

MÚSICA E LINGUAGEM EM ADORNO

Fernando R. de Moraes Barros

Universidade Federal do Ceará

Resumo: Trata-se, no presente artigo, de tentar lançar uma nova luz sobre a relação entre música e linguagem a partir dos *Escritos musicais* de Th. W. Adorno e, em especial, a partir do "Fragmento sobre música e linguagem", que abre a coletânea *Quasi una fantasia* (1963). Levando em conta a singularidade da compreensão adorniana acerca do desenvolvimento do moderno material musical, esperamos, ademais, levantar uma hipótese de interpretação aparentemente estranha à cautela crítica de Adorno frente à confluência impensada entre a música e outros regimes artísticos – por ele denominada, na *Filosofia da nova música* (1949), "pseudomorfose" -, contextualizando, com isso, o tom radical das apreciações condenatórias a esse respeito. Para tanto, iremos igualmente nos valer de suas considerações acerca do assim chamado impressionismo musical e, em particular, de uma canção de Debussy.

Palavras-chave: Música, linguagem, pseudomorfose, impressionismo musical, Debussy

Abstract: This article aims at shedding some light on the relationship between music and language within Adorno's *Musical writings* and especially within the essay "Music and Language: A Fragment", which opens the selection of *Quasi una fantasia* (1963). Having in mind the peculiarities of the Adornian comprehension towards the development of modern music, we also hope to raise a hypothesis, which is apparently inconsistent with Adorno's critical view against the thoughtless confluence between music and other artistic modalities – well known as "pseudomorphosis" in the *Philosophy of Modern Music* (1949) -, in other to put his critical assessments about it into perspective. For this purpose, we'll use some of his comments on the so called musical impressionism and particularly on a Debussy's song.

Keywords: Music, language, pseudomorphosis, musical impressionism, Debussy

1. - Entre o signo e o som: introdução ao problema

“No princípio era o verbo”¹, diz-nos a tradição escriturística. Mas como? Sem a sonoridade, a palavra articulada seria, em termos de sua efetividade, uma espécie de gesto mudo. Com a ausência de um fundo sonoro, seus encontros vocálicos e consonantais não passariam, em última análise, de posições do órgão da linguagem. “No princípio era o som”²... Assim é que alguém poderia tentar reformular o famoso versículo, fazendo intervir, no tema da criação, a ideia mesma de produção sonora. E, com isso, tornaria operatória uma distinção tão antiga quanto a própria história da música e da interpretação musical, a saber, a diferença entre signo linguístico e sinal sonoro. Pode-se dizer, aliás, que foi justamente graças a essa disjunção que se procurou ver, na arte dos sons, uma espécie de linguagem autônoma e não representacional. Seja na tradição que relaciona música com os afetos, seja na tradição que explica a concatenação sonora a partir das relações numéricas que a constitui, o que se percebe, de fio a pavio, é a mesma estratégia argumentativa: o uso – metafórico ou não – da música como linguagem imediata e diferenciada³. Mesmo para a vertente de corte pitagórico, que concebe a música à luz do fenômeno físico do som, mensurável e assimilável enquanto corpo vibrante, a expressão musical permanece uma espécie de fala secundária, na medida em que é tratada como veículo de relações numéricas - e, nesse sentido, como vetor de uma atividade de simbolização⁴. E, ainda que às avessas, algo semelhante ocorreria com a tradição

¹ Início do primeiro capítulo do Evangelho de São João: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1).

² Ensejo dado pela Profa. Dra. Yara Caznók, no *Simpósio Diálogos II: Música e Filosofia*, realizado em setembro de 2013 (Unesp [Marília]).

³ Cf., a propósito de uma descrição crítico-histórica de tais vertentes interpretativas, FUBINI, Enrico. *Estética da música*. Tradução Sandra Escobar. Lisboa, Edições 70, 2008.

⁴ Que se lembre, a esse respeito, do comentário platônico acerca dos músicos instrumentistas, os quais, segundo o autor d'*A República*, passariam ao largo das verdadeiramente puras e inaudíveis relações numéricas entre os intervalos musicais: (...) são ridículos quando falam em densidade de sons e encostam as orelhas nas cordas como quem se dispõe a escutar conversa do vizinho, pretendendo alguns que entre duas notas percebam mais um som, o intervalo mínimo que lhes serviria de medida, enquanto outros o negam e afirmam que esse novo som é igual aos precedentes. O fato é que tanto uns como os outros põem o ouvido acima do entendimento (...) procuram os números nos acordes que percebem realmente, porém nunca se elevam ao problema que se nos oferece, para nos dizerem quais são os números harmônicos e

que relaciona a música às emoções. Concebendo a linguagem discursiva como uma representação desnaturalizada, detentora de um conteúdo figurativo incapaz de traduzir fielmente sensações intensivas, tal viés encontraria na entonação da voz humana um acesso à linguagem “do coração”, convertendo o músico, por assim dizer, num ventríloquo sensitivo, único a deslindar os labirintos da alma⁵.

Mas estaríamos assim tão certos de que a música é uma linguagem? Certo é que lhe faltam, em grande medida, as diferenciações próprias de um alfabeto, onde elementos discretos e distintos compõem uma lista de inscrições ou marcas finitas sintaticamente equivalentes – no sentido de que “um ‘a’, um ‘á’, um ‘a’ ou um ‘A’ contam como elementos livre e igualmente intercambiáveis entre si” (ABEL 2004, p. 352). Suscitando relações analógicas, os construtos musicais pressupõem toda sorte de nuance, onde a mais fina e sutil diferença *faz* toda diferença – o mesmo acorde, quando executado em posições distintas no braço de um violão, por exemplo, adquire “cores” completamente diferentes. Sustentar a adequação de uma gramática generativa da música⁶ implica, entre outras coisas, aceitar a ideia de que, ao escutar um certo signo sonoro, o ouvinte teria de representá-lo mentalmente, para, aí então, armazenando-o qual uma espécie de descrição de dados, computá-lo a título de uma resposta estrutural face ao estímulo acústico. Com isso, terminamos por abraçar teorias e representações metafóricas – como, por exemplo, a da “mente como computador”⁷ – cujas aplicações apenas de modo muito distorcido e antinatural poderiam refletir o aspecto vivencial e espontâneo da escuta musical.

É bem verdade que, no nível da expressão e da intencionalidade, o paralelo com a linguagem discursiva revelar-se-ia menos heterogêneo. Como

quais os inarmônicos, e a razão de serem diferentes” (PLATÃO. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará, Edufpa, 2000, Livro VII, 531a-c, p. 343.

⁵ Rousseau, por exemplo, ao apetrechar a linha melódica com atributos naturais do canto - prenhe de “inflexões vivas” -, teria reforçado a ideia de que, ao imitar as modulações da voz, a melodia não se deixa conduzir senão que pelos sentimentos, exprimindo espontaneamente “os lamentos, os clamores de dor ou alegria” (ROUSSEAU, J-J. *Essai sur l'origine des langues: ou il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale*. Paris, A. G. Nizet, 1970, p. 159).

⁶ Cf., a esse respeito, LERDAHL, Fred; JACKENDORFF, Ray. *Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press, 1983.

⁷ Cf., a propósito, RAFFMAN, Diana. “Toward a cognitive theory of musical ineffability”. In: *The review of metaphysics. A philosophical quarterly*. Washington, Catholic University of America, junho de 1988, Vol. XLI, nº4, p. 687.

bem lembra Adolf Nowak a esse respeito: “Há uma relação similar entre o som natural ‘ah’, quando suspiramos ou exprimimos dor, e afirmações tais como, por exemplo, ‘sinto muito’ ou ‘tenho dores’⁸.” Muitas vezes, em música, alguns motivos melódicos nascem e crescem como expressão artisticamente organizada de impulsos miméticos, viabilizando, por assim dizer, uma sublimação reflexiva de estados internos de tensão dos afetos. Teorias não objetivistas da linguagem também poderiam, sob tal ótica, justificar a aproximação entre música e linguagem. Nesse caso, uma dada análise semântica teria de fornecer não apenas as regras de predicação e a aparência convencional do sentido impresso nas palavras, senão também levar em conta seu ponto de vista intencional, ou, para trazer à tona o léxico condizente com a teoria afirmada por John Searle, sua força ilocucionária. Despojada desta última, enquanto mera composição de símbolos intrinsecamente descontextualizados, uma proposição gramatical simples não teria nenhum significado efetivo. “Humanas”, as palavras adquirem sentido quando balbuciadas por seres que sentem, agem e avaliam o mundo ao seu redor. A esse propósito, o filósofo e escritor norte-americano dirá: “A mente impõe intencionalidade à produção de sons, sinais etc., na medida em que impõe condições de validade do estado mental à produção dos fenômenos físicos” (SEARLE 1983, p.164).⁹

No caso da música, essa dimensão é igualmente fundamental. Confinadas no silêncio da partitura, as notas musicais grafadas no papel (como uma especificação do conteúdo notacional ou uma indicação referencial) ainda não possuem um sentido efetivamente musical. É a intenção do intérprete – o qual, aliás, não necessariamente precisa saber “ler” a partitura da peça que executa – que dá ânimo e musicalidade à interpretação. O problema, porém, está naquilo que aqui se entende por

⁸ Trecho da conferência “Expressão e logicidade no pensamento musical” apresentada, em setembro de 2013, no *Simpósio Diálogos II: Música e Filosofia*, na Unesp (Marília).

⁹ Searle, como se sabe, trata de identificar um duplo nível de intencionalidade, relacionando-a, por um lado, à condição de sinceridade e, por outro, à intenção de sentido. Embora haja muito mais do que se lhe diga, não tencionamos aprofundar ou desenvolver tal teoria – o que, já de si, suplantaria os limites e o objetivo deste nosso pequeno ensaio. Ainda assim, convém, à guisa de ilustração, citar o comentário de Mark Johnson a esse respeito: “Noutras palavras, um falante emite certos sons com uma dada intenção no intuito de conferir, a tais sons, condições de satisfação (essa é a intenção de sentido). Mas, tais condições de satisfação convertem-se naquelas atinentes ao estado psicológico expresso na proposição (essa é a condição de sinceridade)” (JOHNSON 1987, p. 181).

intenção interpretativa. Seria possível ou desejável, no âmbito da arte dos sons, determinar o alcance de um “estado mental” ou de um “ato volitivo” mediante indexações? Um músico, ao tocar seu instrumento, dificilmente se coloca como um falante que visa a satisfazer certas condições de sinceridade. Se assim fosse, uma pequena peça demoraria horas ou dias para ser executada, e o músico, para utilizar aqui uma expressão de Günter Abel, sofreria de “paralisia devido à análise.”¹⁰ Tudo se passa, antes do mais, num registro pré-intencional e infra-consciente, onde, não raro, a dor e o prazer tomam palavra, conduzindo a atividade do intérprete – o qual não apenas comanda a lógica das concatenações harmônicas, mas também obedece ao sentido “lógico” do próprio vivido musical. No fundo, estaríamos mais próximos, aqui, de um *saber como* ou *savoir faire* – o qual só vem a ser em sendo e que, portanto, não se reduz a cálculos predeterminados – do que de um conjunto de prescrições artísticas. E, sob esse aspecto, guardadas as devidas diferenças, valeria para a música aquilo que Wittgenstein dizia sobre o ato de seguir uma regra, a saber, que “seguir uma regra’ é uma prática” (WITTGENSTEIN 1989, p. 35).

Mas, nem sempre atenta a essa ordem de problemas, a tradição filosófica muitas vezes se apressou em formular a relação entre música e linguagem de um modo dicotômico, apresentando-a sob a forma de um “tudo ou nada”. Como se fôssemos obrigados a acatar o preconceito de que apenas a linguagem verbal possui um sentido verdadeiramente referencial – e, desde logo, a música se vê semanticamente lançada ao léu; ou, então, tivéssemos de aceitar que o significado linguístico surge do mesmo solo que a música – e, desde já, é a linguagem discursiva que se vê musicalizada desde dentro, como se sentenças e proposições se comportassem exatamente como passagens musicais. Por um lado, termina-se por preferir o sentido não verbal da música; por outro, acaba-se por reputar inadequado qualquer vocabulário técnico-crítico que visa a descrever o efeito viscerele centrípeto da música sobre os ouvintes. Na verdade, por esse trilho, chega-se inclusive a abandonar o próprio significado à base das palavras. Se nestas os ditos significantes permanecem atarraxados a determinados significados, a crua teia de relações sonoras formaria, anteriormente às imagens acústicas usadas para formação do signo linguístico, um campo liberto de toda significação específica. E é curta a distância entre esse abandono referencial e a apologia

¹⁰ Expressão de Günter Abel (cf. ABEL, 2004, p. 341).

de uma inefabilidade musical. É nessa direção que ganha revelo histórico, por exemplo, o célebre comentário de Schopenhauer, a quem caberá associar a música, não apenas à interioridade subjetivamente fundada, mas à estrutura objetiva do “real”: “A música é, pois, uma reprodução e objetivação imediata da inteira Vontade tal como é o mundo mesmo” (SCHOPENHAUER 1986, p. 359). Não por acaso, ao ponderar sobre sua própria exposição acerca da música, o autor da *Metafísica do belo* é levado a concluir: “tal explanação é do tipo que nunca pode ser comprovado (...) só posso apresentá-la como uma hipótese, ficando a cargo de cada um concordar ou rejeitar” (SCHOPENHAUER 2001, p.229).

Tendo essa breve introdução como pano de fundo, tencionamos, nas páginas que se seguem, lançar uma nova luz sobre a relação entre música e linguagem a partir dos *Escritos musicais* de Th. W. Adorno e, em especial, a partir do “Fragmento sobre música e linguagem”, que abre a coletânea *Quasi una fantasia* (1963). Levando em conta a singularidade da compreensão adorniana acerca do desenvolvimento do moderno material musical, esperamos, na sequência, levantar uma hipótese de interpretação aparentemente estranha à cautela crítica de Adorno frente à confluência impensada entre a música e outros regimes artísticos – por ele denominada, na *Filosofia da nova música* (1949), “pseudomorfose” -, redimensionando, com isso, o tom radical das apreciações condenatórias a esse respeito. Para tanto, iremos nos valer igualmente de suas considerações acerca do assim chamado impressionismo musical e, em particular, de uma canção de Debussy.

2. Prece desmitologizada: o “Fragmento sobre música e linguagem”

Evitando inserir o par música/linguagem num patamar dicotômico de reflexão, Adorno procura remetê-lo, quando dele trata, a um horizonte hermenêutico marcadamente dialético, que se recusa a separar a ponderação sobre a música do pensamento filosófico em geral¹¹. Que se tome como ponto de partida, a esse propósito, o primeiro parágrafo do “Fragmento sobre música e linguagem”:

¹¹ É nesse sentido que ganha relevo o lapidar comentário de Heinz-Klaus Metzger - por ele nunca publicado, mas contido na “Observação editorial” atinente ao Vol. XVI das obras completas de Adorno: “Seus livros de música não são livros sobre música. A filosofia de Adorno nunca reconheceu para si a alternativa entre o pensar musical e o pensamento sobre a música.” (Cf. ADORNO 1978, p.675).

A música assemelha-se à linguagem. Expressões tais como idioma musical e tom musical não são metáforas. No entanto, a música não é linguagem. Sua semelhança com a linguagem aponta para o caminho da interioridade, mas também rumo ao vago. Quem toma a música literalmente como linguagem termina por se enganar (ADORNO 1978, p. 251).

Deixamo-nos enganar, porque, segundo Adorno, o sentido que impomos por meio da música não é propriamente verbal ou linguístico, mas, ao mesmo tempo, na formulação “idioma musical”, o falar não é apenas uma metáfora. Como sucessão temporal de sons articulados, o contínuo musical é mais do que mero som, sendo que sua semelhança com a linguagem adviria, pois, não somente do nexos organizado de relações acústicas, senão que de um perfilamento eloquente de suas vozes, motivo pelo qual “o gesto da música é tomado de empréstimo da voz que fala” (*Id. ibid.*, p. 251). Contudo, à diferença da linguagem discursiva, a eloquência à base dos construtos musicais não estaria apenas a serviço de funções representativas, mas de movimentos somáticos e pulsonais, cujas intenções intermitentes seriam, por assim dizer, mediatizadas por princípios compositivos artístico-miméticos. Mais do que uma garantia objetivante da expressão musical, tal mediação seria fruto de uma organização inventiva e autônoma, a qual, segundo o autor da *Teoria estética*, precisa “conformar-se sem plano, por assim dizer, a partir dos impulsos miméticos” (ADORNO 1970, p.72). Ora, dar determinação a estados pulsionais internos, no sentido de torná-los motivos musicais e formas elaboradas, não é o mesmo que representar e descrever atributos lógicos de objetos. A configuração reflexiva que mediatiza a imediatez do impulso mimético é decerto uma fabricação disciplinada e totalizante, mas haurida de uma opacidade que o conceito não comporta e, em rigor, mal presente. Daí, a instigante observação contida no fragmento:

Comparada à linguagem referencial, a música constitui, pois, uma linguagem de um tipo totalmente diferente. (...) O que ela diz se acha, naquilo mesmo que declara, a um só tempo determinado e velado. (...) É uma prece desmitologizada, livre da magia daquilo que sugestiona; trata-se da tentativa humana, por mais vã que seja, de nomear o próprio nome, e não de comunicar significações (ADORNO 1978, p. 252).

Não se trata, em música, de sons e ruídos que deveriam ser semioticamente reconduzidos a significações antecipadamente instituídas, mas de formas que podem vir a assumir um sentido de acordo com a situação e configuração que adquirem ao se efetivarem, razão pela qual, no fragmento, Adorno conta nos remeter à esfera que designa a execução musical propriamente dita. “Música e linguagem”, diz-nos ele, “carecem da interpretação em igual medida, mas de um modo totalmente diferente. Interpretar a linguagem significa: entender a linguagem; interpretar a música significa: fazer música” (*Id. ibid.*, p. 253). A música exigiria, pois, não uma decifração mediante palavras, mas uma abordagem sem muitos desvios, atenta ao fato de que a mediação que se dá entre o impulso mimético e seus reflexivos construtos musicais se desdobra segundo uma lógica distinta daquela que governa a linguagem referencial.

Nascida num determinado tempo e num certo espaço, a música decerto se refere a algo, assumindo funções representativas que suplantam o seu mero “estar aí” auto-referencial – o qual, no fundo, não passaria de um estímulo vazio, imantado a uma fachada pura e simplesmente subjetiva. Mas, ao mesmo tempo, a obra de arte musical não tem por destinação multiplicar os códigos tradicionais da representação, expressando, por correspondências sonoras, uma suposta estrutura objetiva da realidade – que dela poderia estar próxima, afastada, ou, quando não, oculta. Até porque, como dirá Adorno no fragmento: “mesmo a falta de expressão torna-se, na música, expressão” (*Id. ibid.*, p. 255). De sorte que à arte dos sons seria facultado dizer o que quer e tem a dizer sem nada denotar. Se isso parece reforçar o caráter enigmático da expressão artística, é porque fomos educados a nos calar quando atingimos os limites da linguagem e do pensamento.

Educados sob o influxo do ver para crer, não nos habituamos a depositar demasiada confiança na audição. Relegada a um estado primitivo ou “rural” de nossa formação antropológico-cultural, a escuta raramente assume importantes credenciais teóricas junto às tradicionais hipóteses interpretação do mundo e da natureza – sendo associada, quando muito, a uma época marcadamente mítica e profética da aventura humana na

história¹². Vitimado pelo advento da pintura em perspectiva e, sobretudo, da imprensa¹³, o ouvido cede espaço à visão, única supostamente capaz de retratar com clarividência, por assim dizer, os acontecimentos de nossa sensorialidade¹⁴. A relação entre visão e linguagem é bem diferente. Se entre som e significado impõe-se uma distância, entre dizer e ver dar-se-ia, em contrapartida, uma cumplicidade. Termina-se por acreditar, pelo hábito de nomeação, queo “mundo exterior” é um sistema de significantes. Não por acaso, costuma-se buscar a marca distintiva entre música e linguagem no fato de a primeira desconhecer o conceito. No entanto, como dirá Adorno no fragmento:

(...) muito do que há nela [na música] se aproxima bastante dos ‘conceitos primitivos’ tratados pela teoria do conhecimento. Ela lança mão de siglas recorrentes. Estas foram cunhadas pela própria tonalidade. Se não amadureceu conceitos, esta última não obstante produziu vocábulos (...) acordes introduzidos constante e recorrentemente com função idêntica (*Id. ibid.*, p. 251).

Embora deixem entrever critérios de organização preteridos pela própria racionalidade, os signos musicais, pela recorrência e constância impostas pela tonalidade, passaram a fazer as vezes de “conceitos”. Cuidando de si mesmas, por assim dizer, tais siglas recorrentes também estabeleceriam relações particulares, cedendo terreno, não raro, a especificações lítero-musicais. Tanto é assim que Adorno dirá: “a tradicional

¹² Cf., a esse respeito, o comentário de R. Murray Schafer: “Antes da era da escrita, na época dos profetas e épicos, o sentido da audição era mais vital que o da visão. A palavra de Deus, a história das tribos e todas as outras informações importantes eram ouvidas, e não vistas” (SCHAFFER 2001, p. 28).

¹³ A esse respeito, cabe revisitar aqui a ponderação levada a cabo por Karlheinz Stockhausen: “Nosso conceito de percepção data, como todos sabemos, desde Gutenberg: desde a imprensa nos tornamos verticalizados, e nossas percepções foram dominadas pelo visual. Nossa concepção da verdade das percepções está inteiramente construída no visual. Isso levou à incrível situação na qual ninguém acredita em outra pessoa se não puder ver o que é” (Cf. MACONIE 2009, p.90).

¹⁴ Sendo que, no que tange a esse ancestral déficit perceptivo, vigoraria, à guisa de ilustração, precisamente aquilo que Nietzsche nos diz no aforismo 250 de *Aurora* - o qual, não por acaso, intitula-se “*A música e a noite*” e, a esse propósito, é assaz revelador: “O ouvido, o órgão do medo, pôde desenvolver-se tanto como se desenvolveu apenas na noite e na penumbra de cavernas e bosques sombrios, consoante o modo de viver da época do medo, isto é, a mais longa época da humanidade: no claro, o ouvido não é tão necessário. Daí o caráter da música, uma arte da noite e da penumbra” (NIETZSCHE 2004, p. 171).

doutrina das formas musicais conhece a frase, o sintagma, o período, a pontuação; a interrogação e a exclamação, sendo que as orações subordinadas estão por todas as partes” (*Id. ibid.*, p. 251). Todavia, por conta do caráter prático-interpretativo dos construtos musicais, a identidade tais “vocábulos” estaria na própria relação diferencial que estabelecem entre si, e não em algo por eles denotado. Sob tal perspectiva, poder-se-ia dizer que o processo de formalização musical encarna um princípio identitário que põe em questão o próprio ideal clássico de inteligibilidade, porque já se acharia eivado, de saída, daquilo que não é idêntico ao conceito. O problema todo, lembra - noso autor do fragmento- que aqui passa a criticar a música sob uma ótica imanente -, é que a invariância de tal processo “sedimentou-se tal como uma segunda natureza” (*Id. ibid.*, p. 252). Pelo uso frequente de suas fórmulas, a teoria musical esqueceu-se de sua própria arbitrariedade. Concedendo aos sons uma única função estrutural, neles gravada desde o despertar da tonalidade, considerou-os irrefletidamente como “naturais”, sem data de fabricação ou validade. Tomando por certo as convenções de identidade e discrepância entre os signos sonoros, terminou por soterrar outros esquemas de concatenação, bem como outras possíveis técnicas compositivas. Com isso, acabou por incorporar, ironicamente, a invariabilidade e repetição mecânica que até então se imputava à natureza sonora “bruta”, arvorando-se no único critério válido de criação musical. É justamente essa invariância irrefletida que, tal como se lê ainda no fragmento, “torna tão difícil à consciência o abandono da tonalidade” (*Id. ibid.*, p. 252).

Mas é precisamente aqui que Adorno julga ser possível entrever um contra-movimento. Porque exortam a uma formalização que não é apenas fruto da imposição dos princípios construtivos tradicionais, senão que, ao contrário, do abandono mesmo das confinantes dicotomias hauridas do dualismo consonância-dissonância, as experiências musicais contemporâneas implicariam um redimensionamento radical da relação entre música e linguagem. Como dirá Adorno no fragmento, referindo-se à impendente sublevação contra a naturalização do repertório ocidental de sons: “a nova música se subleva contra a aparência que existe em tal segunda natureza. As fórmulas coaguladas e sua função são por ela apartadas como sendo algo mecânico. (...) Mas, sua correlação não circunscreve a semelhança da música com a linguagem de uma vez por todas e em geral. Hoje, a relação entre linguagem e música se tornou crítica” (*Id. ibid.*, p. 252). Asserida num registro no qual ganha primazia

um critério predominantemente mais tímbrico da qualidade intervalar, livre das funções habituais dos acordes, a discursividade própria ao contrapondo dodecafônico não depende, como pré-condição de sua compreensibilidade, de uma logicidade discursiva inspirada na linguagem falada - razão pela qual não deve ser interpretada à luz da letra ou do poema que se lhe adapta. E aqui o melhor mesmo é conceder a palavra ao próprio Schönberg, que, a esse respeito, costumava dizer: “inebriado pela sonoridade da primeira estrofe, escrevo muitas das minhas canções sem me preocupar minimamente com a sequência do desenvolvimento do texto poético, vindo a descobrir apenas dias depois qual seria o conteúdo poético de minha canção” (apud FREITAG 1983, p.12).

Não se trata de reiterar, porém, a distinção especulativa operada pelo romantismo musical oitocentista, entronizando, de um lado, uma espécie de puro e universal fundo sonoro, único capaz representar, para além da palavra articulada, uma instância sensitiva mais original e intensiva; e rebaixando, por outro, uma instância desnaturada da sonoridade, estorvada, por assim dizer, pela dimensão figurativa da linguagem comumente partilhada¹⁵. É bem verdade que a escrita musical não forma apenas a base da execução, senão que também constitui, como dirá Adorno em “Música e técnica”, “algo que dela independe, assim como a escrita discursiva constitui, enquanto leitura silenciosa, a condição da objetivação de algo espiritual sem levar em consideração a transmissão” (ADORNO 1978, p. 238). Suporte mnemônico, a notação musical decerto pode converter-se num fiel depositário da tradição, trazendo consigo a presença do signo, do gesto semafórico com vistas à comunicação; mas cumpre dizer que, na esfera musical, o momento da semelhança com o representado - o som - não é um acréscimo, um passo ulterior que poderia ou não ser efetivado. Música, em suma, não é apenas tinta no papel, sendo que a prática mimética por ela exigida poderia, com efeito, ser sublimada como uma espécie de imaginação calada, à maneira da leitura silenciosa, mas cuja interpretação jamais poderia prescindir de sua execução. No fundo, o resultado a que somos conduzidos é o de que ambas, tanto a música como a linguagem referencial, teriam algo a ganhar ao se investirem de elementos

¹⁵ Distinção que se deixa tipificar, em máxima medida, pela célebre exclamação de Wackenroder: “Mas por que desejo eu, tolo que sou, dissolver as palavras em música? Elas nunca exprimem aquilo que sinto. Vinde, oh! sons, acorrei e salvai-me desta dolorosa busca de palavras aqui na terra” (WACKENRODER 2000, p. 86).

relacionais, assumindo uma reciprocidade mutuamente condicional em vez de estabelecerem um mero jogo de simulação entre si. Afinal, como dirá Adorno em seu fragmento: “A linguagem referencial gostaria de dizer o absoluto de modo mediado, sendo que ele se lhe escapa das mãos em cada intenção individual (...) A música se depara com o absoluto de modo imediato, mas no mesmo instante ele se obscurece, tal como a luz demasiado intensa cega os olhos” (*Id. ibid.*, p. 254). O perigo que aqui vigora não seria tanto o entrelaçamento criativo e pródigo entre as fronteiras de tais esferas, mas a mera ingerência de um campo sobre o outro. Mas é também à sombra de tal ameaça que ganha importância, em nosso entender, o papel do impressionismo musical nos escritos de Adorno, cujo sentido estratégico tentaremos, ainda que sucintamente, indicar.

3. - *Le jet d'eau*. o impressionismo musical e Debussy

É bem conhecida a elegia de Adorno em glorificação da música de Schönberg. Quase a totalidade de seus escritos musicais se refere, direta ou indiretamente, à postura de resistência e distanciamento afirmada por este último – a qual adquire forma e conteúdo, sobretudo, na *Filosofia da nova música*¹⁶. Por ter albergado um modelo mais introspectivo de criação, sublevando-se acintosamente contra os meios industrializados de produção de bens culturais, ou, ainda, por ter simplesmente adotado para si o princípio de variação em desenvolvimento, a arte do compositor vienense viria à tona como a versão mais antipódica do tempo físico associado ao espaço, colocando-se na contracorrente daquilo que, segunda a perspectiva adorniana, prestaria testemunho de “uma pseudomorfose da música à pintura” (ADORNO 1975, p.174) – no sentido de uma confluência confusa e reificante entre ambas as artes, a qual não levaria em conta as marcas singulares de uma e de outra instância, resultando numa intrusão da espacialidade sobre a temporalidade heterogênea da duração musical. É

¹⁶ Assim é que, na observação editorial ao volume XVI de suas obras completas, lê-se: “Os escritos de Adorno sobre música, tanto em termos de seu conteúdo como do ponto de vista da intenção de seu autor, acham-se centrados em torno da *Filosofia da nova música*. Se esta última deveria ‘ser tomada como um excursus elucidativo à *Dialética do esclarecimento*, então a maioria de seus outros trabalhos teórico-musicais, inclusive aqueles que vieram à luz antes da *Filosofia da nova música*, deveria ser considerada, para Adorno, como elucidação, correção e desenvolvimento posterior do livro de 1949 sobre Schönberg e Strawinsky” (Cf. ADORNO 1978, p. 673).

igualmente conhecido, porém, o redimensionamento dado por Adorno às suas próprias apreciações condenatórias a esse respeito. Ao final de seu itinerário intelectual, ao ponderar sobre as vanguardas artísticas, o autor de *A arte e as artes* termina por acolher a convergência entre música e pintura, bem como entre forma musical e conteúdo poético, consagrando-se à análise de formas “mistas”, “oscilantes”. Tanto é assim que escreve: “No desenvolvimento mais recente, as fronteiras entre os gêneros artísticos fluem umas em direção às outras (...) Muitas músicas tendem às artes gráficas em sua notação. Esta se torna, nesse sentido, não apenas semelhante às figuras gráficas autônomas, senão que sua natureza gráfica assume, face ao que foi composto, uma certa independência” (ADORNO 1996, p.432).

Nosso propósito, aqui, não é verificar se tal reorientação pode ou deve ser vista como uma “guinada” conceitual no interior da obra de Adorno, ou, então, em que medida ela é tributária de uma visão pós-histórica da arte, à qual a ponderação adorniana se consagraria após ter tornado operatória a noção de emaranhamento (*Verfransung*) entre as artes – tarefa essa, aliás, que já foi levada a cabo por outros estudos atentos e qualificados¹⁷. Trata-se, antes do mais, de tentar mostrar que mesmo lá, onde a reflexão adorniana revela-se intransigente em sua crítica à submissão da música à narratividade discursiva e à multiplicidade homogênea do espaço pictórico, é possível entrever uma anuência a elementos visuais no âmbito sonoro, assim como a presença de ensejos musicais no âmbito literário. A tal abertura - que não deve ser confundida com seu posterior interesse pelas formas “mistas” da arte contemporânea - Adorno teria sido levado pelo assim chamado impressionismo musical, e, em especial, pela música de Debussy. Porque rompe com a harmonia funcional sem abrir mão, ao mesmo tempo, de alguns princípios tradicionais de diferenciação - voltando a utilizar, por exemplo, quintas e oitavas paralelas -, o compositor francês serviria, por assim dizer, como um pivô entre o futuro e o passado. É precisamente nesse trilho que ganha sentido o comentário Vladimir Safatle, ao qual recorreremos em função de sua precisão: “Se aceitarmos esta divisão no interior do modernismo musical, uma divisão entre a radicalização das estratégias seriais abertas por Schönberg (...) e a estilização

¹⁷A propósito da gênese e do sentido do conceito de “pseudomorfose” em Adorno, cf. DUARTE 2009, p. 31-40 e DUARTE 2008, p. 45-59. E, a respeito da discussão sobre o assim chamado “emaranhamento” entre as artes, cf. também DURÃO 2003, p. 47-60.

da paródia e da ironia [aberta por Strawinsky] (...), veremos como Debussy aparece como uma espécie de ‘terceira via’¹⁸. O mais interessante, porém, em nosso entender, é que justamente por meio do impressionismo musical ter-se-ia dado a absorção, pela filosofia adorniana, do processo que Helmuth Plessner chamará de “musicalização dos sentidos” (PLESSNER 2003, p. 479) - programaticamente mais explícito em Kandinsky e Franz Marc, mas com raízes igualmente profundas no romantismo musical alemão; o qual, em verdade, tem muito mais a ver com uma pseudomorfose das artes plásticas e da literatura à música do que o contrário. Que se tome como ensejo, por exemplo, uma carta de Adorno a Thomas Mann de 18 de janeiro de 1954:

Ponderando sobre a obra [Adorno comenta, aqui, o livro “Die Betrugene”], ocorreu-me com tamanha intensidade o pensamento acerca da técnica da variação musical que me lisonjei com o fato de que ele também não vos estaria distante, de sorte que teríeis oferecido uma variação de seu tema fundamental, na luz e na sombra, forte e piano (...) As últimas obras do surrealista Masson, as quais conheci há mais ou menos um ano, em Paris, parecem ao meu olhar - que não é muito competente para assuntos de técnica de pintura - como se, de Renoir, não restasse nada além do perfume (...) fala-se, naquele país, também de um reatar da pintura mais radical com a tendência impressionista. Além disso, se não estou enganado, o próprio Monet já tende, no fim, a uma tal dissolução do elemento figurativo, sem mencionar, é claro, análogos musicais tais como, por exemplo, *Jeux de Debussy* (ADORNO/MANN 2003, p. 134-35).

Por impressionismo musical entende-se, em geral, toda música que, de alguma maneira, conta atrelar os reflexos subjetivos aos estímulos do mundo visível. Daí, a forte tendência a incorporá-lo à música de programa, ou, então, à música de ambiente do romantismo tardio. Não é esse, todavia, o ângulo de visão adotado por Adorno. Considerando-o um conceito de estilo, evitará defini-lo, de saída, mediante sua relação com elementos figurativos, preferindo, antes do mais, abordá-lo por intermédio de seus procedimentos técnicos. Assim é que ele escreve: “A tendência à suspensão do transcurso musical poderia

¹⁸ SAFATLE, Vladimir. “Debussy e o nascimento da modernidade musical”. Ensaio publicado no Programa de Concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - Osespem setembro 2010.

denotar o princípio central do impressionismo. Pode-se definir este último justamente como uma música que surge em meio à simbiose com a pintura, não no sentido de que copia os objetos exteriores, senão que renuncia à conformação propriamente temporal e permanece suspensa no tempo qual uma imagem no espaço” (ADORNO 2003, p. 78).

É pela noção de tempo, pois, que Adorno procura caracterizar a música impressionista e, por esse trilha, sua precedência frente a outras tentativas de superar o esgotamento do tonalismo. Lançando mão de encadeamentos contínuos, ao longo dos quais os sons formam uma espécie de continuidade sensível infinita, o tempo musical impressionista ignoraria periodicidades, frustrando, pois, aquele que espera uma resolução numérica e sequencial do passar do tempo. “O ouvido ingênuo”, lembra-nos Adorno, “permanece tenso ao longo de toda peça, à espera de que ‘algo chegue’” (ADORNO 1975, p.171). A esse tempo estático, “não resolvido”, seríamos levados, pois, não mediante o processo tonal de tensões e resoluções, mas através de uma justaposição de timbres e coloraturas, o que, já de si, implicaria novos desempenhos de nosso aparelho perceptivo: “O ouvido tem de reeducar-se para escutar Debussy corretamente, não como um processo de acúmulo e dissolução, mas como uma justaposição de cores e superfícies, tal como num quadro” (*Id. ibid.*, p.172). Evitando seguir um desenvolvimento teleologicamente orientado das sucessões sonoras, tal música engendraria, na prática, a sensação de um fluxo polimórfico atemporal, mas nem por isso incorreria numa circularidade pré-moderna, fragmentando a métrica a ponto de comprometer a dinâmica decorrente da acentuação rítmica. É por isso também que, ao associar a concepção musical de Strawinsky ao legado impressionista - do qual teria herdado a composição mediante planos espaciais - o autor da *Filosofia da nova música* procura preservá-lo cuidadosamente da extinção do tempo subjetivo. Nesse caso extremo, dir-se-á: “A espacialização torna-se absoluta, sendo que o aspecto do temperamento, no qual toda música impressionista ainda preservava um pouco do tempo subjetivo vivencial, é aqui deixado de lado” (*Id.*, *ibid.*, p.176).

Mas, para aquilo aqui que nos importa, ou seja, no que se refere à relação entre música e linguagem, vale notar o comentário de Adorno a propósito de uma canção de Debussy - no caso, a partir de um poema de

Baudelaire¹⁹. Acerca do desafio de musicalizar o texto do poeta francês, Adorno escreve:

A lírica de Baudelaire, que domina seu século, não encontrou até hoje composições musicais que estivessem à sua altura (...) As cinco canções de Debussy sobre textos de Baudelaire certamente não se incluem entre os seus chefs d'oeuvre. O frescor da primeira canção nada possui do caráter mórbido do texto (...) a suavidade da última é inconciliável com o comportamento de esgrimista que Baudelaire privilegiava: inteiramente adequada e magistral é, provavelmente, apenas "Le jet d'eau" (ADORNO 2010, p. 237).

Ora, não é por acaso que Adorno declara sua preferência pela terceira canção: "Le jet d'eau". Sendo a mais atonal dentre as cinco peças escritas por Debussy, ela termina por incorporar, *avant la lettre*, a sugestividade dodecafônica. Embora o compositor francês não utilizasse, evidentemente, a técnica criada e afirmada por Schönberg, é instigante notar que, logo nos sete primeiros compassos da composição, surge uma coleção de dez notas que terminam por implodir, por assim dizer, qualquer centro tonal claro e distinto – procedimento comparável à dissolução do elemento figurativo no âmbito pictórico (*Vide* imagem 1). Assim como um pintor impressionista – Monet, por exemplo – privilegia cores e pinceladas fortes sem ausência de luz, também aqui, em termos musicais, a interpretação dar-se-ia sem gritantes contrastes de caráter, sob o influxo de imperceptíveis transições cromáticas. Sob tal ótica, escreve Adorno: "Por meio dessa interpenetração ondulante, forma-se uma espécie de infinitude sensível. Mediante o mesmo procedimento foi possível criar, nos quadros impressionistas, cuja técnica absorveu a música, efeitos de luz, efeitos dinâmicos" (ADORNO 1975, p.175).

Ilustrando as pinceladas impressionistas mediante a poesia de Baudelaire, mas sem insistir em algum direcionamento melódico específico,

¹⁹ Trata-se, aqui, de uma das canções para voz e piano compostas por Debussy entre 1887 e 1889 (*Cinco poemas de Charles Baudelaire [Cinq poèmes de Charles Baudelaire]*) a partir de cinco poemas retirados de *As flores do mal: Le balcon, Harmonie du soir, Le jet d'eau, Recueillement e La mort des amants*. Para uma contextualização técnico-histórica das peças e, sobretudo, uma detalhada análise musical da segunda canção, cf. o trabalho de Cecília Nazaré de Lima: "Cinq poèmes de Charles Baudelaire literatura e música em interação". In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, realizado entre 13 e 17 de julho de 2008 na Universidade de São Paulo - USP.

Debussy teria logrado uma fluidez harmônica que, para evocar o título e a assonância do poema, “jorra como água.” As qualidades rítmicas e harmônicas do motivo principal prevalecem em relação aos gestos melódicos cantáveis da peça, no entanto, nem a sonoridade autônoma do texto poético nem a forma musical são comprometidas. Esparsamente melódico e intensivamente tímbrico, o material temático impressionista deixa-se sublimarem visíveis cores harmônicas, formando uma tela dinamicamente suspensa sobre a qual a linguagem, despojada de suas tradicionais funções representação, pode pincelar seus vocábulos sem pressa ou hora para acabar. E, com isso, caberia finalmente dizer que a aversão da nova música à linguagem era apenas epidérmica, uma reação à milenar opressão exercida pela tradição tonal. Tanto é assim que Adorno conclui – e nós, com ele:

O movimento que se deixa resumir pelo nome de nova música poderia ser tranquilamente representado sob o ponto de vista da alergia coletiva ao primado da semelhança com a linguagem. Não obstante, justamente suas formulações mais radicais seguiam muito mais um extremo da semelhança com a linguagem do que propriamente aquele impulso avesso à linguagem. Eram dirigidas pelo sujeito contra o peso carregadamente convencionalizado do material tradicional (ADORNO 2003, p. 650).

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system features a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line is marked 'Andantino tranquillo' and 'p languido'. The piano accompaniment is marked 'pp molto dolce'. The lyrics are: 'Tes beaux yeux sont las, pauvre a - / Closed at last thine eyes, my be -'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '- man - - te! Res - te longtemp sans les rouvrir, Dans cet le / - lon - - ed: Tran - quil and calm thy sleep shall be; E. ven from'. The piano accompaniment is marked 'sempre pp'.

Imagem1

Referências

- ABEL, G. *Zeichen der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004
- ADORNO, T. W./MANN, T. *Briefwechsel 1943-1955*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.
- ADORNO, T. W. "Fragment über Musik und Sprache". In: *Gesammelte Schriften. Band 16: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften III*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- _____. *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften. Band 7*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- _____. *Die Kunst und die Künste*. In: *Gesammelte Schriften. Band 10.1: Prismen-Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- _____. *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- _____. *Theorie der neuen Musik. Neunzehn Beiträge über neue Musik*. In: *Gesammelte Schriften. Band 18. Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- _____. "Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren" (Anhang). In: *Gesammelte Schriften. Band 16. Musikalische Schriften III*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- _____. "Musik und Technik" In: *Gesammelte Schriften. Band 16: Klangfiguren. Musikalische Schriften I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- _____. "Die Kunst und die Künste" In: *Gesammelte Schriften 10.1: Prismen-Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- _____. *Berg: o mestre da transição mínima*. Tradução Mario Videira. São Paulo: Unesp, 2010.
- DUARTE, R. "Sobre o conceito de 'pseudomorfose' em Theodor Adorno". In: *Artefilosofia*. Ouro Preto: Tessitura/Ufop, n°7, 2009, p. 31-40.
- _____. "Sobre a relação entre os media: do *paragone* de Da Vinci à pseudomorfose de Adorno". In: *Especiaria*. Ilhéus: Ed. da Uesc, Vol. XI, 2008, p. 45-59.
- DURÃO, F. "As artes em nó". In: *Alea: estudos neolatinos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras - UFRJ, Vol. 5, n° 1, 2003 p. 47-60.

- FREITAG, E. *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt, 1983.
- FUBINI, E. *Estética da música*. Tradução Sandra Escobar. Lisboa, Edições 70, 2008.
- JOHNSON, M. *The body in the mind*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1987.
- LERDAHL, F; JACKENDORFF, R. *Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MIT Press, 1983.
- LIMA, C. N. de. “*Cinq poèmes de Charles Baudelaire* literatura e música em interação”. In: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, realizado entre 13 e 17 de julho de 2008 na Universidade de São Paulo - USP.
- MACONIE, R. *Stockhausen sobre música: palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie*. Tradução Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.
- NIETZSCHE, F. *Aurora*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- NOWAK, A. “Expressão e logicidade no pensamento musical” apresentada, em setembro de 2013, no *Simpósio Diálogos II: Música e Filosofia*, na Unesp (Marília).
- PLATÃO. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Pará: Edufpa, 2000.
- PLESSNER, H. “Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens”. In: *Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p.479-491.
- RAFFMAN, D. “Toward a cognitive theory of musical ineffability”. In: *The review of metaphysics. A philosophical quarterly*. Washington: Catholic University of America, Vol. XLI, n° 4, 1988.
- ROUSSEAU, J.J. *Essai sur l'origine des langues: ou il est parlé de la melodie et de l'imitation musicale*. Paris: A. G. Nizet, 1970.
- SAFATLE, V. “Debussy e o nascimento da modernidade musical”. Ensaio publicado no Programa de Concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - Osesp em setembro 2010.
- SEARLE, J. *Intencionalidade*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Belo*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

SCHOPENHAUER, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. In: *Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

WACKENRODER, W. H. “Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik”. In: *Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2000.

WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen*. in: *Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Vol. I, 1989.

Email:frbarros76@gmail.com

Recebido: 08/2014

Aprovado: 09/2014