

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

THAMARA MORETTI SORIA JURADO

MÚSICA E NEGATIVIDADE

**SÃO CARLOS
20\$+**

MÚSICA E NEGATIVIDADE

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

THAMARA MORETTI SORIA JURADO

MÚSICA E NEGATIVIDADE

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Filosofia, para obtenção do
título de mestre em Filosofia.**

***Orientação: Prof.Dr.Wolfgang
Leo Maar***

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

J95mn

Jurado, Thamara Moretti Soria.

Música e negatividade / Thamara Moretti Soria Jurado. --
São Carlos : UFSCar, 2014.
87 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2007.

1. Filosofia. 2. Adorno, Theodor Wiesengrund, 1903-1969.
3. Beethoven, Ludwig van, 1770-1827. I. Título.

CDD: 100 (20^a)

COMISSÃO EXAMINADORA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Mestrando: THAMARA MORETTI SORIA JURADO

Dr. Wolfgang Leo Maar – UFSCar

W. Leo Maar

Dr. Antonio Alvaro Zuin – UFSCar

Antonio A.S. Zuin

Dr. Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão – UNICAMP

Fabio Durao

Dedico esse trabalho aos meus pais, Regina e
Silvio, ao pequeno Aron e a Josiane.

Agradecimentos

Ao prof. Wolfgang Leo Maar por todo o estímulo para a constante superação de todas as minhas dificuldades.

Aos professores Antonio Zuin e Jorge de Almeida por todas as sugestões no exame de qualificação. Ao professor Fabio Durão pela ocasião da defesa.

À Capes pela bolsa de estudos.

Aos meus amigos, amigas e familiares que compreenderam a minha ausência e permaneceram ao meu lado estimulando, apoiando nos momentos mais difíceis.

À Josiane que esteve comigo o tempo todo suportando todas as crises com paciência e carinho.

À minha irmã Amanda e meu irmão Junior que ofereceram tudo o que podiam para contribuir comigo ao longo desse tempo.

Agradeço aos meus pais por tudo sempre! Por organizarem a minha vida prática durante tanto tempo. Fizeram agora o que fizeram durante toda a minha vida, mostraram diariamente que eu seria capaz de tudo, de sobreviver e superar todos os meus limites.

RESUMO

A presente dissertação procura investigar as análises de Adorno acerca do estilo tardio de Beethoven na tentativa de compreender a importância delegada às obras deste compositor que levaram Adorno a identificá-lo com o início de um processo que culminaria em Schoenberg. Para tanto, utilizaremos os fragmentos compreendidos na obra *Beethoven: the philosophy of music*, em especial “The Style I e II”.

Palavras-chaves: Adorno. Beethoven. Filosofia.

ABSTRACT

This dissertation intends to investigate Adorno's analysis concerning Beethoven's late style in the attempt of understanding the importance delegated to this composer's works, which led Adorno to identify it with the beginning of a process that would culminate in Schoenberg. For doing that, we will use these comprised fragments in Beethoven's work: the philosophy of music, in special "The Style I and II".

Keywords: Adorno. Beethoven. Philosophy.

SUMÁRIO

I Apresentação.....	13
II Sociedade e Música.....	18
III Beethoven.....	55
A tonalidade.....	66
O estilo tardio.....	71
IV Considerações Finais.....	82
V Referências.....	86

I
APRESENTAÇÃO

Beethoven está inserido num contexto social entre o século XVIII e o XIX, que na música é chamado de classicismo, período no qual a sociedade passa por intensos questionamentos proporcionados pelo iluminismo. Outros valores passam a ser apregoados, são estes que fizeram do humanismo burguês a esperança da civilização humana. Num período no qual a liberdade individual, como a escolha do próprio destino, é colocada como possível. São os valores que originam as idéias progressistas, afirmam a superioridade da razão, do conhecimento, possibilidade de realização da liberdade individual, momento no qual o esclarecimento é entendido como a possibilidade de emancipação.

O compositor respira a atmosfera revolucionária e rende-se ao entusiasmo do novo espírito. As suas composições contêm esse impulso revolucionário que pode ser compreendido nos elementos da música burguesa, como a sua linguagem, substância e tonalidade. Entretanto, esse sentimento vai perdendo o seu ímpeto inicial com a descoberta da impossibilidade de realização dos objetivos e valores trazidos pelo ideal emancipatório, particularmente entre o segundo e o terceiro período.

O esclarecimento é muito bem discutido por Adorno e Horkheimer na “Dialética do esclarecimento” (1985) no qual a tradição deste que seria o grande valor capaz de possibilitar a emancipação humana é questionado desde sua origem. Nessa discussão são aproximados o mito e o esclarecimento e na reflexão sobre o pensamento ocidental são questionados os motivos pelos quais a sociedade não está entrando num estado verdadeiramente humano mas ao contrário está cada vez mais próxima de uma estado de barbárie.

Em linhas gerais, a descoberta de que o elemento esclarecedor na verdade pretende organizar o mundo com os instrumentos que detém especialmente através de aspectos ideológicos, que podem ser associados à crença e ao mito, traz a necessidade de questionar os meandros ocultos do esclarecimento.

Esses instrumentos corroboram para manter a maioria dos indivíduos num estado de ignorância imposto por uma cultura aparentemente democrática mas

que na verdade mantém-se como um dos veículos mais importantes para a dominação, revelado na segunda parte da obra “Indústria cultural. Esclarecimento como mistificação das massas”. (Adorno, 1977)

Nesse contexto de organização do mundo moderno, a ideologia é estabelecida como um componente essencial para manter a ordem tal como estabelecida pela dominação econômica. Então, no lugar do esclarecimento nos damos conta do obscurecimento que acomete a consciência do sujeito.

Diante do fenômeno da indústria cultural a própria cultura passa a ser definida como uma indústria com metas de lucros entre outras coisas que a determinam como uma rentável atividade econômica. O poder exercido por essa indústria não deve ser subestimado uma vez que é a partir de seus mecanismos que se cria uma identidade falsa entre o universal e o particular, como se o indivíduo e o todo estivessem reconciliados, quando existe um poderoso instrumento para gerar lucro e exercer um controle social.

Grosso modo, podemos concluir que a música nesse processo todo pode colocar-se a serviço dessa realidade coisificante ou torna-se a voz que exprime a verdadeira condição do sujeito na sociedade.

A obra de arte, seja a música, a pintura ou mesmo a literatura, contém a possibilidade de manter a autonomia diante da massificação cultural imposta pela indústria cultural na qual os bens culturais são vendidos e utilizados na manutenção de sua lógica da reconstrução “cultural” da sociedade.

As composições de Beethoven, particularmente as do seu terceiro período, são anti-harmônicas e marcadas por um traço de profundo sofrimento, expressam a impossibilidade de reconciliação entre as contradições existentes na sociedade real, eis o conteúdo de verdade exigido à obra de arte autêntica.

Beethoven representaria o centro da música moderna para Adorno e os subsídios utilizados para sustentar essa afirmação estão ancorados no último estilo do compositor, talvez um pouco antes, no período de transição entre o segundo e o terceiro, ou seja, o período de maturidade.

Nessa fase madura há uma ruptura essencial, que representa uma descontinuidade na história da música, qual seja, o rompimento com os valores

apregoados pelo humanismo burguês que a partir desse momento passam a ser questionados em sua possibilidade de realização.

A obra de Beethoven costuma ser dividida em três fases. Na primeira, de 1792- 1800 estão localizadas as suas primeiras peças publicadas em Viena, que incluem os trios Opus 1, a Sonata Patética, os dois primeiros concertos para piano e a Primeira Sinfonia, além de outras obras tradicionais, mas que já apresentam alguns traços pessoais.

A segunda fase, no período de 1800 a 1814, é especialmente marcada pelas decepções amorosas e a surdez do compositor, aqui são identificadas as composições: Sonata opus 26 (Marcha Fúnebre), Sonata ao Luar, sua primeira Sinfonia, sonata opus 27 em mi bemol, Sonata opus 53 em dó- a Waldstein, Sonata Apassionata entre outras. Nesse período, Beethoven compõe a sua terceira sinfonia, a Heróica, que na verdade iria se chamar Bonaparte, mas o compositor rasga a folha onde estava o nome da composição quando soube que aquele que considerava o herói da república tinha se tornado imperador.

O último período, de 1814 a 1827, é identificado como o das grandes inovações, Nona sinfonia, a Missa Solene, os últimos quartetos de cordas. Trata-se do momento mais importante para as considerações de Adorno.

O objetivo do presente trabalho é investigar as análises de Adorno acerca do estilo tardio de Beethoven na tentativa de compreender a importância delegada as obras deste compositor que levaram Adorno a identificar nele o início de um processo que culminaria em Schoenberg. Para tanto utilizaremos os seus fragmentos compreendidos na obra *Beethoven: The Philosophy of Music*, em especial “O estilo tardio de Beethoven” I e II.(1998)

O primeiro capítulo traça uma discussão acerca da época do esclarecimento, na qual Beethoven está diretamente envolvido, considerado por alguns musicólogos como o protótipo do revolucionário burguês. A discussão realizada na Dialética do Esclarecimento tornou-se(1985) diante desse objetivo, essencial para desvendar a problemática gerada nesta lógica e a indústria cultural, indispensável ao processo de massificação e coisificação.

Esse desenvolvimento gera algumas indagações a respeito da música e sua relação com a sociedade, afinal como a música pode escapar desse processo de massificação? Como a sociedade está inserida na forma musical? Portanto, a intenção nesse momento é desvendar a relação entre a música e a sociedade.

O segundo capítulo concentra-se em Beethoven, e nesse momento podemos estabelecer a relação do compositor com a sociedade através de suas composições. Iniciamos com as suas fases consideradas clássicas, a primeira e a segunda, procurando desvendar os elementos presentes em suas composições, na importância que é atribuída a forma-sonata e qual a sua relação com a sociedade burguesa.

Especialmente motivados pela afirmação de Adorno de que a tonalidade representa a essência do trabalho de Beethoven, entramos no tópico Tonalidade no qual o propósito é justamente compreender qual a importância desse sistema para as discussões realizadas pelo pensador alemão.

O Estilo Tardio é o período mais importante e enigmático de Beethoven. Nesse tópico, o nosso objetivo é discutir as inovações desse período, salientando algumas composições e particularidades que são discutidas por Adorno, tais como, a utilização das convenções, a simplicidade apresentada em algumas composições e o reconhecimento da impossibilidade de reconciliação das contradições.

II
Sociedade e Música

A segunda metade do século XVIII incidiu com a última parte do iluminismo, um período de grande reviravolta nos conceitos e valores humanos, marcado pela ascensão da burguesia e as constantes lutas contra o absolutismo e a aristocracia. Portanto, a enfática sobreposição que o movimento atribuía à razão, à lógica e ao conhecimento inevitavelmente influenciaram o desenvolvimento da música.

Uma das conseqüências da ascensão da burguesia foi a constituição de um novo público que, diferente da aristocracia, era mais vasto e anônimo e não determinava aos músicos as suas vontades. Esse público ansiava em comprar o acesso à cultura e as artes consideradas superiores, que até este momento eram freqüentemente associadas aos profissionais e a aristocracia, o que acabou levando a expansão da música para outros lugares, por exemplo, as salas de concertos, trazendo a condição de quem pudesse pagar poderia ouvir, a exemplo do que já tinha acontecido com a ópera.

Surgiram nesta época instituições para apresentação de concertos públicos em vários países, algumas começaram apresentando apenas a música sacra mas com o tempo dividiram o palco com a música considerada profana.

Todas as transformações que ocorrem no panorama da música no século XVIII levaram Adorno a concluir que o aparecimento de um público mais numeroso e ansioso por distrações foi um dos motivos que causaram o caráter superficial na música composta logo após Bach.

O período Barroco no qual Bach está inserido, anterior ao classicista, apresenta um estilo mais ornado, marcado pela densa polifonia. Na passagem de um período ao outro, especialmente no pré-clássico, a composição musical passou a buscar a simplicidade que transparecesse mais acessibilidade para esse novo público que estava surgindo.

Mas se, por um lado, os compositores transformaram-se em espécies de agentes de mercado e suas músicas deixaram-se afetar por essa superficialidade até seu âmago, por outro lado, essa mesma necessidade de distração traz consigo a necessidade de mais variedades nas composições. A preocupação com

a variedade no interior de uma peça torna-se o fundamento da relação dinâmica entre unidade e diversidade, uma das características do classicismo vienense. Portanto, a relação dinâmica que é gerada neste processo pode ser entendida como o resultado de um progresso imanente.

No período de emancipação das classes médias a música sofreu modificações ao tentar suprir essa necessidade de variação e diversidade, tais como: simplificação da escrita, superioridade da melodia e, sobretudo, atenção para a exploração sistemática dos sentimentos subjetivos individuais apreendidos nas sucessões, transformações e contrastes, às vezes, repentinos.

A subjetividade e melodia trabalhadas juntas transformaram-se dialeticamente em trabalho temático e dinâmica global e assim conferiram à obra unidade dentro da diversidade. Isso tudo indica um equilíbrio interessante entre o os aspectos humano individual e o humano universal, o que tecnicamente é refletido numa verdadeira reinvenção da polifonia, harmonia, ritmo, instrumentação e, conseqüentemente, das funções desses procedimentos.

Toda essa revolução musical aconteceu, principalmente, devido os trabalhos de Haydn e Mozart que acabaram criando um estilo ao mesmo tempo elegante e expressivo, especialmente marcado pela preocupação tanto com os detalhes quanto pela concepção de conjunto de efeitos dramáticos, por vezes surpreendentes, mas logicamente motivados. Essas modificações e o estilo gerado podem ser percebidos na sinfonia no. 29 em lá maior (1775) de Mozart ou nos quartetos para cordas op. 33 (1781) de Haydn.

Os quartetos para cordas op. 33, na ocasião da publicação, foram anunciados pelo próprio compositor como escritos de uma maneira nova e particular. Estas modificações podem ser observadas no quarteto n. 1 no qual são apresentadas duas tonalidades (ré maior e si menor) que lutam uma contra a outra sem que se saiba inicialmente qual é a tônica (dominante) na peça. No terceiro compasso a melodia é deixada para o violoncelo enquanto os outros instrumentos tecem o motivo de acompanhamento. No quarto compasso, o acompanhamento é mantido pelo primeiro violino e transforma-se na principal voz melódica e nesse

momento o violoncelo passa a fazer o papel de acompanhamento mas sem mudar o material temático.

Através deste exemplo tornam-se mais evidentes as transformações anunciadas por Haydn, ou seja, a invenção da harmonia clássica, em que tonalidades são conflitantes, e o contraponto clássico, no qual há uma contínua mudança de função das diferentes vozes.

Apesar de todas as variações e inovações essas modificações mantinham a coerência. Tanto Mozart quanto Haydn preocupavam-se em apresentar em suas obras clareza na ação e na atribuição de uma função precisa em uma globalidade dinâmica, ainda que ao menor fenômeno isolado.

Beethoven está inserido neste período histórico, entre os séculos XVIII e XIX, no qual o esclarecimento é tomado como um legado positivo da modernidade tanto para os liberais quanto para os marxistas que concordavam especialmente no que refere às conquistas daquele período.

A crítica realizada, neste momento, contra o despotismo absolutista, a religião e a superstição, dão força ao pensamento racional. A cristalização da razão e autoconsciência no conceito de liberdade individual, entendida como a consciência para utilizar a liberdade e determinar o seu próprio destino, são tomados como superiores em detrimento destes valores anteriores vinculados a fé e a religião.

Mas essas promessas emancipatórias advindas da superioridade da razão em detrimento dos mitos e credences religiosas são questionadas até a sua essência por Adorno e Horkheimer.

Durante o exílio nos Estados Unidos, em 1944, os pensadores questionam o esclarecimento e suas conseqüências para a humanidade numa obra que traria uma mudança de paradigma ao questionar as raízes mais profundas deste movimento. A “Dialética do Esclarecimento” é publicada apenas em 1947 em Amsterdã.

Nesta obra, o esclarecimento que era tido como libertador passa a ser analisado como totalitário, as críticas dos pensadores dirigem-se ao modelo científico patrocinado sob a inspiração iluminista burguesa, que resulta na racionalidade totalizante do mundo moderno.

Diante dessa ameaça, procuram as raízes do esclarecimento, do processo de racionalização e desmistificação, até ao fenômeno da indústria cultural. Portanto, a intenção nesta obra é desvendar o propósito da racionalidade restritiva e o programa de “desencantamento do mundo”, cujo objetivo era o de dissolver os mitos e credences através do conhecimento.

Apesar de colocados em lados opostos, o mito e a racionalidade podem ser comparados, e até mesmo aproximados, na medida em que atentam para o mesmo fato, qual seja, o medo do homem diante das forças da natureza capazes de dizimá-lo. Apesar das diferenças existentes entre ambos, mito e esclarecimento estão unidos pelo mesmo princípio ao procurar escapar do medo mediante à dominação.

Os mitos procuravam relatar, denominar, encontrar a origem mítica e explicar os fenômenos, ou seja, estavam empenhados em oferecer explicações, de modo que desempenhavam uma atividade esclarecedora. Em contrapartida, o esclarecimento volta-se para a matéria, para os números e para a unidade., de tal modo que sobrepôs a racionalidade às explicações baseadas em mitos, credences, fé e religiosidade. O propósito do esclarecimento era o de dissolver os mitos e credences através do conhecimento ou da superioridade da razão.

A razão iluminista, desenvolvida pela mentalidade burguesa na era moderna, apresenta-se como portadora de uma dimensão emancipatória ao mesmo tempo em que instrumental. Entretanto, a burguesia historicamente vai impondo o seu projeto de dominação em relação às outras classes sociais de tal forma que ofusca a dimensão emancipatória da razão e acaba privilegiando apenas a sua dimensão instrumental.

Essa crítica ao iluminismo demonstra que a ciência e a técnica, que tinham a função de libertar o homem do mito, criaram outro mito mais poderoso e até

mesmo mais sofisticado. O conhecimento vai perdendo o seu anunciado potencial libertador.

Portanto, a razão iluminista apresenta-se apenas instrumental e está presente na desigualdade, na opressão e nos pilares que sustentam a sociedade capitalista e, portanto, nos domínios totalitários e ideológicos. Através dessa razão o ideal de felicidade do indivíduo é perdido no mundo contemporâneo. Adorno e Horkheimer atentam para a necessidade da crítica sobre as soluções iluministas que não perceberam a ligação que acabaram estabelecendo entre razão e dominação, que na luta contra o mito assumem traços do próprio sem se dar conta.

Será necessário lançar mão de uma crítica negativa para destruir o mito opressor, procurando desmitologizar a racionalidade, ao mesmo tempo resgatar o indivíduo em sua totalidade e retomar a sua sensibilidade perdida. A esta crítica caberá denunciar novas formas de dominação social que possam surgir nesse processo além dos diversos tipos de fetichização da sociedade moderna.

Os autores encerram a primeira parte da Dialética do Esclarecimento afirmando que a característica principal do Esclarecimento é acreditar que a realização plena da razão instrumental seria o ápice do desenvolvimento humano. Diante desta afirmação o esclarecimento transforma-se num embuste das massas e desse modo coloca-se a serviço do presente.

No texto que segue após os dois excursos, “A indústria cultural. O esclarecimento como mistificação das massas”, que particularmente nos interessa aqui, os pensadores discutem como o fenômeno da indústria cultural é constituído como um poderoso instrumento para geração de lucros e controle social.

O conceito de indústria cultural, elaborado por Adorno e Horkheimer, sustenta a idéia de que, sob a égide do capitalismo tardio, os bens culturais, transformados em mercadorias, são impostos desde cima às massas, a despeito de preservarem a aparência de que resultam de uma manifestação espontânea destas últimas.

Atrelada à ideologia capitalista, a indústria cultural traz em si todos os elementos característicos do mundo industrial moderno, estabelece nesta relação

uma cumplicidade que atenta para a falsificação das relações humanas impedindo a formação de indivíduos autônomos. Esgotando-se no próprio consumo, a arte e a cultura, então produzidas pela indústria cultural, já não trazem nenhum potencial libertador, conscientizador, formador ou educacional.

A ideologia capitalista articula-se em vários níveis, suas idéias e representações são formas acabadas que estão acessíveis à experiência cotidiana do sujeito. Essa forma acabada obstrui a reflexão sobre o modo como foi construída, torna-se natural e imediatamente indiferenciada num contexto amplo no qual não se reconhece no particular. Essa falsa experiência social não pode ser reconhecida no particular porque foi fabricada e não possui relação com o cotidiano fragmentado de contradições sociais dos indivíduos. E este é o seu caráter absolutamente necessário que lhe permite reproduzir a totalidade social.

As experiências autênticas da realidade social são substituídas por experiências enganosas que conciliam as contradições existentes na sociedade e ocultam a verdadeira base material-histórica. Portanto, tem-se uma espécie de duplicação do mundo, de um lado a experiência da sociedade em fragmentação e de outro a experiência da sociedade integrada.

A indústria cultural é analisada como um processo através do qual a sociedade é reconstruída em termos da acumulação, nos termos da realização do valor de troca. De modo que, nas análises acerca da formação cultural da sociedade capitalista, o valor de troca é colocado como objeto de necessidades sociais humanas que são geradas com o propósito de reproduzir o processo social centrado neste valor.

Portanto, através da criação de necessidades e da manipulação sobre os indivíduos, as mercadorias então tidas como necessárias são produtoras da consciência através da qual o indivíduo é constantemente recriado, perdendo a sua humanidade para assegurar a continuidade do sistema capitalista tardodesenvolvido.

A mercadoria, segundo Karl Marx, é um objeto externo cujas propriedades satisfazem as necessidades humanas, sejam estas de subsistência, de consumo

ou meio de produção. Toda a mercadoria possui um valor de uso e um valor de troca. O valor de uso é a utilidade de uma coisa e só se realiza com a utilização ou o consumo. O valor de troca revela-se na relação de troca que existe entre uma coisa e outra, a quantidade de um produto e a de outro.

Portanto, o valor de troca que é objeto de necessidades sociais humanas e gerado justamente com esta finalidade retroage sobre o próprio sistema social e o reproduz centrado na produção do valor de troca. Este é o processo de intervenção na produção, para a auto-reprodução do sistema, tanto na geração de necessidades através da manipulação quanto pela retroatividade destas necessidades sobre os sujeitos adequando-os a elas. Eis o mecanismo da reprodução ampliada, conceito marxista que Adorno traz para as suas considerações acerca da indústria cultural.

Nesta perspectiva a reificação está situada no âmbito da reprodução ampliada de mercadorias. Nesse sentido, ao utilizar este conceito de Marx, Adorno chega a explicação de como a relação capitalista é produzida dentro da sociedade e dessa forma desvenda o processo material de reprodução. (Maar, W. 2000:89)

O pensador deixa claro que este processo de reprodução e acumulação precisa ultrapassar o campo da economia e chegar a produção cultural e material das condições sociais para reproduzir e perpetuar o sistema. Através destes veículos o capital acaba por reconstruir a sociedade como o todo semelhante a sua própria imagem, mas um todo que é falso.

A necessidade de reconstruir a sociedade sob os termos do valor de troca, implica na formação continuada do sujeito dentro desta lógica, como sujeito da produção, compondo a chamada semiformação que é um complemento da indústria cultural. Esse processo de semiformação compõe a dinâmica ideológica na sociedade, segundo a qual o sujeito é composto como um falso sujeito constituinte de uma peça no processo de reprodução da sociedade de massa, caracterizada como conciliadora e adaptativa ao procurar impedir as experiências da contradição social através da experiência substitutiva de uma reconstrução social.

A indústria cultural trabalha na subjetividade para a criação destes falsos sujeitos ao envolvê-los na produção continuada de sujeição, na qual a mediação entre o universal e o particular é deturpada já que através de todas as necessidades geradas pelas mercadorias o universal se impõe ao particular.

A reconstrução cultural da sociedade através dos mecanismos da indústria oferece justamente outra experiência no lugar daquela que ela mesma arrasou. Trata-se da reconciliação entre o sujeito e objeto, entre o existente e o vir a ser, no qual todas as contradições realmente existentes são amenizadas e reconciliadas no todo.

Portanto, todos os valores apregoados como possíveis no humanismo burguês, tais como a individualização, a liberdade e a própria formação emancipatória através da razão, para Adorno, são impossíveis de serem realizados e acabam compondo a lógica que dá sustentação à sociedade capitalista.

A necessidade de tecer uma crítica à racionalidade instrumental implica em uma crítica às formas da subjetividade tal como solapadas no processo material social de que resulta esta racionalização. Sob esta lógica os sujeitos, são constituídos através da alienação e da produção de suas consciências através do caráter fetichista da mercadoria e a sociedade.

Esse processo de formação da consciência se dá através do chamado fetichismo da mercadoria. A consciência individual na sociedade capitalista parece refletir o caráter fetichista da mercadoria mas, na verdade, a consciência é produzida por ele. Desse modo, a discussão de Adorno nos leva a concluir que através da mercadoria e de seu caráter fetichista a sociedade é construída e a formação social é produzida. Portanto, a consciência e a sociedade são produzidas na dinâmica do fetichismo da mercadoria.

O caráter fetichista da mercadoria foi definido por Marx e ao discutir a sua importância no que se refere a produção da consciência e da sociedade, Adorno vai mais além ao tratar da questão do fetichismo cultural.

Segundo Marx, o caráter misterioso da mercadoria se apresenta ao disfarçar o trabalho humano, utilizado na realização da mercadoria, com a forma da igualdade dos produtos em termos de valores, de modo que desaparece o caráter humano. Apesar das diferenças que existem no trabalho produtivo, seja qual for a atividade, trata-se de trabalho humano, realizado através das capacidades humanas. A igualdade do trabalho humano fica camuflada na forma da igualdade das mercadorias, ou dos produtos do trabalho. Assim, as características sociais do trabalho são encobertas e apresentadas apenas como características materiais inerentes ao produto, à mercadoria. De forma que os produtos do trabalho parecem dotados de vida própria, alienando-se do sujeito, produtor ou consumidor, e assumindo uma relação “fantasmagórica” entre coisas. Como Marx coloca: “Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos de trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadoria.” (Marx, 1987, p.81)

O processo de acumulação do capital não poderia manter-se restrito à economia, mas precisaria compreender também a esfera cultural para a contínua reprodução do capital. A indústria cultural integra esse processo e assim reconstrói a sociedade nos termos da acumulação do capital. Complementar à indústria cultural, a semiformação garante ao sujeito, que nesse processo é a força produtiva, a formação nos termos da reconstrução social e da valorização. Portanto, a indústria cultural é desvendada como a parte que conduz a subjetividade segundo os interesses do capital.

A indústria cultural gera necessidades através da mercadoria, impõe o universal ao particular, e com isso cria o falso sujeito que se adequa apenas como se fosse uma parte no processo ao desprezar a sua própria individualidade, as experiências reais e autênticas que são adquiridas através das contradições existentes na sociedade.

No ensaio *Sobre a indústria cultural* (1977), Adorno chama a atenção para o novo caráter da indústria cultural. Uma vez que os seus elementos constituintes já

eram correntes há muito tempo surge uma diferença no que se refere à maneira como são configurados numa espécie de nova qualidade.

O entretenimento e os elementos que compõem a indústria cultural já existiam há muito tempo, de modo que a novidade, ou a nova qualidade, nisso tudo não é o seu, já conhecido, caráter mercantil. Mas se antes da sociedade integralmente capitalista a indústria cultural buscava o lucro de maneira indireta, através de sua essência até mesmo autônoma, agora a sua prioridade passa a ser imediata e sem simulações de seu efeito que é precisamente calculado em seus produtos mais típicos.

A formação social dos consumidores dentro da produção capitalista mantém os indivíduos presos de tal forma que todos se dobram sem resistência ao que lhes é oferecido. E qualquer resistência que possa ser encontrada na verdade já parece fazer parte dessa lógica.

Nesta lógica o indivíduo vê-se em sociedade apenas através do consumo, este passa a ser a atividade social e o valor de troca é que parece constituir a sociedade dessa maneira. A indústria cultural mantém-se poderosa justamente porque produz a necessidade com o objetivo de perpetuar os meios para sua satisfação, portanto, o modo de produção vigente.

O apogeu da racionalidade coincide com a anulação do ser humano, paradoxo também visível na indústria cultural, que engana seus adeptos exatamente ao lhes proporcionar o sentimento de satisfação que é substancialmente ilusório.

A mentirosa hegemonia do princípio de prazer está alicerçada no pré-prazer que substitui o próprio prazer em práticas masoquistas. O que se dá, em termos mais específicos da linguagem estética, no humor sarcástico com as cenas de pancadaria e humilhação de personagens, por exemplo. Situações nas quais o expectador ri de sua própria condição de rejeitado pelo sistema. Esse esquema excita o desejo ao mesmo tempo em que nega a sua realização substancial, eis a essência da indústria cultural como ameaça de castração.

O prazer prometido com a satisfação da necessidade é continuamente prorrogado. O desejo exacerbado através de objetos apenas excita o prazer preliminar que o hábito da renúncia acaba suprimindo.

O que pode ser entendido como um “prazer preliminar” é, na verdade, uma aparência ilusória que conduz a uma contínua promessa que nunca se realiza. Essa aparência ilusória é importante para a indústria cultural na medida em que não deixa escapar o consumidor ao alimentar constantemente tais promessas como se pudessem efetivamente ser realizadas além de contribuir para impedir a formação do sujeito de outro modo que não seja a de consumidor.

Observa-se um processo de substituição da experiência formativa para aquelas fragmentadas e vazias oriundas da indústria cultural cujo apoio principal é justamente a falsa promessa de prazer, no qual a realidade é totalmente submetida.

O processo de formação do indivíduo não escapa a essa lógica, na verdade, a indústria cultural impede a formação da autonomia do sujeito e dessa forma assemelha-se exatamente a autoridade religiosa tão criticada pela ilustração. Portanto, na medida em que o mundo das representações religiosas é rompido o fenômeno da indústria cultural ocupa o seu lugar.

Há uma aparência de grande acesso aos bens culturais, como se a cultura com essa indústria fosse democratizada. Mas, na verdade o processo formativo nesta lógica não almeja em nenhum momento, tampouco na democratização dos bens culturais, a formação autônoma do sujeito mas sim a semiformação que se realiza de tal forma atrelada ao objetivo da formação do valor.

Os bens culturais tomados como a possibilidade de inserir as massas nas áreas em que antes estavam excluídas indica para Adorno (1977, p. 145):

a eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara.

Ainda que exista mais acesso à cultura que em épocas precedentes isto acaba sendo neutralizado pelo trabalho da cultura de massa em diminuir a capacidade de processar as informações relevantes.

Desde sua origem, o sistema capitalista procura demonstrar a idéia de que todos são livres para fazer o que quiserem, sem os entraves da sociedade tradicional. Em um mundo administrado, como diz Adorno, é preciso fazer crer que a rede de monopólios, trustes e cartéis ainda mantém espaço para o acaso, em que a liberdade individual pode ser exercida. Coube justamente a indústria cultural fornecer essa ilusão de contingência.

Portanto, vários de seus produtos incluem a idéia de que qualquer um poderia fazer parte do universo de riqueza mostrado por eles. A todo instante podemos perceber o apelo por novos talentos, novas formas de realizar algum tipo de trabalho, e toda a enorme rede de loterias, sorteios e premiações que mostram a possibilidade de qualquer um tirar a sorte grande. No caso desses sorteios e premiações ainda que a quantidade de premiados seja desprezível em relação aos que nunca ganharam nada há a promessa de ganho, qualquer um poderá usufruir o prêmio, como uma realização fantasiosa do desejo de ganhar.

Esse poder da cultura de massa de se misturar no real, de tornar iguais a imagem e a realidade, faz com que seu teor ideológico se diferencie substancialmente do que era classicamente considerado como tal. No tempo de Marx, por exemplo, ideológico era o que se colocava para além das contradições da infra-estrutura, como uma hipóstase de idéias e concepções avessas à dinâmica histórica e social. O caráter ideológico da indústria cultural consiste na colocação da existência do mundo como seu sentido. Em termos gerais, o prazer que os consumidores experimentam nessas obras é o de saberem que o mundo é tal como eles pensam que é.

O capitalismo tardio pede a adaptação ao sistema, somente se percebe como tendo chance de sucesso aquele que se adapta às exigências do mercado e da vida em geral. Em vez de mostrar a dignidade de um ego que se afirma em sua diferença relativa ao todo social e cósmico, tal como podemos perceber na

tragédia grega, a indústria cultural tende a enfatizar o quanto à identidade subjetiva se valoriza a partir da integração à totalidade social. Desse modo, ela faz constantes empréstimos à arte mostrando o sofrimento como etapa necessária no processo de luta pela vida e de inserção social. Nessa corrupção do trágico, Adorno e Horkheimer visualizam a própria anulação do indivíduo.

Esse quadro demonstra a pseudo-individualidade, então, cada indivíduo apresenta traços dispersos de uma universalidade consumida em cada produto da indústria cultural. Todo ídolo exprime uma realização pessoal que cada um já não mais acredita que possa alcançar, contentando-se com a participação meramente imagética, cujo resultado é a resignação. Essa característica desses produtos mostra o quanto sua essência se esgota na finalidade de gerar lucro. É bem verdade, por outro lado, que as obras de arte sempre foram mercadorias no universo capitalista, mas elas exercem uma negação desse aspecto ao seguirem a lei de sua própria identidade e nesse sentido podem deter uma identidade autônoma oriunda da possibilidade de várias mediações e do distanciamento da falsa universalidade.

Todas as produções da indústria cultural não são apenas compatíveis com a publicidade: são totalmente homogêneas. Qualquer programa de televisão tem como sua substância última o mesmo princípio associativo que a publicidade em seus intervalos comerciais: compra-se a felicidade com a participação no universo da imaginação apresentado. Distante do objetivo de informar a respeito de um produto a publicidade procura estabelecer um vínculo entre os consumidores e os produtos repetindo incessantemente a informação e o estímulo para aquisição.

No caso de um programa televisivo, o consumidor imagina situar-se naquele universo de beleza, felicidade, riqueza etc. A compra da mercadoria anunciada na propaganda está diretamente relacionada com a aquisição imaginária daquele universo e de todas as promessas contidas ali.

Na suposta transparência plena do discurso publicitário, Adorno e Horkheimer identificam um dos principais motivos pelos quais a indústria cultural se mostra como mais uma das faces de regressão do esclarecimento ao mito, na

medida em que a suprema racionalização coincide com a manutenção eterna da ordem social vigente.

A propaganda e a indústria cultural vão se fundindo de modo que o sujeito é exposto cada vez mais à mensagens repetitivas de um produto que o subjuga, e aqui está o sucesso da propaganda na indústria cultural que também demonstra o êxito da persuasão, utilizada no controle de opiniões, em detrimento da força física imprescindível para a autoconservação humana na natureza ameaçadora.

A produção em massa de obras de arte aproxima publicidade e arte, os bens culturais resultantes dessa união mostram-se degradados e esvaziados de seu significado. A crise da formação cultural que acompanha esse processo está ligada à crise da cultura e toda formação cultural que não aponte esses procedimentos de neutralização da cultura, de anulação da potencialidade para a maioria e autonomia crítica do indivíduo, torna-se semi-erudição, semicultura.

Portanto, a chamada semicultura não é compreendida como a falta de cultura mas sim como um planejamento de anulação das possibilidades libertadoras tanto da cultura quanto da ignorância curiosa e desconfiada. A semicultura não é um estado intermediário para alcançar a cultura mas é, na verdade, sua maior inimiga.

Afinal como acontece a regressão dos sentidos com a indústria cultural que leva o processo formativo voltado para a adaptação? Será que existe possibilidade formativa e o restabelecimento das faculdades perceptivas e intelectuais críticas?

O perigo da destruição dos sentidos é analisado por Adorno e Horkheimer na passagem de Ulisses pelas sereias, na qual é explícita a ameaça de que o canto delas representaria a destruição do indivíduo, portanto, a promessa de felicidade, proporcionada pelo aclamado canto inebriante, é a promessa de morte.

O herói Ulisses, na expectativa de ouvir o canto encantador das sereias mas sem render-se a ele, pede para ser amarrado ao mastro e determina aos trabalhadores que tapem os seus ouvidos com cera e permaneçam remando sem olhar para o que acontece com ele. Este é o cenário ao qual Ulisses se submete com a intenção de vencer essa que seria a sua provação não se deixando seduzir pelo canto das sereias que poderiam lhe causar um dano irreversível. O

resultado é que Ulisses ouve a canção amarrado e impotente e assim se submete ao gozo impossível, nem o trabalhadores e nem Ulisses gozam. Os primeiros porque não sabem que a canção é bela e apenas conhecem o perigo que representa, não escutam nada apenas remam. Ulisses, por outro lado, permanece na eminência do gozo, que nunca acontece, e além de não gozar sofre com a possibilidade que continuamente lhe foge.

O gozo oferece ao indivíduo a liberação do trabalho, da função social que ocupa, como se o levasse a um passado sem dominação e sem disciplina. Como uma transgressão na qual o sujeito estaria livre do pensamento e da civilização. Por todas essas razões o gozo precisa ser eliminado, com a finalidade de conter os indivíduos sob o perfeito domínio, contudo, como esta eliminação não é possível cabe domina-lo, administrá-lo e finalmente dosá-lo.

Assim, os lugares destinados ao divertimento tornam-se objetos de manipulação nos quais o gozo tende a desaparecer. Os mecanismos utilizados para regressão dos sentidos estão presentes nesse processo de coisificação da indústria cultural.

A única coisa que Ulisses consegue realmente é assistir imóvel ao espetáculo das sereias, aí está outra semelhança com a arte burguesa. Quando a sedução é neutralizada o indivíduo assiste imóvel ao espetáculo, o que acontece, por exemplo, nas apresentações dos concertos e óperas. A diferença é que agora o canto encantado vem da indústria cultural numa lógica capitalista e quem o ouve são os trabalhadores assalariados.

A regressão a qual os sentidos do indivíduo são submetidos compromete a sua capacidade de reflexão, crítica e pensamento na medida em que o sujeito é uma unidade, assim a sua autonomia é atingida gravemente. Consequentemente os sentidos individuais são adaptados e com a sua percepção deturpada e o seu espírito moldado, com todo esse processo de coisificação, as suas experiências são obstruídas.

A cultura inserida nesse contexto não almeja a construção de indivíduos autênticos, mas justamente o contrário, a sua objetificação, com a intenção de

reificá-lo e submetê-lo ao processo de produção. A cultura é destruída e em seu lugar surge o entretenimento que é alimentado pelo consumo dos objetos culturais.

O papel ocupado pela arte nesse contexto cruel pode ser compreendido na lógica do consumo imposta pela sociedade industrial moderna ao seu valor de uso, que é considerado o seu fetiche e este, por sua vez, acaba determinando uma espécie de hierarquia das obras de arte, de modo que se torna seu único valor, a qualidade que desfrutam.

Assim a obra de arte é um gênero de mercadorias, preparadas e assimiladas à produção industrial, compráveis e fungíveis. Aquelas que têm como objetivo primordial serem vendidas acabam permitindo que o negócio deixe de ser a sua intenção para ser o seu único princípio.

A autonomia relativa da obra de arte, que é utilizada quando a arte decide seguir suas próprias leis e determinações, até mesmo negando o caráter mercantil da sociedade é suportado ao longo da história burguesa. A sua condição de mercadoria, entretanto, por mais que a indústria cultural lhe imponha o caráter de circulação como um mero valor de troca, como tantas mediações do mercado com o artista, segundo Adorno, acaba escapando, ainda que apenas em certa medida, às exigências determinadas pelo mercado.

Quando a arte não está voltada para os fins impostos pelo mercado, então como coisa desfrutável ou entretenimento, não reduz a grande obra de arte a um mero e simples objeto de consumo. A relação estabelecida com a arte requer níveis de apropriação de sua lógica interna, da lei formal que a produziu, diferente dos produtos culturais da indústria cultural, em que a relação de consumo é imediata.

Há uma condição de ambigüidade na obra de arte burguesa entre mercado e autonomia, segundo Adorno “a falta de finalidade da grande obra de arte moderna vive do anonimato do mercado” (Adorno, 1945, p.147). E O que garante a possibilidade de negócio não é o que lhe atribui a condição absoluta de mero valor de troca e consumo.

Se o suposto acesso às obras de arte realmente representasse ascensão das massas a uma cultura considerada mais elevada, que antes era prioritamente destinada a uma minoria, no sentido de emancipação e, se tivesse representado a democratização da cultura, sempre restrita a poucos, seria possível compreender que esse fenômeno proporcionaria a socialização da arte e não sua degradação.

Entretanto, o que a indústria cultural faz é agregar o princípio de democratização da arte, através do barateamento e acesso, e utiliza-lo para inviabilizar o exercício emancipatório mediado pela obra de arte, manipula o seu acesso e extensão social mas nunca a verdade histórico-social que nela está mediada.

A negação do pensamento, o encorajamento à resignação de ser igual a uma maioria são colocados como princípios da identidade. Identidade consolidada nessa estrutura social como a justificativa e confirmação num processo através do qual o conceito se iguala à coisa, a ideologia cristaliza-se e se impõe como modelo de verdade através dos valores que apregoa e que, finalmente, acaba estabelecendo-se como um modelo de realidade indiscernível.

Esse sistema social providencia o embrutecimento e a regressão dos sentidos humanos através do processo de produção e reprodução, a entropia da subjetividade é consequência dessa lógica e diante desse quadro Adorno procura na estética contemporânea um resgate da percepção dos sentidos. Mas como a arte pode desvinciliar-se desse processo?

Talvez a primeira indicação de que é possível escapar desses mecanismos é compreender o caráter da não- identidade e não- imediaticidade que vai determinar na arte moderna o traço de sobrevivência estética em relação aos fetiches totalitários consolidados pela indústria cultural. Questão estritamente relacionada com a maneira como uma obra forma o seu conteúdo.

A obra de arte não estabelece uma identificação imediata mas sim uma mediação com a realidade social que a produziu. Portanto, a realidade se incorpora em sua forma interna tornando possível uma autonomia relativa com relação à realidade empírica sobre a qual poderá torna-se reflexão crítica e

negação. Esse princípio da negação determinada sistematiza na obra de arte as contradições e antagonismos como antíteses da sociedade enquanto problema de sua forma interna.

Portanto, na constituição estética de uma obra de arte os conteúdos sociais são mediados e contidos dentro de sua forma interna, que por sua vez é composta de elementos, que mediados, advém da realidade social e dos elementos históricos. Já que é mediada, a obra não é a realidade mesma mas através de uma relação não imediata com a práxis expressa as ações históricas do indivíduo por outro modo de reflexão. Assim o princípio de não identidade da grande obra de arte é a sua garantia de autonomia, o princípio através do qual é possível exercer a sua liberdade.

A forma pela qual uma obra é estruturada acaba por estabelecer a negação de si mesma como expressão imediata da realidade empírica na qual foi gerada. Essa negatividade empírica é o que a caracteriza e o que lhe confere a autonomia pela qual a realidade social é mediada.

O caráter negativo está consolidado, entretanto, nas concepções teóricas mais amplas de Adorno no que se refere a natureza da relação entre teoria e transformação social. A força negativa é por si mesma crítica de modo que através de sua própria força seria possível alcançar o conhecimento da verdade e a transformação na consciência o que poderia conduzir de alguma maneira a práxis social.

Ao adquirir esse caráter de negatividade e não identidade, a obra como negação plena do conteúdo social, ou seja, negação determinada na conceituação de Adorno, potencializa a arte como conhecimento crítico da sociedade. A sua fruição não se dá por mero consumo ou por sua característica de coisa desfrutável, mas numa relação de apropriação da sua lógica interna, da sua lei formal, elementos pelos quais se dão as injunções sociais que na obra de arte estão mediadas.

Diferente disso, nos produtos da indústria cultural a própria imediatez com a qual os bens culturais se identificam com a lógica do mercado de forma

absolutizada torna o processo de mediação inviável. Isso ocorre em razão das injunções sociais que estão envolvidas nesse processo serem explicitadas direta e mecanicamente que acabam não se convertendo na forma da obra.

O produto estético formaliza uma lógica própria e particular que ao mesmo tempo se descola da logicidade do real que o produziu e, embora não seja a sua identidade total, com ela se identifica. Essa realidade histórico social expressa de outra maneira na forma da obra, a correspondência dialética em cujo processo essa realidade, em estado de suspensão, dizem-se outras.

Por essa característica Adorno afirma que a maneira como a obra reflete a violência e a dominação da realidade não pode ser compreendida como mera analogia, essa negação e apropriação da realidade nos aspectos formais e de conteúdo dos princípios artísticos que a constituem se convertem na forma da obra.

Então, a especificidade da obra de arte, a sua forma como é um conteúdo sedimentado e modificado não pode negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente se o formato é capaz de revelar o conteúdo na forma uma vez que, em geral, a interpretação de uma obra está relacionada com a maneira como transpõe os seus elementos formais em conteúdos. Mas o conteúdo não pertence diretamente à obra de arte então é como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário, imprime-se nas obras que dele se afastam.

O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é a totalidade desse movimento. Participa do conteúdo mediante a sua negação determinada. Quando mais energicamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contato com o que elas negam.

Portanto, há no conteúdo estético uma espécie de inconsciente histórico que, ao ser interpretado, permite um movimento mais consciente do sujeito na apreensão do objeto ou até mesmo da reciprocidade entre ambos. Desse modo a arte consolida-se como intercâmbio entre o sujeito e o objeto ao exigir o diálogo do

sujeito com o outro, pelo qual é possível simbolizar o mundo. Essa questão não está relacionada com uma identidade entre sujeito e objeto mas com a possível desestabilização dos princípios através dos quais a verdade só se revelaria na superioridade de um ou de outro.

Quando a arte elabora o seu conteúdo não passa a representar a realidade imediatamente tal como é, por isso não existe uma relação direta e imediata entre o objeto representado na medida em que exigem do sujeito a mediação e a apropriação do recorte criativo estabelecido na apreensão do objeto. A natureza mimética da arte acaba lhe atribuindo uma contradição porque o seu conteúdo não apresenta a realidade.

Desse modo a subjetividade e a objetividade podem ser relacionadas com o objeto que se mostra esteticamente a exigir do sujeito que o revele como o seu outro. Nessa dimensão do estético como inconsciente histórico que, ao ser interpretado, desvenda outras linguagens para além daquelas que a obra de arte negaria se a realidade se revelasse de imediato como verdade objetiva e justamente porque negaria é que a obra de arte tenciona constantemente o intercâmbio com a objetividade que a produz, tornando-se assim o seu conteúdo de verdade.

Através dessa tensa negação a representação da obra não é meramente um reflexo daquilo que está confirmado com a objetividade. Pelo fato da perspectiva estética na obra de arte referir-se ao real como representação e não como decodificação do objeto é que na sua constituição o último se dilui numa subjetividade. Ao apreendê-lo o desenvolve carregado de outros códigos que desmentem a unidimensionalidade com a qual se mostra.

A obra de arte torna subjacente a relação do objeto que, tencionada na sua prepotência de expressar a realidade reduzida a si mesmo, busca, no intercâmbio da subjetividade que o expressa, a transgressão da unilateralidade com que pretendia manifestar-se. A dimensão metafórica remete a uma contradição daquilo que se revelava por unicidade pragmática e, no caso, por racionalidade

regressiva. A relação de interpretação da realidade altera-se para assim compreendê-la e intervir em outras camadas possíveis.

A dimensão estética como elemento constitutivo da obra de arte não é, portanto, apenas o que viabiliza a fruição da obra, mas é o componente que não permite a correspondência imediata com a realidade e lhe atribuir, ao mesmo tempo, a condição de linguagem. E a estética inviabiliza na obra qualquer transparência, o que seria a sua própria anulação, para traduzir nos ocultamentos que lhe são inerentes aos conteúdos com várias interpretações que melhor apreendem a multiplicidade de ocorrências do movimento histórico que a permeia.

Nesse processo, surge a reflexão, que deve ser entendida, neste sentido, como não resignação e resistência do sujeito a todo clichê que envolve o plano da consciência, omitindo assim a apreensão da verdade como capacidade de ação no mundo.

O ocultamento, isto é, a constituição lúdica com a qual a obra redesenha as impressões que o seu contexto determina, surge não de maneira institucional, mas da forma arbitrária de como esteticamente o real é apreendido. Também em razão disso, as contradições sociais, materiais e históricas estão mediadas na obra de arte com o material estético.

Assim, a relação estabelecida entre as obras de arte e o conteúdo de verdade é sentida em um estado de extrema tensão. Se por um lado possui verdade como aparência, por outro, a verdade também aparece na negação de tal aparência. No seu conteúdo de verdade, como diz Adorno, a filosofia e a arte convergem, uma vez que a verdade da obra de arte está relacionada ao conceito filosófico, já que a obra é o conceito em si.

Essa aproximação entre arte e filosofia já está presente quando Adorno escreve “O estilo tardio de Beethoven” mas aparece mais evidente e até mesmo é mais discutida, aparentemente, em sua obra “Teoria Estética”. Cabe recorrer a esta, ainda que apenas resumidamente, talvez cometendo o engano de não aprofundá-la, na tentativa de entender essa questão.

A questão da semelhança entre a filosofia e a arte pode ser compreendida no que se refere ao conteúdo de verdade que acaba estabelecendo uma diferenciação entre a verdade ou a falsidade em uma obra de arte. Assim, a verdade da obra em si seria equiparada a uma interpretação filosófica de uma verdade filosófica. O conteúdo de verdade em uma obra de arte é vivenciado e se a consciência atual está presa ao imediato e concreto, a experiência estética enfrentaria uma grande tensão para tal relação com a arte é muito difícil à consciência atual, “fixada no concreto e na imediaticidade, (...) embora sem ela não surja o conteúdo de verdade: a genuína experiência estética deve tornar-se filosofia, ou então não existe” (Adorno, 1993, p.152).

A universalidade de uma obra de arte é a sua própria linguagem e, assim, também é a característica capaz de consolidar a convergência entre a arte e a filosofia. Para Adorno, isso revela uma universalidade coletiva semelhante, ou igual, a universalidade filosófica. No que se refere às imagens estéticas, o elemento coletivo é aquilo que pode ser extraído do eu, ou seja, a sociedade, que é, assim, imanente ao conteúdo de verdade. Nesse sentido, o que aparece na obra é aquilo que ultrapassa o puro sujeito, é o que traz à tona sua essência coletiva.

O dado coletivo não é, porém, nas obras de arte, a separação do sujeito, mas por meio dele é que a reação coletiva se revela pelo seu movimento personalizado. E na perspectiva da interpretação filosófica, Adorno observa que esta deve construí-lo inviolavelmente no particular pois “graças ao seu momento subjetivamente mimético e expressivo, as obras de arte desembocam na sua objetividade; não são nem o puro movimento nem a sua forma mas o processo entre ambos solidificados, e tal processo é social”(Id., 1993, p.153)

A obra de arte direciona ao coletivo o que é uma síntese da coletividade, e isso constitui a sua forma. Mas, não somente o que aparece objetivamente nesta forma pode ser entendido como seu conteúdo de verdade mas, ao que esta forma pode indicar, inclusive, a partir de reflexões filosóficas. Ou seja, a objetividade expressa na obra de arte não é propriamente o que é evidenciado e mostrado

imediatamente, mas também o que está oculto e agrupa a coletividade de um mundo social que está mediado. Então, a reflexão filosófica torna-se a possibilidade de reconhecimento do conteúdo de verdade de uma obra de arte na qual a universalidade, que constitui o conteúdo de verdade da obra, é expressa social e historicamente.

O processo de mediação que existe na obra de arte está intrínseco ao conteúdo de suas obras, ou seja, para Adorno a história representa o conteúdo das obras de arte, portanto, a análise das obras indica a necessidade de perceber a história que está armazenada. Isso posto, para o pensador alemão, "quanto mais profunda e totalmente às obras são formadas, tanto mais rebeldes se tornam contra a aparência organizada e esta inflexibilidade é o fenômeno negativo da sua verdade" (Adorno, 1993, p.150).

O sentido que a obra é capaz de adquirir a partir dos ocultamentos que não são imediatamente identificados, demonstra o conteúdo de verdade. Portanto, os significados estéticos que constituem uma obra precisam ser compreendidos, inclusive, como presentes na formação do imaginário social, afinal, como o processo de massificação da cultura acabou apropriando-se de elementos estéticos capazes de manipular a cultura para as massas estes elementos passam a fazer parte deste imaginário e não de uma maneira democrática.

Como uma correlação de forças que é estabelecida entre a realidade e a estética, ou entre verdade social e imagem, que está diretamente atrelada ao processo de massificação cultural com o objetivo de encerrar qualquer possibilidade de consciência do processo histórico em que o indivíduo está inserido.

Afinal, como a música pode expressar a realidade na qual está inserida? A tentativa de responder a essa indagação conduz a necessidade de discutir a questão do material musical

Na verdade, qualquer tentativa de definir este conceito em Adorno é uma tarefa ingrata, primeiro porque se trata de um conceito dialético e como tal modifica-se durante a história e, em segundo lugar, porque o próprio Adorno não

elaborou uma definição pronta e acabada. Afinal de contas a preocupação do pensador alemão não era discutir o material musical mas sim a situação social da música, desvendando a relação entre a música e a sociedade. Outro ponto importante a salientar é que Adorno não utilizou este termo como uma categoria metodológica. Portanto, a tentativa de apreendê-lo categoricamente seria totalmente equivocada, correndo o risco de ser criticada pelo próprio Adorno.

Entretanto, apesar de não elaborar uma definição categórica sobre o termo, o material musical ocupa um lugar essencial na dialética entre o compositor, a obra e a sociedade. De modo que a necessidade de discutir este conceito, a partir de uma abordagem dialética, implica em não deter um significado anteriormente estabelecido ou tampouco procurar deriva-lo de outras premissas, mas sim discuti-lo no tratamento específico que Adorno atribui ao termo.

Podemos recorrer a uma frase de Schoenberg bastante interessante para o conceito de Adorno: “O material da música é o som, que age em seguida sobre o ouvido. A percepção sensível libera associações e liga o som, o ouvido e o mundo das sensações” (Schoenberg, 2001, p.14) Sabemos que o som é o material da música mas como está configurado e o que ele traz entre as suas possibilidades de utilização é um fenômeno marcado historicamente.

A questão da historicidade fica evidenciada nessa colocação, na maneira como a história estabelece a relação entre os sons e os ouvintes no material musical. Segundo Adorno, o ouvido pode acostumar-se com sons mais distantes também:

“um ouvido desenvolvido está em condições de apreender as mais complicadas relações de sons harmônicos com tanta precisão quanto as mais simples, sem experimentar por isso uma necessidade de “resolução” das supostas dissonâncias mas antes se rebela espontaneamente contra essas resoluções que percebe como recaída em modos bem mais primitivos exatamente como ocorria na época do contraponto, em que as sucessões de quintas estavam proibidas por serem consideradas uma espécie de regressão ao arcaico” (Adorno, 1974, p.36)

Ou seja, a discussão acerca do que seria harmonioso ou discordante é estabelecida historicamente. A própria percepção do ouvinte sobre o conjunto de sons agradáveis ou não é histórica e vai se transformando neste processo, uma vez que não há um parâmetro natural e externo.

O espírito objetivo do material possui as suas próprias leis de movimento mas tem a mesma origem do processo social e ainda é penetrado pelas relações sociais, o seu desenvolvimento acontece concomitantemente à sociedade.

Sendo assim, não existe material natural. O material, que engloba o conjunto de elementos da composição, tais como harmonia, melodia, contraponto, instrumentação, orquestração e a própria forma, são utilizados e organizados na música historicamente.

O desenvolvimento contínuo da arte deve ser compreendido pela determinação dos problemas e soluções que os compositores tiveram de enfrentar a cada obra e não a partir de uma visão geral da história da música. Para Adorno, as obras em particular são determinantes uma vez que o material musical pode ser analisado apenas em sua configuração nas obras e não isoladamente.

O cerne desta questão é a consistência na obra em particular, discussão que está fundamentada inicialmente em *Reação e Progresso*. De modo que, a música revolucionária ou reacionária seria determinada pela consistência ou inconsistência da técnica de composição. (Almeida, 2000, p.198)

A consideração acerca do conteúdo de verdade de uma obra deriva justamente da relação do material musical com o compositor e a história. Ou seja, distante dos julgamentos acerca das categorias universais de estilo, o teor de verdade de uma obra está fundamentado na consistência do material musical. Portanto, o teor de verdade só pode ser considerado na obra particular e não no geral.

Ao negar a existência de um material puramente natural, Adorno afirma que para a consciência o que existe é um material histórico. Uma vez que não é entendido como o conjunto total dos meios de expressão o material é o resultado da consciência das possibilidades de expressão. De modo que se a expressão é histórica estas possibilidades não são infinitas.

Os sedimentos da história estão inevitavelmente inseridos nas possibilidades da composição, haja vista que um dado acorde já conhecido há muito tempo não possui o mesmo sentido de antes. Portanto, o próprio material é espírito sedimentado historicamente e é algo socialmente pré-formado pela consciência do homem.

O material musical vai se modificando com tempo, Adorno afirma:

“o material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos” (ADORNO, 1974, p.35)

A partir do momento em que um determinado acorde já não é mais reconhecido será necessário que tudo aquilo que está a sua volta reconheça a carga histórica que lhe é intrínseca. Ao procurar reduzir a música a uma espécie de compreensão invariável supõe-se que o sujeito musical permaneça o mesmo e que o material seja constante. Entretanto, nem tudo é possível em todos os tempos exatamente porque a história envolvida no material modifica, amplia ou diminui as suas possibilidades.

O trabalho de composição não é fácil na medida em que exige a resolução de problemas a cada compasso. A consistência da obra exige do compositor determinados procedimentos e assim eventualmente o reconhecimento da evolução da obra no que se refere, por exemplo, a necessidade de um rompimento com determinado elemento composicional. Essa espécie de coação exercida pelo material é vivenciada pelo compositor a cada compasso.

O processo de construção no qual o compositor precisa colocar em prática a necessidade de consistência precisa estender-se aos elementos como a harmonia, o timbre, a instrumentação. A exigência que é “imposta” não se refere a algo externo mas somente a necessidade de consistência na composição musical. Então, uma obra consistente realiza as exigências impostas pelo material.

Diante dessas necessidades exigidas do compositor como fica a liberdade para realizar a sua obra?

Há uma relação dialética entre liberdade e necessidade estabelecida na composição. Ao exercer a sua liberdade o compositor não se deixa impor determinados procedimentos que não sejam estritamente necessários para a elaboração de seu trabalho. Por outro lado, a utilização dos elementos composicionais num processo racional de composição permitem ao artista trabalhar com mais liberdade, uma vez que a liberdade ocorre justamente no material. Segundo Jorge de Almeida, uma obra que pode exemplificar essa dialética é a *Wozzeck* de Schoenberg, na qual a rigorosa construção possibilita a liberdade real da expressão subjetiva. (ALMEIDA, 2000, p199)

Essa questão da liberdade refere-se a liberdade da consciência da origem mítica, então entendida como um processo de emancipação, e não de uma vontade de expressão individual. Desse modo, a decisão acerca dos elementos composicionais procuram atender a questão da consistência.

A reflexão crítica acerca do material musical é uma necessidade de desvendar as considerações acerca do teor de verdade de uma obra de arte. Nessa tarefa cabe refletir sobre a configuração do material na composição, em sua consistência e sistematização através da forma, da reconciliação de opostos, todas as questões discutidas por Adorno em sua aproximação da música e sociedade, numa espécie de analogia estabelecida entre a música e os problemas da sociedade então contidos em seus elementos.

Então, cabe discutir, ainda nessa tentativa de desvendar o conteúdo de verdade, a questão da reconciliação de opostos na composição.

Sabemos que o material estético contém uma espécie de simulação das relações estruturais da sociedade, carrega características históricas e sociais. Portanto, o artista herda o material pré-formado e ao empenhar-se com este procura apresentar uma síntese positiva entre as possibilidades que lhe são inerentes, tais como, a dialética entre o sujeito e objeto, o espírito e a forma. Assim, poderá elaborar uma reconciliação entre a parte e o todo, o espírito e a matéria. Entretanto, esta reconciliação não é fácil e tampouco natural, tanto que

para realizá-la o artista precisa ultrapassar a enorme resistência que encontra no material estético. Conseqüentemente o artista acaba fazendo uma reconciliação naturalmente ilusória e artificial.

Essa reconciliação é artificial porque uma vez que o material musical traz em seu bojo as relações sociais e individuais, que são contraditórias, ao procurar oferecer uma síntese harmônica será necessário conter as contradições inerentes, ultrapassar a resistência intrínseca e ainda assim acabará sufocando uma das partes envolvidas numa falsa reconciliação.

Todas essas características relacionadas à síntese harmônica atestam uma espécie de harmonização do material estético que também possui limitações. Na tentativa de realizar todas as possibilidades do material o artista compreende a falsidade envolvida no projeto de reconciliação na própria base do material.

Destarte, após realizar todas as possibilidades harmônicas do material o artista chega aos limites da harmonia, e para desenvolvê-la completamente será necessário adquirir um domínio técnico que vem apenas com a maturidade. No estilo tardio o artista com maior domínio técnico pode desconstruir o trabalho utilizando a dissonância e desequilibrando forças então a partir desse momento uma relação mais autêntica com o mundo passa a ser estabelecida.

Beethoven é um exemplo evidente do compositor que acaba com a síntese harmônica dos eventos sociais, políticos e individuais em seu estilo tardio, portanto, no momento em que detém maior vivência e domínio estético. A sua importância se deve justamente por compreender os verdadeiros limites do desenvolvimento das possibilidades do material estético que teria herdado da sociedade.

As possibilidades do material estético e a necessidade de propor outras alternativas para a resolução dos problemas que surgem na composição acabam originando outros caminhos viáveis para o compositor elaborar a sua obra. Entretanto, as convenções, ou seja, aquelas técnicas acumuladas têm importância para a realização do trabalho musical.

Tradicionalmente, como já foi dito, são acumuladas técnicas e convenções que são utilizadas pelos artistas seja para resolver problemas ou mesmo para

realizar seus objetivos numa composição. Essas convenções podem ser comparadas à forma da linguagem natural que utilizamos constantemente. As palavras que utilizamos estão organizadas em formas acumuladas com o tempo, de modo que a história da sociedade está contida inevitavelmente.

A linguagem pode ser mantida da mesma forma por muito tempo, entretanto, quando já não fazem mais sentido, não expressam mais a mesma coisa, são destituídas de sentido e caem na banalidade. Assim também acontece com a linguagem musical, que ao utilizar as convenções e formas já esgotadas de expressão e sentido, deixam-se guiar pela forma mecânica, vazia de sentido e pelo clichê.

A linguagem vazia de sentido e expressão aproxima-se de mercadorias então isentas do conteúdo real das relações sociais que o produzem, como um objeto reificado e vazio. Na medida em que a linguagem, natural ou estética, não expressa mais a vida sensível do sujeito, apresentando-se despersonalizada e podendo ser comparada ao trabalho mecânico destruído de sentido capaz de reduzir a existência do sujeito ao nível de uma máquina, torna-se estranha a consciência, como se fosse imposta de fora.

Essas características que despersonalizam a linguagem, em que falta sentido entre a última e a vida do sujeito levando a instituição da mera forma, são conseqüências da vida colocada como uma mercadoria e a separação entre o sujeito sensível e a sua expressão. Portanto, como uma mercadoria assemelha-se a forma de um produto abstraído das relações de produção num sistema de troca de valores.

A separação entre o sujeito sensível e sua expressão demonstra tanto a alienação do sujeito na sociedade quanto a diferença existente entre estes. Esse processo, no qual é trabalhada a produção social, representa a força do externo e coletivo nas convenções da linguagem, por exemplo, que são formadas justamente pelo coletivo, nas intenções congeladas que são herdadas do passado.

A existência sufocada por fora pela instrumentalização das relações sociais conduz o indivíduo a uma realidade cada vez mais dominada pelos valores de

troca. Esses valores estranhos e externos conduzem a criação de desejo no indivíduo, trata-se de mais um reflexo do progresso racional-técnico de meios de administração e produção. Reificado e externalizado, esse desejo induz o indivíduo a comprar ou consumir determinados bens, dessa forma, levando-o a preservar e defender o maquinário de produção. Conseqüentemente, essas forças totalitárias solapam a força expressiva do sujeito.

Em contrapartida, a auto-expressão é o processo pelo qual o sujeito poderá externalizar a sua existência e chegar a um meio de realização da coerência sensível na vida social.

Na arte esse processo pode acontecer por meio da chamada via negativa, através da qual o sujeito se expressa na ausência das formas, por exemplo, representando a presença negativa através da qual a artista expressa o sofrimento da humanidade. Desse modo, o sujeito da modernidade coloca a sua verdade através da não identidade com as formas que constituem o banal, o que podemos chamar de contra-forma.

Mas para alcançar a expressão pela contra forma será necessário inicialmente reconhecer o banal como a aparência do mundo administrado, o sujeito precisaria reconhecer-se fraco e esmagado por esta realidade e só então não corresponder a estas formas.

Ao mesmo tempo, para chegar a contra-forma, o artista precisaria conhecer a forma uma vez que a primeira só aparece a partir da segunda, por isso dissemos anteriormente que o artista chega ao estilo tardio depois de experimentar todas as possibilidades da harmonia, o que pressupõe um domínio técnico do artista. Não que isso indique necessariamente que no estilo tardio o artista passe a expressar-se apenas através da contra forma, mas, em geral, modifica de alguma maneira as suas obras.

Entretanto, a questão da técnica não determina a grandiosidade de um compositor se sua obra não possui conteúdo de verdade. Por isso, ao comparar dois compositores importantes como Bach e Beethoven, Adorno não hesita em afirmar que Beethoven é superior porque a sua música contém valor de verdade.

O conteúdo de verdade está relacionado a expressão dos conflitos existentes na sociedade, de modo que a construção formal de um trabalho artístico deveria descrever esses embates em sua estrutura. Então, se a forma estética é elaborada como um produto da consciência, e como tal é mediada pela objetividade social, a arte torna-se uma totalidade dinâmica, na qual estão inseridos os antagonismos sociais.

A apreciação musical baseada nos efeitos agradáveis de uma música é comparada por Adorno a uma experiência culinária fora da história. O que realmente importa não são os efeitos agradáveis que uma música pode provocar mas o seu conteúdo de verdade, até porque a expressão da verdade não é agradável mas é dura e sofrida, diferente da harmonia expressa no prazer do espírito demonstrado pela música de mercado.

A forma musical como um dos elementos que constituem o material através de suas possibilidades poderá expressar ou não o teor de verdade. Pode ser comparada à forma gramatical que se flexiona de diversas maneiras, no plural ou no feminino, por exemplo. Na gramática, as palavras concordam umas com as outras e assim produzem uma forma que indica a função relativa de umas com as outras. Na música, a forma faz o encadeamento dos acordes e do mesmo modo constrói a linguagem musical, portanto constitui as formas elementares da gramática musical.

Nas formas musicais propriamente ditas a música emprega a organização com o objetivo de relacionar as idéias musicais umas às outras. Comparada à estrutura da linguagem, as orações são organizadas conectadas umas às outras, são introduzidas relações lógicas, expressas relações de causa, de consequência e simultaneidade e são estabelecidas comparações. A música pode utilizar diversas formas para alcançar seu objetivo, tais como: a forma rondó, a forma Lied, a forma sonata etc.

A especificidade da obra de arte é demonstrada pela forma, segundo Adorno corresponde dialeticamente com o processo histórico e social no qual está inserida. A realidade social se corporifica na forma interna da obra de arte. Esta,

entretanto, não estabelece uma representação imediata com a sociedade mas possui o caráter de mediação.

Se a música pode expressar-se apenas de uma forma mediada então pode ser comparada com a filosofia. Assim, segundo Adorno, um estudo sobre Beethoven deveria produzir uma filosofia da música que deveria estabelecer a relação entre a música e o conceitual lógico. O pensador define a música como uma lógica que diferente da filosofia ou das ciências que comunicam o conhecimento, possui elementos que não acabam culminando em algo definitivo, ainda que aproximem ao objetivo do conhecimento. A sua possibilidade de afirmação ou da confirmação de algo, que seria explicitamente declarado prescinde de uma interpretação, então, a forma musical exige a tentativa de exprimir algo mais decisivo dentro de um meio.

A música possui formas lógicas, tais como afirmação, identidade, similaridade, contradição, o todo e a parte, é a força destes elementos que configurados no material da composição lhe atribuem o caráter de algo concreto.

O limite entre a música e a lógica está relacionado à sua síntese especificamente lógica, ou seja, em seu julgamento. A música não inclui um julgamento mas uma síntese de um tipo diferente, constituída apenas pela constelação de seus elementos, não sua predicação, subordinação ou submissão. Sua síntese, também é relatada a verdade que seria definida como um aspecto através do qual a música coincide com a dialética.

A música traz em seu bojo o contexto social no qual está inserida, como uma realidade mediada, detém uma autonomia apenas relativa em relação à sociedade. Ao tornar-se reflexão crítica a música poderá negar a realidade empírica, eis a sua autonomia, que é relativa por não poder negar a realidade social que lhe é inerente mas que ao mesmo tempo abre espaço para a negação da mesma através da reflexão crítica da condição do sujeito em sociedade.

Adorno encara a forma interna da obra de arte como uma categoria do conhecimento, na medida em que, torna-se um problema da forma interna a

reflexão das contradições existentes na sociedade e posteriormente a representação da antítese dessas antinomias.

A percepção determinante para a apreensão do teor de verdade de uma obra de arte e a descoberta da impossibilidade de reconciliação entre o indivíduo e a sociedade traz a necessidade de expor as contradições existentes na sociedade real.

Na música os elementos e partículas podem ser comparados com os indivíduos, enquanto a totalidade da composição pode ser equiparada à sociedade.

Diante da tentativa da totalidade abarcar todos os elementos particulares na medida em que os reconcilia forçosamente no todo percebemos o caráter totalizante da sociedade que impõe uma espécie de força objetiva externa capaz de racionalizar e organizar as ações individuais externamente. Este contraste real está do mesmo modo expresso nas composições musicais.

Tal necessidade excessiva de controle que está diretamente relacionada com a racionalização que se sobrepõe a manifestação espontânea é traço fundamental da música moderna e está presente nas composições de Beethoven, que representa para Adorno o início da música moderna, através do cerebralismo, ou seja, de sua intensa racionalização e domínio em suas composições. Característica aliás que desmente aquela imagem do compositor quase surdo compondo num bosque, levando a imaginação de que o trabalho composicional está diretamente relacionado a inspiração imagética apenas quando, na verdade, está relacionado, até mesmo determinado, pelo trabalho do artista.

Entretanto, apesar deste traço marcante, Beethoven conseguiu expressar com brilhantismo o elemento particular e individual, seja através de acordes bruscos e salientes ou de silêncios que brotam com um ímpeto. Como veremos adiante, são justamente essas características que atribuem o caráter de compositor mais importante desse período para Adorno.

Mas a necessidade de controle excessivo encapada pela sociedade é comparada por Adorno aos sonhos de pureza de aterrorizantes ideais, como o

fascismo, a divisão minuciosa do trabalho, a administração racional-técnica, o crescimento da burocracia e a metrópoles.

Adorno procura desvendar as tendências totalitárias da música através da análise desses fenômenos também totalitários e da forma como marcam o desenvolvimento da sociedade.

Em todos esses projetos de pureza o elemento subjetivo é aniquilado em favor de uma força externa, objetiva e racional-técnica. Ao indivíduo cabe agir de acordo com as expectativas projetadas, deixando de lado o seu caráter particular e sua subjetividade, sucumbindo, portanto, ao impulso arbitrário.

Mas esse sonho de pureza não é legado da sociedade moderna, ao contrário, trata-se de algo que tem sido repetido em diferentes sociedades e épocas. Todavia, as manifestações salientadas aqui têm a intenção de demonstrar a força opressiva na modernidade contra a qual o sujeito moderno teve que lutar e as conseqüências desse processo na música moderna.

No caso, por exemplo, da ditadura na Alemanha nazista e Rússia stalinista, o estado e sua ideologia detinham um poderoso controle social que comandava a produção cultural e ainda era capaz de construir as identidades pessoal e social como um caráter de unidade, no qual as particularidades e a subjetividade eram solapadas.

A identidade particular de cada indivíduo era, então, substituída pelo aspecto geral da sociedade. Retirando o caráter de interação entre os seus membros, impondo o caráter de unidade e a configuração geral da sociedade em cada indivíduo, cada sujeito está isolado e separado de outros, cada qual em seu devido lugar no esquema prefigurado nesta ideologia. Portanto, destituído de espontaneidade, mecanicamente programado e co-ordenado o indivíduo está totalmente suscetível à força opressora.

Além da emergência da ditadura o crescimento da organização industrial trouxe importantes mudanças no mundo, especialmente com o Taylorismo. Essa nova visão do trabalho, a divulgação dos princípios científicos no processo industrial, dividiu o trabalho em micro divisões, sem qualquer trabalho mental ou

criativo, os indivíduos passam a integrar as máquinas como se fossem peças de engrenagem.

Destituídos de qualquer autonomia e criatividade o sujeito é reduzido a uma peça da máquina totalmente exposto a organização racional técnica do trabalho. Conseqüentemente o poder dos trabalhadores enfraquece e passa a concentrar-se nas mãos daquele que comandam, além dos riscos que esses indivíduos correm de perder o emprego por conta do avanço tecnológico.

O crescimento da burocracia diante da administração racional técnica mostra a crescente separação entre a inteligência e o controle do trabalho. A burocracia festeja a impessoalidade e a expropriação da vida pessoal e privada do indivíduo e a sua subordinação ao maquinário racional-técnico.

Chegando a metrópoles, que seria a imagem final de todo esse processo, vivencia-se a solidão dos indivíduos ainda que próximos uns dos outros, esquecidos de sua existência e destituídos de qualquer relação que lhes seja significativa. A cultura industrial cria todos os seus objetivos e os efeitos ao modelar desde as opiniões até a própria concepção de sensibilidade do indivíduo. Este, por sua vez, torna-se refém desse processo que exalta a fantasia de um ser autêntico com consciência de si mesmo, mas que possui o único objetivo de estimular a idéia de uma sensibilidade subjetiva apenas para manter a ordem criando necessidades obsoletas de consumir os mais variados produtos.

Essas forças opressivas apresentam-se no trabalho de arte na medida em que o compositor preocupa-se com o controle racional-técnico sobre os elementos do material musical, que conduzem conseqüentemente ao sonho de pureza colocado como o objetivo principal do trabalho de arte. Dessa forma a arte passa a ser controlada pela força opressiva contrária ao sujeito e a expressão subjetiva, na música, por exemplo, pode-se observar que passa a ser composta com um controle racional e técnico intenso com o objetivo de atingir uma pureza que seja objetiva e racional, comparada até mesmo à matemática.

A música moderna não poderia ignorar todo esse processo da crescente força opressora que conduz a coisificação da condição humana, de modo que

diante do objetivo essencial de possuir um conteúdo de verdade a música não pode desvincular-se completamente do crescente meio de racionalização e técnica mas com uma diferença fundamental, que é com o objetivo claro de através desses expressar a condição do sujeito em sociedade. Portanto, cabe à música retirar dessa porção objetiva e racional o meio para expressar a condição do indivíduo na sociedade massificante que o desfigura de suas características mais humanas.

A música torna-se, portanto, um meio para vislumbrar o desastre que tem se tornado a condição do indivíduo em sociedade e é, então, nesse momento no qual se aproxima da verdade e do conhecimento, segundo Adorno, recusando-se a oferecer qualquer consolo ou ilusão nesse processo todo.

Voltamos à idéia de conteúdo de verdade na obra de arte, um conceito central na estética de Adorno, através do qual o pensador elabora a diferenciação entre uma música autêntica em detrimento daquelas destinadas apenas ao entretenimento.

III
BEETHOVEN

Beethoven viveu entre 1770-1827, entre os séculos XVIII e XIX, portanto, num momento histórico de crescimento da burguesia, da cristalização da razão, esclarecimento, liberdade individual etc. Valores oriundos do movimento humanista burguês que ao serem colocados sob a ótica de Adorno e Horkheimer mostram a sua faceta mais perversa, como a origem da sociedade de massa e até mesmo do totalitarismo. Como vimos no capítulo anterior esse processo conduz a indústria cultural e ao fenômeno de reconstrução da sociedade em termos da cultura que coloca a arte a seu serviço.

O compositor alemão escapa da tutela social e mostra-se esteticamente autônomo, de modo que as suas composições acabam com o esquema de reconciliação e contemplação entre a música e a sociedade, eis a sua característica essencial que o faz o centro da música moderna para Adorno.

Tanto assim que se recorrermos à vida do compositor percebemos a liberdade gozada até mesmo em suas relações de trabalho. Beethoven vendeu seus trabalhos e durante boa parte de sua vida recebeu pensões de aristocratas, esses relacionamentos nunca tiveram um aspecto de contrato de servidão, o que era usual aos compositores da corte.

Beethoven está vivendo num período sem muitas certezas, talvez possa até mesmo ser considerado o primeiro compositor inserido num momento de tantas controvérsias referentes aos próprios valores humanos. Esse panorama de carência pode ser observado especificamente na música, na corrosão das convenções musicais que se manifestam no incremento das indicações manuscritas ou verbais que Beethoven acredita ser necessário dirigir aos seus intérpretes. Bach necessitava de poucas ou nenhuma, inclusive dos gestos altamente subjetivos de Haydn e Mozart apenas necessitavam indicações para ser entendidos corretamente, pois remetiam a um contexto conhecido como o marco de uma prática comum. Beethoven resulta necessariamente equívoco para uma tradição interessada em negar a existência mesma de alguma ambigüidade

insuperável: o próprio desta subjetividade madura é que não se expressa de maneira subjetiva.

Seus gestos antiharmônicos não surgem de um desenvolvimento subjetivo apaixonado, senão da dinâmica do conceito mesmo de harmonia e a polifonia de Beethoven é, neste sentido mais literal, algo que expressa a sua desapareção da fé na harmonia e assim entende que o mundo alienado não compartilha desta. Compreende, portanto, a insinceridade da harmonia clássica e romântica, presente nas das primeiras etapas de suas obra e de maneira vigorosa na triunfal forma sonata.

Essa manifestação presente no estilo tardio faz desse período o mais importante, aquele que oferece a Adorno todos os subsídios para a discussão acerca da música moderna, de um processo que tem início com Beethoven e alcança o seu ápice com Schoenberg.

No início de seu ensaio “*O estilo Tardio de Beethoven*” Adorno chega a conclusão de que artistas importantes em suas obras compostas na maturidade parecem não compor procurando amadurecer o estilo anterior. Ao contrário, apresentam uma espécie de rompimento com as suas obras anteriores na medida em que não procuram mais a suavidade e a doçura atrelados ao gosto e destinados a reconciliar as contradições existentes em nome da harmonia.

Em geral, as explicações para esse fato prendem-se ao que seria a liberação da subjetividade e da personalidade do artista que passam a negar as regras determinadas ou mesmo a proximidade da morte.

Entretanto, as justificativas sobre o estilo tardio centradas na personalidade do compositor incorrem no erro de atribuir a estas modificações uma origem psicológica. Para Adorno, a análise deste estilo deve centrar-se nos trabalhos que são produzidos e não nas características psicológicas do artista.

Portanto, as análises de Adorno sobre Beethoven não poderiam centrar-se na generalidade das justificativas pessoais e psicológicas mas deveriam ser provadas e examinadas em suas obras. Não poderiam tampouco reduzir o caráter

formal de suas composições com o conceito de expressão uma vez que em seu período tardio, Beethoven teria apresentado criações inexpressivas e distantes.

O compositor está inserido num período da música ocidental conhecido como classicismo, entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX, que se caracteriza, em linhas gerais, pela clareza, simetria e o equilíbrio. Podemos destacar os compositores mais reconhecidos neste período, Haydn, Mozart e o próprio Beethoven, que no final de sua vida já introduzia elementos característicos do romantismo.

Mas ainda que as composições de um artista estejam localizadas dentro de um estilo, as análises de Adorno não estão centradas no estilo do período. Na verdade, o pensador salienta que a discussão acerca de um compositor não pode reter-se aos conceitos gerais de estilo.

No período da juventude de Beethoven (1793-1802), quando já começa a sentir os sintomas da surdez, temos as suas primeiras peças publicadas em Viena que incluem os trios Opus 1, a Sonata Patética, os dois primeiros concertos para piano e a primeira sinfonia.

O segundo período (1802-1812) é especialmente marcado pelas decepções amorosas e a surdez que vinha piorando. Fazem parte desse período composições como: Sonata opus 26 em lá bemol (Marcha Fúnebre), Sinfonia Heróica, Sonata ao Luar.

O primeiro período é caracterizado por composições mais românticas e por vezes trágicas. Segundo Adorno há um movimento retoricamente decorativo do romântico para o trágico entre o primeiro e o segundo período. Assim, Adorno identifica uma espécie de linha de progressão para a tragédia, começando com o primeiro movimento da Sonata Patética, o final da Sonata ao Luar e a primeira sonata com tipo realmente trágico que seria a Sonata para piano e violino em lá maior op.47, conhecida como Kreutzer.

Mais para o final do primeiro período o elemento romântico vai ganhando mais força, como na própria Sonata ao Luar ou o Larghetto da Segunda Sinfonia. Esse período transitório do primeiro para o segundo período surge ao mesmo

tempo com um movimento mais romântico e, portanto, subjetivo. Esse momento subjetivo é depois superado pela objetificação. (Adorno, 1998, p.82)

Apesar das composições desse período inicial apresentarem características classicistas, chegando a ser chamado de fase clássica por Adorno, já são demonstrados alguns elementos próprios e pessoais do compositor. Podemos perceber na Sonata para violino opus 12, no. 1 que, apesar de poucas variações, o segundo movimento apresenta um momento abrupto que, para Adorno, é um dos poucos elementos que dá uma impressão de fratura na obra.

Essa característica, a fratura, é uma das mais marcantes no último estilo de Beethoven, especialmente na medida em que é através desta que o compositor demonstra a não conciliação entre o sujeito e a sociedade. Sendo assim, percebemos que apesar de estar localizada no período inicial a composição demonstra a o caráter individual presente no compositor.

O estilo do segundo período parece ter início num momento em que a realidade externa está mais favorável a uma síntese dialética, no qual as condições culturais permitiam pensar numa estrutura musical como totalidade que poderia acomodar um conceito, de sujeito, indivíduo e de liberdade, e seu oposto, objetivo, sociedade e forma.

Beethoven, em suas composições deste período, procurou unir esteticamente a relação entre o indivíduo e a sociedade, a liberdade e a coação social, realizando, portanto, o sonho do idealismo burguês. A popularidade deste período, em que estão localizadas as grandes sinfonias, celebram o desenvolvimento do sujeito burguês.

Nesse período, a música composta apresenta uma forma gerada na adequação das partes e elementos em relações mútuas. Esta reconciliação entre a sociedade e o indivíduo é a grande realização de Beethoven em seu estilo intermediário, segundo Adorno.

O pensador analisa o primeiro movimento da Sonata para Violino em dó menor opus 30,2 e compara a imagem que a música produz na imaginação de uma criança, ou numa audição infantil, como uma marcha que se opõe a outra

ocasionando uma coalizão, uma catástrofe. Essa imagem, afirma o pensador, é latente nas composições de Beethoven mas geralmente não são diretas e explícitas. Portanto, os choques não são externos e a dinâmica da música existe em sua história interna.

Na música, a sociedade está estabelecida como a forma e o indivíduo como elementos particulares, motivos e o material com os quais o compositor trabalha dentro da forma. Esta proposta de Beethoven harmoniza, portanto, o sujeito e o objeto, o particular e o universal, numa dinâmica mediação entre a parte e o todo.

Ao procurar o critério para adequar o indivíduo e sociedade, Beethoven procurou suavizar de alguma maneira estes elementos um dentro do outro. Então, ao invés de destruir os elementos individuais Beethoven os integrou na música dentro de uma contínua adequação.

As partículas apresentam-se num impulso direcionadas à totalidade, e tornam-se o que são justamente através de suas relações com o todo. Assim Beethoven elaborou um meio para expressar a reconciliação entre a forma objetiva e a liberdade subjetiva numa espécie de totalidade na qual a liberdade dependeria para sobreviver.

Um acorde, por exemplo, poderá obter o sentido desejado apenas na totalidade, sozinho e isolado pareceria comum. Assim, acontece, por exemplo, na sonata Kreutzer na qual um acorde, localizado antes da reprise do primeiro movimento, detém a sua função poderosa apenas em sua função no todo, portanto, em sua relação com o todo, se tocado isoladamente será absolutamente trivial.

Toda a estrutura de uma relação tonal está imanente num momento melódico particular. O todo, em Beethoven, não é extrínseco ao particular ainda que atue sozinho fora do movimento particular ou que seja o seu movimento. O significado de um momento particular em Beethoven é observado a partir do todo, portanto, o todo é responsável pela concreta mediação na música do compositor.

Através do desenvolvimento a totalidade desdobra-se o desenvolvimento de seus elementos. Logo no início da Quinta Sinfonia, a abertura poderosa desenvolve-se logicamente durante a composição. Essa força lógica, que conduz

a composição do início ao fim, demonstra uma espécie de fórmula presente nas sinfonias de Beethoven, nas quais a lei orgânica fundamental está presente na abertura, na idéia básica, que envolve todo o organismo do início ao fim.

Consequentemente, as sinfonias são reconhecidas até hoje através dessa idéia inicial. Ao ouvir, por exemplo, os primeiros acordes da Quinta Sinfonia é quase impossíveis não reconhecê-la. Do mesmo modo a Nona, a Pastoral, a Heróica que trazem também logo no início uma poderosa idéia musical que é desenvolvida ao longo do trabalho.

Portanto, cada motivo na composição musical está associado ao sistema como um todo. Esta espécie de associação que providencia a força lógica do desenvolvimento compõe o desdobramento da totalidade através do desenvolvimento de seus elementos ou partes.

No segundo período, a criação da totalidade que reconcilia os opostos, tais como o sujeito e o objeto, a liberdade e a forma. A forma sonata, neste contexto, apresenta-se como algo análogo musical à dialética, como uma expressão que gera contradições entre tonalidades opostas, temas e caracteres rítmicos. A expressão que amadurece através das contradições é o princípio dialético sistematizado pela sonata.

De acordo com o significado mais freqüente, não definitivo e que, portanto pode ser variável, a sonata pode ser compreendida como o esboço de uma forma tripartida composta pela exposição, o desenvolvimento e a recapitulação.

A exposição estabelece a tonalidade do sistema e contem o material temático, que são geralmente dois temas o primeiro a tônica e o segundo a dominante, conectados por uma ponte. O desenvolvimento, ao menos em Beethoven, é considerado a parte mais livre da forma, aquela na qual as convenções tem pouco peso e a modulação empurra para as tonalidades mais distantes.

Na análise adorniana é importante compreender que a técnica do desenvolvimento consiste na fragmentação dos tópicos da exposição e em sua disposição em progressões harmônicas e em combinações novas. No momento da reintrodução, na qual o desenvolvimento termina, prepara-se o retorno para a

tônica. Na recapitulação da exposição os temas apresentam-se na tonalidade do sistema, como consequência a adaptação da ponte modulante que não conduz à tônica.

Pela natureza conflituosa de sua estrutura, a forma-sonata pode ser compreendida em analogia a sociedade burguesa na medida em que a suspensão do momento dinâmico estático coincide com o momento histórico de uma classe que supera a ordem de estática mas sem capacidade de abandonar-se livremente à própria dinâmica se não superar a si mesma.

Essa função também pode ser compreendida como a evidência do caráter autônomo da arte, aquele heterônomo, segundo o quando a recapitulação representaria um gesto autoritário e em Beethoven esse gesto toma a função de algo obrigatório para expressar a substância ideológica, também a música mais elevada que mais havia expressado a liberdade na persistente não liberdade.

Se Adorno procura enfatizar o caráter ideológico de Beethoven, isso pode indicar a sua convicção das idéias burguesas. Desse modo, o pensador procuraria trazer à tona a característica original do compositor que se refere a sua prática difusa, ou seja, o mérito de Beethoven consiste em reconduzir o momento heterônomo na unidade da forma, então a recapitulação seria um produto do desenvolvimento.

Como enfatiza Charles Rosen (1980), o conceito da recapitulação como a solução constitui-se o aspecto original da sonata em termos gerais, no contraste com sua origem na forma binária barroca. Ao contrário dessa última, no qual estavam limitados a reproposição pura e simples da exposição, com tal rigidez para confirmar a analogia do filósofo com o gesto autoritário, então, a sonata seria uma reinterpretação do esquema da exposição.

A sonata opus 57 em fá menor, conhecida como Apassionata, composta em 1805, apresenta no primeiro movimento uma rigorosa forma sonata. Carrega, logo no início, um discurso com grande dramaticidade. Cada um dos dois motivos primários pertencem a cada um dos dois grupos temáticos e são concluídos não apenas pela unidade do motivo mas sobretudo pelo fato de que o desenvolvimento trata os dois temas principais, sucessivamente, como modelos, e

fizeram a mesma seqüência na exposição, de modo que todo o desenvolvimento pode ser visto como uma segunda estrofe gigante para a exposição, que é trabalhada sem repetição, liberando o significado dinâmico do dualismo temático original.

Esse movimento da sonata, analisado com detalhes na obra de Adorno, é um exemplo da conciliação das contradições na forma sonata. Na verdade, não é um exemplo mas sim o ponto de partida para a análise do pensador alemão, ou seja as conclusões são oriundas das obras e não o contrário.

O princípio da sonata permite ao sujeito intervir de modo hegemônico na construção do conjunto musical, modelando a estrutura total, em que os elementos singulares, que não são idênticos ou singulares, terminem refletindo em si uma única totalidade significativa.

O princípio geral da forma através do qual o sujeito afirma a sua liberdade é o que Adorno chamou de *variação evolutiva*. Este termo, que pertence a Schoenberg, indica que o elemento musical é submetido a uma lógica e passa por uma troca dinâmica ao mesmo tempo em que mantém a sua identidade original, desse modo, portanto, supera a contradição entre identidade e não-identidade.

Este processo pode ser facilmente observado no momento da recapitulação, quando o eu é reinserido no desenvolvimento da variação, o sujeito demonstra o seu poder para retornar para si mesmo não importa quanto tenha andado em direção ao objeto. A sonata procura, portanto, reconciliar a força e a resistência, a parte e o todo, a liberdade e a ordem, o eu e o outro.

Na parte final do desenvolvimento evolutivo, que é a recapitulação, os temas do começo são reproduzidos mas integrados em torno de uma restauração, a síntese tonal dos opostos apresenta-se com sucesso.

O princípio de desenvolvimento da variação através da síntese reconcilia os opostos dialéticos. Trata-se de uma tendência histórica de Beethoven que ultrapassa os seus traços estilísticos diante da necessidade de conectar a música e a sociedade, efetuando assim uma reconciliação momentânea entre ambos. Nesta síntese atribui-se ao indivíduo o status de uma pessoa coletiva ou, em

outras palavras, um sujeito universal, que pode ser comparado ao mundo-histórico individual.

Nesta forma de sonata beethoveniana, o ideal estético classicista está vivo na tentativa de recompor as fraturas existentes numa unidade subordinando a particularidade num gesto autoritário de conclusão.

Esta reconciliação não tem equivalente real, afirma Subotnik (Subotnik, 2008), Adorno não chega a afirmar que esta síntese dialética teria de fato sido concluída pela sociedade durante a vida de Beethoven ou até mesmo em qualquer outro período. Entretanto, há a possibilidade de que esta síntese tenha existido em algum momento, ainda que nem sempre, mas apenas o bastante para elaborar uma categoria conceitual da forma para a imaginação do artista. Mas, na verdade, Beethoven parece ter chegado apenas a uma síntese utópica através de sua própria imaginação e à frente de seu tempo.

Mas se esta síntese não é real por que é tão importante no trabalho de Beethoven?

Esta questão está relacionada com a função crítica da arte que é imposta pelas diferenças existentes entre a arte e a sociedade que a compõe. Para manifestar essa coexistência de ambas numa totalidade harmônica será imprescindível salientar as suas diferenças.

Para Adorno essa reconciliação, entendida como uma síntese dialética contém em si mesma a sua negação. Portanto, já nesse período Beethoven inicia o questionamento da síntese como um fenômeno ilusório.

O surgimento desse questionamento aparece no momento em que Beethoven começa a sentir que a liberdade individual não é real e tampouco existente numa organização formal. Em suas composições, especificamente no desenvolvimento e recapitulação, a liberdade não trabalha livremente dentro da forma e diante da tentativa de reconciliar os opostos o resultado aproxima-se mais de um embate a uma síntese harmônica.

São estes momentos negativos que demonstram a discussão dialética na qual, quebrando um modelo de estrutura pré-dialético, a forma é determinada pelo

movimento do eu na história concomitantemente ao questionamento sobre a autonomia da liberdade individual.

Adorno não considerou o segundo período exatamente negativo já que ao elaborar a síntese Beethoven acaba demonstrando que esta poderia ser possível na realidade objetiva. Entretanto, ao fazê-la permitia à arte salientar as imperfeições sociais e critica-las com seus próprios meios.

Mas para levar adiante as sínteses como se realmente existissem, as composições de Beethoven criariam uma ideologia ao colocar a aparência de reconciliação harmônica como uma realidade. Desse modo perderiam a característica de arte autônoma e contribuiriam para manter a falsa consciência que mantém a liberdade de ação do indivíduo presa no mundo opressivo.

Todavia na medida em que o compositor chega à conclusão de que a síntese não corresponde à realidade objetiva a desfaz, evidenciando as dicotomias irreconciliáveis em seu terceiro e último período de composições.

Portanto, a descontinuidade na história da música está localizada entre o segundo e o terceiro período, Nesse momento a ruptura entre a liberdade subjetiva e a realidade objetiva começam a ser estruturadas no trabalho de Beethoven. Este momento transitório deixa aparecer a ausência do sujeito eloqüente numa expressão austera e simples

Adorno fala na necessidade de estabelecer uma teoria de tipos de Beethoven o que não significa abranger tipos formais mas trata-se de desvendar a relação da música com o tempo diferenciando dois tipos, o extensivo e o intensivo (Adorno, 1998,p.89). O pensador afirma que com esses tipos são procuradas características fundamentalmente diferentes, o intensivo aponta para uma contradição com o tempo, é o verdadeiro tipo sinfônico que Beethoven expressa como nenhum outro na medida em que o trabalha com uma pureza exemplar, é o verdadeiro tipo clássico.

O chamado tipo extensivo refere-se especialmente ao final do período intermediário mas também a fase clássica. Difícil de determinar é representado pelo primeiro movimento do Trio opus 97, a sua característica mais marcante é o tempo livre uma vez que é a música que conduz o tempo.

Nesse tipo, a mediação também se torna pouco freqüente, em sua organização na forma há um momento de renúncia no qual o equilíbrio entre os opostos é menosprezado e em seu lugar surge o paradoxo e a fratura, que conseqüentemente vem à tona. Sem dúvida, existe uma grande semelhança com o último estilo, entretanto os momentos de fraturas, assim como a ausência de mediação, não tão eloqüentes quanto no último, ainda são exceções. Todavia, a relevância aqui já é notável especialmente no que se refere a importância do tempo abstrato na construção e constituição da forma.

O tipo extensivo é configurado com um momento temporal, é temático e mais do que isso é o principal sujeito, a abdicação do tempo prepara a substância deste. O favorecimento e até mesmo a expansão mais larga do tempo, que são valorizados nesse tipo, pode ser observado no quarteto para cordas em fá maior, “Razumovsky” opus 59,1 , composto em 1806.

A esse respeito o último estilo procura conter ambos os tipos, o que, para Adorno, é o resultado de um processo da desintegração e os fragmentos advindos das rachaduras resultantes desta são apanhados pelo estilo intensivo.

Entretanto, Adorno deixa uma ressalva ao afirmar que os caracteres de Beethoven são independentes de tipos ainda que cada um deles tenha um “tempo absoluto”. (Adorno, 1998, p. 90) Muito embora Beethoven utilize esses tipos em seu último estilo são colocados livres.

O estilo tardio pode ser interpretado historicamente na tentativa de buscar peculiaridades que podem ser atribuídas ao seu caráter pessoal mas que, na verdade, tem início diante da tentativa de resolver determinadas contradições que aparecem no decorrer do trabalho. Essa teoria de tipo extensivo seria útil para entender as críticas para o Beethoven da fase clássica e ainda como uma crítica que deu origem a sua fase tardia.

A Tonalidade

Na interpretação da música de Beethoven existem implicações importantes no conceito de tonalidade. A essência da música de Beethoven não é apenas o material musical e sim a própria tonalidade. De tal modo que as limitações do sistema tonal são as suas próprias.

O caráter em si mesmo ideológico e a crítica atribuída à recapitulação representa a maneira menos problemática na leitura da sonata beethoveniana como uma confirmação do sistema tonal a partir de si mesmo, conseqüentemente não como entidade heterônoma.

Na concepção adorniana, a história da música é marcada com a dialética entre sujeito e objeto. Sendo assim, o processo da saturação e dissolução da tonalidade, que é iniciada com o estilo tardio de Beethoven, continuada e aprofundada durante o período do romântico, e guiando o rompimento da tonalidade em Schoenberg, é interpretado como o longo caminho da emancipação do sujeito.

Sob esta ótica, o relacionamento de Beethoven com o material musical da tradição é análogo aquele do indivíduo burguês com a instituição do antigo regime, qual seja, o sistema tonal é percebido como um sistema de vínculo que está começando a liberar-se. Os meios utilizados pelo sujeito, nesse processo a fim de afirmar-se, eram aqueles da expressividade, isso é a subordinação da composição às exigências da interiorização, melhor colocado como o vínculo formal com o abstrato, e o uso crescente da dissonância, verdadeiro instrumento que oferece algum tipo de perturbação para o sistema tonal.

Na passagem entre o momento culminante da supremacia do objeto e o começo da emancipação do sujeito, a filosofia da música de Adorno coloca como um ponto do equilíbrio a segunda fase de Beethoven. No período central da produção do compositor, o conceito de tonalidade encontra a sua justificação no processo da composição.

A dialética entre o sujeito e o objeto criam uma modificação no equilíbrio harmônico, suas partes oferecem-se à lei interna da forma como partes que se negam e que se confirmam e tudo sem prestar atenção ao exterior. Portanto, a

questão entre o sujeito e o objeto envolve uma contradição dentro da composição e do equilíbrio harmônico.

Destarte, o relacionamento entre a parte e o todo se transformam constantemente num processo de auto-reflexão musical. O sujeito, entendido como o material musical, deriva-se do todo, que aqui parece ser representado pela tonalidade, ao mesmo tempo em que o caráter convencional e heterônomo da tonalidade.

O conceito de tonalidade em Beethoven representa um ponto de encontro entre o elemento heterônomo e o autônomo uma vez que o sistema tonal não é somente o material compreendido como o fundamento da atividade do sujeito, mas constitui a sua essência.

Então, a música de Beethoven, segundo Adorno, expressa o segredo da tonalidade segundo o qual as mesmas limitações oriundas da tonalidade são enfrentadas por Beethoven, ao mesmo tempo em que se constitui como o motor de sua produtividade especialmente expresso em seu segundo período.

Com Beethoven o desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema transforma-se no centro da forma inteira. Isso justifica a forma, também onde permanece pré-estabelecida como convenção, enquanto a recria espontaneamente.

A tonalidade pode ser compreendida como uma tentativa de um discurso lógico, como um conceito universal, através do qual o sujeito musical se expressa.

Adorno esclarece que existem temas em Beethoven e também há a ausência destes, as banalidades, expressas com meras estruturas da tonalidade, estão presentes em Beethoven mas também em Schubert. A comparação é realizada entre o primeiro movimento do opus 97 de Beethoven, que é considerado superficial e até mesmo fraco na transição do grupo do primeiro movimento (na terçilha arranjada ao redor da tríade), e o Quarteto em lá menor de Schubert, que é considerado superficial na transição do primeiro movimento. Portanto, ambas as composições são consideradas superficiais em alguns momentos. Contudo a diferença diz respeito à dinâmica existente em Beethoven e ausente em Schubert, o primeiro empenha-se na direção de uma meta e reflete

isso nos pontos acentuados ao passo que aquele momento no segundo permanece no mesmo lugar.

Beethoven não aceita permanecer no mesmo lugar e ainda que trabalhe apenas com a tonalidade não se mantém estático: “O processo de Beethoven é um incessante repúdio de tudo o que é limitado, aquilo que meramente existe” (Adorno, 1998, p. 51)

O que pode ser considerado um elemento temático impalpável é o próprio material, levando Adorno a concluir que isso demonstra que Beethoven coage o material na tentativa de reconhecer a sua essência e sua função, pode ser entendida como a realização de tríades e outras formas harmônicas e contrapontísticas.

Mas os modos através dos quais a tonalidade se realiza são as tríades e as segundas. As tríades são comparadas a mera natureza, são objetivas, enquanto que as segundas são a forma em que a natureza parece quando animada, como um momento subjetivo da tonalidade. A unidade entre estas constitui o sistema da tonalidade e realmente afirma o todo.

A relação da tonalidade com o todo também pode conter momentos que revertem a seus opostos, especialmente como eles se tornam mais extremos. A subjetividade aqui pode ser a responsável para colocar a expressão da resistência, a subjetividade guia dentro do desgastado.

Através de um olhar mais próximo da abertura da Sonata Waldstein em dó maior, opus 53, pode-se perceber a maneira como sistema tonal é recriado a partir do particular. O sistema pré-existente da tonalidade e o aspecto abstrato ao mesmo tempo em que os elementos da música são funcionalizados e correlacionados

A análise é proposta por Adorno com a intenção de ilustrar como na especificidade do evento do começo da Sonata Waldstein, a afirmação da tonalidade do sistema que segue uma distância que seja simplesmente traduzível em termos filosóficos, limitando a esta sua habilidade analógica. O dó maior inicial é abstrato, o fato de que esse não seria afirmado de modo decisivo evidencia a analogia e seu caráter conceitual.

Através do movimento, incluindo ritmo e harmonia, os elementos musicais são interrelacionados e sua harmonia revela-se em sol maior. A modulação imediatamente seguinte mostra que, dada a tonalidade de sol maior o dó maior inicial poderia ser considerada como a subdominante do sol maior.

A esta mudança de perspectiva vem atribuída e assegurada a auto-reflexão. Quando a tonalidade de si bemol se transforma também no instável sol maior, pode-se falar da negação, “negação da negação”, porque o sol maior impediu a estabilização do dó maior. No modo de relacionar-se do compositor com a tonalidade, enquanto sistema, então como uma linguagem especificamente burguesa, viria à luz.

Um contraste a priori é justificado ao conceber o decurso do todo musical do ponto de vista da intenção de quem compõe a música, e não de quem a usa, ouve, neste caso, presumidamente, o caráter ambíguo do tema não consentirá a dedução a priori do resultado.

Se a análise desse caso específico não satisfizer as pretensões da fundação de uma teoria da tonalidade e de seu caráter burguês, contribui certamente para o contorno de uma aproximação dialética à forma-sonata, que existe como o resultado de um processo que é definido como dialético, definido enquanto natural o contraste entre as expectativas abstratamente pré-formadas da tradição e o concreto ambíguo que flui na música.

A forma tradicional é abstrata porque o trecho específico não se exaure nessa, quando é concreto, individual. Por enquanto, resguarda o aspecto técnico compositivo, a dedução do caráter burguês da tonalidade não registra algum progresso da observação reportada a uma comparação entre as convenções harmônicas do classicismo e Alan Berg.

As harmonias perfeitas vão comparado às expressões ocasionais da língua, e ainda mais ao dinheiro da economia. Os momentos atribuídos a esse caráter abstrato podem fazer de cada momento a função da mediação, os acordes perfeitos podem marcar justamente o que é banal e obsoleto e assim compor o seu caráter de falso.

O Estilo Tardio

Seu terceiro e último estilo compreende peças como a Nona Sinfonia, considerada uma exceção, Missa Solemnis opus 123, Variações Diabelli, e os últimos quartetos, quais sejam: quarteto em mi bemol opus 127, quarteto em lá menor opus 132, quarteto em si bemol maior opus 130, quarteto em dó sustenido menor opus 131, quarteto em fá maior opus 135 e a grande fuga opus 133.

A Nona Sinfonia, para Adorno, apesar de ter sido criada no período do estilo tardio do compositor, parece a reconstrução de sua fase clássica, com a exceção de algumas partes do último movimento e do trio no terceiro movimento. Desse modo, o primeiro movimento parece ter sido baseado na sonata Apassionata, ao apresentar uma estrofe como a estrutura na qual o desenvolvimento e a coda se equilibram. Trata-se, portanto, de uma elaboração que já teria sido abandonada pelo compositor em seu estilo tardio.

As composições de seu terceiro período são menos expressivas, enigmáticas, características que eram atribuídas a expressão pessoal, ao seu humor considerado demoníaco, enfim, em características pessoais e psicológicas. Entretanto, Adorno entende esse tipo de análise apenas como um clichê e como tal não poderia discutir a questão em toda a sua profundidade e abrangência, afinal as composições tardias não poderiam ser reduzidas a mera justificativa de expressão e subjetividade pessoal do compositor, quando a grandiosidade desses últimos trabalhos reside justamente em seu caráter enigmático.

Adorno, rejeita esse tipo de análise, afirma a insuficiência do tipo de observação subjetivista, mas apesar disso reconhece que certamente as composições de Beethoven atuam numa espécie de complexo da subjetividade, contudo, não rompem a forma estabelecida, mas talvez o compositor consiga produzi-la originariamente.

Será preciso compreender que o tumulto interior do compositor não está constantemente associado ao medo da morte ou ao seu humor, como queriam fazer acreditar as impressões apressadas e a metodologia subjetivista de análise,

mas apresentam um caráter enigmático que pode ser notado em suas composições de tom lírico e sereno.

Numa sociedade marcada por conflitos, a subjetividade lírica é atingida pela opressão. Como discutimos anteriormente a opressão é articulada com o princípio da reificação e o fetichismo da mercadoria, solapando a condição verdadeiramente humana. Assim, cabe à lírica o protesto a esse panorama cruel, nesse sentido a reação do espírito lírico é uma forma de reação contra a coisificação do mundo.

Através de uma comparação entre duas composições de período distintos Adorno procura evidenciar que apesar das diferenças existe o mesmo grau de subjetividade, autonomia e espontaneidade. Assim, a sonata Apassionata é comparada com os últimos quartetos, o pensador afirma que na primeira a densidade, a estrutura é mais fechada e mais harmoniosa do que nos últimos quartetos. Uma vez que são mantidas as características tão peculiares de Beethoven nas diferentes composições o que faz de seus trabalhos tardios superiores é o seu caráter enigmático.

Uma das questões inicialmente levantadas nessa discussão é o papel das convenções. Adorno lembra que “o primeiro mandamento de todo procedimento “subjetivista” é não suportar nenhuma convenção e remodelar as inevitáveis com a impetuosidade da expressão” (Adorno, 1998, p.124). Entretanto, as convenções fazem parte das composições de Beethoven, especialmente do estilo tardio.

Na fase intermediária de Beethoven, por exemplo, os ornamentos tradicionais são absorvidos dentro de sua dinâmica subjetiva com a intenção de formar vozes intermediárias latentes, através do ritmo ou através de outro meio que poderia ser transformado para seguir a sua própria intenção. Mas no último Beethoven as fórmulas convencionais são inseridas.

Segundo Adorno, em suas composições tardias, por exemplo, na sonata opus 110, existem vários trinados decorativos e cadências, em que as convenções são em geral visíveis. No caso desta sonata para piano, no primeiro tema, há um “*simples acompanhamento de semicolcheia que no estilo intermediário dificilmente seria tolerado*” (Adorno, 1998, p.124) No estilo do segundo período as convenções

geralmente são recusadas ou incorporadas num fluxo de desenvolvimento subjetivo.

No estilo tardio há uma espécie de renúncia das técnicas que o compositor utilizava até então e que eram tidas como a sua identidade musical para fazer uso de fórmulas diferentes até mesmo mais arcaicas e convencionais. As convenções ganham mais importância assim, por exemplo, a vibração, a cadência, outros ornamentos e também o acompanhamento que reforça a tonalidade e a cadência simples.

Todas essas convenções demonstram a impotência do sujeito diante do caráter inexorável da realidade exterior, uma circunstância que o sujeito não pode modificar tampouco obscurecer nem mesmo numa criação artística.

A impotência manifesta-se, portanto, numa convenção externa, numa invenção coletiva que não é sequer reformulada pela fantasia artística individual, constitui uma evidência de que o sujeito teria abdicado frente à força superior da realidade externa e define a si mesmo reconhecendo indiretamente sua própria morte. O sujeito apenas pode expressar sua própria existência de maneira indireta através do rosto rígido e inexpressivo da convenção. As lascas, arruinadas e abandonadas, as próprias convenções transformam-se em expressão.

Por estas razões as convenções acabam tendo um papel tão importante nesse último estilo de Beethoven. A utilização das convenções convertem os arcaísmos em veículos de uma expressão particular que acabam criando um elo significativo entre o evidente e o enigmático. As convenções, não afetadas subjetivamente, são frias mas ainda assim causam um grande impacto. Desse modo, o convencional ganha, no estilo tardio, um significado provocativo.

No uso das convenções é selado um pacto significativo entre o evidente e o enigmático pelos arcaísmos que se convertem em veículos de uma expressão particular. Representativo desse processo são as variações do último quarteto em mi bemol opus 127, especialmente o episódio patético de uma marcha trivial num movimento lento.

Assim, os começos e finais óbvios, as coisas irresolutas, os trinados largos, cadências, demonstram a impotência de um sujeito tocado alegoricamente pela

morte. Adorno afirma que a morte não está diretamente representada na composição, uma vez que é imposta ao indivíduo e não em sua obra ela não poderia ser assimilada pelo trabalho artístico como o seu sujeito mas apenas como algo refratado, como uma alegoria.

Há uma espécie de tom arcaizante que procede a renúncia do trabalho temático, uma suspensão do caráter processual da música, que distancia estas últimas composições da lei formal das obras sinfônicas. O estilo tardio de Beethoven se caracteriza pela busca consciente de uma música na qual o conflito violento não tenha lugar, como pode ser observado nas últimas três sonatas que terminam com variações e uma ausência total de qualquer tensão.

A fuga pode ser dialética, como na sonata opus 106 em si bemol a Hammerklavier, mas as do quarteto em do sustenido menor e na sonata opus 110 induzem a uma experiência diferente da que expressavam os movimentos da forma sonata quando na conclusão evitam a tensão. Mas a fuga apresentava-se contemplativa e até mesmo voltada para as análises do material primário. A transfiguração de elementos simples é muito importante na consideração dos últimos quartetos.

As 33 variações de Diabelli que foram compostas depois da Missa Solemnis podem ser compreendidas como a sua última grande obra para piano e foram elaboradas a partir de um tema proposto por um editor, Diabelli, a vários compositores da época, entre eles Schubert. Mas a idéia era a apresentação de sete variações e Beethoven apresenta 33.

Parecia que o compositor tinha percebido a fecundidade num tema simples e banal de Diabelli, como se fosse uma possibilidade de sua superação. Cada uma das variações apresenta uma visão particular obedecendo a regras próprias mas sempre diferentes em hierarquia redistribuídas trinta e três vezes.

Podem ser caracterizadas como obras e não apenas variações tendo em vista a homogeneidade interna de cada uma, o que pode realmente levar a considerá-las como obras que se referem a um mesmo modelo abstrato, anterior a realidade musical concreta mas que não prejudica a singularidade da obra. Entretanto, desse modo pode-se até mesmo contestar o seu caráter de variação

uma vez que não se trata de dar um passo adiante, de progredir com maior liberdade na transformação de um tema dado inicialmente, mas apresenta uma troca de principio em ordem a algo como uma iluminação comum sobre um certo número de objetos singulares.

Ao comparar as variações de Beethoven com a lógica barroca, especificamente com Bach, quando compôs as Variações Goldberg, percebe-se o sistema fechado no qual as variações se desenvolvem segundo uma lógica irreversível, através da variação linear da partitura é permitida a liberação progressiva da audácia. Há uma conclusão, contendo uma recapitulação textual da ária inicial e a trajetória traçada se fecha deliberadamente.

O sistema de Variações Diabelli é um sistema aberto, no qual o tempo em que seguem as trinta e três variações aparece virtualmente reversível, até mesmo aleatório, numa concepção em que o tempo apresenta-se em várias direções, o que pode assemelhar-se a linguagem serial. A forma se define como um campo de possibilidades como um entrelaçamento de relações múltiplas, variáveis, móveis e eventuais.

No estilo tardio de Beethoven a simplicidade aparece como uma forte característica, entretanto, Adorno afirma que aí surge outra questão referente ao fato de que esse caráter aparece, na verdade, como o signo de alguma outra coisa. O fenômeno é refratado de modo que os temas não são realmente concretos no sentido de uma representação do universal. Diferente do estilo clássico de Beethoven, no qual o compositor teria colocado essa representação através da totalidade, uma vez que o indivíduo é a negatividade então, nesse período inicial, seria mediado pelo todo.

Com a predominância do contraponto todos os temas são adaptados e perdem o caráter de auto-suficiência, mais restritos economizam as notas além da diminuição dos temas e de alguns motivos básicos, por exemplo, na relação temática dos últimos quartetos de cordas.

O contraponto é uma técnica de escrita musical que consiste na superposição das várias vozes que resultam num conjunto harmonioso ao mesmo tempo em que conserva a sua autonomia melódica. Há uma metáfora que

identifica o contraponto como uma música “horizontal” e a harmonia, ao contrário seria uma música “vertical”. O contraponto volta a sua atenção para o encaminhamento simultâneo das diferentes linhas melódicas enquanto a harmonia está restrita a sucessão, no tempo, da soma das notas emitidas, ao mesmo instante e por diferentes vozes.

A tentativa de Beethoven é a de reconstruir o *cantus firmus*¹ da subjetividade e o ponto de partida para o estilo tardio está relacionado a subjetividade e com a busca em direção ao contraponto. Aí acontece a neutralização temática.

Essa tendência de Beethoven indica uma redução que acontece freqüentemente na representação de grupos no esquema formal, o que pode ser representado, segundo Adorno com o opus 101, composição na qual as suas duas páginas de tom lírico carregam o peso de uma obra maior. Semelhante ao opus 109, 110 e o primeiro movimento do opus 111. A tendência oposta a esta permite o esquema emergir e mais movimentos surgem como no caso do quarteto de cordas em lá menor opus 132 e si bemol maior opus 130.

A importância de Beethoven está diretamente relacionada à sua capacidade de criar e produzir incessantemente novos caracteres, tipos e categorias na música. A forma não é reificada, e a sua imaginação não é colocada de uma forma imediata, como uma inspiração musical que é diretamente colocada na música. Mas a sua imaginação é transformada em conceitos por isso se ele repete os caracteres o faz com a finalidade de cristalizar as suas idéias puramente platônicas. Adorno cita como exemplo a sonata para piano em si bemol maior opus 22 que prefigura a sonata opus 53 “Waldstein”.

Essas novas categorias estão ligadas ao mais profundo nível de conteúdo musical que é consequência do pensamento musical de Beethoven, aqui está o verdadeiro elemento humano não arraigado em costumes mas sim no genuinamente dialético. Essa habilidade é extremamente importante para o compositor que bem diferente de tratar-se de uma característica irresponsável ou um resultado acidental, o que está envolvido é um trabalho intenso, que pôde

¹ O *cantus firmus* é uma melodia, geralmente oriunda da liturgia, expressa em valores longos, que serve de coluna vertebral para um desenvolvimento polifônico. (Massim, 1997:66)

inclusive ser observado nas partituras originais de suas composições que estavam repletas de correções.

Um dessas expressões que estão presentes em seu período tardio é a fratura. Esta é utilizada por Beethoven em suas composições tardias com a intenção de expressar que a substancialidade do universal representa alienação, violência e privação. Aqui Adorno estabelece uma comparação com Hegel ao afirmar que para o segundo o universal é substancial enquanto que para Beethoven a universalidade representa todos esses problemas colocados anteriormente. Portanto, o compositor apresenta como características a fratura e o inorgânico enquanto que o pensador torna-se ideológico.

Na fase clássica de Beethoven, o elemento individual era insignificante mas na medida em que submetido à totalidade obtinha uma impressão de importância, e nesse período, especialmente na segunda fase, a aparência era uma categoria decisiva. Mas a insignificância do elemento individual acaba emergindo, tornando-se o acidental, fortuito, portador do universal. Passa a fazer parte do estilo tardio a autoconsciência da insignificância do individual.

Em seu estilo tardio Beethoven substitui a lei formal de suas composições e em lugar da síntese coloca a impossibilidade de reconciliação, de elaborar um conteúdo com harmonia e totalidade estética. Como arte autêntica, a música de Beethoven deveria exprimir a verdadeira condição do sujeito em sociedade, assim como expressar as dicotomias irreconciliáveis.

A realidade social deve estar incorporada na arte autêntica que não deve servir para agradar um público ou a sociedade mas tornar-se autônoma na medida em que exprimi os interesses conflitantes entre a sociedade e o indivíduo.

A arte autêntica procura manter a liberdade individual, mas mantê-la desvinculada dos aspectos sociais pode reduzir o indivíduo a uma existência acidental isolada de qualquer universalidade. Ao perder a sua conexão com a sociedade o sujeito torna-se isolado e demonstra uma dificuldade para garantir a sua liberdade individual. Na arte autêntica, cujo objetivo é preservar a liberdade, o indivíduo requer a confirmação de sua existência livre no mundo exterior para quebrar o seu isolamento através da realidade objetiva.

Contudo, a relação entre o sujeito e o objeto são irreconciliáveis, de modo que o sujeito presente na música abandona o seu lugar para o a produção de caracteres formais. A liberdade subjetiva e a forma objetiva são contraditórias, mas na música, para expandir o caráter formal, o sujeito deve reconhecer a sua própria dependência implícita da objetividade.

Diante da tentativa da separação entre o subjetivo e o objeto, portanto, sem qualquer contato direto com a objetividade, o sujeito não poderia expressar-se através das formas objetivas e conseqüentemente teria que retirar a sua presença física da música. Desse modo, no segundo período de Beethoven o sujeito ainda saía do mundo do objeto, entretanto, agora, nem deriva do objetivo e nem volta a reconciliar-se com ele. Conseqüentemente o sujeito musical não pode mais assegurar a sua própria sobrevivência objetiva.

No terceiro período de Beethoven, o sujeito raramente mostra-se diretamente. O que não significa que o sujeito desapareça completamente mas é através da sua negação que mantém a sua identidade.

A unidade do objetivo e subjetivo muito bem expressas na formas arredondadas, por exemplo nas sinfonias do segundo período, no qual a totalidade emerge do movimento do particular foi o que determinou, neste período, a sua autenticidade. Entretanto, no terceiro estilo, as aspirações classicistas são colocadas em dúvida e a percepção de que a reconciliação forçosa, daquilo que não era harmonioso na realidade, torna-se inevitável. Aí está a rebelião de Beethoven contra o espírito burguês do qual a sua própria obra é a maior manifestação.

A crítica do modo clássico anterior está presente nos elementos formais de seu terceiro estilo, no debilitado tratamento harmônico, na intensa polarização entre o monódico e o polifônico e a forte fragmentação. Portanto, colocam em dúvida este modelo, o classicismo burguês, e suas formas, tais como: as noções de harmonia, o desenvolvimento temático, a unicidade e totalidade da obra, que a partir desse momento são encaradas como alheias a realidade do mundo.

Podemos sistematizar a importância do estilo tardio de Beethoven inicialmente com a aparição de uma nova problemática referente à síntese

prefigurada que se mostra impossível, atrelada a questão da liberdade, a força do destino, a heteronomia do sujeito, sua dependência de uma autoridade historicamente imposta.

O problema do último Beethoven é, portanto, escapar da totalidade sem cair no empirismo, na contingência ou na psicologia. Beethoven o faz da melhor maneira possível ao não deixar essa fase caracterizar-se com a objetividade e de um estilo polifônico nem com a subjetividade expressiva, a relação que o compositor estabelece entre o sujeito e objeto no terceiro período é a única congruente com a estrutura exterior. Uma vez que esta não permite a síntese, o estilo musical unicamente pode acompanhar o sujeito e o objeto insistindo na mútua exclusão de suas respectivas presenças físicas, estancadas em algumas antinomias irreconciliáveis.

A questão é reestruturar a relação entre sujeito e objeto demonstrando a sua *irreconciliabilidade* e que resulta em um paradoxo, qual seja, para ser autêntica a música deve refletir sua *inautenticidade*. Então, o sujeito deverá abandonar o seu lugar e render-se as características normais da realidade objetiva. Se a liberdade subjetiva e a forma objetiva são princípios antiéticos, contraditórios, ao incrementar explicitamente o caráter formal da música, o sujeito reconhece sua própria dependência de uma fonte estanha de autoridade sem ir mais além do processo autônomo da construção musical.

Para se proteger do contato com a objetividade, o sujeito precisa abandonar o lugar reservado para a expressão direta da fantasia subjetiva em formas objetivas. Então, para satisfazer o seu desejo de corroboração objetiva, o sujeito pode usar técnicas musicais adequadas para criar estruturas hostis a uma expressão da liberdade subjetiva.

Isso não significa, entretanto, que o sujeito desaparece mas a sua ausência na configuração musical constitui um componente integral desta configuração uma vez que o sujeito exercita a sua autonomia criando configurações que reconhecessem sua iniludível heteronomia. Mas para alcançar a sua autenticidade no mundo moderno a arte precisa de um lado rejeitar a sociedade contemporânea e de outro apropriar-se dela mediante sua expressão.

Ao realizar essa tarefa Beethoven parece fazer um movimento que deixa o ser livre, fragmentado, ao mesmo tempo em que testemunha o inquietante esgotamento que transborda da totalidade do desenvolvimento da sonata.

O procedimento expressivo do fracasso, da síntese harmônica, são austeros e afastam da obra de arte o mero gostar contra o decorativo. Nesse momento, talvez melhor expresso através da introdução de seu último quarteto opus 135, desprovido de retórica Beethoven parece despir-se da condução trabalhosa e conduz com empenho para levar as coisas até a plenitude de sua conclusão.

Adorno afirma que no último Beethoven os nexos lingüísticos da obra de arte não são sintetizados completamente e em seu lugar são utilizadas os cortes e o fragmento. Nos últimos quartetos isso pode ser observado através dos motivos justapostos, que podem ser comparados a aforismos e complexos polifônicos, a separação entre ambos será o conteúdo estético da impossibilidade da harmonia estética e o fracasso supremo se converte na medida do êxito. A quebra demonstrada neste estilo demonstra que a substancialidade do geral é a violência e que o individual não é positivamente superado e reconhecido na totalidade.

A análise da produção madura de Beethoven começa a manifestar um processo que culminaria em Schoenberg e que cifra a ruptura entre a liberdade subjetiva e a realidade objetiva. A diferença que o material adota nessa fase, de descontinuidade entre o segundo e o terceiro período da obra de Beethoven situado no século XX, cumpre a mesma função do sistema tonal das últimas obras de Schoenberg: uma espécie de estremeamento compulsivo que produzem as convenções frias, a expressão simples e austera que deixa ser a eloqüente ausência de um sujeito anteriormente eloqüente.

O que une Schoenberg e Beethoven, num processo que tem início com o segundo mas é plenamente desenvolvimento no primeiro, é a recusa de manter a aparência conciliadora. Beethoven o faz a partir do seu terceiro período e chega a afirmar que a subordinação à universalidade conciliadora é o princípio mais íntimo da aparência musical, assim desmente a pretensão de conciliação entre o universal e o particular.

Além da impossibilidade de reconciliação, os compositores convivem com a tensão existente entre o impulso da expressão e a necessidade de construção, aproximações que são realizadas de maneiras diferentes nos dois compositores seguindo os seus respectivos graus de autoconsciência.

Schoenberg conseguiu unir a restrição imposta pelo material e a espontaneidade ao compor livremente em relação às formas tradicionais da expressão musical, de modo que modificou a função da expressão musical ao abandonar os ornamentos na música e manifestar os movimentos do inconsciente. Evidenciando o movimento dialético do material que ao mesmo tempo em que faz restrições necessita de espontaneidade e liberdade.

IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Beethoven traz à tona uma nova problematidade ao colocar em dúvida a liberdade e questionar a sua real possibilidade de existência. A reconciliação entre os opostos, a autoridade historicamente imposta, a heteronomia do sujeito são questões que se tornam simplesmente insuportáveis no estilo tardio.

O caráter de fragmentação, característico do último período do compositor, demonstra a criação de um estilo genuinamente dialético, no qual o compositor reconhece a ruptura entre o indivíduo e a sociedade, sujeito e objeto. Desse modo, compreende a verdadeira força da condição do sujeito dominado que tem a sua real expressão subjetiva desconsiderada e minada por uma lógica que coisifica e o desfaz de suas características mais humanas. A expressão do humano em Beethoven o aproxima de Schoenberg, de sua expressão original que está preocupada com a verdadeira condição humana, especialmente no que se refere ao indivíduo e a subjetividade.

Subotnik salienta a importância atribuída por Adorno ao humanismo burguês ocidental, no qual tanto Beethoven quanto Schoenberg são analisados e compreendidos como realizadores de grande momentos críticos na música. Trata-se de um movimento “ entendido como a exposição na história de tais criações essencialmente burguesas como a razão, esclarecimento (domínio e natureza), progresso, dialética e a mais importante liberdade individual”. (SUBOTNIK, 288)

Essa importância delegada a era burguesa pode até mesmo ser entendida como uma nostalgia de Adorno que tende a atribuir ao passado liberal todo o valor contraditório da sociedade industrial moderna avançada. Mas esse sentimento talvez nostálgico não está relacionado com a vontade de recuperação de uma época mas a perda do elemento humano e nas conseqüências que esse reverso trouxe para a música.

O reconhecimento de que os valores apregoados pelo humanismo burguês são irrealizáveis vai aparecendo nas composições de Beethoven com o tempo, até alcançar o seu momento tardio quando o compositor já reconhece a impossibilidade de reconciliação. Entendendo que os interesses individuais não

coincidem com a sua condição na sociedade, o compositor passa a questionar a liberdade individual como uma possibilidade real.

Esse processo iniciado com Beethoven alcança seu apogeu com Schoenberg, cujas composições representam os últimos estágios dessa separação entre a liberdade subjetiva e a realidade objetiva. Portanto, o que está implícito no estilo tardio de Beethoven e que, definitivamente, o liga às composições de Schoenberg é a dissolução dos valores burgueses.

A aproximação com essa era burguesa pode ser observada na forma sonata, tão presente nas composições de Beethoven, e na analogia estabelecida entre esta e a própria sociedade burguesa.

Mas se esta analogia é aceita, o caráter de conciliação entre os contrastes estabelecido na recapitulação da forma sonata constituiu-se como o equivalente da era burguesa. Seria estabelecido um confronto com a teoria marxista, em vez da burguesia há o proletariado e seu irreduzível contraste dialético. Assim o primeiro complexo teórico supões uma qualificação ideológica, de mascaramento da realidade e verdade.

De modo que, a retomada da forma sonata representaria a suspensão do elemento dinâmico, a conciliação dos contrastes e conseqüentemente ao mascaramento da realidade, e portanto, da verdade. Ora, essa constatação através do aprofundamento na história da recapitulação certamente gera uma contradição.

Contudo, a mudança de perspectiva pode esclarecer essa questão, de modo que a reflexão baseada apenas na evolução de uma linguagem incorre ao erro de apenas traçar o histórico do desenvolvimento desta distanciando-se da discussão dialética exigida por Adorno. Desse modo, a analogia de Beethoven e a história burguesa adquirem uma nova dialética.

Considerar a recapitulação como um residual ideológico, como o gesto mecânico superado em Beethoven, significa assumir uma posição dialética no confronto da história: a história da burguesia não é separada abstratamente numa parte inicial contém já o germe daquele final, quando, no sentido dialético, a parte final será a verdade daquela inicial.

Paralelamente, para sustentar a recapitulação de Beethoven enquanto resíduo autoritário constitui-se na verdade da forma sonata, ao permitir atribuir a música do compositor o estatuto de consciência filosófica.

Em outras palavras, para Adorno, a música de Beethoven constitui uma espécie de prefiguração (e ao mesmo tempo consciência crítica) da tendência de restauração da burguesia que terá seu representante ideológico em Wagner.

A argumentação do filósofo resulta contraditória apenas se lida segundo o parâmetro da historiografia. Para Adorno, Beethoven traz à luz o elemento irreconciliável entre o sujeito e a sociedade e o faz ainda em formas arcaicas, tal como a forma sonata. Esse fenômeno que tem início com Beethoven alcança seu auge em Schoenberg e indica, na verdade, que a obra moderna é aquela capaz de confrontar materiais arcaicos a fim de revelar o seu estranhamento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Beethoven: the philosophy of music: fragments and texts**. Cambridge: Polity Press, 1988.
- _____. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____. A indústria cultural. In: COHN, G (org.) **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Nacional, 1977.
- _____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. In: ADORNO, T.; BENJAMIN. W.; HABERMAS, J. ;HORKHEIMER, M.; **Benjamin, Habermas, Horkheimer e Adorno**. São Paulo: Abril Cultural, 1995. (Os pensadores)
- _____. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Mínima Moral**. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**: São Paulo: Ática, 2001.
- _____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1993
- _____. **The culture industry: selected essays on mass culture**. London: Routledge, 1996.
- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- _____. **Sociologica**. Madrid: Taurus, 1966.
- _____. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ALMEIDA, J. **Música e Verdade: A estética negativa de Theodor Adorno**. Fevereiro/ 2000 (Doutorado em Filosofia)- Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- ARATO, A. GEBHART, E. **The essential Frankfurt school reader**. New York: Urizen, 1978.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L.C. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

FREITAG, B. **A teoria crítica ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KANT, I. **Resposta à pergunta: o que é esclarecimento**. In _____, Textos Seletos. Petrópolis: Vozes, 1973.

MAAR, W. L. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. **Educação crítica, formação cultural e emancipação política na escola de Frankfurt**. Petrópolis/São Carlos: Vozes/UFSCar.

_____. A formação em questão: Lukács, Marcuse e Adorno: a gênese da indústria cultural. In: PUCCI, B (org.) **Teoria Crítica e educação: a formação cultural na escola de Frankfurt**. Petrópolis/São Carlos: Vozes/UFSCar, 1995.

_____. A produção da sociedade pela indústria cultural. **Olhar**, São Carlos, v. 1, n 3, p. 2-24, junho/2000.

MARX, K. **O capital**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987, v. 1, p. 41-114.

MASSIM, J. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.

MUNIZ NETO, J.V. **Beethoven e o sentido da transformação: análise dos últimos quartetos e da grande fuga. Op 133**. São Paulo: Anablume, 1997.

ROSEN, C. **El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven**. Madri: Alianza Editorial, 1986.

_____. **Formas Sonata**. Calabria: Editorial Labor, 1980.

SCHOENBERG, A. 1874-1951. **Harmonia**. [Harmonielehre]. Sao Paulo: UNESP, 2001.

SUBOTNIK, R. **Adorno's Diagnosis of Beethoven's late style early symptom as a fatal condition**, journal of the American Musicological Society, 29(2), 242-75, 1976.

VERSTER, F. M. **Adorno e Beethoven: triangles in the disappearance of the musical subject**. University of Cape Town, 1995.

WEBER, M. **Ciência e Política: duas vocações**. São Paulo: Cultrix, 1993.

ZUIN, A.A.S. Indústria Cultural e Semiformação. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. **As luzes da arte**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.