

Schoenberg pensador da Forma: música e filosofia

Antonia Soulez

Professora da Universidade de Paris VIII

Tradução: Douglas Ferreira Barros

Schoenberg pensador da Forma: música e filosofia

Duas primeiras razões incitam fazer de Schoenberg um teórico da Forma. Uma – musical – não se discute, porque ele é efetivamente o autor de um *Tratado de harmonia* e de diferentes outros escritos de pedagogia musical, como *Problemas do ensino de arte* (1911), ou de questões sobre método de composição, notadamente *Fundamentals of Musical Composition* (póstumo, 1967). A outra está mais articulada à filosofia e à sua vontade de atribuir à música uma intenção de verdade. Sua posição é notável em relação a isso, porque ele não se pretendia um especialista em estética musical e desdenhava os “fazedores” de teorias estéticas, com suas “pretensas leis artísticas”. Sua obra teórica também tem origem na história das teorias estéticas de filósofos que defendem concepções de belo. Num sentido, suas ambições de “pensador da música” – qualidade que ele reivindicava com insistência – eram mais altas. Seu objetivo era menos o de atingir a beleza do que a verdade. Uma verdade que, a seus olhos, a música deveria atingir e servir, mas também uma verdade que se endereçasse da mesma maneira ao filósofo.

Palavras-chave: Forma, música, filosofia

Schoenberg the thinker of the form: music and philosophy

There are good reasons to refer to Schoenberg as a thinker of the form. If musical reasons abound, since he is the author of a musical pedagogy as well as of a musical method, philosophical reasons are no less important since the composer aimed at establishing music as a form of conceiving truth.

Key words: Form, music, philosophy

Duas primeiras razões incitam fazer de Schoenberg um teórico da Forma¹. Uma – musical – não se discute, porque ele é efetivamente o autor de um *Tratado de harmonia* (Schoenberg 26) e de diferentes outros escritos de pedagogia musical, como *Problemas do ensino de música* (1911), ou de questões sobre método de composição, notadamente *Fundamentals of Musical Composition* (Schoenberg 22). A outra está mais articulada à filosofia e à sua vontade de atribuir à música uma intenção de verdade. Sua posição em relação a isso é notável, porque ele não se pretendia um especialista em estética musical e desdenhava os “fazedores” de teorias estéticas, com suas “pretensas leis artísticas”. Sua obra teórica também tem origem na história das teorias estéticas de filósofos que defendem concepções de belo. Em um sentido, suas ambições de “pensador da música” – qualidade que reivindicava com insistência – eram mais altas. Seu objetivo era menos o de atingir a beleza que a verdade. Uma verdade que, a seus olhos, a música deveria atingir e servir, mas também uma verdade que se endereçasse da mesma maneira ao filósofo. Schoenberg se dizia “pesquisador” e compreendia bem o pronunciar-se sobre o verdadeiro e o falso na música. Não é surpreendente, então, que o filósofo Theodor Adorno, antigo aluno da Escola de Viena de Schoenberg, o tenha assim compreendido: “a arte visa a verdade” (Adorno 4), mesmo se ele entendesse isso contrariamente a Schoenberg, num sentido não conceitual. Aprofundemos essa segunda razão. Na medida de em que teve como exemplo Wagner interpretado

¹ Agradeço aqui a meu amigo e colega compositor Horacio Vaggione, pela leitura paciente e perspicaz deste texto.

por Nietzsche, a filosofia do compositor se mede a partir daquilo que a obra composta, assim como os escritos, contém de filosófico, que o filósofo pode entender, retomar ou criticar.

A vontade de verdade em música

A vontade de verdade em música é certamente o que faz de Schoenberg um compositor-filósofo de um novo gênero. J-T. Desanti desenvolveu a idéia de que existe, de Euclides a Husserl, uma tradição sintática da *démarche* da verdade, que leva o filósofo a interiorizar o ideal dedutivo da exatidão matemática. Para um Frege, que tem seu lugar nessa tradição, a qual ele renovou a partir de uma concepção de inferência sem precedentes, a ordem da dedução é preeminente, mas essa preeminência vale somente para a lógica pura, purificada de todo elemento intuitivo. Poderíamos nos arriscar a dizer que, assim como Frege² o fez na lógica, distante da linguagem natural e de sua gramática, Schoenberg pensou o formal na música longe das representações que passavam por naturais, e exigiu desta que interiorizasse da mesma maneira o *eidos* formal da sintaxe do sonoro.

Segundo Schoenberg, que empresta ao lógico esse ideal sintático do verdadeiro, a música *pensa*, na mesma medida em que por ela e nela se articulam leis do verdadeiro, segundo uma certa gramática. Do objetivismo dessas leis à pretensão filosófica da forma há somente um passo – um passo que atravessou a lógica da composição.

Schoenberg introduz, por uma espécie de golpe de estado, a música no reino do conhecimento, concedendo uma importância essencial à linguagem, e isso nos mesmos anos em que a filosofia da “guinada lingüística” toma impulso. Muito antes de toda reavaliação episte-

² Que, em outro lugar, pensava que “as imagens e trechos de música não são apropriados para exprimir o pensamento” (Frege 9, p. 149).

mológica da arte como linguagem, feita pelos herdeiros do método analítico no pós-guerra – com Nelson Goodman³ à frente –, é com Schoenberg que a música dá a demonstração de sua capacidade “lógica”. Compreendemos, assim, que a obra de Schoenberg tenha servido de contra-apoio para que Adorno pudesse fazer passar pelo crivo de sua dialética a integração do formal na gramática da nova música – interpretação crítica que, sabemos, Schoenberg não aplaudiu.

Há ainda uma terceira razão, que é um corolário da precedente e que nos faz penetrar no coração da conceptualidade musical, comparada à filosofia da mesma época. Vinculando-se à verdade, a música entra imediatamente no reino das Idéias, mas das Idéias que descobrem para o músico um certo universo, um universo de possibilidades formais. Trata-se daquilo que Schoenberg chamava de as “Idéias musicais”. Certamente, não se trata das idéias de Platão, de essências separadas e transcendentais. Além do mais, é preciso sempre associar às idéias ditas musicais, se podemos assim dizer, uma dimensão construtivo-conceitual, o que não será preservado por Adorno.

Aos olhos de Schoenberg, essa conceptualidade da música não diz respeito apenas ao discurso que se faz a propósito dela. Ela infiltra a obra, como o prova essa provocante declaração do próprio Schoenberg em sua conferência de Breslau (1928) sobre sua ópera *Die Glückliche Hand*⁴: “Fazemos música com conceitos”. “Com conceitos” não quer dizer, evidentemente, “as palavras de um texto”. O escrito de Schoenberg intitulado “Relação com o texto”⁵,

³ Do qual, com efeito, podemos dizer, em concordância com Geoffroy Hellmann (cf. sua introdução a Goodman 11), que seu interesse pelos “qualia”, em *The Structure of Appearance*, anuncia o deslocamento da epistemologia do filósofo, leitor de Carnap, em direção à arte.

⁴ Primeira publicação em Schoenberg 23, p. 84.

⁵ Texto no qual Schoenberg cita Schopenhauer, publicado no *Almanach der Blaue Reiter* de W. Kandinski e Fr. Marc, em 1912 (Schoenberg 27). Verificar a análise desse escrito em um capítulo de mesmo título (Carl Dahlhaus 7).

schopenhaueriano de espírito, mostra a que ponto, para melhor servir à “música pura e absoluta”, já que ela “representa a essência mais secreta do mundo” – dizia Schopenhauer, citado nesse trecho por Schoenberg –, era preciso colocar em questão o primado semântico do texto, para que a conceptualidade interna da música viesse à luz, sem dever mais nada às palavras.

Esse motivo, aparentemente próximo da idéia de uma “música escrita interiormente”, já havia marcado os espíritos graças à obra do historiador da arte Eduard Hanslick (1825-1904), cuja importante influência contribuiu para desestabilizar a idéia clássica de critérios emocionais, à qual ele opunha uma teoria formal da música como “formas sonoras animadas” (*tönend bewegte Formen*). Certamente essa visão ataca a divisão que Deleuze traça entre filosofia (que pensa por conceitos) e arte (que cria afetos com as sensações) (Deleuze e Guattari 8). Porém, em se tratando da “felicidade dos dedos”, que é o sentido da ópera de 1912, os “conceitos”, estando nas “extremidades de nossas mãos que exprimem nossas vontades”, são antes de tudo os meios que oferecem a maior segurança para se saber a verdade da música. Guardadas todas as proporções, Frege, que utilizava igualmente a imagem do agarrar quase manual, inserida no sentido alemão de *Begriff*, não esperava outra coisa de sua “escritura conceitual”.

Falando da Idéia musical, Schoenberg usa e abusa da palavra “Idéia”. A expressão é combinatória. Constituindo exatamente “o essencial em arte”, ela é em primeiro lugar o sinônimo de forma, não a forma oposta ao conteúdo, mas o que – exprimível em termos de função e relações – se deixa “construir”, no sentido em que adquire na época: uma arquitetura de símbolos. Essa concepção, conforme à revolução da linguagem das ciências físicas nesse primeiro quarto de século, prevalecerá especialmente no ensino das artes aplicadas em Viena. Por exemplo, o arquiteto Oscar Strnad, em seu ensinamento do estudo geral das formas, ao mostrar uma cadeira *nouveau style* aos seus estudantes, declarou que “partindo do objetivo chegamos

à forma pela construção” (cit. por O. Novotny). A forma, encontrando-se concretizada materialmente na obra, revela *de facto* sua constructibilidade.

Encontramos a mesma concepção no primeiro Wittgenstein, que também faz da idéia musical (*Musikalische Gedanke Tractatus*, 4.014) um *analogon* estrutural da possibilidade formal do sentido. Da mesma maneira, a proposição do *Tractatus* segundo a qual podemos antecipar somente o que se deixa construir se apóia nessa noção de forma. Nas mesmas passagens, Wittgenstein exprime, como um artista, o cuidado de determinar “o que torna possível a invenção (*erfinden*) de formas”. Para ele, isso é precisamente a “lógica”.

A inteligibilidade da Forma: um combate vienense

Um pouco como falamos do *linguistic turn* (R. Rorty)⁶, Schoenberg também se reconheceu alinhado, desde 1923, à bandeira da “nova música” (ver Schoenberg 24, p. 99). Assim, quando o Manifesto do Círculo de Viena declarou, em 1929, que o movimento do empirismo lógico estava em consonância com o espírito reinante a favor de uma concepção “moderna” das formas da linguagem, é preciso incluir aqui as correntes artísticas, o que se chamava na época “o movimento moderno na arte”. De maneira contrária à idéia que fazem os intérpretes um tanto apressados, em razão da falta de informações, o que se chamou um pouco inoportunamente de “positivismo lógico” não estava fechado à arte. Muito ao contrário: esse fechamento explica-se mais pelo fato de o filósofo científico, posterior a esse movimento,

⁶ Expressão devida a Schlick. Designa a guinada a partir da qual a “nova lógica” de Frege e Russel (por oposição à lógica aristotélica) entrou na filosofia, a título de método formal de análise da linguagem das teorias, mas também, eventualmente, da linguagem ordinária. Para saber mais, é preciso ler o volume Rorty 20. A expressão tem a rubrica de uma conferência de Schlick sobre “o futuro da filosofia” (primeira publicação em 1932).

ter endurecido o programa original. Animado por um novo zelo, ele acreditou ser melhor militar em favor de uma linguagem do conhecimento purificada e defender a idéia de que a arte, supostamente mais afetiva do que racional, devia ser ejetada da filosofia compreendida em sentido rigoroso. Não apenas isso é pouco verdadeiro quanto pouco possível a respeito da arte contemporânea, em particular em relação à música e algumas artes construtivas, pois corresponde a esquecer a pretensão à racionalidade de alguns artistas da época vienense que, como Schoenberg em particular, estavam convencidos de que a tarefa composicional tinha alguma coisa de analítico.

Ser filósofo nesses anos do início do século XX, sobretudo em Viena, era tudo menos ser um especialista. Tanto mais se justifica, pois, uma comparação minuciosa entre os registros. Reivindicando um largo movimento a favor da “construção racional” em oposição à visão tradicional do mundo, o filósofo da época se via caminhar ao lado de representantes de outros domínios. A partir do prefácio à primeira edição de seu *Tratado*, de 1911, Schoenberg dá o tom. Integrante de um “movimento que engendra a cultura”, Schoenberg anuncia que já contribui na mesma medida que o filósofo, o arquiteto, e o aspecto científico é afirmar a consciência que o músico tinha de participar, com sua conceptualidade própria, na “simbolização do real” (*Reichenbach*). A música, de fato, preenchia essa tarefa “simbólica” com o que Goodman chamou muito mais tarde – em termos que se aplicam melhor à linguagem schoenbergiana desse início do último século do que a quaisquer outras que se escolham em épocas posteriores, em particular contemporâneas – de “versões-mundo” (e não *do mundo*), sistemas notacionais tão rigorosamente regulados que se diferenciam apenas por graus daqueles das ciências exatas e da natureza. A música é o reino da *Begriffsschrift* ou ideografia musical, no qual o conceito é um constructo para o objeto sonoro.

Ernst Mach comparou um conceito a uma nota sobre uma linha; não poderíamos considerar, ao contrário, que a partitura musical seria um tipo de sistema notacional de conceitos de uma espécie um

pouco menos estrita que uma linguagem formal em sentido próprio? Compreendemos que isso não significa, de maneira alguma, fazer da música uma linguagem. Um símbolo ocupa o lugar de um conceito, e não de uma palavra da linguagem natural. O princípio da economia de Mach estipulou claramente essa distinção antes que a lógica simbólica aparecesse na filosofia. Sua definição de conceitos é notável: eles não são palavras, mas signos abstratos para “impulsionar alguma atividade exatamente determinada, freqüentemente complexa, crítica, comparativa e construtiva”, enfim, “direções para construir”.

Um detalhe da correspondência de Wittgenstein com Paul Engelmann (Carta de 2 de setembro de 1919, Wittgenstein 35) mostra como era a percepção que se tinha do músico Schoenberg. Trata-se do projeto, em 1919, de uma “Oficina de arte”⁷ da qual as “Linhas diretrizes” deveriam constituir o objeto de um livro redigido por Karl Kraus, Adolf Loos (que teria sido o editor) e Schoenberg. Na carta se faz referência ao tom zombeteiro que ele simulava diante de toda iniciativa que apresentasse a seus olhos um caráter social anunciado de modo enfático e grandiloqüente. Alguns textos do arquiteto A. Loos, que podemos ler em *Paroles dans le vide* (Loos 17), testemunham o espírito que animava esses artistas: otimismo quanto ao futuro, antigermanismo freqüentemente associado à crítica do ornamento, esperança progressista (que não excluía uma reavaliação da tradição) e perspectiva de construção exaltando os valores da razão no espírito das “Luzes sociais”, traços característicos de uma atitude partilhada pelo conjunto dos intelectuais nesses anos de transição socialdemocrata.

Para um “pensador da forma” como Schoenberg, isso significava participar do esforço de repensar criticamente, a partir de seu domínio particular, a vocação da cultura e a articulação da ciência com o

⁷ *Richtlinien für ein Kunstamt* deveria ser o título dessa obra coletiva. O programa anunciado não rendeu frutos. Remeto o leitor ao texto (Soulez 32) onde trato dessas questões com mais detalhes.

social – o que poderia ir do habitat à ciência física, passando pela teorização musical. Como Karl Kraus, com quem partilhava o rigor do intelectual crítico engajado contra os comprometimentos que hoje chamaríamos de midiáticos, ele passava as pretensões e declarações estéticas intempestivas de sua época pelo crivo de seu julgamento ético na música. A esse respeito (isto é, que o “ouvido” de Kraus tenha marcado Schoenberg tanto quanto Wittgenstein), não há do que duvidar. Eles pertenciam a essa família de pensadores “ascéticos” preconizando uma ética da escrita inimiga da retórica (ver Rider 19, p. 139). Um escrito da *Minima Moralia* de Adorno (2), a propósito da cultura como mentira, nos permitiria mesmo pensar que alguma coisa da crítica krausiana dessa cultura foi transmitida a Adorno.

Outro detalhe, retirado do *Diário de Berlim* de 9 de fevereiro de 1912 (Schoenberg 24), confirma esse engajamento social no “moderno” que não necessariamente se deu para que Schoenberg agradasse a si próprio. Schoenberg se ofusca com isto que Loos primeiramente viu nele apenas como “um representante da modernidade”, digno de sua revista *A tocha*, de Karl Kraus, quer dizer, nada além do que uma dimensão social. Mesmo se o contexto da época permite compreendê-lo, como o convite para se aliar ao “moderno”, Schoenberg reagia um pouco como Wittgenstein, que de maneira ainda mais reativa recusava completamente ser “moderno”, resistindo à imagem que esse movimento tendia a fazer sobre si mesmo a partir de sua própria obra⁸.

Nos dois casos, entretanto, observamos esse paradoxo interessante, segundo o qual o movimento foi mais forte que suas resistências. Essa força é a de um modelo dominante que prevaleceu durante todo um período da história intelectual de Viena. Que esse traço social e histórico do paradigma formal do “moderno” tenha dominado

⁸ O antimodernismo de Wittgenstein é perceptível em algumas anotações de 1931 que deviam servir de prefácio às *Observações filosóficas*. Ele é, entretanto, o arquiteto “moderno” do palácio de Margarete Stonborough, no qual a influência de A. Loos, transmitida a Paul Engelmann, seu aluno, se observa claramente na arquitetura exterior da construção.

tanto na música quanto na filosofia é algo que se mostra no legado semântico de expressões que circularam de um domínio a outro. Isso é bastante visível na crítica adorniana, que se prende em particular à “nova fatualidade”, reivindicada tanto de um lado quanto do outro, mas também em outros domínios.

Com efeito, convém lembrar a ambivalência do *parti-pris* filosófico dessa “nova fatualidade”, que colocava igualmente em destaque os artistas da *Bauhaus-Dessau*, com os quais aliás alguns membros do Círculo de Viena mantiveram relações de intercâmbio⁹. Palavra de ordem da “corrente moderna na arte”, como então era geralmente chamada, esse partido, que acreditar-se-ia unânime, não fazia de seus mais ilustres “representantes” os seus melhores defensores. É o que testemunha, por exemplo, uma alusão relativamente amarga de Schoenberg (cf. Schoenberg 25) a essas “formas efêmeras de arte”, que segundo ele assim se assumiam de maneira arrogante, entre 1922 e 1930.

Uma obra como a ópera dodecafônica *De hoje para amanhã* (1928-29) mostra, de fato, por um tipo de reviravolta paródica, como a etiqueta de “moderno” veio estigmatizar, apenas por sua fórmula, um motivo de brincadeira. Em relação a isso, ler o escrito de Adorno sobre a “música e a nova música”, de 1960, após sua famosa obra intitulada *Filosofia da nova música*, é mais do que esclarecedor. Nessa época, a expressão “nova” relacionada a Viena é transformada em clichê, ainda que uma música *outra* (“informal”) se anuncie.

Em termos mais especificamente musicais, o modernismo de Schoenberg é identificado como a passagem da tonalidade à atonalidade. No entanto, Schoenberg se defendeu de ser o representante da atonalidade como se, do contrário, se tratasse da tonalidade e de uma técnica exclusiva para trabalhar livremente os doze sons. A objeção que lhe faz Bartok, em 1920, Schoenberg a faz a si próprio desde o *Tratado de harmonia*, que Bártok, no entanto, cita. Isso sem con-

⁹ Essas relações ocasionaram idas e vindas entre Dessau, na Alemanha, e Viena, no início dos anos 1930. Eis aqui um fato histórico que, hoje, poucos intérpretes ou historiadores apreciam em sua justa medida.

tar o fato de que certos efeitos de atonalidade, observa este último, podem se ouvir na música pós-beethoveniana, em Richard Strauss e Debussy. O compositor húngaro pretende sublinhar que seu método notacional, fundado sobre o sistema de escala diatônica, não é feito para a escrita da música atonal, e que o que ainda está para ser descoberto é uma notação adequada, com símbolos uniformes para os doze meio-tons de igual valor. Não se trata de pensar um sistema artificialmente construído, muito distante da natureza, que levaria a modificar o teclado para fazer o instrumento e a voz se curvarem às alterações criadas pelas manipulações de efeitos harmônicos, nas quais as possibilidades seriam um desafio à perceptibilidade de sons segundo suas alturas (ver Bartok 5). No entanto, escreve ainda Bartok, resta a fecundidade futura de uma divisão mais fina dos intervalos num sentido atonal.

O que transparece nessas observações críticas é que, mais frequentemente associada à construção artificial de um formalismo, a “forma” representa o moderno. Palavra-mestra das artes construtivas e da lógica da ciência, assim como da antropologia e da cultura, nós a encontramos com essas conotações especialmente no trabalhos dos arquitetos (Loos, Josef Frank)¹⁰, associada à de “símbolo”. Em Wittgenstein, o termo “forma”, que é passado da arquitetura de um simbolismo formal em lógica para as “formas de vida” em sua filosofia segunda, guardou sua relações com a idéia de uma estrutura, mesmo que fortemente liberalizada. A despeito de sua dupla origem – espiritualista a partir de Julius Spranger, onde “forma de vida” deriva em jogo, mas materialista a partir do primeiro Marx, bastante lido pelos austromarxistas da época – a expressão “forma” conserva uma forte conotação simbólica, ligada ao emprego de signos da linguagem segundo regras.

¹⁰ Cf. nota anterior.

Eis por que podemos nos espantar que em seu livro *Linguagens da arte*¹¹, que é um ato de fé da aplicação do pensamento simbólico à arte, Goodman consagra o pensamento com os símbolos numa época na qual a arte musical, em todo caso, deixou o formal pelo informal. Esse deslocamento é sensível quando, num capítulo dedicado à partitura musical (capítulo 5, “Score, Sketch and Script”), ele admite que foi muito tardia a entrada na música daquilo que poderíamos chamar, em termos kuhnianos, do “paradigma” da forma simbólica – paradigma que ele próprio apresentou como fruto do cruzamento de duas heranças principais: a concepção de Cassirer e o “fio de Ariadne” leibniziano de uma linguagem característica, aos quais é preciso acrescentar a influência mais próxima de Peirce e Morris. Em se tratando da música, está claro com efeito que sua aproximação das linguagens simbólicas não dá conta dos novos avanços, como aqueles de John Cage, onde o “sistema, escreve ele, não é notacional” (Goodman 12, p. 188). Isso o leva a se perguntar se ele tem relação ainda com a [linguagem] da música no sentido em que as marcas permitiriam “identificar uma obra de performance em performance” (Goodman 12, p. 189)¹².

Certamente, Goodman nem sonha em examinar o “paradigma” (o termo não é dele) do pensamento simbólico de um ponto de vista kuhniano. Porém, os termos nos quais ele introduz esse modelo de pensamento comum, que se impôs como uma solução para um problema e marcou toda uma época, fazem pensar irresistivelmente em paradigma.

Em primeiro lugar, a estrutura do mundo foi substituída pela estrutura do espírito – é o kantismo –; depois, com C. I. Lewis, a estrutura do

¹¹ Goodman 12. Mas o material de base data de seis conferências dadas em 1962, em Oxford.

¹² Haveria muito a dizer aqui sobre o grafismo em música, do qual Goodman não imagina todas as possibilidades, inclusive sob a forma de colaboração da música com a pintura. Porém, isso nos faria sair do propósito deste texto.

espírito foi substituída pela estrutura dos conceitos, e, enfim – escreve ele no início de seu *Ways of World-Making* – a estrutura dos conceitos foi substituída pela estrutura de diferentes sistemas simbólicos nas ciências, na filosofia, nas artes, na percepção e no discurso cotidiano.

Algumas correspondências formais com Wittgenstein

A forma por construir, como acabamos de ver, designa uma totalidade inteligível que se encarna na obra e que é preciso “fazer vir à luz”. Sem excluir o coração, é “a cabeça que compõe”. “Sem excluir o coração” é uma alusão à réplica de Schoenberg nos escritos de 1946. São suas próprias palavras a alguns de seus detratores que lhe reprovavam precisamente o seu intelectualismo na música. Assim compreendida, a Forma pertence indistintamente à concepção e à obra que, de certa maneira, anima a concepção realizando-a – quer dizer, inscrevendo-a na temporalidade. Schoenberg poderia fazer sua esta observação dos anos 1930-31, feita por Wittgenstein, segundo a qual podemos perceber a temporalidade somente por meio de sua incorporação à gramática de uma linguagem. Schoenberg não diz outra coisa da temporalidade de *Erwartung*¹³. Essa incorporação tem sentido apenas no quadro de uma concepção possibilista-constitutiva da forma, como vimos acima. A música é uma “escrita do tempo”, declarou Ligeti. Este era completamente o ponto de vista de Schoenberg.

Em virtude desse construtivismo da forma, um material sonoro não construído, o som como tal, não seria audível. Com efeito, em estado bruto “os sons não são outra coisa senão espécies de vibrações do ar” e, enquanto tais, não produzem nada além de uma “impressão sobre o órgão dos sentidos em questão, o ouvi-

¹³ Remeto o leitor ao meu artigo “Geste et musique: portée et limite du paradigme musical en philosophie” (Soulez 31, p. 281).

do” (Schoenberg 24). O material em estado amorfo é coisa informe que nosso ouvido saberia captar somente de maneira articulada. Wittgenstein fez o mesmo em relação ao sonho e outras falhas da linguagem, avaliando que não existia nenhum método para decifrar o sentido. Sem dúvida, o primado da articulação limita o que é preciso compreender por simbolismo, e podemos compreender a partir dele quão restrito se encontra, assim, o acesso da música ao material sonoro em toda a sua riqueza interna. O problema é o mesmo do lado da filosofia wittgensteiniana da linguagem, à qual escapa, em sua filosofia última, a morfologia da estrutura sonora dos significantes da linguagem – o *Klang* das palavras, como ele diz. Apenas os “aspectos” – a maneira com que eles soam ou adquirem relevo – poderiam introduzi-lo, trazendo talvez um esclarecimento indireto sobre a essência fonadora da palavra na enunciação. Todavia, é um avanço tímido¹⁴.

O antinaturalismo desse “construtor” julgado excessivamente “intelectual”, como Schoenberg dizia de si mesmo, tem sua coerência própria, se é verdade que a música começa apenas a partir do momento em que tratamos não diretamente de sons em sua materialidade, mas “ligando-os em formas e figuras após tê-los medido segundo os critérios de tempo, altura, força e várias outras dimensões”. Além disso, é somente pela aplicação de um “código-linguagem” (Adorno) que permita “construir a série” – por excelência o conceito formal do dodecafonismo – que “uma lógica do engendramento entre as formas seriais” pode se desdobrar até produzir a obra mesma. Assim como para um lógico, a série é esse filete lançado sobre o mundo sonoro, constituído pela definição de um protocolo, com suas leis de derivações.

O exemplo de *Farben* da terceira peça do famoso opus 16 (revisado por Schoenberg em 1922) ilustra, desde 1909, a idéia de um engen-

¹⁴ Remeto o leitor ao meu trabalho sobre os “aspectos” em Wittgenstein, no seminário que dirijo no Collège International de Philosophie, a partir de 1998.

dramento lógico de seqüências sonoras. No entanto, ela o valoriza derivando essas seqüências a partir de uma forma quase-axiomática, ou seja, essa matriz sonora de elementos ordenados que constitui em primeira medida o agregado das cinco cores sonoras dado no começo pelos diferentes instrumentos, cujo efeito de ressonância adquire o nome de “timbre”. Mas a escrita com as seqüências de timbres vem a ser um “método” de organização regido pelo princípio da série somente quando se rompe a idéia rígida de uma designação das seqüências de timbres para esse protocolo invariante e necessário. É o que sua obra apresenta, ele próprio o diz, nos dez anos que precederam a instauração, em 1921, da dita “série schöenberguiana”.

Essa concepção construtiva que confere à “Idéia” musical sua circunstância formal da *totalidade* encarnada na obra não está separada da exposição que Wittgenstein faz das relações internas no *Tractatus* (4.014 – 4.0141...), onde a forma comum, formalmente exprimida, é comparada com a Idéia musical de uma obra que poderia ser a *Nona Sinfonia* de Beethoven. Wittgenstein fala da sinfonia projetada, da partitura para os sulcos do disco de vinil. A escrita digital de baixo nível, comparada aos hieróglifos, é também uma “projeção” (*Abbildung* 4.016), na qual a aplicação da regra é estendida à gravação do disco. A analogia das “relações internas” com a música diz muito sobre o princípio formal de uma imanência de relações, do qual depende a semântica musical e sobre o qual se regula igualmente a compreensão do sentido de um enunciado para o lógico. Antes que uma analogia de caráter metafórico, é preciso observar o coração de uma visão formal do sentido aplicável a diferentes registros.

Essa comparação nos ajuda também a revisar nosso emprego, aqui, do termo “totalidade”. A Idéia wittgensteiniana – indizível, mas que irriga o tecido formal das diferentes traduções expressivas que podem ser dadas – nessa comparação, alia o “místico” ao inominável de uma teologia negativa, um pouco como o fará, segundo a análise de Adorno (3), a obra bíblica de Schoenberg *Aaron e Moisés* (1930-1932). Manifesta numa rede de esquemas formais axiomáticamente codificados,

a Idéia permanece mais como não-lugar de uma interrogação sobre a estrutura da totalidade. Ela é aquilo que deve ser, cuja natureza não será objeto de uma questão que exija resposta: não perguntar em que consiste o que *deve* ser para que *possa* ser o *caso*, declara Wittgenstein. O método se aplica no sentido de origem, jamais no de volta à fonte – assim o quer a projeção. Há essa mesma verticalidade orientada para as marcas da forma na obra schoenberguiana, que dela resulta. A totalidade se mostra, mas, da altura de onde ela comanda, ela permanece indizível. O inacabamento é, portanto, constitutivo da obra.

Convém temperar essa aproximação entre Wittgenstein e Schoenberg, na medida em que os gostos musicais do filósofo (mais sensível à música romântica) não apontavam de maneira alguma na direção dos do fundador da Escola de Viena. Apenas a força do “paradigma” da linguagem simbólica explica que eles se unam “filosoficamente” para além de seus temperamentos musicais tão divergentes. Além do mais – e esta é uma objeção que poderiam me endereçar aqui –, Adorno procurou, ao contrário, marcar entre eles uma posição que concerne justamente à questão do indizível.

Adornó sustenta, com efeito, que a música de Schoenberg transgride em seu princípio a prescrição wittgensteiniana de não transgredir o dizível. Ele diz isso, particularmente, a propósito de *Aaron e Moisés*. Mais próxima de uma interpretação como a de Carl Dahlhaus, eu tendo a pensar o contrário. A tematização dessa “falta do absoluto”, como diz Adorno, que caracteriza a obra deixada inacabada com a morte de Schoenberg, em 1951 (ano também da morte de Wittgenstein), faz desse “fragmento sagrado”, que segundo alguns não é um “fragmento” (C. Dahlhaus) e, segundo outros, seria antes “profano” (cf. Revault d’Allones 18), um tipo de gesto-limite comparável – e a comparação era a do próprio Schoenberg – à do *Moisés* de Michelângelo: quebrar as tábuas da Lei¹⁵. Trata-se de um gesto difícil de escutar, como mostrou a leitura de Freud.

¹⁵ A declaração de Schoenberg, “meu Moisés se assemelha um pouco – em aparência somente – àquele de Michelangelo” (carta a Walter Eidlitz de 1933), deixa o enigma

Aaron e Moisés não permite nenhuma exceção à prescrição de indizibilidade a qualquer transgressão da expressão para além do impossível de ser dito. O personagem de Moisés, cuja dificuldade de articulação é bastante glosada, me parece advogar em favor dessa regulamentação. Longe de ir de encontro a Wittgenstein, mostrando que podemos exprimir o que não podemos dizer (Adorno 1, p. 16; pp. 91-3), a lição que se extrai dessa tematização trágica se une, em nome de sua modalidade de “negação determinada”, à tópica wittgensteiniana da exprimibilidade limitada no *Tractatus*. A música de Schoenberg tem a dizer precisamente isto: não se pode ultrapassar o limite que demarca a expressão, como o do pensável wittgensteiniano. Certamente ela manifesta esse apelo à limitação, mas o *Tractatus* também. Se a lição da limitação do dizível resistisse completamente à expressão, então se seguiria o silêncio, não um “tratado”. Aliás, jamais Wittgenstein defendeu que apenas essa prescrição seria inexprimível. Até zombaram desse paradoxo, acusando Wittgenstein de perversidade filosófica. Isso quer dizer que, como a filosofia, a música ultimamente se expõe ao inarticulado (ela cessa de ser música) a partir do momento em que ultrapassa, ou tenta ultrapassar, uma certa regulamentação, a dos doze sons? (Dahlhaus) O “trágico” que ela encontra, então, vem de sua resistência ao que está “já escrito”, essa totalidade pré-inscrita do livro – comparável à Torá¹⁶ –, que confere ao *Tractatus* um caráter igualmente sublime e limitado.

A quem se aventurasse a objetar que a dimensão bíblica da ópera de Schoenberg não pode dizer respeito à proposta de Wittgenstein, eu responderia mencionando a referência que o próprio

no ar. No entanto, a referência ao Moisés de Michelangelo mais tarde confirma que essa referência não é verbal. Ver a seguir, nesse texto.

¹⁶ Comparação tentada por alguns. Ver, por exemplo, de J-M. Salanskis, nos desenvolvimentos intitulados “Wittgenstein, a obrigação e a perplexidade”, o que ela chama de “o paradoxo de Wittgenstein” (Salanskis 21, p. 243).

Wittgenstein faz à lei já escrita segundo a concepção mosaica numa das *Lições sobre a liberdade da vontade*¹⁷. Mais de vinte anos após seu primeiro livro, ele convida a se libertar do sentimento de estar constrangido em suas ações e palavras por regras completamente traçadas. Inúmeros aspectos autocríticos de seu *Tractatus* indicam, aliás, a pensar que a posição que ele se censura, mais tarde, de ter adotado primeiramente é bem esta: uma concepção da lógica refletindo uma espécie de fatalismo de porte místico. A “liberdade” a adotar seria, então, a que o libertaria como de um sistema de comandos superiores.

Essa similaridade, na música e na filosofia, entre a lei, o esmagamento do sujeito humano e a finitude de expressão do sentido, merece aqui ser sublinhada nos termos em que Wittgenstein e Schoenberg podem se reconhecer. Assim, ela estará sempre relacionada à expressividade com que recorta o formal, e jamais à expressão dos afetos de um sujeito psicológico. Que a *Expressão* e a *Forma* podem com efeito se articular somente ao preço de uma posição de impedimento do sujeito psicológico, esta é mais uma tese comum a Wittgenstein e a Schoenberg, incluindo a idéia de que essa forma não se reduz a simples esquemas simbólicos¹⁸.

Esse universo de idéias musicais em sentido construtivo conduz o mestre a utilizar uma certa “gramática” musical para tratar, como o filósofo o faz com a linguagem na mesma época, da ligação entre elementos musicais a partir de um núcleo formal que serve de protocolo ou de axioma para as derivações. Mais tarde, Schoenberg, que fala de uma linguagem mais estruturalista, não hesita em comparar complexo e elementos musicais, de um lado, e complexo e elementos da linguagem, de outro (1948). Ao lê-lo, somos tocados pelo caráter

¹⁷ Ver, sob esse título, meu trabalho publicado pela P.U.F (Soulez 30).

¹⁸ Como Wittgenstein, que desde o início rejeitava o formalismo pelo formalismo, podemos dizer que *Erwartung* (1909), aliando intimamente Expressão e Forma, é “um desafio formal sem ferramentas formais” (Erwin Stein).

formal, em sentido filosófico, de um pensamento da composição que pensa a forma produzindo inteiramente as regras para construí-la. Se entendemos por “teórico” não somente o autor de um tratado para futuros compositores, mas o pensador da forma do conjunto de uma totalidade assim construída (com a limitação que acabamos de indicar acima), o trabalho do pensamento quase não se distancia em seu princípio do do filósofo. Portanto, o pensamento da composição vem a ser, em si mesmo, filosófico.

Assistimos, em suma, a uma transferência de registros: o formal migra do lógico para o musical. Isso nos levaria a considerar, por uma justa reviravolta das coisas, que a filosofia se apresenta, à sua maneira, como um gênero de atividade composicional. Essa é uma idéia que encontramos desenvolvida, por exemplo, por Stanley Cavell, mas não constitui um exagero o remetermos aos jogos de linguagem de Wittgenstein. É o que demonstra, a esse propósito, o emprego do verbo *dichten*¹⁹ (em alemão, compor) numa de suas *Observações mescladas*. A expressão que assinala a importância da prosa – e a expressão “prosa musical” era exatamente a mesma schoenberguiana – indica que o que Wittgenstein tinha mesmo em mente era a música, caracterizando assim a atividade filosófica – por oposição, aliás, ao poema²⁰. Poderíamos também arriscar dizer que é de certa forma em razão de seu estatuto de “compositores conceituais”, aliando-se para desenvolver as leis do verdadeiro numa prosa articulada, que o músico e o filósofo estão mais próximos.

No entanto, a associação da atividade filosófica à de uma composição como na música vale enquanto o pensamento permanecer conceitual-simbólico. A comparação encontra, na interpretação estética de Adorno, o seu limite. Ele pensa que faltou ao pensamento

¹⁹ Não se deve deixar de ler a esse propósito o artigo de G. Granger “Bild et Gleichnis – Remarques sur le style philosophique de Wittgenstein” (Granger 14). A referência à música é bem aproveitada, mas a questão da prosa é deixada de lado.

²⁰ O termo “dichten” remete somente ao poema, como mostra o texto de Freud “Der Dichter und das Phantasieren” (1908).

da música a prova dialético-negativa de sua “resistência contra o que lhe é imposto” (Adorno): o formalismo que ela secretou com seus próprios entraves. Entretanto, que filosofia e a música tenham seu destino ligado, a ponto de se reunirem enquanto modos de expressão da não-liberdade que delas resulta, esta é uma visão adorniana que se compreende no quadro de uma teoria estética, sem eco verdadeiro nem filósofo do formal nem no músico – nenhum dos dois dialetizou a negatividade.

Assim, o que Adorno critica em termos de “domínio do material sonoro” é uma concepção filosófica do pensar, tanto na música como na filosofia. Aliás, Schoenberg o entendia de tal forma que definia esse domínio como “fruto da educação do artista”, que era a seus olhos aquele mesmo do pensador da composição, na medida em que “a música se pensa” (1925). A expressão do “material” pertence, então, inteiramente ao pensamento da composição na perspectiva imanente de uma auto-elaboração da forma, fazendo da música o sujeito e o objeto de uma mesma composição. “A música se pensa”, como Wittgenstein dizia que a “obra de arte se diz”. É uma teoria do sentido que está em jogo aqui, implicando posturas formais de sobreposição de si, caminhando de par com a expressão do sofrimento. Sem dúvida a vontade schoenberguiana prossegue até aqui, mas essas formas de se voltar contra si revelam, em minha opinião, outra “crise”, que Adorno interpreta como sociológica, em nome de sua definição do pensamento como resistência.

Retornemos, então, ao pensamento da forma musical. Em que sentido observamos que Schoenberg, teórico da composição, pensa a música enquanto filósofo?

Pensar a música e pensar os “fundamentos da expressão” musical eram completamente a mesma coisa para Schoenberg, que pretendia ligar sua “pesquisa” às questões de “teoria do conhecimento”, como o reivindicou depois dele Boulez, herdeiro da corrente serialista, em *Penser la musique*. Animado, como dizia, por “um sentido inato da forma” que pretendia dever a Bach, ele não vislumbrava um trabalho

de articulação da obra sem a aplicação de regras para assegurar a coerência. E aqui ele reunia, sem dúvida, o trabalho de pensamento àquilo em que cada “operário da ciência” – segundo a expressão do Círculo de Viena – deveria contribuir dentro de seu próprio domínio. Esse é, também, o sentido da insistência de Schoenberg em se comparar a um artesão como o marceneiro, sublinhando – contra a estética – a importância do *ofício* do compositor, que se apresenta mais como formador de futuros compositores do que como líder de uma “escola”. A oposição do operário à escola assinala, como na linguagem do filósofo (operário da ciência e não autor de uma doutrina), a natureza do “trabalho” do qual as formas decorrem. É nesse real entregue à vontade do compositor que Schoenberg pensa, e não na realidade da produção social. A forma não é a técnica. Apenas mais tarde, mergulhando na materialidade sonora, a forma paradoxalmente se unirá à técnica, quase com o risco de ter de reivindicá-la. Vejamos de modo mais detalhado a codependência entre filosofia e música sob o aspecto da forma como expressão da vontade na história da racionalidade, à qual pertence, em primeiro lugar, a música schoenberguiana.

A entrada da teoria musical na história da racionalidade no século XX, enfim libertada da estética dos filósofos, se explica tanto melhor se levarmos em conta o fato de que importantes trabalhos científicos, principalmente aqueles ainda muito mal-conhecidos de Helmholtz, Stumpf, Mach e Riemann, vão constituir o terreno comum no qual filosofia e música se nutrem. É desse modo que o aproveitamento racional da dissonância, que modificará a ordem da harmonia musical a partir de Schoenberg, é, em primeiro lugar, o fruto da fisiologia da audição e da descoberta do fenômeno do timbre.

Não há nada que não deva ser remetido a esse segundo plano, mesmo no caso da “emancipação da dissonância” – se quisermos compreender bem essa fórmula de Schoenberg, que ele próprio comentou longamente, de maneira que não seja entendida como

um desencadeamento incontrolado de “sons estranhos à harmonia” (no sentido absoluto da palavra)²¹. Ela pressupõe o vir-a-ser musical de um objeto que, em primeiro lugar, foi cientificamente estudado por Helmholtz: o timbre (cf. Soulez 29). Dahlhaus pensa que Schoenberg, que cita pelo menos uma vez o livro de 1863 deste primeiro no *Tratado de harmonia* (Schoenberg 26, p. 516), havia se posto a estudá-lo antes de se dedicar a seu *Tratado*. Ele diz que os trabalhos do fisiólogo alemão lhe sugeriram a idéia de estender o sistema de relações entre as alturas a um sistema de relações de timbres. Precisamente nessa mesma página do *Tratado* que Dahlhaus menciona, Schoenberg evoca na verdade um pouco mais do que uma expressão por simples analogia, pois o resultado seria igualmente a “inclusão” da altura no timbre, cuja altura não é mais do que uma “dimensão”. O ouvinte seria, então, levado a escutar de agora em diante a altura em sua dimensão tímbrica (expressão de Schoenberg emprestada de H. Riemann). Tais são os termos nos quais Schoenberg introduz a promessa dessa “fantasia futura” da “melodia de timbres”.

A música tem, então, uma história que se integra à mesma história das ciências que nutriu a reflexão do epistemólogo. Em todo caso, no que concerne ao século XX, é pertinente introduzir a reflexão epistemológica no campo da música, não mais para reconhecer nela muito tarde uma certa “linguagem”, porque esse ponto de vista – aliás, indiscutível – evidentemente envelheceu, mas a fim de preparar os critérios de comparação entre diferentes usos do mesmo paradigma, no sentido kuhiano do termo, das formas do pensamento simbólico. Meu objetivo aqui é o de recolocar os traços de correspondências formais entre diferentes registros, filosofia e música, em um certo período do século XX.

²¹ Ver, mais à frente, a inversão da fórmula do *Tratado* de 1911 em seu contrário, a propósito da “resistência”.

Crise: sintoma ou transformação?

A comparação, esclarecida pelo contexto, entre lógica filosófica e “lógica musical”²² possibilitou alguns pontos de convergência. Contudo, essa convergência exige ser justificada a partir daquilo que pôde sustentar em segundo plano o pensamento filosófico implícito de Schoenberg, do qual depende seu percurso de teórico da composição.

Uma das heranças que o liga ainda mais estreitamente a Wittgenstein é Schopenhauer, com sua concepção de música. A chave, aqui, é o conceito de vontade. A vontade, que foi em primeiro lugar um conceito filosófico, é modificada em duas formas aparentemente bastante diferentes. Por um lado, o motivo psicanalítico da crise do sujeito revelou sob seu aparente domínio um sintoma de entrave de si próprio no ato que pode ser o mesmo que o do criador. Por outro, a crítica sociológica mostra que a vontade metafísica não é outra que a vontade burguesa de dominação da natureza pela técnica. Diante dessas duas variantes da “vontade”, o intérprete estaria enganado ao hesitar, como se se tratasse de ter que escolher entre uma leitura psicanalítica e uma leitura sociológica dessa insubmissão ou resistência, em virtude da qual a vontade viria “trabalhar contra o que a arte tem de voluntário” (Adorno).

A injunção anti-estética de Schoenberg deve ser plenamente entendida a partir do que ele compreendia por “resistência” no processo de pensamento conceitual. Ele a reconhecia na composição musical relacionada à idéia que fazia da “essência sonora”, que era para ele a “realidade”.

Uma visão adorniana da vontade voltada contra si mesma, estética e sociologicamente falando, mergulha a obra no seio de um movimento dialético sem resolução fora dele próprio, escondendo aí sua verdadeira relação com o “material”. O caráter involutivo dessa historicidade dialética nos barra, ao contrário, a visão sobre isto que surgiu desse trabalho sobre si da vontade criadora, às voltas com a realidade sonora.

²² Expressão de Schoenberg emprestada de H. Riemann.

Existe, com efeito, uma noção de “crise” que culmina na história das teorias à qual se liga implicitamente a história – inteiramente schoenberguiana, na minha opinião – das teorias da composição musical, por menos que se queira examinar de perto a racionalidade reivindicada por essa teoria (que, no entanto, não se identifica com a ciência propriamente dita). Tal é a crise de paradigma, segundo a interpretação kuhniiana fundada na história das ciências, de um certo modelo de pensamento dominante, até que este, verificando-se incapaz de fornecer ele próprio uma resposta aos problemas que ele põe num dado momento, se vê progressivamente substituído por outro modelo, que é outra visão das coisas, mais apta a resolver o enigma até então insolúvel e fonte de esterilidade na investigação.

Por conseguinte, convém medir o conceito filosófico de vontade aplicado à dominação do material na música pelo sintoma da crise do sujeito, tema vienense por excelência que fez falar do “eu dissolvido” ou “irresgatável” e, tal como foi compreendido, causou inúmeros suicídios entre os artistas “impressionistas”, ao invocarem o “fenomenismo” machiano²³. Seguiu-se, então, o culto de um “formalismo sem sujeito” (*Subjektlosformalismus*), que culminou com a ruptura entre vontade, mundo e idéia musical, os quais formavam a tríade filosófica de que Schoenberg e Wittgenstein eram certamente os representantes mais prestigiosos, mas também, talvez, os últimos. É nesse sentido que o verme do “negativo” se encontrava no fruto

²³ Da maneira como ocorreu pela primeira vez a Mach, a experiência da “dissolução do eu” foi uma experiência feliz, embora ela faça pensar numa experiência de despersonalização. Aos quinze anos, Ernst Mach descobre, na biblioteca de seu pai, os *Prolegômenos a toda metafísica futura* de Kant. É um choque que desencadeia uma impressão bastante forte, ao mesmo tempo que negativa. “Dois ou três anos mais tarde, escreve ele, eu senti subitamente o papel supérfluo desempenhado pela coisa-em-si”: “por meio de um alegre jogo de verão no campo, o mundo, inclusive meu próprio eu, me parece de um só golpe como uma massa coerente de sensações que encontravam no eu apenas uma coesão mais forte” (cf. as anotações introdutórias de *Análise das sensações*). Examinei essa “crise” no artigo “De la crise à la science: regard sur la première personne du savant” (Soulez 28).

da racionalidade do “conceito puro e rigoroso da música” (Adorno), não como um índice premonitório da “decomposição” (*Zerfall*) da Razão na arte (Adorno), mas, ao contrário, como momento durante o qual se experimenta a transmutação duma visão do mundo em outra, aqui a essência ou a realidade sonora.

Em termos wittgensteinianos de “imagem do mundo” – *Weltbild* (ou ver *como*) –, da qual essa interpretação está próxima, a contribuição schoenberguiana é a de ter construído a maneira com a qual a harmonia se encontrava, de outro modo, vislumbrada: isso quer dizer, por exemplo, ouvir uma dissonância de outro modo do que *como* uma transição em direção à consonância e finalizada por ela, como destaca Webern; integrar a harmonia e o contraponto em uma nova estrutura polifônica a partir de uma interpenetração do material musical nas duas dimensões, a partir de então interdependentes da horizontalidade (contrapontista) e da verticalidade (polifônica). Como bem o mostra Dahlhaus, que se dedica a revisar a interpretação de Adorno da famosa expressão “sentido da forma” que Schoenberg dizia, em 1931, ter tirado do “pensamento contrapontístico” de Bach, essas modificações não consistem em amalgamar o antigo com o moderno, por meio de uma analogia um pouco forçada do dodecafonismo com a arte da fuga, sob o pretexto de que “tudo deve se deduzir de um elemento único”. Essa fórmula um pouco mágica, retomada por Webern, induz a se fazer da Idéia musical uma espécie de germe goethiano do desenvolvimento formal da música, como se todas essas formas novas, que Schoenberg teria sintetizado, estivessem já presentes nas obras de seus predecessores. Ele escreve que é mais justo observar a contribuição de Schoenberg como uma “nova solução trazida a um problema antigo [...] para além dos clássicos”²⁴.

²⁴ Fórmula de Anton Webern, cf. Dahlhaus 7, p. 57. Ele remete a Webern 34, pp. 53-9 onde Webern desenvolve sua noção bastante goethiana de Idéia musical, com um duplo recurso: aos dados da natureza que contém “todo o domínio das possibilidades sonoras” e à necessidade de sentido na qual uma solução musical corresponde ao que se deixou ser descoberto.

A correção kuhniana, na letra e no espírito, justificaria a entrada da história da música na história das ciências? De qualquer modo, sua consequência não menos importante é conduzir igualmente à revisão da idéia que constitui o alvo de Adorno, segundo a qual a nova música seria fruto estético de um formalismo maciço.

Portanto, não é absurdo relacionar à noção kuhniana de “crise” de paradigma (Kuhn 16) esse deslocamento de uma espécie de parceria obrigada, ou de um face-a-face metafísico entre sujeito e mundo. A perda do real, cuja experiência era vivida pelos artistas da época como catastrófica porque o real se desintegra com a dissolução do sujeito, é na verdade apenas o signo de uma visão outra do real: não o real de um mundo objetivo, mas aquele que emerge ao ouvido que explora, de estruturas sonoras imanentes à escrita dos esquemas musicais das quais o compositor habilidoso realça a forma de conjunto. Sob essa luz, o formalismo schoenberguiano é algo que, longe de ser um positivismo preso às armadilhas de suas próprias restrições, é “um desafio formal sem ferramentas formais” (Erwin Stein). A comparação com o *Tractatus*, clamando que se rejeite a seqüência das proposições do mesmo tratado, é ainda bem-vinda. A forma é o que resta da construção quando lhe retiramos as fórmulas. A retirada é, também, uma dessubstancialização dos componentes da obra; é algo em que a obra é apenas ela, uma “solução” (*Erlösung*) em duplo sentido: de uma “resposta” para uma questão e de uma “dissolução” de enigma. Dahlhaus tem uma maneira fulgurante de compreender, em termos que parecem estar calcados na obra de Cassirer (6) sobre a teoria einsteiniana da relatividade, a novidade musical schoenberguiana, aproximando-a da reviravolta que representou, na física, a “substituição da substância pela função”²⁵.

A solução (*Erlösung*) não é mais uma dissolução deixando apenas cinzas atrás de si, mas uma nova visão das coisas convidando a reme-

²⁵ Expressão empregada no seu sentido lógico e filosófico, por oposição à predicação aritotélica da substância. Não se trata da funcionalidade musical.

diar, por novos esquemas de pensamento, o que parece ter sido um impasse, em termos da problematização anterior. É menos a espera de um sujeito patológico do que a antecipação construtiva de uma solução num sentido epistemológico.

A virtude desse último ponto de vista de espírito kuhniano sobre a “crise” é a de confirmar a vinculação do pensamento schoenbergiano da composição à racionalidade, em vez de reconduzi-la à historicidade da dialética adorniana, onde o pensamento do negativo exclui toda resolução numa síntese. A declaração schoenbergiana de que a composição com doze sons é “o começo de uma nova era” e, de forma alguma, “o fim de uma era terminada”, reconheceria tal leitura como a reação do teórico ao rótulo de atonalidade – porque ele diz a propósito de sua música, dita “nova”: “o contrário do sistema tonal não existe”.

Segundo Schoenberg, partindo do paradigma “tonal”, podemos considerar a invenção da “série” como uma solução ao impasse provocado pelo sistema harmônico convencionalmente adotado até então²⁶, que não permitia dar valor aos “sons estranhos à harmonia”. A maneira como Schoenberg comenta esse impedimento ligado aos limites de um sistema que faz lei é perfeitamente compatível com um ponto de vista kuhniano. Para começar, é preciso “ver de outro modo” a dissonância como valendo positivamente em si mesma. Não trata de descobrir uma solução musical que vá, por sua vez, criar um paradigma.

No entanto, esse novo paradigma da “série” revoluciona apenas a música. Originada do dodecafonismo, a técnica serial veio a ser a de toda uma geração de compositores (da qual fazem parte Boulez e Stockhausen) que, até os anos 50, foi beneficiada pela transmissão do ensinamento da Escola de Viena; entretanto, seu conceito se

²⁶ Uma excelente apresentação desse ponto de vista kuhniano foi adotada por Antonio Laï em sua tese defendida na Université de Paris VIII – St. Denis, em 5 de julho de 2000: “Genèse, évolution et crise des langages musicaux”.

relaciona à idéia de uma ordem formal discreta de base, constituindo uma espécie de matriz de possibilidades de escritas. Para lhe dar toda sua amplitude kuhniiana, sem dúvida seria preciso fazer da série um subparadigma de um modelo mais amplo e comum a diferentes domínios do conhecimento: o do simbolismo da forma²⁷. Uma atenção, mesmo breve, à linguagem de Schoenberg mostra em que vizinhança nocional mergulha o pensamento serial.

Concentrando-nos em torno da forma, toda uma constelação de expressões encontradas quando se lê Schoenberg pertencem, com efeito, ao vocabulário filosófico. É assim com os termos “vontade”, “natureza”, “totalidade”, “elementos”, “realidade”, “Idéias”, “necessidade”, e até “inconsciente”, e tudo o que, para formular um “método” rigoroso, remete às noções de “lógica”, “regras”, “combinações”, “clareza de uma visão de conjunto”, “sintaxe”, “coerência” etc. Tudo isso constitui um vocabulário filosoficamente marcado. Lendo os primeiros termos, pensamos em Schopenhauer (mas também em Freud); quanto aos segundos, reconhecemos bem alguns empréstimos da filosofia vienense, no início de sua gestação.

Quando o *Tratado de harmonia* é publicado, estamos em 1911, ano do primeiro manifesto filosófico a favor do positivismo assinado em Berlim por personalidades tão diferentes quanto Mach, Freud e Einstein. A data da morte de Mahler, em memória do qual o *Tratado* é dedicado, é também a da fundação da Sociedade Schopenhauer por Paul Deussen. Dois anos após a criação de *Erwartung*, essa data marca a nomeação de Alexander von Zemlinsky como primeiro *Kapellmeister* em Praga; ele dirigirá esse monodrama pela primeira vez nessa cidade em 1924. Essas coincidências fazem parte da história intelectual dos movimentos, mas não nos permitem ainda entender o fenômeno da convergência. Examinaremos mais à frente o caráter do conceito de forma em articulação com a filosofia e com a harmo-

²⁷ Essa observação, que justifica uma aproximação epistemológica da música, se aplica também ao trabalho citado na nota anterior.

nia musical, num momento que é também o de uma crise, crise de um sistema de pensamento musical: a tonalidade, em analogia com uma fratura filosófica, e o face-a-face entre o sujeito e o objeto do conhecimento. O desmoronamento do princípio da *adequatio rei et intellectus*, esse mito do ajustamento do intelecto com a coisa, ressoa tanto na música como na filosofia: a crise da harmonia, cujo conhecimento da base objetiva é declarado indizível em Wittgenstein, e a aparição correlativa de diversas formas de convencionalismo são o preço filosófico. A crise da harmonia na música e a aparição das restrições formais da serialidade são o preço musical.

Mundo, vontade e Idéia musical: uma linguagem em crise

A Forma, para o compositor que pensa conceitualmente a construção de um todo articulado, exige, para ser “inteligível”, que satisfaçamos dois requisitos: lógico e de coerência – é o que escreve Schoenberg (22). Esses dois requisitos não são de receita simples; eles governam a mesma concepção de conjunto que emana do *Moisés* de Michelangelo²⁸, recorda uma vez mais Schoenberg no início dessa obra tardia de iniciação à composição musical, que, note-se, foi concebida a partir de 1938 para uso dos estudantes das universidades norte-americanas sem predisposição especial para a música.

Schoenberg faz deslizar sua “filosofia” por explicações e inúmeras ilustrações musicais, frequentemente de inspiração clássica. A mesma consideração da prosa musical como um complexo de elementos cuja significação ultrapassa a simples adição das partes comanda as definições, dadas sempre como definições de conceitos. A forma “significa a organização de idéias musicais inteligíveis, logicamente articuladas” (22). Com o que se vai construir a “forma”? Com os “blocos musi-

²⁸ Ver acima a função dessa referência recorrente ao *Moisés* de Michelangelo.

cais”, que são as frases ou unidades musicais, os motivos etc. “O conteúdo comum, as similaridades rítmicas e a coerência da harmonia contribuem para a lógica de conjunto”. É a utilização de esquemas de motivos de base que faz o conteúdo comum. A derivação de formas motivadas a partir deles é a obra lógica da harmonia assim redefinida: A conexão de formas motivadas é a forma que a construção de frases toma, e requer também variação, na medida em que não prejudica a lógica. A insistência na inteligibilidade da forma musical é surpreendente, assim como sua vinculação com a da linguagem. Dedicando-se à diferenciação entre tema e melodia no capítulo XI, Schoenberg declara ainda que a “melodia” é como um “aforismo apresentando-se rapidamente como solução para um problema”, uma espécie resumida de solução, enquanto o tema se parece mais com uma “hipótese científica”, que pede para ser testada por uma espécie de prova ou de experimentação, que é a própria “aventura” musical que nos é proposta. Visivelmente, Schoenberg não perdeu de vista a idéia quase científica, que concerne à investigação da essência sonora de um método por hipóteses, que remonta a seu *Tratado* de 1911. Embora sustentado em exemplos bastante clássicos para um manual tão tardio, compreendemos que a organização harmônica de um tema assim exposto não deve, em nenhum caso, nos fazer perder o sentido de estrutura do conjunto. Mas aqui é também um pedagogo que fala.

Como vimos, a idéia de que um compositor é também um pesquisador conceitual irriga a reflexão schoenberguiana. Ao contrário, a recepção filosófica da qual essa reflexão foi objeto mostra uma reciprocidade entre música e filosofia, verdadeira por conseqüências semânticas, algumas inclusive já sublinhadas. Se há uma palavra-mestra na qual se poderia resumir a herança filosófica comum ao músico e ao filósofo, que esclarece grandemente essa reciprocidade entre a filosofia e a música no início do século XX, esta é a “vontade” schopenhaueriana.

Em Wittgenstein, em particular na sua obra de estréia, ela é o pano de fundo do sistema necessitarista da possibilidade, pré-inscrita na

forma do enunciado que tem de encontrar a experiência. Esse princípio, que será interpretado posteriormente como um critério semântico de verificação, confere ao *Tractatus* (1918) uma dimensão quase tirânica, da qual Wittgenstein procurou se desfazer, ressaltando mais tarde ter “sublimado” a lógica. A tirania desse critério lógico do sentido era solidária de um tom trágico na filosofia, que mais tarde lhe pareceu desprezível. No entanto, o conceito schopenhaueriano de vontade pendia em alguma medida para esse fatalismo lógico da significação.

O necessitarismo composicional de Schoenberg não é tão diferente: “A arte [...] não é uma consequência do talento, mas da necessidade”. Ele está, em particular, tomado da mesma convicção antinaturalista de que as regras na arte não devem nada à ordem da natureza. No entanto, essa conjunção anti-aristotélica do necessário e do voluntário é uma inspiração do *Mundo como vontade e representação*. Que não haja direito natural na música, como o dirá em seguida Adorno analisando Schoenberg, é algo que remonta a uma metafísica da vontade como versão da coisa-em-si kantiana. Simplesmente, ela teria se tornado, no lugar mesmo do em-si, essa força necessitante de caráter pulsional e cego, da qual dissemos que ela prefiguraria o inconsciente freudiano. Também em Schoenberg, a dimensão “inconsciente” dessa força mais irracional não desejada pelo teórico “moderno” aflora com a dissonância *em espera de resolução*. A “vontade pulsional” é, aos seus olhos – e, aliás, nos seus próprios termos (Schoenberg 26, p. 510) –, a força inconsciente que impele o compositor à obra e explica que ela seja, de certa maneira, “desejada”, apesar dele. Como em Schopenhauer, é sob essa força cega que a vontade é posicionada, o que permite compreender a moção expressiva dessa vontade na forma de manifestações objetivas do pensamento. É a causalidade do “isso” daquele que “quer em mim”, segundo a formulação musiliana em *O homem sem qualidades*. Essa pulsão tanto determinante quanto interior ao próprio sujeito é vivida ao mesmo tempo como irresistível, estranha ao eu e fonte de atos.

É certo que o construtivismo comum ao primeiro Wittgenstein e a Schoenberg, bem demonstrado por Aldo Gargani (13), ainda deve muito à idéia de que a obra musical é o complemento da “vontade objetivada pelas Idéias” (Schopenhauer, *Mundo como vontade e representação*, pp. 273-6). Ao mesmo tempo, essa idéia vai de par com a preeminência igualmente schopenhaueriana da música no ápice das artes. Tudo se passa, então, como se em Schopenhauer se preparassem ao mesmo tempo o construtivismo schoenberguiano da frase na música e o modelo musical wittgensteiniano da compreensão da linguagem – a frase, igualmente – na filosofia.

Schoenberg, nos anos 1920, querendo dar um conteúdo mais teórico à Forma, convida a “violentar a natureza”, quer dizer, a “matéria sonora”, para “obrigá-la a tomar uma direção dada” e nela se manter. É ao preço desse “domínio” que a Forma se afirma como “pensamento musical de conjunto”, ou seja, como “a ordem das Idéias musicais” (ver “Teoria da forma”, 1924, Möding, em Schoenberg 25). A vontade de força cega que ela era em Schopenhauer se artificializou ou, se preferirmos, se desnaturalizou, sem entretanto se tornar “técnica”. Resta sempre, no entanto, a dimensão “inconsciente”, que remete, em Schoenberg, o “sentido da forma” a um “instinto”. Aliás, Schoenberg não parece de forma alguma incomodado com a aparente contradição do caráter “inconsciente do processo” que leva à “visão de conjunto” da obra, do ponto de vista de sua forma, e faz com que “o criador pense em música” (Schoenberg 25). Essa contradição reflete a ambigüidade da expressão empregada pelo historiador da arte Aloïs Riegl (1858-1905), segundo a qual a “vontade de arte” (*Kunstwollen*) é portadora da “autonomia das formas” de seu contemporâneo Eduard Hanslick²⁹. Contudo, se entendemos por “inconsciente” “a eliminação da vontade consciente de arte”, Schoenberg não está

²⁹ Sobre essas figuras austríacas e a escola vienense da história da arte, ver de W. Johnston 15 o capítulo 10, “Les critiques de l'esthétisme”.

mais em contradição consigo mesmo quando fala da “elaboração inconsciente da Forma”³⁰. Detenhamo-nos um instante nas relações entre vontade, mundo e Idéia musical em Schopenhauer.

A vontade feita mundo é, portanto, a idéia musical objetivada, por exemplo, e o exemplo favorito de Schopenhauer não será esquecido: a *Primeira Sinfonia* de Beethoven. A evolução da “idéia musical” através das teorias da música vai progressivamente tornar imanente a vontade. Descendo de seu pedestal, a vontade vai se tornar uma força interna ao criador, dando à obra sua dimensão imposta. Aqui, observamos o diagnóstico adorniano segundo o qual ela corre dois riscos: o de se “imobilizar na imanência” e o de “abstrair-se” à distância do real, identificando-se às unidades totais elementares. Eu veria aqui mais uma alteração de paradigma ligada ao fato de que, do filósofo ao compositor, a vontade mudou de sentido e a categoria “mundo” desapareceu da paisagem semântica da ciência.

Conhecemos a análise sociológica de Adorno desse momento de abnegação de um Si renunciado, atravessado pelo sujeito da vontade do compositor. Por meio de uma reviravolta paradoxal do “domínio do material”, a vontade gira como um “sintoma” de seu próprio domínio, deixando, em virtude de um formalismo desencarnado, o material em si mesmo na opacidade total. Produto desse desdobramento, o “mundo” vem a ser o mundo da “racionalidade dissonante”, reflexo de nossa condição neste século, diz a crítica adorniana da vontade nesse sentido ideológico produzido pela música. O mundo, diz Adorno, já não é senão a sociedade a respeito da qual a música, destacando-se do mundo real, produz uma “verdade”. A “sociologia” se ocupa disso (cf. Adorno, 1960). O material esconde mal sua origem técnica de coisa heterônoma submetida à mão do patrão, como

³⁰ É o que ele responde em janeiro de 1911 a Kandinsky, a propósito das “dissonâncias” na arte, para sublinhar o aspecto eminentemente construtivo. Citado em Dahlhaus 7.

observou muito bem Max Weber³¹. Reconduzida à idéia de uma racionalidade técnica por dominação do material (*Materialbeherrschung*), a vontade musical seria uma forma sublimada, talvez até um travestismo, da estratégia burguesa de aquisição técnica³². Nesse ponto, Adorno propõe “se deixar dominar” pelo material como o escritor pela língua. Tal é, aliás, o sentido subentendido da expressão “dominar” na voz ativa quando dizemos “dominar a língua”: a ser compreendido passivamente. Essa passividade reúne o desejo de escrever uma história do ponto de vista dos dominados. Enfim, a dialética da tendência schoenberguiana de dominar o material atinge sua verdade quando o sujeito musical é transformado em paixão da renúncia ao querer.

A interpretação sociológica da vontade como domínio se faz, em Adorno, ao preço do desvio da noção de “resistência”, que em Schoenberg não é senão a resistência do ouvido, cuja espera por resposta o torna inapto a integrar a dissonância percebida como desordem. É sugestiva a maneira como Schoenberg nos fala de interpretar a fórmula negativa, do *Tratado* de 1911, segundo a qual “não há sons estranhos à harmonia” (p. 402), transformando-a em seu contrário: “Só existem os sons estranhos à harmonia” (p. 405). A idéia é que temos de lidar com um espectro de possibilidades formais tão amplo que, ao explorá-lo, nos damos conta de que não há nenhuma distinção de natureza entre consonância e dissonância, porque não há na realidade nenhum limite para as capacidades expressivas dos acordes. Em sua (primeira) versão negativa, a fórmula é exata apenas se acrescentarmos a seguinte cláusula restritiva: exceto nos limites – que se convertem indevidamente em lei, segundo alguns teóricos

³¹ Escrito recentemente traduzido em francês (Weber 31). Essa obra foi uma referência para Adorno, como observa Makis Solomos.

³² Adorno hesita quanto à interpretação crítica a dar aqui: “Se alguma coisa como a psicanálise da cultura fosse possível[...]”. Mas ele escolheu a crítica sociológica porque ela observa de forma mais justa do que a psicanálise, sempre cúmplice da “reificação” (cf. Adorno 2. Ver principalmente § 136).

da estética (do Belo conforme a ordem da Natureza) – do quadro do sistema harmônico convencionalmente adotado pelos teóricos desse sistema.

Afora o “gozo da necessidade de sua resolução”, que faz parte dela, essa “resistência” está mais próxima da “consciência de anomalia” kuhniiana do que da noção dialética de uma resistência segundo a extensão abstrata do conceito, que desembocaria, por suplantação daquilo que nega (o recalcado, o reprimido), na realidade social (Adorno 1, p. 16).

Enquanto a “Natureza” e seus direitos recuaram diante da vontade da arte, o “mundo se renaturaliza, não se detendo no material, mas desta vez entrando na estrutura sonora à qual o ouvido subjetivo tem acesso. Ele vem a ser, com a condição de renunciar ao tema, o domínio do real sonoro ele próprio, rico em possibilidades de combinações e componentes infinitos (Webern), como a cor em Goethe. No entanto, a vontade permanece como constrangimento da natureza internalizada no contexto logicamente construído da “gradação sonora das harmônicas distantes” (Webern 34). Quaisquer que sejam as metamorfoses da vontade após Schoenberg, há em todo caso uma que parece excluída: a de um desejar a obra como se ela fosse autônoma, tanto sociológica quanto historicamente, do ponto de vista da história da racionalidade.

Vinte anos após *Penser la musique*, a declaração de Boulez “Schoenberg está morto” anuncia o fim de um paradigma cuja crise não pôde ser interrompida pela generalização da série. Por consequência, declarar o contrário – “querer Schoenberg”, como o fez François Nicolas em *La singularité Schoenberg* – indica um curioso retorno a um conceito intelectualista de vontade da obra que, longe de virar as costas para a filosofia, reata com a metafísica da vontade. Não podemos manter, artificialmente em vida ou em estado de sobrevivência, o paradigma de uma vontade da obra como sujeito autônomo, uma vez virada a página dessa época de pensamento dominada pelo paradigma formal das formas simbólicas. Sob a iluminação

kuhniana, a crise traz seu peso de irresistível historicidade em apoio às restrições de Philippe Albera (ver Horlieu, Ircam, 27/02/1999, *Entretemps*) quanto ao “querer Schoenberg”.

É um fato que, em seu livro de 1963, Boulez tentou uma espécie de estruturalização do código formal da série generalizada, cujo desenvolvimento se deve aos alunos de Schoenberg. Ele gosta de invocar a seu favor a autoridade filosófica de Louis Rougier, de quem menciona elogiosamente o “método axiomático”. Louis Rougier tinha sido, antes da guerra, o intérprete francês do positivismo vienense. Ele acolheu de fato, em 1935, o Círculo de Viena, convidado a apresentar pela primeira vez nesse país seu programa de Unidade da ciência. O evento ocorreu na Sorbonne. A recepção, como o leitor talvez saiba, não teve êxito. Em 1963, não se sabia muito sobre a personalidade de Rougier, que, aliás, não tinha apenas aspectos simpáticos. Mas sua *Théorie de la connaissance* ainda faria parte das obras a serem lidas quando éramos, como eu, jovens estudantes de filosofia. É interessante notar, sobretudo, o alívio filosófico do compositor numa época na qual começamos a descobrir, com trinta anos de atraso, a tradição “analítica” da filosofia antes de sua migração para o outro lado do Atlântico.

Ao citar Rougier duas vezes, a intenção de Boulez era correta, não porque citava o melhor representante que havia, mas porque, fazendo dele o continuador de Webern, devolvia um suplemento de vida a uma tradição filosófico-musical dos anos 1930, nascida em Viena. Sua intenção ainda era correta, ao tentar uma abertura para a ciência, mas desta vez, escreve ele, seria preciso “imaginar modelos”, funcionalizando o fenômeno sonoro no sentido traçado pela ciência de sua época, a qual ainda não era naqueles anos a tecnologia informática de hoje. Em resumo, ele estendia o paradigma usado um pouco além dos limites de sua aplicação. Entretanto, há aí um traço realmente novo: o probabilismo dos encontros entre estruturas parciais de caráter serial caminhando no sentido de uma polivalência de formas para uma “escrita livre”, a liberdade de escolha estando, na realidade, engajada por antecipação, uma vez “sincronizadas todas as

organizações” (p. 122). Boulez filosofa “com liberdade” na mais pura tradição schoenberguiana do pensamento da composição.

Todavia, como ele disse, esboçando uma “morfologia” e, em seguida, uma “sintaxe”, ele aspira a elaborar uma “investigação metódica do universo musical”. Ao mesmo tempo, a expressão “universo musical” dá prioridade ao fenômeno sonoro com o objetivo de construir o “sentido”, sem que esse sentido seja um reenvio puro e simples a uma objetividade assinalável nesse “universo”. Isso porque, ainda segundo Boulez, a “racionalidade começa com a suspensão da referência” (cf. artigo em *Inharmoniques*, n. 3, 1988). Vira-se, assim, uma página da racionalidade musical, enquanto a inteligência do artista é novamente solicitada, como que em eco a Schoenberg.

Ao evocar o motivo bouleziano de uma “música *a priori*”, de quem o Ircam teria sido, em seus primeiros tempos, uma espécie de templo à imagem da Escola de Viena, nosso objetivo não era outro senão o de retrazar os contornos de uma semântica formal da linguagem musical, a única a nos fazer compreender até que ponto-limite persistiu o modelo schoenberguiano da composição. Não foi a preocupação com um simples balizamento histórico que governou esse trabalho de confrontação, mas o interesse por uma certa cumplicidade entre música e filosofia sob o ponto de vista da “forma”. Está claro que essa cumplicidade, que certamente intelectualiza a obra, trabalha muito mais para responder às exigências de um registro a outro do que para encerrar o pensamento da obra no interior da obra.

Uma terceira resistência

Schoenberg levou ao ápice a expressão musical do conceito de vontade vindo da filosofia, que ele transforma na força motriz da composição no caso particular do compositor, espécie de escritor conceitual da música. Reinteriorizando a forma vinda da sintaxe da linguagem racional em seu campo próprio, a música, portadora da

vontade filosófica, ao mesmo tempo idealizou a função construtiva de uma sistematização da harmonia sonora e minou, do interior, a idealidade antes projetada de uma relação com a forma pretendida por uma instância superior – e isso, conforme a justa análise de Adorno, ao introduzir ali o germe de sua metamorfose negativa.

O sintoma disso foi o motivo patológico da vontade dividida, na literatura em particular, mas também em Wittgenstein e no legado freudiano. Ao mesmo tempo, é nesse sintoma patente que pode ser lida a crise do paradigma formal do simbolismo. Minha opinião é a de que a concepção kuhniana é esclarecedora acerca daquilo que faz hoje do “simbolismo” goodmaniano uma abordagem datada da “linguagem da arte”, abordagem que depende daquilo que por vezes chamamos, num sentido crítico, a “convenção do moderno”. Da vontade dividida ao sujeito oprimido por uma vontade de dominação do material, o caminho é atravessado por um paradigma em crise: o da forma simbólica de uma apropriação, por conceitos, de uma certa verdade. A consequência é o abalo, hoje, de três pontos fortes, tendo amalgamado música e filosofia: a forma de uma sintaxe (ex.: tonal), o simbolismo expressivo de relações entre entidades elementares e a ideografia de uma estrutura harmônica marcada por um princípio apofático da impossibilidade de dizer o todo do sentido da obra. Podemos observar, nesses três pontos, tanto os sintomas de uma vontade filosófica enferma, a caminho de, por si mesma, se deixar instrumentalizar, quanto os aspectos de uma crise em relação à escala da história mutável e acidentada da racionalidade científica.

Mas que a obra manifeste a vontade em crise, é algo que não dá nenhum caráter relativista à arte. A história jamais conseguiu anular a objetividade das formas. As peripécias negativas dos conceitos, isso que veio a acontecer com a filosofia, nunca foi suficiente para fazê-la silenciar. Em virtude de um terceiro sentido de “resistência”, podemos concluir que a obra resiste à história, a despeito do caráter transitório dos paradigmas. É essa “resistência” num terceiro sentido que falta a Kuhn, provavelmente porque ela é própria à arte e não concerne às

teorias científicas. Ao contrário, o “relativismo” (em sentido kuhnia-
no, mesmo que Kuhn tenha se defendido a respeito) das teorias cien-
tíficas não concerne à arte. Assim, uma aproximação epistemológica
analítica da arte pode ser ultrapassada, então, mesmo que a arte da
qual ela fala continue a valer. É o resultado não teórico (não dialético)
desse êxito que designa a obra como obra. A obra se revela como tal
não quando a história entra em sua linguagem, mas quando o que ela
tinha a dizer se deixa entender na história e apesar dela.

Bibliografia

1. ADORNO, T. W. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 1992.
2. ———. *Minima moralia*. Frankfurt: Suhrkamp, 1951
3. ———. *Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard, 1982.
4. ———. *Théorie esthétique*. Paris: Klincksieck, 1994.
5. BARTÓK, B. *Bartok Essays*. Nebraska: Univ. Nebraska Press, 1976.
6. CASSIRER, E. *Substance et fonction*. Paris: Minuit, 1997.
7. DAHLHAUS, C. “Schoenberg”. *Contrechamps*, 1997.
8. DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991.
9. FREGE, F. L. G. *Écrits posthumes*. Paris: Seuil, 1994.
10. FREUD, S. “Der Dichter und das Phantasieren”. In: *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer, 1982, vol. 10.
11. GOODMAN, N. *The Structure of Appearance*. Boston: Reidel, 1977.
12. ———. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapo-
lis: Hackett, 1976.
13. GARGANI, A. “Techniques descriptives et procédures constructives: Schoen-
berg-Wittgenstein”. In: *SUD*, número dedicado a Wittgenstein. Marselha,
1986.
14. GRANGER, G.-G. “Bild et Gleichnis – Remarques sur le style philosophique
de Wittgenstein”. In: *SUD*, número dedicado a Wittgenstein. Marselha, 1986.
15. JOHNSTON, W. *L'esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale 1848-
1938*. Paris: P.U.F., 1985.

16. KUHN, T. *La structure des révolutions scientifiques*. Champs: Flammarion, 1983.
17. LOOS, A. *Paroles dans le vide*. Paris: Champ Libre, 1979.
18. REVAULT D'ALLONES, O. "Un opéra profane de Schoenberg: *Moïse et Aaron*". In: *Revue d'esthétique*, n. 8, 1985.
19. RIDER, L. "Modernes ascétiques: Schoenberg et Wittgenstein". In: *Moder- nité viennoise et crise de l'identité*. Paris: P.U.F., 1990.
20. RORTY, R. (org.) *The Linguistic Turn, Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1967.
21. SALANSKIS, J-M. *Le sens du temps*. Orléans: Hyx, 1997.
22. SCHOENBERG, A. *Fundamentals of Musical Composition*. Lon- dres: Faber & Faber, 1967.
23. ———. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
24. ———. *Journal de Berlin*. Paris: Christian Bourgois, 1990.
25. ———. *Le Style et l'Idée*. Paris: Buchet-Chastel, 1997.
26. ———. *Tratado de harmonia*. Paris: Lattès, 1983.
27. ———. "Das Verhältnis zum Text". In: *Almanach der Blaue Reiter*. Ed. W. Kandinski e Fr. Marc. Munique: Piper, 1912.
28. SOULEZ, A. "De la crise à la science: regard sur la première personne du savant". In: *L'Inactuel*, n. 7, 1997.
29. ———. "Du monde au matériau: le devenir musical du timbre". In: *Mu- sique, rationalité, langage. Cahiers de philosophie du langage*. n. 3, 1998.
30. ———. "Essai sur le libre jeu de la volonté". In: WITTGENSTEIN, L. *Leçons sur la liberté de la volonté*. Paris: P.U.F., 1998.
31. ———. "Geste et musique: portée et limite du paradigme musical en phi- losophie". In: *L'esprit de la musique*. Paris: Klincksieck, 1992
32. ———. "Pour une pensée de l'architecturalité". In: *L'architecte et le philos- ophe*. Liège: Mardaga, 1993.
33. WEBER, M. *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*. Paris: Métailié, 1998.
34. WEBERN, A. *Chemin vers la nouvelle musique*. Paris: Lattès, 1985.
35. WITTGENSTEIN, L. *Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960, vol. 8.

