”, in: *Poetica e Poesia – Questioni di Teoria e Analisi Testuali*. Torino: Giulio Einaudi Editore, pp. 42-55.

LYOTARD, Jean-François:

1954. *La Phénoménologie*. Collection Que sais-Je?, Vol. 625. Paris: Presses Universitaires de France.

1986. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

MARX, Karl:

1986. *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals, in: Karl MARX & Friedrich ENGELS, *Werke*, Band 23. Berlin: Dietz Verlag.

MENEZES, Flo:

1999. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp.

2006. *Música Maximalista – Ensaio Reunidos sobre a Música Radical e Especulativa*. São Paulo: Editora Unesp.

POUND, Ezra:

1976. *A Arte da Poesia – Ensaios Escolhidos*. São Paulo: Edusp & Editora Cultrix.

TROTSKY, Leon:

1984. *Em defesa do Marxismo*. São Paulo: Proposta Editorial.

1985 (e BRETON, André). *Por uma Arte Revolucionária Independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SCHÖNBERG, Arnold:

1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition.

2001. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp.

2007. “*Stile herrschen, Gedanken siegen*” – *Ausgewählte Schriften*. Mainz: Schott.