

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO – UFMT**

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – ICHS**

**Departamento de Filosofia**

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia - PPGF**

ANDRÉ LUIZ CHITTO DE OLIVEIRA

O ESPAÇO-TEMPO VIRTUAL

Uma análise langeriana do serialismo integral de Pierre Boulez

CUIABÁ

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO – UFMT**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS – ICHS**

**Departamento de Filosofia**

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia - PPGF**

**ANDRÉ LUIZ CHITTO DE OLIVEIRA**

**O ESPAÇO-TEMPO VIRTUAL**  
Uma análise langeriana do serialismo integral de Pierre Boulez

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Mato Grosso como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia

Linha de Pesquisa: Filosofia da Linguagem

Orientador: Walter Gomide

**CUIABÁ**

**2019**

### **Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.**

O48e Oliveira, André Luiz Chittó de.

O espaço-tempo virtual : uma análise langeriana do serialismo integral de Pierre Boulez / André Luiz Chittó de Oliveira. -- 2019  
119 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Walter Gomide do Nascimento Júnior.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Cuiabá, 2019.

Inclui bibliografia.

1. Boulez. 2. serialismo integral. 3. espaço virtual. 4. tempo virtual. 5. Langer. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

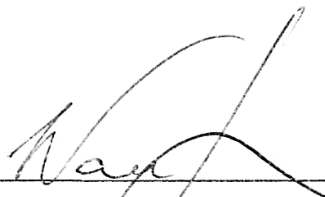
**Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

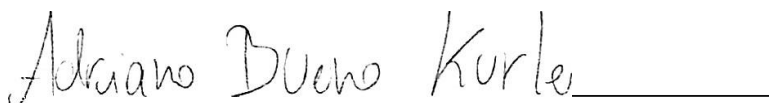
FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação de Mestrado defendida por André Luiz Chitto de Oliveira e aprovada em 09 de Maio de 2019 pela banca examinadora constituída pelos doutores:

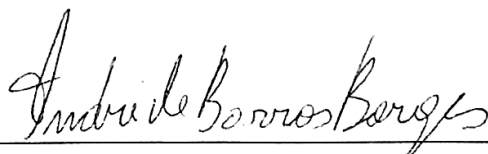
Banca examinadora



Prof. Dr. V'alte- -mide do Nascimento Junior (orientador)  
z'



Prof.Dr. Adriano Bueno Kurle (Examinador interno)- UFMT



Prof. Dr. André de Barros Borges (Examinador externo)- UFRJ

---

Prof. Dr. Wendell Evangelista Soares Lopes (Suplente)

---

Aos meus avós Antonio Toso e  
Dozolina Zanini Toso (*in  
memoriam*).

## RESUMO

Pierre Boulez, a partir da técnica dodecafônica, estendeu às demais propriedades sonoras os princípios formadores da série, inaugurando um sistema estrutural mais rigoroso: o serialismo integral. Theodor W. Adorno, em alguns escritos, analisou o aniquilamento do devir temporal na música serialista bouleziana e a consequente formação de uma música estática, resultando na prevalência de uma ilusão espacial sobre o tempo musical. Este trabalho tem como objetivo principal desenvolver uma análise do que é criado pelo serialismo integral de Pierre Boulez, utilizando como base a filosofia estética de Susanne Langer. A filósofa afirma que a música cria como ilusão primária o tempo virtual e, em segunda ordem, o espaço virtual. Porém, conforme as análises adornianas, constata-se que as músicas seriais de Boulez criam o contrário: a ilusão primária é o espaço físico virtual; a secundária é o tempo virtual. Como uma nova proposta, faz-se pertinente a criação de um novo conceito, fundamentado na filosofia de Langer, denominado *espaço-tempo virtual*, que pode ser analogicamente associado com as concepções modernas de espaço na física.

Palavras-chave: Boulez; serialismo integral; espaço virtual; tempo virtual; Langer.

## ABSTRACT

Pierre Boulez, from the dodecaphonic technique, extended to the others sound properties the formative principles of the series, beginning a strict structural system: the integral serialism. Theodor W. Adorno, in some writings, analyzed the annihilation of the temporal becoming in the boulezian serialist music, and the consequence of the creation of a static music, resulting in the prevalence of a spatial illusion about the musical time. The main purpose of this work is develop an analysis of what is created by integral serialism of Pierre Boulez, using as a basis the Susanne Langer's philosophical esthetic. The philosopher affirms that the music creates, as a primary illusion the virtual time, and in second order, the virtual space. However, as the adornian analysis, shows that Boulez serial music produce the opposite: the primary illusion is the virtual physical space; the secondary is the virtual time. As a new proposal, it is pertinent the creation of a new one concept, philosophically grounded on Langer's philosophy, named *virtual space-time*, which one can be analogically associated with the modern conceptions of space in physics.

Keywords: Boulez; integral serialism; virtual space; virtual time; Langer.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	8
1. O CONTEXTO HISTÓRICO E A ORIGEM DO SERIALISMO INTEGRAL .....	11
2. O SERIALISMO INTEGRAL DE PIERRE BOULEZ .....	19
2.1. Os complexos gerais e a hierarquia das séries .....	19
2.2. Os princípios estruturais das séries .....	23
2.3. Alturas .....	25
2.4. Durações .....	30
2.5. Intensidades .....	36
2.6. Timbre .....	39
2.7. Índice de distribuição .....	42
2.8. A morfologia interna das séries .....	43
2.9. Espaço liso e espaço estriado; tempo liso e tempo estriado .....	45
3. A MÚSICA PONTILHISTA COMO REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA DO ESPAÇO EM THEODOR W. ADORNO .....	51
3.1. A razão como escravidão: o esclarecimento .....	51
3.2. A arte esclarecida: compensação e restauração .....	55
3.3. A arte autêntica exhibe as suas feridas .....	56
3.4. Música padronizada vs. música não-padronizada .....	56
3.5. Schoenberg, o progresso; Stravinsky, o restaurador .....	58
3.6. Um parêntesis: o caso Adorno-Stravinsky .....	58
3.7. Arte culinária, regressão auditiva e música não-padronizada .....	59
3.8. Dialética da solidão .....	61
3.9. O envelhecimento da Nova Música .....	63
3.10. A paleta torna-se a pintura .....	65
3.11. O devir temporal .....	73
3.12. A representação esquemática do espaço .....	77
4. O SIMBOLISMO MUSICAL: A MÚSICA COMO FORMA EXPRESSIVA EM SUSANNE LANGER .....	79
4.1. As perguntas fundantes da filosofia e o simbolismo como nova chave .....	80
4.2. Uma breve distinção entre signo e símbolo .....	82
4.3. A psicologia genética e o simbolismo utilitário. ....	83
4.4. A magia, a arte e o sonho: as três atividades que afrontam o utilitarismo simbólico. ....	85
4.5. A necessidade humana de simbolização .....	87
4.6. Os dois aspectos do significado: o lógico e o psicológico .....	89
4.7. Os conceitos de signo e símbolo .....	91
4.8. Símbolos denotativos e conotativos .....	92
4.9. A distinção entre forma discursiva e apresentativa. ....	94
4.10. A ilusão artística .....	98
4.11. O tempo virtual .....	102



4.12.	A ilusão secundária na música: o espaço virtual .....	104
5.	O ESPAÇO-TEMPO VIRTUAL EM PIERRE BOULEZ.....	106
	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	112
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	114

## INTRODUÇÃO

Na história da música ocidental, o nome de Pierre Boulez se destaca no período pós-guerra. Sua atividade no campo musical sempre foi intensa, não só como compositor, mas também como um ativo ensaísta, maestro e professor. Após a Segunda Guerra Mundial, o compositor, ao invés de seguir o caminho do tonalismo, agarrou-se à técnica dodecafônica para desenvolver um sistema exaustivamente mais elaborado: o serialismo integral.

O livro que desenvolve o seu sistema de composição foi publicado em 1963, com o título de *A Música Hoje*<sup>1</sup>. Neste trabalho, Boulez apresenta os princípios que engendram os componentes sonoros – altura, intensidade, timbre, duração – a fim de serializar cada um deles, de modo que todos estejam interligados pelo mesmo preceito seminal.

Este trabalho consiste na análise desse serialismo integral a partir da filosofia de Susanne K. Langer, pois acredito eu que a indagação fundante de sua teoria estética – O que é “criado” numa obra de arte?<sup>2</sup> – está diretamente ligada com a pergunta que norteia objetivo principal deste estudo: O que o serialismo integral de Pierre Boulez esteticamente cria?

Ao frequentar alguns eventos de música contemporânea, diversas vezes saí das salas de concerto questionando o porquê das notas de uma determinada música parecerem não estarem ligadas umas às outras, como se entre elas não existisse uma relação de interdependência musical. Dado que há um demasiado número de vertentes da música contemporânea que, por vezes, são acometidas por este problema, eu não poderia abordá-las todas neste trabalho, por isso, como surgiu a oportunidade de estudar a obra do Pierre Boulez, com o meu orientador Walter Gomide, decidi por abordar a questão a partir do serialismo integral.

Em primeiro lugar, busquei autores que, de algum modo, tiveram a mesma experiência auditiva com a obra de Pierre Boulez. Dentre eles, encontrei dois célebres artigos de Theodor W. Adorno intitulados *O envelhecimento da nova música*<sup>3</sup> e *Vers une musique informelle*<sup>4</sup> que identificavam o fenômeno sonoro do serialismo integral como *estranho ao tempo*<sup>5</sup>, ou seja, que a falta dessas relações entre os elementos musicais resulta no aniquilamento

---

<sup>1</sup> BOULEZ, P. *A música é hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

<sup>2</sup> LANGER, 2011, p. 48

<sup>3</sup> In: ADORNO, T. *Essays on Music*. London: University of California Press, 2002.

<sup>4</sup> In: ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Unesp, 2018.

<sup>5</sup> ADORNO, 2007, p. 427.

do *devoir temporal*<sup>6</sup> da música. Além destes dois textos, deparei-me com o livro *Understanding music: philosophy and interpretation* (2009) e com o artigo *The clothes have no emperor*<sup>7</sup>, ambos do filósofo inglês Sir Roger Scruton. Neste artigo, ao referir-se sobre as músicas de Pierre Boulez, Scruton afirma que “desfez a distinção entre o tom musical e o som acústico”. O resultado é de uma música estática e espacializada.

Essa experiência de *representação esquemática do espaço* havia sido constatada por mim antes mesmo de conhecer o texto de Adorno. Porém, ao ter ciência deste artigo, senti-me seguro com a minha sensação diante do serialismo integral. Assim sendo, busquei compreender o que de fato é essa forma espacial e como é constituída dentro da estrutura serialista de Pierre Boulez. No decorrer do estudo, fui apresentado à dissertação de mestrado do Peter M. S. Tannembaum intitulada *Boulez's Structuralist Aesthetics of Music*, que me direcionou aos conceitos de *tempo virtual* e *espaço virtual* da Susanne Langer.

A forma espacial, que se resulta das *bolhas de tempo*, ou seja, da fragmentação sonora, pode ser compreendida através da obra da Susanne Langer. São três os livros fundamentais que englobam o pensamento da filósofa, sendo eles: *Filosofia em Nova Chave* (2004), *Sentimento e Forma* (2011) e *Problems of Art* (1957). A obra de arte, para a esteta, é uma forma perceptível que expressa a natureza do sentimento humano, a vida interior. Langer foi muito influenciada pelo *Tractatus Logico-Philosophicus*, do Ludwig Wittgenstein, que tem como sentença-chave: “em geral o que pode ser dito, o pode ser claramente, mas o que não se pode falar deve-se calar”<sup>8</sup>. O sentimento humano, para Wittgenstein, não pode ser expresso pela linguagem, e Langer concorda plenamente com a sentença. Porém, segundo a autora, o que é capaz de expressar a vida interior humana são as obras de artes, elas são as formas expressivas que projetam o sentimento humano. Nas palavras de Langer, a obra de arte “é uma exibição externa da natureza interior, uma apresentação objetiva da realidade subjetiva”<sup>9</sup>.

Esta exibição externa artística, formada pelos elementos característicos de cada arte, é uma metáfora, um símbolo não-discursivo, que apresenta não os sentimentos reais do artista, mas o que ele entende sobre o sentimento humano. A metáfora se apresenta conforme a forma expressiva de cada arte. Segundo Langer, a música apresenta uma ilusão primária, que é o *tempo*

<sup>6</sup> “Uma disposição de elementos um após o outro no tempo, que porventura negue a sucessividade, acaba sabotando sua responsabilidade com o *devoir*” (ADORNO, 2018, p. 410).

<sup>7</sup> Publicado em <<https://www.futuresymphony.org/the-clothes-have-no-emperor/>> acessado no dia 20 de dezembro de 2017.

<sup>8</sup> WITTGENSTEIN, 1968, p. 53.

<sup>9</sup> “It is an outward showing of inward nature, an objective presentation of subjective reality” (LANGER, 1957, p. 9).

*virtual*, mas também há o *espaço virtual* na música, que não ocupa uma posição central, pelo contrário, é uma ilusão secundária. Pretendo eu esclarecer o pensamento da Susanne Langer de maneira meticulosa no quarto capítulo deste trabalho.

Através das análises de Theodor W. Adorno e de Roger Scruton, eu sustento que o fenômeno sonoro do serialismo integral de Pierre Boulez se expressa contrariamente à teoria estética langeriana: o *espaço virtual*, como ilusão primária, e o *tempo virtual*, como ilusão secundária. Consequentemente, para responder à indagação do objetivo principal deste trabalho, crio eu o conceito de *espaço-tempo virtual*.

Para desenvolver este percurso, dividi o trabalho em cinco capítulos. O primeiro, intitulado *O contexto histórico e a origem do serialismo integral*, apresento alguns dados históricos sobre o serialismo, de Schoenberg a Boulez, e as circunstâncias históricas presentes na época. No capítulo seguinte, *O serialismo integral de Pierre Boulez*, exponho sobre como os princípios estruturantes serializam os parâmetros sonoros, resultando em uma organização musical baseado na mesma lei seminal. No terceiro, *A música pontilhista como representação esquemática do espaço em Theodor W. Adorno*, eu desvelo a filosofia de Adorno e faço um paralelo com os textos de Pierre Boulez. Posteriormente, no quarto capítulo, intitulado *O simbolismo musical: a música como forma expressiva em Susanne Langer*, faço uma exposição da teoria estética de Langer e apresento, baseado na autora, a música como uma representação simbólica. Por fim, através dos artigos adorniados, da filosofia estética langeriana e do conceito de *causalidade virtual*, eu crio o conceito de *espaço-tempo virtual*, defendendo a tese de que Boulez, ao serializar os parâmetros sonoros, tratou a música como um discurso científico e não como uma expressão artística musical.

## 1. O CONTEXTO HISTÓRICO E A ORIGEM DO SERIALISMO INTEGRAL

No dia 13 de julho de 1935, Paul Valéry, em um discurso em Paris, disse: “Tempos interessantes são sempre períodos enigmáticos, que prometem não dar descanso nem prosperidade, tampouco continuidade ou segurança. Nunca antes a humanidade reuniu tanto poder e tanta desordem, tanta ansiedade e tantos joguetes, tanto conhecimento e tanta incerteza” (apud. GILBERT, 2016, p. 241). Parece-me que Valéry descreveu de maneira precisa o contexto do século XX.

Os anos desse século passado foram definidos por grandes progressos e terríveis extremos. Cada ano percorrido, segundo o historiador Martin Gilbert (2016), foi marcado por homens que morreram em guerras ou que sofreram reconstruindo os estragos. Tal como Winston Churchill pronunciou: “chamam-lhe o século do homem comum, porque foi o homem comum quem mais sofreu nele” (apud. GILBERT, 2016, p. 11). Ao mesmo tempo que se revelava as plenas condições da boa vida, com os avanços da medicina, das ciências e da indústria, o povo também padecia com os conflitos armados.

Posso eu citar, além das duas grandes guerras mundiais, dez mais outras guerras que marcaram esse período; também mencionar os regimes totalitários que estiveram à direita e à esquerda; os momentos heroicos de homens que, em decisões certas e audaciosas, traçaram o destino de muitas nações; porém, o que me interessa neste trabalho é a música que emergiu de todo esse contexto. Em particular, este estudo que lhe escrevo delimitar-se-á ao serialismo integral de Pierre Boulez.

As palavras “tanto conhecimento e tanta incerteza”, citadas acima, relatam pontualmente o que aconteceu com a música no século XX. Diversos movimentos musicais ocorreram, conforme expõem Palisca e Grout (2007), de modo simultâneo no início deste período – nacionalismo, neoclassicismo, neoromantismo e dodecafonismo -, evidenciando, assim, o destino incerto para o qual a música nortearia. Como todo efeito tem uma causa, este momento hesitante, que tomou conta dos compositores eruditos, tem parcial origem na exaustão de um sistema de composição que prevaleceu durante mais de trezentos anos: o tonalismo. Ao menos, foi essa a desculpa adotada por alguns compositores.

Foram duas diretrizes distintas que progrediram, mesmo que talvez de modo não intencionado, com a saturação tonal. Elas tiveram o objetivo comum de introduzir modulações constantes nas músicas fazendo com que o centro tonal fosse dissolvido, ou seja, que as

mudanças persistentes de direções tonais atingissem o esgotamento da própria compreensão da tonalidade.

A primeira diretriz é protagonizada por Schubert, Brahms e Mahler, sendo que estas modulações ocorrem através das *tônicas mediânticas*<sup>10</sup>. A segunda diretriz, cujo o personagem principal foi a figura de Richard Wagner, opera com o uso do cromatismo percorrendo o *ciclo de quintas*, em especial com as *dominantes secundárias*. Essas duas diretrizes conciliadas têm o nome de *atonalismo*. É esse o contexto que propiciou a apoteose de Schoenberg – faço aqui alusão ao livro de Flo Menezes (2002).

Em seu livro intitulado *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música* (2007), Nietzsche explana sobre duas forças que, articuladas, seriam essenciais para o apogeu da arte alemã: o *apolíneo* é o *principium individuationis*, que delimita, dá forma, submete ao devir uma lei, uma medida; o *dionisíaco*, opostamente, quebra com as barreiras da individualidade e se funde a um todo originário e fundamental: o Uno-primordial. São essas as duas forças. A música é a arte substancialmente dionisíaca; a cena e a palavra acrescentaram a forma e a medida, que são os fundamentos apolíneos. Este é o espírito que, filosoficamente, demonstra a diretriz wagneriana da saturação tonal.

*Verklärte Nacht* – Noite Transfigurada -, Op. 4, é a obra de Schoenberg que sintetiza a orientação wagneriana e brahmsiana. O compositor vienense, em 1899, tinha apenas 25 anos quando a escreveu, e a estreia ocorreu em 1902. A música gerou polêmica, principalmente com um acorde de nona invertido que até então era inexistente na história da música. A sociedade musical vienense agiu de modo depreciativo (ROSS, 2009). Schoenberg, na altura, respondeu ironicamente que a música não poderia ser executada “já que ninguém pode executar o que não existe”<sup>11</sup>.

Certamente, o uso desse acorde tinha influência direta da obra *Tristão e Isolda*, de Wagner, que é, de maneira particular, caracterizada pela utilização do *acorde tristão*, desenvolvido com intervalos de quartas sobrepostas. Além dessa influência, faz-se presente também outros elementos wagnerianos, como o uso do cromatismo e a ideia de poema

<sup>10</sup> “(...) tonalidades que se encontram em relações de Terças (Maiores e menores) para com a tonalidade principal (que, por sua vez, pode ser também Maior e menor), de modo que modulações são introduzidas a partir de notas em relação mediântica com a tríade da Tônica e levam a tonalidades totalmente distantes daquela, minando seu poder de polarização e erodindo, com isso, a própria ideia de uma tonalidade principal na obra” (MENEZES, 2002, p. 15).

<sup>11</sup> “since one cannot perform that which does not exist.”. Retirado do site < <https://van-us.atavist.com/verklaerte-nacht> > acessado em 20/12/2018.

sinfônico, que contém ações e personagens representados por temas, como se fossem *leitmotives*. Ademais, a peça musical é distinguida pela estrutura camerística, pelo tratamento temático à maneira clássica e pela presença harmônica *à la Brahms*<sup>12</sup>. *Verklärte Nacht* é a união dos dois estilos alemães de oposição à época<sup>13</sup>.

Mesmo com algumas críticas em relação à *Noite Transfigurada*, o verdadeiro escândalo das audácias de Schoenberg só teve origem com as obras pósteras. No ano de 1907, em Viena, ao apresentar o *Quarteto de Cordas nº 1*, diversas vaias, assovios e risadas foram ouvidas da plateia. Três dias depois, de acordo com Egon Wellesz – um dos alunos de Schoenberg – a *Sinfonia de Câmara nº 1*, ao ser tocada, provocou “burburinho na plateia, apitos e retiradas de efeito” (apud. ROSS, 2009, p. 67).

Não só críticos musicais, reacionários ou megalômanos tinham relutância ferrenha em relação a Schoenberg. Gustav Mahler, depois de olhar as *Cinco Peças para Orquestra*, afirmou que não estava mentalmente apto a ouvir os sons escritos na partitura. Posteriormente, um pouco antes de morrer, disse: “quando eu me for, ele não terá mais nada”. Em 1914, Richard Strauss afirmou em uma carta à Alma Mahler, ex-mulher de Gustav, que Schoenberg “estaria melhor removendo a neve com uma pá do que escrevendo no pentagrama” (apud. ROSS, 2009, p. 68).

Além desses relatos, Alex Ross (2009), historiador e crítico musical, fala a respeito da base argumentativa para a emancipação da dissonância elaborada por Schoenberg. Em seu livro intitulado *O resto é ruído: escutando o século XX*, o autor descreve a influência por trás dessa emancipação da seguinte maneira: “No tempo dos mestres vienenses, diz Schoenberg, a tonalidade tinha um fundamento lógico e ético. Mas, desde o início do século XX, tornou-se difusa, assistemática, incoerente – em uma palavra, enferma”, e poucas linhas à frente complementa que “o compositor amplifica seu discurso com o vocabulário do darwinismo social e da teoria racial” (p. 74).

De fato, esse discurso estava mesmo enraizado na sociedade vienense da época. Os elementos raciais e sexuais estavam contidos até mesmo nos últimos escritos de Richard

<sup>12</sup> Desenvolvimento harmônico baseado nas já citadas Tônicas Mediânticas. Verificar a nota 9.

<sup>13</sup> Adorno, no seu ensaio *Envelhecimento da Nova Música*, relembra um dos comentários de Webern a respeito dos acordes utilizados por Wagner e Schoenberg. Webern refere-se a eles como “o mar de sons nunca ouvidos”. Segue a citação: Perhaps such alteration was only possible vis-à-vis still valid restrictions. When the mature Wagner added the minor fourth to the diminished seventh chord, and when Schoenberg in his *Verklärte Nacht* used the forbidden last inversion of the ninth chord, the potential of such chords unfolded into what Webern called a sea of never-heard sounds, a sea onto which *Erwartung* ventured” (ADORNO, 2002, p. 190).

Wagner. Porém, foi a popularidade da obra *Sexo e caráter*<sup>14</sup>, do filósofo Otto Weininger, que difundiu essa pseudociência da teoria racial darwinista de maneira mais drástica. Por incrível que pareça, não só Schoenberg foi atraído pelos escritos, mas também Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, James Joyce, Alban Berg e Anton Webern, sendo os dois últimos parte integrante da Segunda Escola de Viena (ROSS, 2009).

Em seu tratado *Harmonia* (2011), que foi dedicado à memória de Gustav Mahler, Schoenberg demonstra sua reverência a Weininger logo no prefácio. À frente, no capítulo *Sons “estranhos à harmonia”*, ao tratar sobre a gênese histórica da harmonia, o compositor afirma que o tonalismo foi acometido – de maneira enferma, doentia - “do cruzamento consanguíneo e do incesto” (p. 442). Essa obra foi escrita em 1911 e compõe o primeiro escrito schoenbergiano contra o sistema tonal. Posteriormente, Anton von Webern disse: “quebramos o pescoço dela”, referindo-se à tonalidade em seu texto *The path to the new music*<sup>15</sup>.

De fato, Schoenberg e seus discípulos mantiveram-se firmes com o compromisso de assassinar a tonalidade. Paralelamente, os demais compositores – como Debussy, Scriabin, Strauss, Mahler - também estavam comprometidos com alguma vanguarda, porém, dissonância e consonância andavam de mãos dadas, atuando de algum modo compensatório, apesar dos diversos meios empregados por cada um. Em uma carta endereçada a Schoenberg, datada de 1909, Busoni ressalta: “O senhor propõe um novo valor em substituição ao anterior, em vez de somar o novo ao antigo” (apud. ROSS, 2009, p. 73). A obra mais marcante dessa fase do vienense é *Pierrot Lunaire*.

Porém, depois do cansaço diante do atonalismo empreendido, Schoenberg descobre – como ele mesmo diz - o método dodecafônico nos anos 20. Liszt compôs a *Sinfonia Fausto* iniciando com doze notas ordenadas em série; Assim falou Zarathustra, de Richard Strauss, utiliza uma linha temática dodecafônica; *Elektra* e *Salomé*, também de Strauss, empregam a escala cromática de modo exaustivo; e diversas outras obras anteriores à descoberta do método dodecafônico foram compostas com elementos do espectro cromático. Schoenberg apenas percebeu a disposição em percorrer a escala de doze sons e, com isso, criou o dodecafonismo.

---

<sup>14</sup> “O argumento do livro era de que a Europa sofria de degeneração racial, sexual e ética, cujas raízes estavam na sexualidade desenfreada da mulher. Tanto a influência judaica quanto o homossexualismo eram sintomas de uma sociedade afeminada e estetizada. (...) O jovem Alban Berg devorava os escritos de Weininger sobre cultura, sublinhando frases como esta: “Nada do que é meramente estético tem valor cultural”. Wittgenstein, que tomou para si a tarefa de expurgar a filosofia do jargão pseudorreligioso, estava citando Weininger quando proferiu o aforismo “Ética e estética são o mesmo” (ROSS, 2009, p. 52).

<sup>15</sup> WEBERN, 1963, p. 42.



Enquanto os compositores nacionalistas buscavam a própria voz para se libertar da influência musical vienense, Schoenberg, que também estava cansado de Viena, acreditou que a tonalidade estava expressivamente fatigada. Esse cansaço com a capital do Império Austro-Húngaro era um consenso entre intelectuais e artistas da época. Na arquitetura, por exemplo, com o intuito de afrontar o esteticismo “burguês” da cidade, Adolf Loss escreve o ensaio *Ornamento e Crime*; Kafka, em *O Processo* e *O Castelo*, ambos dos anos 20, reflete o declínio do imperador e dá adeus à antiga e cansada Viena.

O criador de *Pierrot Lunaire*, em 1923, após um jejum composicional de quase seis anos, divulgou o método aos seus discípulos Anton Webern e Alban Berg. A técnica dodecafônica consiste na combinação intervalar dos doze tons da escala cromática, que então resulta em uma série inicial. A série tem de ser percorrida respeitando a ordem estipulada e só pode ser repetida após o seu término. Não há uma hierarquia, todas as notas da série têm a mesma importância. Por influência do contraponto, a série pode ser percorrida pelos movimentos retrógrado e inverso, ou ambos combinados de modo simultâneo. Além disso, a série pode ser transposta, mantendo o mesmo padrão intervalar, mas sendo iniciada por outra nota.

Não conheço outra maneira de entender um objeto de estudo sem buscar as origens de suas ideias. Desta maneira, justifico aqui a exposição histórica realizada que foi o germe do serialismo integral de Pierre Boulez. A ideia permutativa da série schoenbergiana das alturas foi levada aos demais parâmetros sonoros do som: o timbre, a dinâmica e a duração. À frente do serialismo integral, estão, além de Boulez, os compositores Luigi Nono, genro de Schoenberg, e Karlheinz Stockhausen. Estes são os protagonistas do movimento.

Logo após a Segunda Guerra Mundial, com a iniciativa do secretário de cultura Wolfgang Steinecke, foram realizados os *Festivals de Música Nova* na cidade de Darmstadt, localizada na antiga Alemanha Ocidental. Pierre Boulez e os demais compositores reuniam-se nos festivais para discutir a nova linguagem musical que estava sendo criada. A peça que direcionava a discussão desses encontros era o *Mode de valeurs et d'intensités* – Modo de valores e intensidades –, composta em 1949 por Olivier Messiaen.

Pierre Boulez, aos 19 anos, já havia tido aulas com Messiaen. O professor, em seu diário, descreveu brevemente o dia em que o aluno bateu à sua porta: “gosta de música moderna” (ROSS, 2009, p. 380). Antes de procurar Messiaen no Conservatório de Paris, Boulez estudou matemática avançada em Lyon. Joan Peyser (1976), biógrafa de Boulez, ressalta um

pouco da personalidade do músico. Era elegante, persuasivo e gostava de vestir-se bem. Além disso, era bom de retórica e um admirável político, sabia como defender as suas ideias. Sobre a invasão da França pelos alemães na Segunda Guerra, Peyser conta que Boulez não sofreu, era jovem, tinha apenas 15 anos, e ainda relata que o compositor foi receptivo com a cultura alemã trazida pelas autoridades nazistas; ele teria dito: “Os alemães praticamente trouxeram a alta cultura para a França” (PEYSER, 1976, p. 25).

Há um episódio curioso na vida do músico. Em 1945, trinta anos depois da primeira execução da Sagração da Primavera, o Teatro dos Champs Élysées estava concedendo uma sequência de concertos com a obra de Stravinsky. Enquanto tocava *Quatre impressions norvégienness*, Pierre Boulez – que era o líder – e seus amigos interromperam a execução com berros, vaias e assobios. Boulez, nessa época, havia abandonado as aulas com Messiaen e estava estudando com René Leibowitz, que foi responsável em iniciá-lo à técnica dodecafônica.

Como foi dito acima, a *Mode de valeurs et d'intensités* foi o norte para a nova música. A peça consiste na expansão das regras da série, que até então eram exclusivas apenas às alturas, às durações (mínima, semínima, colcheia, etc), às dinâmicas (*ppp*, *pp*, *p*, *fff*, *ff*, *f*) e aos ataques (*stacatto*, *legato*, etc). Messian começou a elabora-la no mesmo ano de lançamento do livro *Filosofia da Nova Música*, de Theodor Adorno, que, como foi dito, se resume do desprezo pela música neoclássica de Stravinsky e na solução do rumo musical na série de Schoenberg.

Segundo Alex Ross, Adorno, em seus escritos, desprezava qualquer tentativa de salvaguardar o tonalismo, alegando que “traía sintomas de uma personalidade fascista” (ROSS, 2009, p. 377). No livro *Minima moralia*, aforismo 132, o jazz de Aaron Copland, *Lincoln portrait*, é colocado como música soante no gramofone dos intelectuais stalinistas. Do mesmo modo, ele declarava que as músicas utilitárias – *Gebrauchsmusik* - de Paul Hindemith eram “equivalentes ao *kitsch* fascista”. As críticas de Adorno se concentram com frequência no suposto caráter do *kitsch* “fascista” ou “burguês”.

Praticamente na mesma época, Boulez lançou alguns artigos contra Stravinsky, Ravel, Schoenberg e outros tantos compositores<sup>16</sup>. Os argumentos eram muito parecidos com os de Adorno. Sobre Stravinsky, disse que era “esquemático, arbitrário, estereotipado” (apud. ROSS, 2009, p. 383). Contra Schoenberg, atacou dizendo que usava o dodecafonismo “para

<sup>16</sup> Cf. *Eventualmente*. In. ASSIS, 2016, p. 67-95; *Ao pé e ao Longe* In. ASSIS, 2016, p. 96-113; *Trajetórias: Ravel, Stravinsky, Schoenberg* In. BOULEZ, 1968, p. 71-79.

aprisionar formas clássicas e pré-clássicas na elaboração de um mundo dominado por funções e antagonismos a essas próprias formas” (apud. ROSS, 2009, p. 382); mas ainda estava por vir o artigo mais polêmico contra o vienense – comentarei sobre o caso adiante. No artigo *A estética e os feitiços*, publicado no ano de 1961, o serialista declara: “Theodor W. Adorno afirmou, de forma excelente, que há mais tradição nas *Bagatelles*, opus 9, de Webern do que na *Sinfonia clássica* de Prokofiev”<sup>17</sup>. Vê-se claramente que Boulez foi influenciado pelo discurso da *Filosofia da Nova Música*.

Poucos meses depois da morte de Schoenberg, no ano de 1951, Pierre Boulez novamente dirigiu suas críticas à obra do compositor. Com um tom mais severo do que no artigo anterior, Boulez, em *Schoenberg está morto*<sup>18</sup>, diz que o caso do vienense é “irritante porque comporta flagrantes incompatibilidades” (BOULEZ In, ASSIS, 2016, p. 37). O autor, logo no início, continua dizendo que a obra é prematura e sem ambição. Na primeira parte do texto, Boulez faz críticas à obra atonal do compositor, destinando, assim, os ataques referentes a fase dodecafônica à segunda parte. Nas obras atonais, Pierre Boulez identifica os “intervalos anárquicos” que já seriam o embrião da série. Sobre as obras dodecafônicas, ele acusa Schoenberg de não ter se preocupado com “uma lógica de engendração entre as formas seriais propriamente ditas e as estruturas derivadas” (Ibidem, p. 40). Dito de outro modo, Boulez está dizendo que as formas clássicas e pré-clássicas adotadas nessas obras não se articulam com a série dodecafônica, são desconexas de sentido ao método. Nas palavras do autor: “essas arquiteturas arruinam as possibilidades de organização incluídas nesta nova linguagem. São dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro” (Ibidem, p. 40). Esta é a principal crítica apontada por Boulez.

Segundo Pierre Boulez, os clichês do romantismo podem ser encontrados ainda em outros diversos aspectos da escrita, destaco a crítica feita pelo autor à rítmica das obras. “O emprego moroso e enfadonho de uma rítmica irrisoriamente pobre, e até feia”, diz Boulez, “onde certos truques de variação relativamente à rítmica clássica são desconcertantes pela bonomia e ineficácia” (Ibidem, p. 41). O sermão contra Schoenberg fica mais duro com o passar do texto: “há no ‘caso’ de Schoenberg uma catástrofe perturbadora, que decerto permanecerá exemplar” (Ibidem, p. 41).

<sup>17</sup> BOULEZ, P. *A estética e os feitiços*. In: ASSIS, P (Org.). Pierre Boulez: Escritos Seletos. Porto: Casa da Música, 2012. P. 169-182.

<sup>18</sup> BOULEZ, P. *Schoenberg está morto*. In: ASSIS, P (Org.). Pierre Boulez: Escritos Seletos. Porto: Casa da Música, 2012. P. 37-44.

No final do artigo, Boulez afirma que o fracasso de Schoenberg foi não ter levado a serialização ao ritmo, às intensidades, aos ataques e, ainda, aos timbres. O vienense, diz ele, não soube trabalhar com a série dodecafônica, mas, em seu lugar, Webern soube fazer bom uso não se apegando às formas da tradição. Por isso, diz o autor, não se deve “considerar Schoenberg como uma espécie de Moisés que morre à vista da Terra Prometida, depois de trazer as Tábuas da Lei de um Sinai que alguns, obstinadamente, gostariam de confundir com o Valhala” (Ibidem). Segundo Boulez, deve-se desassociar as séries do nome de Schoenberg. “Não hesitaremos, por isso”, afirma Pierre Boulez, “em escrever, sem qualquer tenção de escândalo estúpido, mas também sem hipocrisia pudica e sem inútil melancolia: SCHOENBERG ESTÁ MORTO!”.

## 2. O SERIALISMO INTEGRAL DE PIERRE BOULEZ

### 2.1. Os complexos gerais e a hierarquia das séries

*A Música é Hoje*, de Pierre Boulez, apresenta o modo como a estrutura da série se estende a todas as propriedades do som. De imediato, intuímos que este processo resume-se apenas na aplicação normativa schoenbergiana da série das alturas aos demais parâmetros sonoros, porém o processo não é elementar a tal ponto. O método de Schoenberg, conforme o escrito *Compositions with Twelve Tones*, de 1941, disserta que o “método consiste primeiramente do uso constante e exclusivo de um conjunto de doze tons diferentes” (1984, p. 218). Ademais, pode-se aplicar os movimentos de transposição, inversão e retrógado, além de suas possíveis combinações. No entanto, há duas peculiaridades importantes a se destacar: a série sempre inclui todas as doze alturas da escala temperada e é de ordem fixa, ou seja, apesar dos movimentos permitidos a série mantém a sua integridade<sup>19</sup>.

Veremos adiante que algumas dessas peculiaridades serão reestruturadas por Boulez em seu método. A extensão da oitava como intervalo de elaboração serial será reformulada, podendo o compositor optar pelo recorte de sua vontade; além disto, a série poderá ser elaborada a partir de um intervalo diferente do semitom, desobedecendo, assim, os padrões tradicionais da música ocidental.

No geral, além dessas considerações introdutórias, é significativo explicar que o propósito de Pierre Boulez é utilizar a estruturação interna da série das alturas como uma fórmula geradora para os demais componentes musicais, ou seja, efetuar a expansão desta unidade de organização estrutural ao timbre, a duração, a intensidade e aos ataques. Deste modo, toda a estrutura morfológica da música será regida por uma fórmula de controle comum, fazendo com que todas as propriedades sonoras estejam interligadas pelo mesmo princípio seminal. Consequentemente, os dois mundos de Schoenberg – o serial e o romântico –, que receberam críticas implacáveis de Boulez, não mais existirão.

Antes de adentrar ao conceito de série, creio eu que seja relevante iniciar pela

---

<sup>19</sup> “After many unsuccessful attempts during a period of approximately twelve years, I laid the foundations for a new procedure in musical construction which seemed fitted to replace those structural differentiations provided formerly by tonal harmonies. I called this procedure *Method of Composing with Twelve Tones Which are Related Only with One Another*. This method consists primarily of the constant and exclusive use of a set of twelve different tones. This means, of course, that no tone is repeated within the series and that it uses all twelve tones of the chromatic scale, though in a different order” (SCHOENBERG, 1984, p. 218).

hierarquia das propriedades do som estipuladas por Boulez. Utilizando uma justificativa histórica, o compositor infere que as alturas e durações são componentes de ordem primária, sendo os demais de ordem secundária. A razão desta classificação, segundo ele, dá-se na própria prática musical ao longo da história, e pode ser constatada na evolução da notação. No início, a escrita musical começou a ser desenvolvida através dos neumas para representar as alturas. Mais tarde, houve um progresso com as durações a partir da notação proporcional. As outras duas propriedades físicas do som – o timbre e a intensidade – tiveram o seu devido progresso muito tempo depois, sendo que só foram obter uma pluralidade de indicações no começo do século XIX. Além de que, assegura o compositor, é possível constatar que a altura e a duração “aparecem sempre como altamente desenvolvidos e coerentes, enquanto frequentemente teríamos dificuldades em desentocar teorias codificadas para as dinâmicas ou os timbres, abandonados quase sempre ao pragmatismo ou à ética” (BOULEZ, 2011, p.35).

É possível fazermos uma comparação imagética para demonstrar essa hierarquia das propriedades sonoras. De acordo com Boulez, podemos imaginar duas situações opostas para entender a relação entre uma propriedade de ordem primária e outra secundária. Diz ele: “Comparem, por exemplo, a sucessão de timbres diversos numa mesma altura e, inversamente, a sucessão de alturas diversas afetadas por um mesmo timbre” (Ibidem, p. 36). No primeiro caso, o resultado será a incorporação das variações de timbres dentro de um conjunto maior, que é a altura, ou seja, há o prevalecimento deste para aquele. Na relação oposta, o timbre terá o efeito de mera funcionalidade de ordenamento sob as alturas, em outras palavras, os pontos de altura estarão interligados por uma única só linha, que representa o timbre<sup>20</sup>.

Dada a explicação sobre a hierarquia entre os parâmetros sonoros, cabe a pergunta: o que é a série? Segundo Boulez:

A série é – de maneira muito geral – o germe de uma hierarquização fundada em certas propriedades psicofisiológicas acústicas, dotada de uma seletividade maior ou menor, com vistas a organizar um conjunto FINITO de possibilidades criadoras ligadas entre elas por afinidades predominantes em relação a um caráter dado; este conjunto de possibilidades se deduz de uma série inicial por um engendramento FUNCIONAL (ela não é o desenrolar de um certo número de objetos, permutados segundo um dado numérico restritivo) (Ibidem, p. 34).

A “seletividade maior ou menor” é o resultado da divisão entre a extensão da série pela unidade de fragmentação (a oitava dividida pelo semitom, por exemplo), sendo que ambas

<sup>20</sup> “A unicidade da altura *integra* a multiplicidade dos timbres; a unicidade do timbre *coordena* a multiplicidade das alturas (BOULEZ, 2011, p. 36).

são elegidas pelo compositor. Assim, a série é o agrupamento que contém a sua respectiva estrutura interna de engendramento. Consequentemente, ao obter a série original, tem-se um conjunto finito de possibilidades que é produto dos movimentos de inversão, retrógado, transposição e suas derivadas. Ela, por isso, é o estágio inicial de desenvolvimento da hierarquização dos componentes sonoros, da qual serve de base não só para a estruturação global da música, mas também para as locais, direcionando, por exemplo, desde as pequenas frases musicais até a totalidade do escopo musical.

Segundo Boulez, o que definitivamente é fundamental para estabelecer essa hierarquia é “uma condição necessária e suficiente, que assegure coesão do todo e relações entre suas partes consecutivas” (Ibidem, p. 34). Essa condição necessária e suficiente nada mais é que a já citada fórmula de controle comum, que é generalizada no engendramento de todos os componentes sonoros serializados. Sendo assim, com a condição determinando a estrutura geral, “os outros fenômenos podem aí integrar-se ou, simplesmente, *coexistir*; o que se poderia transcrever: princípio de interação ou interdependência dos diversos componentes sonoros” (Ibidem, p. 34).

O princípio de interação dos componentes, que é a unidade morfológica comum presente em todas as propriedades do som, indica o rumo para o qual Boulez quer conduzir a nova música: o serialismo integral. Essa interação dá-se por meio de uma ação vetorial, na qual cada parâmetro é um respectivo vetor que tem sua própria estrutura interna. É como imaginar os vetores na física. O vetor, além das grandezas escalares, que são representadas aqui pelo módulo, possui também duas informações geométricas: a direção e o sentido, que são conhecidas como grandezas vetoriais.

De modo análogo, podemos sugerir, por exemplo, a série das alturas com essa mesma formação vetorial. O módulo é a divisão da extensão sonora pela unidade intervalar (como a divisão da oitava pelo semitom); a direção refere-se às posições vertical (acordes) e horizontal (linha melódica); e, por último, o sentido atribui-se aos movimentos permitidos pelas normas seriais (inversão, retrógado, transposição, etc). Portanto, a música é conduzida por forças vetoriais que podem variar na composição e na ordem de suas grandezas, sendo que todas elas – as forças vetoriais – estão interligadas pelo mesmo princípio de interação. Nas palavras de Boulez:

Essa interação ou essa interdependência não age por adição aritmética, mas por composição vetorial, tendo cada vetor – em nome da natureza do seu material – suas próprias estruturas. Pode, pois, haver: seja organização principal ou primordial, e

organizações secundárias ou anexas; seja organização global que leva em consideração diversas especializações; entre estas posições extremas, situam-se os diversos estágios de predomínio de certas organizações em relação a outras, em outras palavras, a uma dialética com vasto campo de ação entre liberdade e obrigação (entre escrita livre e escrita rigorosa) (Ibidem, p. 34 e 35).

A composição vetorial torna a complexidade das séries maior do que se fossem por adição aritmética. Segundo Tannembaum, “a série é mais do que uma correlação uma-para-um da altura para a duração para a dinâmica; ela pode, por si só, conter várias hierarquias, mesmo níveis de hierarquias, ou pode ser combinado com outras séries independentes que podem ou não correlacionarem” (1988, p.43). É o que Boulez conceitua como *complexos homogêneos* – altura, duração, intensidade, timbre – e *combinados* – altura/duração, altura/intensidade, etc. Assim, o compositor pode optar em pensar os parâmetros serializados separadamente ou em conjunto, tornando o número de possibilidades de criação maior do que se fosse por adição aritmética. Em seu artigo intitulado *...Ao pé e ao longe*, de 1954, Pierre Boulez afirma:

Convém explicar-se a propósito do termo de “componentes”, porque pode prestar-se a contrassensos; por “componentes” não se entenderão fatores unilaterais (ritmo, melodia, harmonia) que se agregam uns aos outros, numa adição monstruosa de irrealidade; há que entender antes componentes vetoriais que, ao juntar-se vetorialmente, produzem uma resultante cuja direção é outra, embora definida pelas componentes (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 103).

É importante relembrar que, além dos *complexos homogêneos* e *combinados* como estruturação de base, todos os parâmetros estão sujeitos aos fundamentos hierárquicos de ordem primária e secundária, citados acima, que não foram estabelecidos “segundo um critério ‘afetivo’, mas segundo o poder de integração ou de coordenação” (BOULEZ, 2011, p. 36). Este todo, que é a fundação estrutural de base, resulta então na dialética entre *escrita livre* (liberdade) e *rigorosa* (obrigação).

São esses dois conceitos geradores de uma profunda discussão acadêmica diante do serialismo integral de Boulez. De fato, ao pensarmos que as séries são elaboradas por um único princípio vinculativo, é natural julgarmos que a sequência musical seria, de algum modo, pré-determinada, ou pelo menos parte dela. Consequentemente, o elemento criativo do compositor poderia ser questionado como insuficiente ou quase nulo.

De acordo com Tannembaum, Boulez realmente queria “levar a composição serial a um extremo de rigidez formal, e então, a partir desse ponto, tentar formular um meio de reintroduzir a invenção pessoal dentro do novo idioma criado pelo serialismo” (1988, p. 41). Abaixo, citarei a conversa entre o compositor e o musicólogo belga Celestin Deliège sobre a



reintrodução da invenção pessoal em *Structures*:

Em *Structures* você pode seguir o processo de reintrodução da invenção pessoal; é muito claro, embora não seja para todos, porque depois, deliberadamente, confundi as coisas, não imprimi as peças em ordem cronológica, de modo a dar uma impressão anti-evolutiva do todo. Então, a primeira peça é puramente automática; a segunda já introduz uma certa regularidade... Apesar da concepção do material básico, que ainda é muito inflexível, já existe esse contraste, o que, para mim, é necessário para a composição entre a vontade de fazer algo do material e o que o próprio material sugere para mim. Em suma, gradualmente me mudei do ponto em que o material se sugeriu até que a situação fosse invertida: no final da segunda peça, na verdade, eu estava sugerindo ao material que fizéssemos juntos (BOULEZ, 1976, p. 56, tradução livre)<sup>21</sup>.

Não pretendo eu discutir neste trabalho sobre a pré-determinação do serialismo integral. O que posso afirmar a este respeito é que mesmo com a limitação criativa, a série, devido a seu caráter vetorial, possui um grande número de possibilidades combinatórias. Evidenciando assim, a existência de uma justa medida entre a extrema rigidez (*escrita rigorosa*) e a liberdade criativa (*escrita livre*), onde há uma delimitação da soberania do compositor, mas também há uma multiplicidade de relações vetoriais. A esse respeito, no contexto das obras posteriores a *Structures Ia*, Boulez afirma: “Percebemos claramente que precisávamos ir além de uma codificação da linguagem, envolvendo-nos novamente com os problemas estéticos. (...) Uma vez constituída a linguagem, cada um de nós redescobriu suas preocupações pessoais, que conduziram nesta ou naquela direção” (apud GRIFFITHS, 2011, p. 143). Em suma, a citação revela a libertação do rigor inicial empreendido em *Structures Ia*.

Adiante, seguirei apresentando as quatro leis morfológicas que regem a série, sendo que elas serão exemplificadas dentro de cada parâmetro sonoro, mostrando como as normas estruturantes são aplicados nos seus respectivos materiais.

## 2.2. Os princípios estruturais das séries

Anteriormente, disse eu que os parâmetros sonoros são divididos conforme a hierarquia estipulada por Boulez, que justifica-se, além do caráter histórico, pelo poder de

---

<sup>21</sup> “In *Structures* you can follow the process of re-introducing personal invention; it is very clear, though not perhaps to everyone because I later deliberately muddled things by not printing the pieces in chronological order, so as to give an anti-evolutionary impression of the whole. So the first piece is purely automatic; the second already introduces a certain regularity... Despite the conception of the basic material, which is still very inflexible, there is already that contrast, which to my mind is necessary to composition, between the will to make something out of the material and what the material itself suggests to one. In short, I gradually moved from the point where the material suggested itself to me until the situation was reversed: at the end of the second piece it was in fact I who suggesting to the material that we make something together” (Boulez, 1976, p. 56).

integração e coordenação entre eles. Cada um dos componentes sonoros possuem os seus próprios materiais, e, conseqüentemente, têm as suas próprias funções. A altura e duração são componentes primários, e o timbre e a intensidade são secundários. Apesar dos diferentes materiais e ordens hierárquicas, Boulez os normatiza pelos mesmos princípios descritos abaixo:

Para cada componente, qualquer que seja ela, procuraremos estabelecer uma rede possibilidades que se dividirão nas quatro categorias seguintes, agrupadas pelo par valor-densidade.

1. Valor absoluto no interior de um intervalo de definição, ou módulo; todo valor só deverá se encontrar uma vez, exclusivamente, no interior deste módulo, definindo-se um valor em relação a uma unidade de análise qualquer do espaço considerado;
2. Valor relativo, isto é, valor considerado como o valor absoluto reproduzido por módulo, de um a n vezes: a todo valor absoluto corresponderão de 1 a n valores relativos;
3. Densidade fixa de engendramento: a todo original X dado, corresponderá todo Y da mesma homogeneidade e de mesmo peso, estabelecendo-se o índice de densidade sobre um valor fixo escolhido de 1 a n.
4. Densidade móvel do engendramento: a todo X corresponderão, por transformação, Y diferentes de homogeneidade e de peso (BOULEZ, 2011, p. 36 e 37).

A linguagem com que o compositor redige as normas do engendramento serial é um tanto obscura; portanto, tomarei a clareza ao expor cada uma delas. A primeira, o “valor absoluto no interior de um intervalo de definição”, nada mais é que o recorte na extensão do material de determinado parâmetro que depois será dividido por uma unidade de equivalência, da qual se refere à densidade fixa de engendramento, ou seja, à terceira norma. “Se tomo o par: valor absoluto com a oitava por módulo e o semitom por unidade de análise/densidade fixa de engendramento de índice 1”, diz o compositor, “obterei a série clássica de 12 sons” (Ibidem, p. 37). Ou seja, após aplicamos o par com esses devidos índices à altura, os doze semitons, que são os valores absolutos, decorrem de uma densidade fixa de engendramento (semitom com índice 1) empregada a um módulo<sup>22</sup> (oitava). Nas palavras de Tannembaum, “a oitava é o intervalo ou módulo definidor e o semitom é a unidade de equivalência com um índice de doze” (1988, p. 45). Dada a série clássica, o compositor criará uma série própria indicando a ordem

---

<sup>22</sup> “Habitualmente considera-se uma série contida entre uma frequência dada e a frequência dupla, ou seja, a oitava. Oxalá que possam criar-se estruturas sonoras já não fundadas na oitava, mas noutro intervalo qualquer. Como a oitava está associada ao fenômeno modal ou tonal, não há nenhuma razão válida para ela se considerar privilegiada. Imaginemos, pois, uma série de n sons, dos quais nenhum se reproduziria quer na sua própria frequência, quer na sua frequência dupla. O esquema supracitado mostra graficamente como, ao representar as transposições por transações, é possível gerar todas as séries no interior de uma dada banda de frequências. Se, com efeito, os sons obtidos ultrapassarem os limites desta banda de frequências – é o caso, aqui, para o som c’’ –, faz-se-lhe sofrer uma translação igual à diferença das frequências extremas. (Isto pode afigurar-se hermético a certos músicos; mas é o que eles fazem correntemente, ao transporem à oitava. Os matemáticos chamam a isso o módulo)” (p. 74).

dos 12 semitons que estão no interior dessa oitava, sendo que qualquer repetição está abolida na série.

No artigo *O Conceito da Escrita*, Boulez afirma: “Entendo por valor absoluto as alturas ou os intervalos ainda não localizados no registro; o valor relativo é o adotado pelas alturas e intervalos quando se situam no concreto do registro” (BOULEZ In. ASSIS, 2016 p. 373). Isto é, os valores absolutos, seguindo com o mesmo exemplo das alturas, são os intervalos formulados sem estarem distribuídos em algum registro, enquanto os valores relativos são a grade de possibilidades com que os intervalos podem ou estão situados; em suma, apenas os intervalos são absolutos, pois podem apontar a um todo de valores relativos, que obedecem às leis anteriores.

(...) em outros termos, sendo uma série proposta com uma disposição destes elementos em campos de frequências definidas – pela oitava, entre outras -, quando as transposições se efetuarem segundo as proporções estabelecidas entre esses valores relativos – os intervalos de partida – meu universo serial estará perfeitamente definido; não terei nenhuma necessidade de uma “redução” ao valor absoluto para justificar seu engendramento (BOULEZ, 2011, p. 37 e 38).

A “densidade móvel de engendramento” é o princípio que ocasiona a não consistência do par valor absoluto/densidade fixa de engendramento e de seus consequentes valores relativos, pois trabalha com a série em um sentido vertical, ou seja, com a sobreposição dos valores para formar acordes (no caso das alturas). Segundo Tannembaum, “esses acordes representam uma geração móvel de densidade; eles não consistem em unidades equivalentes da mesma forma que os doze semitons dentro da oitava” (1988, p. 45).

Utilizei até aqui as alturas como exemplo na exposição dos quatro princípios que engendram o serialismo integral de Boulez. Porém, como abordei anteriormente, estes princípios – *densidade fixa*, *valor absoluto*, *valor relativo* e *densidade móvel* – não se limitam apenas às alturas, mas também à duração, à intensidade, ao timbre e outros componentes da música (por exemplo, os ataques). Adiante, prosseguirei com a exposição das alturas, demonstrando, porém, como os quatro princípios foram aplicados dentro de *Structures 1a*, principal composição serialista de Boulez.

### 2.3. Alturas

Da teoria à prática, extrairei diretamente da música de Boulez a maneira com que foram aplicadas as quatro leis apresentadas acima. Digo de antemão que a análise da obra *Structures Ia* não foi de meu esforço, pois, devido a sua importância no rol do serialismo integral, foi objeto analítico exaustivo de diversos musicólogos, compositores e outros estudiosos, sendo desnecessário o suor da empreitada para revelar apenas o mais do mesmo. Optei, entre tantos, pelo estudioso e compositor György Ligeti que em seu artigo intitulado *Pierre Boulez - Decision and Automatism in Structure Ia* (1975) examina cuidadosamente a obra. Além disso, esta análise foi publicada pela revista alemã *die Reihe*, que era editada por Herbert Eimert e Karlheinz Stockhausen. Ressalto ainda que não tenho pretensões de trazer a análise esgotada de Ligeti para este trabalho, o que de fato interessa é iluminar a teoria, com os exemplos do autor, para a melhor compreensão do tema.

Anteriormente, disse eu que a primeira norma, o *valor absoluto no interior de um intervalo de definição*, é, nas alturas, uma extensão sonora (módulo) dividida pela terceira norma, a *densidade fixa de engendramento*. Ainda, segui exemplificando o resultante da série clássica: a oitava (módulo) dividida pelo semitom (densidade fixa de engendramento) que resulta em 12 sons de mesmo peso e homogeneidade (valores absolutos). A partir desses sons, que são produtos do módulo pela densidade, cabe ao compositor designá-los uma devida ordem para criar a sua série original. Boulez, em *Structures Ia*, utiliza do mesmo exemplo que empreguei para gerar a sua série das alturas:

Figura 01 – Série original das alturas.



Fonte: LIGETI, 1975, p. 37.

Os números que estão acima da série enumeram as notas na ordem que o compositor as fixou. Abaixo, temos a linha de intervalos enumerada por Ligeti conforme os índices indicados na seguinte tabela:

Figura 02 – Índices de intervalos da série original.

Índice	Alturas
11	2m
10	2M
9	3m



original, retrógada, invertida ou retrógada/invertida – sendo transposta, os valores das alturas não perdem sua integridade, por isso, são chamados de absolutos. Segue adiante o exemplo de transposições aplicado à série original e invertida:

Figura 05 – Transposição aplicada na série original e invertida.



Fonte: LIGETI, 1975, p. 38.

Como proferido anteriormente, os valores intervalares conservaram-se absolutos em ambas as séries. Seguem abaixo as grades que apresentam os valores relativos totais de cada série, mantendo o mesmo padrão de enumeração da figura acima:

Figura 06 – Grade de valores relativos: série original / série invertida.

S												I											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10	7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

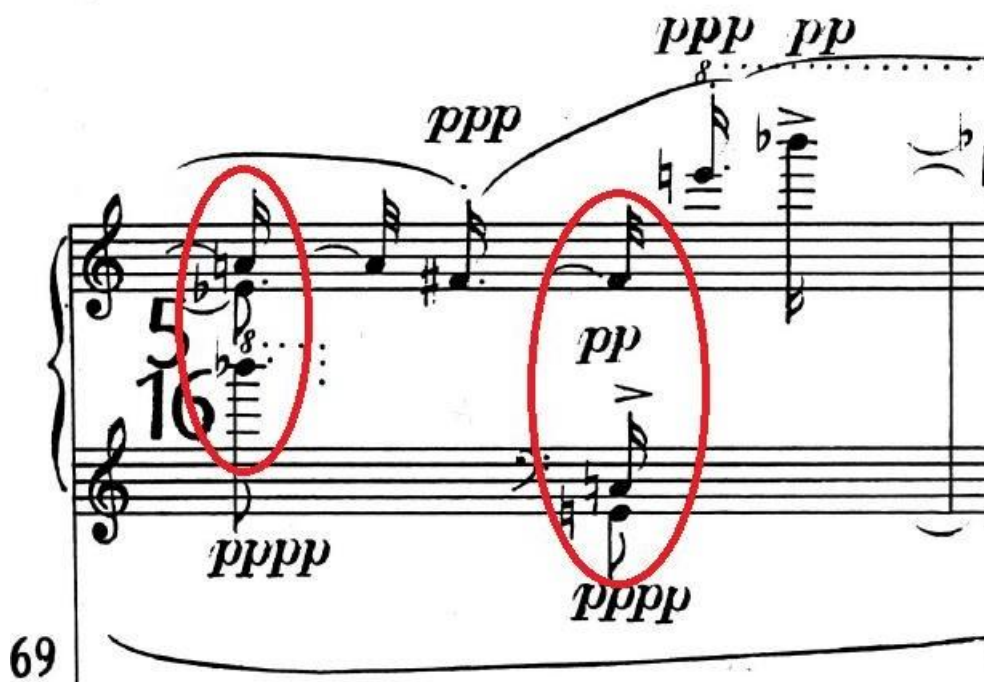
Fonte: Ibidem.

No movimento retrógado aplicado à série original, o ordenamento será de trás para frente. A série invertida também poderá ser utilizada de modo retrógado, por isso, ela é chamada de *série retrógada da inversão* ou *retrógada/invertida*. Abaixo apresento, continuando com a

análise de *Structures Ia*, as duas séries com as suas grades de valores relativos:

Enfatizo eu novamente que, independente das séries – original, retrógrada, invertida e retrógrada/invertida – e suas transposições, os intervalos ordenados mantêm a completa integridade (valores absolutos). Quando os valores perdem o caráter de distinção em relação às séries estipuladas, é porque não mais estão organizados de modo horizontal, mas sim vertical, ou seja, as alturas estão sendo sobrepostas para formar um acorde; por isso, esses valores são chamados de *densidade móvel de engendramento*. Conceitua Boulez: “a todo X corresponderão, por transformação, Y diferentes de homogeneidade e peso” (BOULEZ, 2011, p. 37). Exemplo:

Figura 08 – Exemplos de densidades móveis de engendramento.



Fonte: BOULEZ, 1955, p. 11.

Cabe reforçar que, ao meu ver, a regra mais importante da construção serial, que já está subentendida no sistema de Boulez pela herança de Schoenberg, é a não repetição de nota antes do término da série, pois, caso o compositor pudesse abusar desta recorrência, dois escopos pretendidos pelo sistema seriam afetados: 1) as séries perderiam a sua integridade absoluta, ou seja, os intervalos que as engendram seriam de ordem variável; e 2) o caráter de não-hierarquia, também de legado vienense, seria prejudicado, pois a repetição poderia direcionar a escuta à procura de uma nota tônica, em outras palavras, a audição seria levada por uma nota-guia que direcionaria toda a audição musical, como acontece no sistema tonal.

Dou por encerrado a explanação sobre as alturas, seguindo adiante com o segundo parâmetro sonoro de ordem primária.

## 2.4. Durações

É pertinente dar início com o questionamento de Boulez: “Será o tempo assimilável a um campo, a uma tessitura de tempo onde se passa um conjunto dado de fenômenos?” (2011, p. 49). Dito de outro modo, é possível que os quatro princípios regenciais da série sejam aplicados à duração? Ou ainda, o tempo pode ser determinado por uma extensão? Podemos estabelecer uma unidade de corte para dividir essa extensão?

O ‘sim’ responde a todas as perguntas. Diz Boulez: “O tempo é bem específico da duração; é, de alguma maneira, o padrão que dará um valor cronométrico a relações numéricas” (Ibidem, p. 49). Do mesmo modo que as alturas têm determinadas frequências, recebem um sinal e são divididas por intervalos; as durações serão definidas por uma linha cronométrica que receberá também os seus precisos sinais musicais (mínima, semínima, colcheia, etc).

Antes de adentrar na aplicabilidade dos quatro princípios, é preciso expor a maneira como Boulez entende o tempo. De início, ele distingue o tempo em *fixo* ou *móvel*. Este ainda é dividido em *dirigido*, que caracteriza-se pela mobilidade regular (ex: *accelerando* ou *ritardando*), e *não-dirigido*, que é a perda de precisão do padrão de duração (ex: *rubato*<sup>23</sup>). O *tempo fixo*, diferente do móvel, é a designação para a rigidez dos padrões de duração, não apresentando qualquer inconstância. A mobilidade temporal ocorre, quase sempre, na transição de um padrão fixo a outro. Nas palavras de Boulez:

O tempo não deve ser concebido unicamente como padrão fixo; ele é suscetível de variabilidade, precisamente determinada ou não. No primeiro caso, obter-se-á: *accelerando* ou *ritardando*, ao passar de um padrão fixo a um padrão fixo diferente; no segundo, o padrão de duração não terá um valor definido por um tempo cronométrico preciso: uma estrutura global pode, então, inscrever-se em um campo cronométrico, delimitado ou não (Ibidem, p. 49 e 50).

Além do *rubato* como exemplo para o tempo móvel não-dirigido, que pode ser escrito em um momento particular da obra, podemos ainda ter a aplicabilidade de maneira global, como constatado na citação acima. Segundo o compositor, o tempo cronométrico

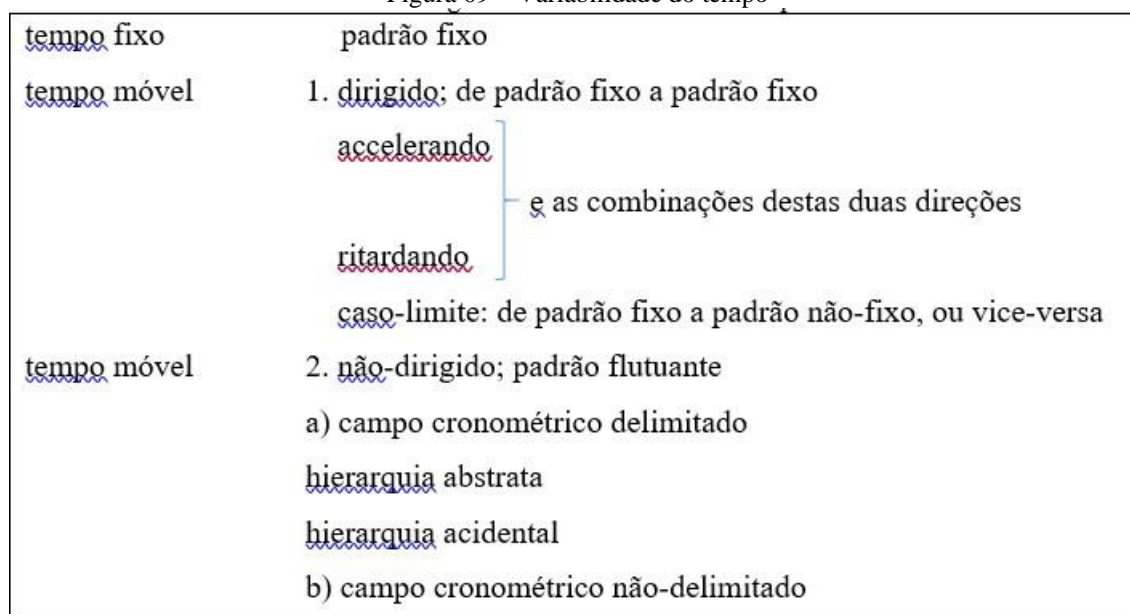
<sup>23</sup> “Diz-se do andamento ampliado além daquele matematicamente disponível; assim, retardado, prolongado ou ampliado” (SADIE, 1994, p. 35).



impreciso tem duas ordens: “eles dependem, ou de uma hierarquia abstrata, ou então de uma hierarquia acidental” (Ibidem, p. 50). Sobre a hierarquia abstrata, Boulez não deixa claro o seu significado, mas o estudioso Peter Tannenbaum, em sua dissertação de mestrado, entende como uma organização pré-determinada (1988, p. 52). E eu, humildemente, o complemento afirmando que a pré-determinação tem origem em números imprecisos e difíceis de “medir”<sup>24</sup> (números racionais ou até mesmo irracionais; além disso, contagens de pulso que tem origem direta da subjetividade do intérprete). Diferente desta, a hierarquia acidental é motivada por fatores incontrolláveis, como a acústica da sala, gestos do intérprete, etc.

Abaixo, segue, esquematicamente, a organização do tempo determinada por Boulez:

Figura 09 – Variabilidade do tempo



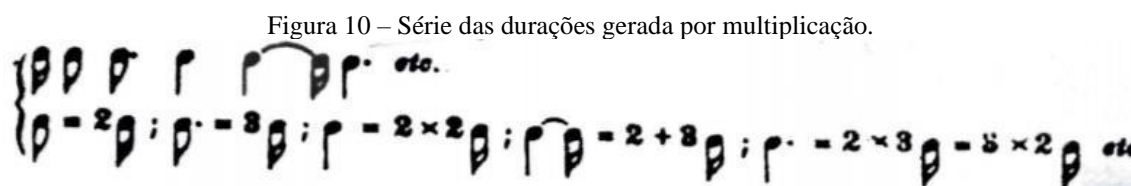
Fonte: BOULEZ, 2011, p. 50.

No artigo *Eventualmente...*, de 1952, as intenções de Boulez sobre as durações são claras: “Ligar, além disso, as estruturas rítmicas às estruturas seriais, por meio de organizações comuns (...)” (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 71). Como já dito na primeira parte deste capítulo, essa organização comum é estabelecida pelos quatro princípios estruturais da série – valor absoluto, valor relativo, densidade fixa e densidade móvel. Assim sendo, tratarei agora da aplicabilidade desses princípios nas durações.

Há duas maneiras distintas para lidar com essa aplicabilidade: multiplicação ou

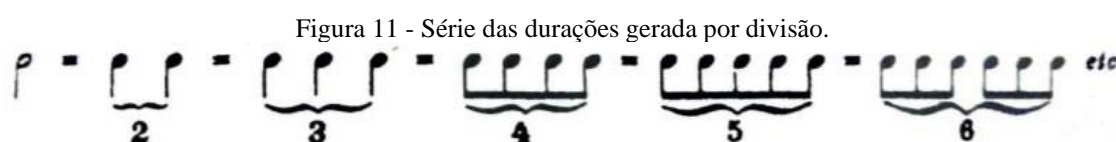
<sup>24</sup> À frente, este parágrafo será melhor compreendido pelo leitor, dado que a origem dos tempos irregulares demonstrar-se-á de maneira assaz detalhada.

divisão. Podemos, por exemplo, escolher uma figura musical, como a semicolcheia (unidade de divisão, ou densidade fixa), e multiplica-la pelos algarismos 2 e 3, que o total resultará no módulo (valor absoluto). A multiplicação produzirá um pulso regular. Segue abaixo o procedimento:



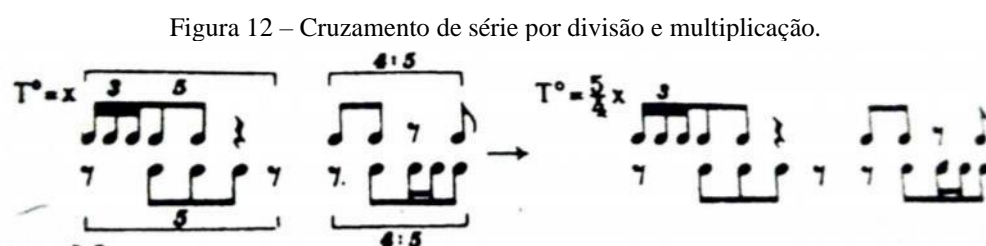
Fonte: Ibidem, p. 51.

Ou ainda, optar por um determinado valor que pode ser representado por alguma figura musical e dividi-lo por um número par ou ímpar. O resultado será o processo inverso do anterior e poderá produzir pulsos irregulares. Se pegarmos, conforme o exemplo abaixo, a mínima como módulo (valor absoluto) e os algarismos 2 e 3 como unidades de divisão (densidade fixa), teremos o seguinte:



Fonte: Ibidem, p. 51.

É, além disso, necessário esclarecer que ambas as aplicações podem ser sobrepostas, ou, melhor dizendo, cruzadas, desde que mantenham-se as possibilidades de percepção dos pulsos e realização de tal cruzamento<sup>25</sup>.



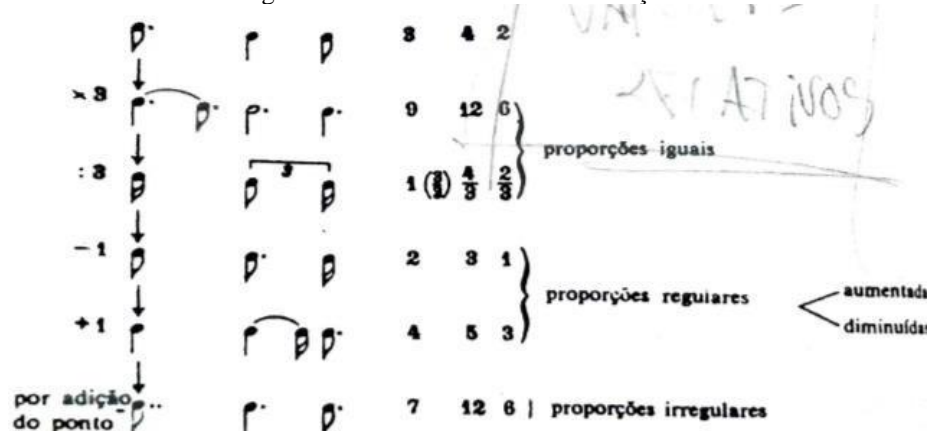
Fonte: Ibidem, p.51

Quanto aos *valores relativos*, podemos entendê-los de dois modos, partindo da *densidade fixa* ou da *densidade móvel*. Nas alturas, como visto anteriormente, a transposição

<sup>25</sup> “Para as alturas, o problema se coloca de maneira semelhante quando se entra no universo das microdistâncias, inferiores ao semitom. Se concebemos o universo cromático temperado como a multiplicação do semitom, as microdistâncias serão, no caso, a divisão par ou ímpar desta mesma unidade” (BOULEZ, 2011, p. 52).

mantém o mesmo peso e homogeneidade das notas, ou seja, a densidade fixa; contrariando, a densidade móvel eram os intervalos que detinham diferentes peso e homogeneidade, que, no caso, correspondiam à sobreposição das notas (acordes). No caso das durações, os valores relativos são múltiplos dos valores absolutos. Quando tidos através de uma relação de proporção simples, eles são gerados por uma densidade fixa; e quando através de uma relação desproporcional, eles são gerados por uma densidade móvel, sendo que esta pode ser evolutiva, que modifica as proporções originais por um valor regular - “as proporções serão irregularmente aumentadas ou encurtadas mas sempre no mesmo sentido” (Ibidem, p. 52) -, ou não-evolutiva, que modifica as proporções originais de modo irregular - “ao pontuar, por exemplo, todos os valores” (Ibidem, p. 53).

Figura 13 – Valores relativos de duração.



Fonte: Ibidem, p. 52.

Após a geração da série da duração e, conseqüentemente, dos seus valores relativos, é necessário preencher o todo do valor absoluto (módulo) com a respectivas durações seriais, o resultado disso é chamado de *bloco de duração*. Diz Boulez: “Resta-me, agora, colocar estes valores uns em relação aos outros; em outras palavras, escrever uma distribuição no interior do campo de duração definido pelo valor mais longo” (Ibidem, p. 54). Essa distribuição das durações pode ser classificada de três formas: simétrica<sup>26</sup>, assimétrica<sup>27</sup> e simétrica-assimétrica (combinada). Boulez, em seu livro, demonstra cada bloco através de gráficos que, por conseguinte, geram formas geométricas.

Além dessas maneiras de lidar com o material das durações, Boulez, em dois de

<sup>26</sup> “A distribuição simétrica é regular se ocorre em relação a um eixo central, e ainda quando se torna como eixos o início ou fim do som mais longo – todos os sons começam juntos, todos os sons terminam juntos” (Ibidem, p. 54).

<sup>27</sup> “A distribuição será assimétrica quando nenhum eixo puder dividi-la” (Ibidem, p. 54).

seus artigos – *Propostas* (1948) e *Eventualmente...* (1952) –, apresenta ainda outras maneiras de engendrar a série das durações<sup>28</sup>. Uma delas, que será exposta a seguir na análise da *Structures Ia*, é de articular as séries das alturas com as durações, de modo que ambas mantenham uma relação de dependência uma com a outra.

O caso mais simples consiste em pegar numa série de valores e em fazer-lhes sofrer um número de permutações igual e paralelo ao das alturas, afetando cada nota da série inicial com uma duração inamovível (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 76).

György Ligeti, em sua análise, constata que a unidade geradora da série das durações é a fusa, e que através dela, de maneira aritmética, são construídas as doze durações que compõe a série; do mesmo modo em que a citação acima afere. O número de elementos é o mesmo das alturas para que a ligação de uma série com a outra seja bem-sucedida. Da mesma forma que uma série de duração constituída por ‘SD1: 1, 2, 3, ..., 12’ corresponde a uma série de alturas ‘SA1: 1, 2, 3, ..., 12’, as séries, de *Structures Ia*, são articuladas:

Figura 14: Correspondência entre as séries.



Fonte: LIGETI, 1975, p. 39.

Tal qual a série das alturas, Boulez empresta da música *Mode de Valeurs Et d'Intensites*, de Olivier Messiaen, a sequência das durações. Em seu já citado artigo *Eventualmente...*, o compositor não modera ressaltos sobre a contribuição de seu mestre, diz ele: “Devemos a Olivier Messiaen a criação – a partir do estudo aprofundado que fez no

<sup>28</sup> Destaco aqui, entre as transformações concedidas por Boulez, a possibilidade de explorar a dialética entre som e silêncio. Diz o compositor: “Isto levou-nos a imaginar o que se poderia rotular de cliché negativo de uma célula rítmica, na acepção de que sons e silêncios são intervertidos: tudo o que é valor – ou seja, som – torna-se silêncio, tudo o que é silêncio transforma-se em valor – isto é, em som” (ASSIS, 2016, p. 81). Tal exploração foi uma continuidade do trabalho de Webern, lembrando que, dos compositores da Segunda Escola de Viena, era este o único que recebeu a admiração de Boulez.

cantochão, da rítmica hindu e de Stravinsky – de uma técnica consciente da duração”, e continua, “(...) Importa considerar ainda como muito importantes as pesquisas que ele prossegue ao criar, além de modos rítmicos, modos de intensidade e modos de ataque” (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 89).

Antes de adentrar ao próximo subcapítulo deste trabalho, é importante acentuar ainda sobre os andamentos, nos quais Boulez denomina-os de *tempi*. Ritmo e *tempi*, segundo o compositor, são dois aspectos diferentes do tempo musical:

Um – o ritmo – refere-se a uma função da unidade de valor, a qual, para comodidade do estudo, pode ser abstraída do tempo em que figura. O outro – o tempo – é, em suma, uma velocidade de desenvolvimento do texto musical, essencialmente pragmático (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 88).

É evidente que o compositor procurou de algum modo serializar os *tempi*. O resultado deste processo é uma escuta incerta e perdida, tendo ausente um eixo de direção para o ouvinte, e, para deixar em evidência desde agora neste primeiro capítulo, afirmo que Boulez tinha a total consciência dos resultados sonoros do procedimento. Porém, mesmo com o assunto levantado, tratarei disso de maneira mais detalhada no capítulo seguinte; por agora, deixo eu aqui a seguinte citação retirada do artigo *Fluidez no devir sonoro* (1958):

A obra já não é a arquitetura que vai de um “começo” para um “fim” através de peripécias várias; as fronteiras são deliberadamente anestesiadas, o tempo de escuta torna-se não direcional – bolhas de tempo, se assim se quiser (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 140).

Fica a pergunta: como são engendrados os andamentos para que tornem-se, de algum modo, uma série? Em *A música hoje* (1986), Boulez trata do tema de modo superficial, destinando apenas um parágrafo para explicação do desenvolvimento serial. O compositor compreende os andamentos como unidades que são resultantes de um valor cronométrico (módulo) fracionado por proporções de complexos numéricos (densidade fixa). Abaixo, compartilho o exemplo do músico:

Tomemos como exemplo o complexo 3/6/12, e como unidade cronométrica a décima quinta parte de segundo; cada terço de unidade equivalerá a um quadragésimo-quinto de segundo, cada sexto a um nonagésimo, cada décimo a um centésimo octogésimo. Em outros termos, nossas três unidades de tempo serão:  $u = 45$ ,  $u = 90$ ,  $u = 180$ , escrevendo-as segundo a convenção habitual do metrônomo (...) (BOULEZ, 2011, p. 67).

Ao pensarmos no jogo entre ritmo e *tempi* e a constante modificação temporal, que

é resultado dessa relação, parece que uma certa inconsistência sonora, ou talvez uma confusão, será o escopo de todo esse esforço matemático de serialização. Mas, como havia dito, é o que Boulez pretende: obter as *bolhas-de-tempo*. Assim sendo, o universo-tempo está percorrido, cabe agora proceder com os parâmetros de ordem secundária – intensidade e timbre.

## 2.5. Intensidades

Diferentemente da música eletrônica, as interpretações acústicas estão fadadas a uma grande chance de indeterminação, com uma margem de variação grande ao que almeja o interprete em atingir as anotações do compositor. Há, de fato, uma relatividade na interpretação das dinâmicas de intensidade nas apresentações acústicas; enquanto nas eletrônicas há uma precisão absoluta. Consequentemente, Boulez especifica duas classes de organização da dinâmica: *dinâmica-ponto* e *dinâmica-linha*.

A primeira, segundo o compositor, “entendemos todo grau fixo da dinâmica; os encadeamentos se farão de ponto a ponto na escala escolhida, sem que haja de um a outro, percurso, gesto” (BOULEZ, 2011, p. 59). Ao contrário desta, sobre a *dinâmica-linha*, ele diz que “operar-se-á sobre os trajetos de uma amplitude dada a uma nova amplitude: *crescendo*, *decrescendo*, e suas combinações”, e ainda complementa que “a definirei como resultante do *glissando dinâmico*, comparável ao glissando nas alturas, e nos tempos (*accelerando*, *ritardando*)”<sup>29</sup> (Ibidem, p. 59).

Dito de outro modo, ou melhor, com as minhas palavras, a *dinâmica-ponto* corresponde aos níveis fixos de intensidade, enquanto que a *dinâmica-linha* corresponde a uma alteração de intensidade, como no caso dos *crescendo*, *decrescendo* e suas combinações. Sendo assim, a primeira está para os valores absolutos e a segunda para os valores relativos.

A respeito das organizações seriais no caso das dinâmicas, elas podem ser organizadas como funções lineares (séries simples) ou complexas (blocos de dinâmicas), e terão o mesmo engendramento pelas quatro leis que regem os demais parâmetros sonoros. Do mesmo modo que nas durações, as organizações resultam em esquemas simétricos, regulares ou irregulares. Além disso, o envolvimento das dinâmicas com as durações e as alturas podem ser

---

<sup>29</sup> Boulez ainda enfatiza que raramente os glissandos dinâmicos não estão correlacionados com os glissandos de tempo em nossa música ocidental. Como, por exemplo, no caso de um forte *crescendo* que frequentemente está conectado a um *accelerando*.

simples ou complexas.

Tannembaum, quando trata da morfologia do sistema de Boulez, faz uma relevante observação sobre esse envolvimento entre os parâmetros, em especial sobre o timbre e a intensidade. Ele relembra e analisa a seguinte citação: “A unicidade da altura *integra* a multiplicidade dos timbres; a unicidade do timbre *coordena* a multiplicidade das alturas” (BOULEZ, 2011, p. 36). Como exemplificado no início deste capítulo, há uma coordenação quando um único timbre é empregado em diversas alturas; inversamente, quando uma altura é empregada em diversos timbres, há uma integração. Segundo Tannembaum, “o poder unificador de um único timbre é entendido em um nível mais subliminar na música ocidental do que o poder unificador de uma única altura”<sup>30</sup>, e segue dizendo que “a organização de diversas alturas dentro de uma única obra geralmente é mais acessível a um nível intelectual do que a organização de timbres”<sup>31</sup> (1988, p. 51). O mesmo ocorre quando uma única dinâmica é empregada a diversas alturas ou durações.

No artigo *Pierre Boulez: decision and automatism in Structures Ia*, Ligeti identifica quatro séries de dinâmicas, duas para cada piano. Segue abaixo as séries:

Figura 15 – Séries de dinâmicas.

a:	12	7	7	11	11	5	5	11	11	7	7	12
	fff	mf	mf	fff	fff	quasi p	quasi p	fff	fff*	mf	mf	ffff
b:	5	2	2	8	8	12	12	8	8	2	2	5
	quasi p	ppp	ppp	quasi f	quasi f	ffff*	ffff*	quasi f	quasi f	ppp	ppp	quasi p
c:	2	3	1	6	9	7	7	9	6	1	3	2
	ppp	pp	pppp	mp	f	mf	mf	f	mp	pppp	pp	ppp
d:	7	3	1	9	6	2	2	6	9	1	3	7
	mf	pp	pppp	f	mf	ppp	ppp	mp	f	pppp	pp	mf

Fonte: LIGETI, 1975, p. 41.

As organizações serias acima partiram da seguinte série primária:

Figura 16 – Série primária das dinâmicas.

<sup>30</sup> “The unifying power of a single timbre is understood at a more subliminal level in Western music than is the unifying power of a single pitch” (TANNEMBAUM, 1988, p. 51).

<sup>31</sup> “(...) conversely the organization of the multitude of pitches within a single work is usually more accessible at an intellectual level than the organization of timbres (Ibidem).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	ppp	pp	p	quasi p	mp	mf	quasi f	f	ff	fff	ffff

Fonte: Ibidem, p. 40.

O módulo de intensidade segue de ‘*pppp*’ ao ‘*ffff*’, que é dividido, através das figuras musicais que indicam intensidade, do menos intenso ao mais intenso. A partir da série primária, Boulez opta pelos valores de cada série construídas das dinâmicas. Ressalto, novamente, que as dinâmicas não atingem o valor preciso relativo a cada figura. Mesmo que as durações também tenham suas imprecisões, o parâmetro da intensidade leva forte desvantagem, pois não podem, de certo modo, serem medidas. Por mais que as durações tenham os seus problemas de fronteira, ainda assim são construídas a partir de uma relação métrica.

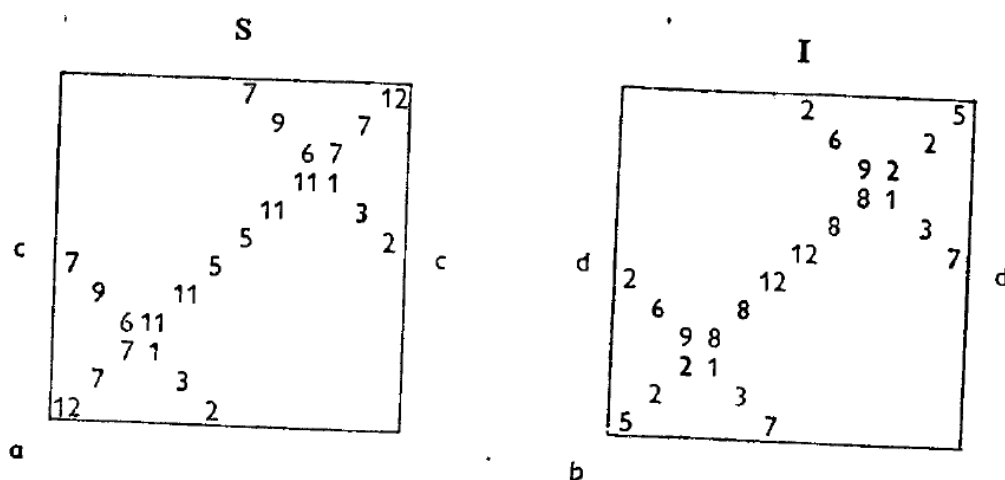
Como afirmei, os fragmentos isolados não serão forçosamente percebidos como o compositor os intentou e concebeu; pode haver efeitos adjacentes – de dinâmica, de intensidade – que sejam mais fortes do que a estrutura escrita propriamente dita e que impelem a percepção para caminhos mais verdadeiros, deste ponto de vista, do que os do compositor (ASSIS, 2016, p. 405).

Ainda sobre as imprecisões das dinâmicas:

É lógico que estes signos dinâmicos representam campos e que não se deve contar com uma estrita exatidão destes seis graus, mas com uma aproximação suficientemente pronunciada de suas proporções (BOULEZ, 2015, p. 62).

Ligeti, em sua análise, disponibiliza um interessante quadro com as quatro séries e suas inversões. Ele os movimentos pela série como um bispo que percorre o tabuleiro de xadrez:

Figura 17 – As quatro séries de dinâmicas e suas inversões.



Fonte: LIGETI, 1975, p. 40.



## 2.6. Timbre

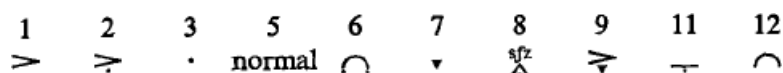
Resta-nos tratar sobre o timbre. Primeiramente, é importante destacar que, como nas dinâmicas, os timbres são diferenciados em duas categorias: os que são gerados de modo acústico e os de modo eletrônico. Este engloba um grande leque de possibilidades; o primeiro caracteriza-se por ter uma qualidade quase fixa que pode sofrer algumas alterações. Essas duas diferenciações podem ser entendidas de duas maneiras:

1. não-evolutiva ou, pelo menos, de evolução restrita e homogênea (mesmo timbre ou mesmo grupo de timbres).
2. evolutiva não-homogênea:
  - a) procedendo por intervalos disjuntos, se posso dizê-lo (passa-se de um instrumento para outro, de um grupo homogêneo a um outro grupo homogêneo, de um complexo não-homogêneo a um outro complexo não-homogêneo, onde o peso dos timbres novos é superior aos dos timbres comuns aos dois, passa-se de um instrumento a um grupo não-homogêneo).
  - b) procedendo por intervalos conjuntos (passa-se de um complexo não-homogêneo a um outro complexo não-homogêneo, em que o peso dos timbres novos é inferior ou igual ao dos timbres comuns aos dois; passa-se de um timbre a uma modificação deste timbre) (BOULEZ, 2011, p. 63).

Vale lembrar que, conforme a mudança de grupos homogêneos ou não-homogêneos, ou seja, alternância de timbres de primeira ou segunda família, os intervalos (alturas) serão mais ou menos disjuntos, pois o timbre possui uma função coordenativa. Ainda insistindo neste ponto, Boulez afirma que “o timbre desempenha um papel bem especial: na intersecção das alturas e das dinâmicas, ele articula o mais das vezes essas duas dimensões e, mais raramente, dinâmica e durações” (Ibidem, p. 64).

Prosseguindo com a análise de Ligeti, para exemplificar o engendramento serial, apresento eu agora a série dos timbres, ou melhor, dos ataques:

Figura 18 – Série primária dos ataques.



Fonte: LIGETI, 1975, p. 43.

A série, como pode ser observada, é composta por apenas dez ataques, estando ausentes o quarto e o décimo elemento. A justificativa para este fato, segundo Ligeti, é a contradição que a série dos ataques poderia representar na música, pois ela é constituída

justamente de dinâmicas e intensidades. Afirma ele que “esse contraponto entre as intensidades originais e as implícitas nos modos de ataque cria campos de inexistência, que não se seguem à concepção geral da obra” (Ibidem, p. 42). Desta forma, o ordenamento 4 e 10 da série dos ataques devem ser entendidos como ‘*pp*’ e ‘*ff*’, conforme a série das dinâmicas.

Ligeti expõe alguns momentos contraditórios resultantes da relação entre série dos ataques e as séries das dinâmicas e intensidades em *Structures Ia*. Um dos casos acontece, por exemplo, nos compassos 48 ao 56, no segundo piano, onde simultaneamente encontramos ‘*ppp*’ e ‘*poco sfz*’; sendo esta, evidentemente uma execução contraditória e, mesmo que realizável, seria pouco perceptível. Este não é o caso mais absurdo. Ainda à frente, nos compassos 73 ao 81, consta como ataque um *marcato* (‘>’) e como dinâmica um pianíssimo (‘*pppp*’), como podemos verificar a seguir:



Fonte: BOULEZ, 1955, p. 12.

Com essa dupla identidade da série dos ataques – intensidade e duração –, Boulez determina o arranjo da série primária de modo aleatório e pessoal (fig. 18), diferentemente do que aconteceu, por exemplo, com a série das intensidades, que seguiu uma escala gradual. Ainda assim, o compositor não conseguiu escapar dos problemas de engendramento entre os componentes serializados.

A partir da série primária dos ataques (fig. 18), Boulez, da mesma maneira que na série das dinâmicas, constitui duas séries de ataque para cada piano:

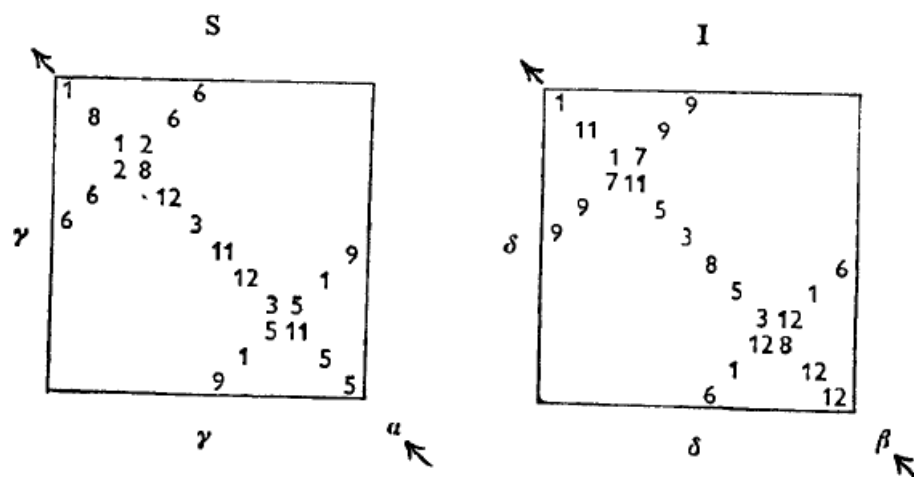
Figura 20 – Séries de ataques.

	5	5	11	3	12	11	3	12	8	1	8	1
$\alpha =$	normal	normal	+	.	⊂	+	.	⊂	$\frac{sfz}{\wedge}$	>	$\frac{sfz}{\wedge}$	>
$\beta =$	12	12	8	3	5	8	3	5	11	1	11	1
	⊂	⊂	$\frac{sfz}{\wedge}$	.	normal	$\frac{sfz}{\wedge}$	.	normal	+	>	+	>
$\gamma =$	6	6	2	2	6	6	9	1	5	5	1	9
	⊂	⊂	>	>	⊂	⊂	>	>	normal	normal	>	>
$\delta =$	6	1	12	12	1	6	9	9	7	7	9	9
	⊂	>	⊂	⊂	>	⊂	>	>	⋮	⋮	>	>

Fonte: LIGETI, 1975, p. 43.

No quadro abaixo, mantendo a ideia de um bispo num tabuleiro de xadrez, o analista musical ainda demonstra os movimentos dos ataques em cada piano:

Figura 21 – As quatro séries de ataques e suas inversões.



Fonte: LIGETI, 1975, p. 44.

Fica evidente depois da apresentação das séries de modos de ataques que trata-se de mudanças não-evolutivas, restritas e homogêneas, pois são compostas pelo mesmo timbre de instrumento, o piano. Terminada a exposição da serialização do timbre, passo eu ao próximo subcapítulo que tratarei sobre o fenômeno que impulsionou – ou até despertou – grande interesse pelos compositores de música eletrônica: o espaço físico.

## 2.7. Índice de distribuição

“Resta uma quinta dimensão”, afirma Boulez, “que não é, propriamente falando, uma função intrínseca do fenômeno sonoro, mas antes seu índice de distribuição: falo do espaço” (BOULEZ, 2011, p. 64). Não se trata aqui do *espaço sonoro*<sup>32</sup>, conceito que será realmente levantado posteriormente, por isso, peço eu que o leitor não o confunda com espaço físico onde são distribuídas as fontes sonoras (instrumentos acústicos, alto-falantes, etc.), que é efetivamente o que está sendo tratado neste subcapítulo. O engendramento desse espaço físico, para o serialista, é a organização distributiva das fontes sonoras, que recebe uma atenção primorosa tal qual os demais componentes musicais a receberam.

Antes de adentrar nos dois tipos de organização apresentados por Boulez, é importante considerar a posição do ouvinte, podendo estar do lado de fora ou no interior do corpo sonoro. Neste, o ouvinte será observado pelo som, abraçado por ele; noutro, o ouvinte observará. Boulez, em *Poésie pour pouvoir*<sup>33</sup>, admite ter tentando uma espiral de mudanças na posição do ouvinte, permitindo uma combinação entre as posições (BOULEZ, 2011, p. 66).

Existem duas famílias de distribuição: a *fixa* e a *móvel* (Boulez também os chama de relevo estático e dinâmico). A *distribuição móvel* se caracteriza pelo desenvolvimento de *movimentos conjuntos* e *disjuntos*, como no caso da série dos timbres. Esses dois termos – conjuntos e disjuntos – não devem ser associados a uma distância ou proporção de distância, mas sim a uma cobertura de fenômenos sonoros que se movimentam. Para exemplificar, Boulez fornece o seguinte exemplo:

Vou explicar-me: tomemos dois acordes idênticos. Confiro a eles uma duração, uma dinâmica e um timbre iguais; eles são, portanto, em princípio, estritamente equivalentes; o primeiro acorde é tocado num ponto dado, o segundo a uma distância qualquer deste ponto; se o primeiro dura ainda enquanto o segundo entrou e se apaga para deixá-lo a descoberto, teremos o que chamo um **intervalo conjunto**; o tempo de superposição é o necessário para que o ouvido se habitue à passagem de um a outro. Quanto mais eu encurtar este intervalo de tempo até ficar nulo, tanto mais forte será a impressão de deslocamento; intervirá, desde então, uma pausa entre os dois acordes, pause primeiramente curta, onde a impressão de deslocamento estará no máximo: o que chamo de **intervalo disjunto**; a pausa, tornando-se mais longa, o ouvido esperará um novo acontecimento, o trajeto será quebrado, a impressão de deslocamento se tornará mais fraca, se não inexistente: não há mais relações nem intervalos (Ibidem, p. 66 e 67, grifo meu).

Desse modo, ambos os intervalos dão algum tipo de deslocamento, podendo ser

---

32

33 Composta em 1958, para fita magnética e três orquestras.

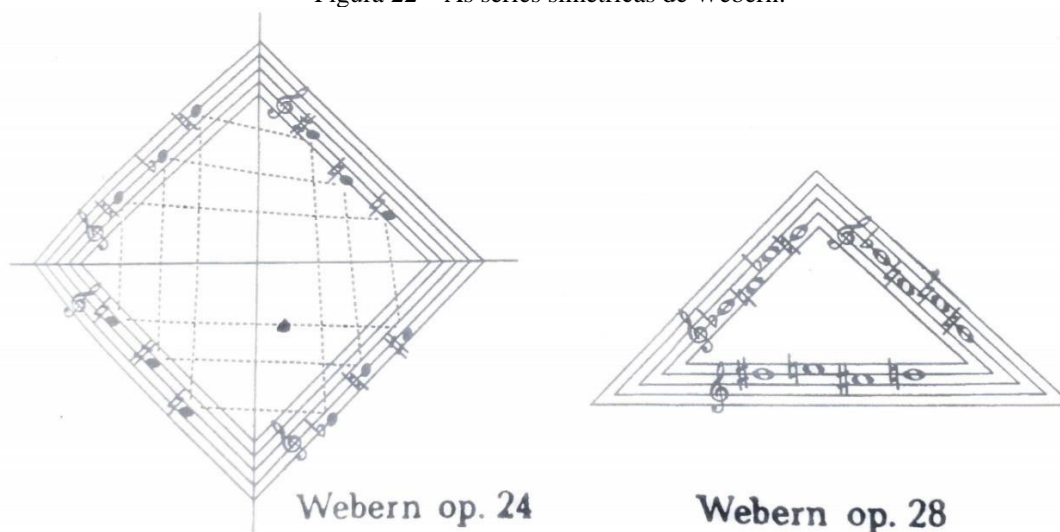
lineares contínuos (intervalos conjuntos) ou pontuais descontínuos (intervalos disjuntos). Quando há um estado em que o espaçamento das fontes sonoras é permanentemente caracterizado pela imobilidade, temos então a *distribuição fixa*. Ambas as distribuições podem ser simétricas (por exemplo, quando dois grupos estão situadas à mesma distância do eixo receptor), assimétricas ou de natureza combinada.

## 2.8. A morfologia interna das séries

Dado todo o engendramento dos componentes sonoros através das mesmas fórmulas de controle comum, resta agora expor sobre as noções estruturas internas da série de doze sons, onde Boulez, em seu livro, apresenta uma análise de formas possíveis estruturais possíveis através de algumas obras de reconhecimento. Primeiramente, essas estruturas são compreendidas através de duas espécies conceituais já utilizadas anteriormente, sendo elas estruturas simétricas ou assimétricas. Em relação a primeira, afirma Boulez: “As simétricas referir-se-ão aos elementos paralelos contrários, invertidos, e invertidos contrários; os quais poderão sofrer certas transformações regulares como: permutação dos elementos, aumento dos intervalos” (Ibidem, p. 69)

De um modo geral, uma série é simétrica quando ela se desdobra em figuras que Boulez denomina de isomórficas, ou seja, quando uma determinada organização intervalar pode compor uma figura de  $n$  lados. Veja o exemplo retirado do *Quarteto de Cordas, opus 24*, e o *Concerto, opus 28*, de Webern:

Figura 22 – As séries simétricas de Webern.



Fonte: Ibidem, p. 69.

O primeiro exemplo, *op. 24*, segue a seguinte sequência intervalar em cada um dos lados: 3M (terça maior) e 2m (segunda menor); podendo os intervalos estarem presentes na ordem inversa, conforme a figura acima. O segundo, *op. 28*, está determinando sequencialmente dessa maneira: 2m (segunda menor), 3m (terça menor) e 2m (segunda menor). Estes são dois exemplos claros de séries estruturadas de forma totalmente simétrica. Porém, com um exemplo de Alban Berg, é possível constatar outra maneira de organização serial. Berg utiliza, na série inicial de sua *Suíte Lírca*, todos os intervalos possíveis dentro de uma forma clássica de série das alturas, de modo que, simetricamente, a inversão intervalar dos cinco primeiros tons dão origem aos últimos cinco, mantendo o intervalo do centro – o trítano – como uma espécie de pivô:

Figura 23 – A série simétrica de Berg.

### Berg: Suíte Lírca



Fonte: Ibidem, p. 70.

Existem ainda as séries parcialmente simétricas que são constituídas por figuras isomórficas e não-isomórficas. Para exemplificar, Boulez utiliza o movimento *allegro misterioso*, ainda da *Suíte Lírca* de Berg. Abaixo segue a análise do compositor:

A mesma figura se encontra quatro vezes, apresentando os sons em relações de intervalos idênticos, mas numa ordem de sucessão diferente (sib láb fá# sí#; dó# sol réb; ré# mib mi# sib), ou em relações de intervalos invertidos e numa ordem de sucessão diferente (láb ré# mib, mi#). Estas figuras se reduzem às mesmas proporções (fá# / sol# sib láb - lá# sí# / ré# / mib - si / dó# / mib / mib - sí# réb mi# ré#). Várias notas lhes são comuns (sib; si; ré#; mib; mi#). Notemos que, neste caso, a figura isomorfa se encontra todas as vezes exposta de maneira contínua (sucendo-se as quatro notas sem interrupção); chamaremos este caso: simetria parcial aparente (Ibidem, p. 70).

Há ainda o caso de *simetria parcial latente*, exemplificada por Boulez utilizando a sua própria *Terceira Sonata para Piano*, que é constituída por formas isomorfas que apresentam apenas uma descontinuidade, diferentemente da *patente* que demonstra diversas descontinuidades, como visto anteriormente.

Assim sendo, falta ainda as séries totalmente assimétricas. Estas ocorrem quando são aplicados um número reduzido de elementos numa série, e, conseqüentemente, “quanto maior o número de elementos numa série, maior a possibilidade de figuras isomórficas” (Tannembaum, 1988, p. 55)<sup>34</sup>. É possível, como visto na Suíte Lírica, passar de um a outro tipo de estrutura serial (no caso, simétrica total para simétrica parcial). A tabela abaixo resume os três tipos de estruturas seriais:

Figura 24 – Tabela de estruturas seriais.

—	simétricas totais				
—	simétricas parciais e assimétricas				
	<table> <tr> <td>}</td><td>figuras isomorfas aparentes</td></tr> <tr> <td>}</td><td>figuras isomorfas latentes</td></tr> </table>	}	figuras isomorfas aparentes	}	figuras isomorfas latentes
}	figuras isomorfas aparentes				
}	figuras isomorfas latentes				
—	assimétricas totais.				

Fonte: Boulez, 2011, p. 75.

## 2.9. Espaço liso e espaço estriado; tempo liso e tempo estriado

É o momento de explanar sobre os conceitos que determinam a micro e macroestrutura das obras serialistas boulezianas, são eles: o *espaço sonoro* e *tempo sonoro*, com as suas variantes de *liso* e *estriado*. É importante ressaltar que, diferentemente das ilusões virtuais tratadas anteriormente, *espaço* e *tempo* são, a partir daqui, elementos reais da música. Portanto, não estou me referindo às ilusões, mas sim aos fenômenos realmente estruturáveis das obras, aos quais, certamente, conforme a mudança ou alteração, terão uma interferência direta na escuta.

Todos os componentes da música – altura, duração, intensidade, timbre – discutidos no primeiro capítulo deste trabalho são fenômenos perceptivos. O lugar que eles ocupam é o que Boulez denomina de *espaço sonoro*. Portanto, todas as observações mutacionais elaboradas pelo compositor podem ser aplicadas a qualquer componente sonoro, mas, pelos mesmos motivos classificatórios de Boulez, ou seja, sua hierarquia de parâmetros, definirei apenas os de ordem primária: a altura e a duração.

Segundo Boulez, a civilização ocidental levou a polifonia à extrema perfeição, contudo, o que a tradição impôs às alturas, através de determinadas leis, foi uma simplificação

<sup>34</sup> “The larger the number of elements in a series, the greater the possibility of isomorphic figures” (Tannembaum, p. 55).

ou, como ele diz, uma “*standardização*”<sup>35</sup>. O que Boulez propõe é a exploração de “espaços variáveis, com definições móveis – tendo oportunidade de evoluir (por mutação ou transformação progressiva) no curso mesmo de uma obra” (BOULEZ, 1986, p. 83).

A proposta de variações do espaço sonoro retira a supremacia do que entendemos por *continuum*. Segundo Boulez, o espaço sonoro pode ser contínuo ou descontínuo, e o caráter dele será definido pela seguinte divisão intervalar: regulares e proporcionais e irregulares e desproporcionais.

O *continuum* se manifesta pela possibilidade de *cortar* o espaço segundo certas leis; a dialética entre contínuo e descontínuo passa, portanto, pela noção de *corte*; direi mesmo que o *continuum* é esta própria possibilidade, pois ele contém, ao mesmo tempo, o contínuo e o descontínuo: o corte, se o quisermos, muda o *continuum* de signo (Ibidem, p. 84, grifos do autor).

Para exemplificar, do mesmo modo que foi proposto por Boulez, podemos utilizar como módulo (*valor absoluto*) a oitava e como unidade de divisão (*densidade fixa*) o semitom. O resultado da divisão será de um *espaço sonoro das alturas* com cortes repetidos e ordenados. Contrariamente, com um determinado módulo dividido de maneira irregular, resultaria em cortes desordenados no espaço. Nas palavras de Boulez:

Para estimar um intervalo, o temperamento – a escolha do padrão – será uma ajuda preciosa, ele “*estriará*” em suma, a superfície, o espaço sonoro, e dará à percepção – mesmo longe da total consciência – os meios de se orientar utilmente; no caso contrário, quando o corte for livre de se efetuar onde se quiser, o ouvido perderá toda referência e todo conhecimento absoluto dos intervalos, comparável ao olho que deve estimar distâncias sobre uma superfície idealmente *lisa* (Ibidem, p. 84, grifos meu).

Assim, um espaço com cortes regulares, ou seja, um *espaço estriado*, marca-o com pontos de referência que orientam a percepção do ouvinte. No espaço constituído de uma divisão irregular, o efeito da escuta será de um *espaço liso*, ou seja, o ouvinte não terá onde apoiar sua escuta, pois procurará pelas “estrias” no espaço e nada encontrará.

Pierre Boulez apresenta dois extremos como possibilidades de microestruturas, contudo, uma obra serialista pode abranger, além de ambos, qualquer possibilidade contida entre um e o outro:

A qualidade do corte define a qualidade microestrutural do espaço liso ou estriado,

<sup>35</sup> “Nossa civilização ocidental certamente levou a polifonia a um alto grau de perfeição: com essa finalidade, ela se impôs uma simplificação, uma “*standardização*” dos intervalos, devendo estes respeitar, em vista de um melhor rendimento, normas gerais” (BOULEZ, 1986, p. 83).



em relação à percepção; no limite, espaço estriado e espaço liso se fundem no percurso contínuo. Esta fusão é, certamente, previsível na ambiguidade que pode facilmente fazer oscilar de um ao outro: com efeito, é suficiente dispor, num espaço liso, intervalos que mantenham proporções sensivelmente iguais, para que o ouvido os conduza a um espaço estriado; da mesma maneira, se empregarmos intervalos muito dessemelhantes em proporções, num espaço estriado, a percepção os destacará de seu temperamento, para instalá-los num espaço liso: há, nos dois casos, pregnância da disposição, do acidente, em relação ao princípio organizador. Com estas distinções, cuja sutileza, longe de ser gratuita, é baseada na própria realidade, estamos bastante longe do *continuum* definido em seu único limite de percurso contínuo ou de integração total (Ibidem, p. 84 e 85).

Estas variações, conforme a citação acima, são microestruturais. Porém, há ainda novas definições que são elaboradas por Boulez a partir das seguintes perguntas: “O módulo, no interior do qual ela opera sobre a série geradora, deverá ser fixo ou poderá variar? Estaremos em condições de conceber um espaço que seria ora liso, ora estriado?” (Ibidem, p. 85). Essas indagações envolvem agora uma noção macroestrutural, e não podem mais ser tratadas com os conceitos anteriormente apresentados. Elas precisam ser atendidas com novas definições do espaço. Consequentemente, Boulez introduz duas distintas concepções: o *espaço reto* e o *espaço curvo*.

O *espaço reto* é a divisão proporcional do *continuum* por qualquer intervalo predeterminado até uma oitava. Após essa divisão, o intervalo fixo é estendido através do espectro de frequência para fornecer equivalência de registro. Nas palavras de Boulez: “Os espaços retos serão aqueles cujo módulo invariável reproduzirá as frequências de base em todo o âmbito dos sons audíveis (...) o âmbito total das frequências conterá um certo número de vezes este módulo de base, decompor-se-á em uma soma determinada de campos iguais” (Ibidem, p. 85). No *espaço curvo* o módulo varia de maneira regular ou irregular: “Os espaços curvos serão aqueles que dependem de um módulo variável, regular ou irregularmente” (Ibidem, p. 85).

Se, nos *espaços curvos*, o módulo variar de maneira regular, chamaremos de *espaço curvo focalizado*. Caso contrário, se o módulo variar irregularmente, denominaremos de *espaço curvo não focalizado*. *Foco*, então, é o “módulo de definição a partir do qual todos os outros se definirão” (Ibidem, p. 86, grifo do autor). No *espaço curvo focalizado*, a maneira como o foco se apresenta fará com que o espaço seja parcial ou totalmente simétrico, ou ainda unidirecional. Diz Boulez:

No momento em que o foco de um espaço curvo focalizado se situar em um ponto qualquer do âmbito [espectro], teremos então espaços de simetria parcial; uma simetria total se instaurará no momento em que o foco se situar no meio do âmbito; o foco situado numa das extremidades dará um espaço unidirecional (Ibidem, p. 86).

O *espaço curvo* pode naturalmente possuir um ou mais *focos*. Se caso o espaço possuir mais de um e eles tiverem o mesmo temperamento, independente do módulo empregado, será denominado *espaço regular*. Caso contrário, *espaço irregular*. Essas quatro definições – reto, curvo, regular e irregular – se aplicam de modo estrito ao *espaço estriado*. Quanto aos *espaços lisos*, Boulez afirma:

Os espaços lisos (...) não se podem classificar senão de uma maneira mais geral, isto é, pela distribuição estatística das frequências que aí se encontram. Se a distribuição é relativamente igual em todo o âmbito, o espaço será não dirigido; haverá, de certa maneira, um ou mais pseudofocos quando a distribuição, desigual, se tornar mais densa, se contrair em um ou mais pontos (Ibidem, p. 86).

O esquema abaixo resume todas as possibilidades de espaços definidas por Boulez:

Figura 0.0 – Esquema de definições do espaço sonoro

I. *Espaços homogêneos*

A. *Espaços estriados:*

1. Corte determinado, fixo ou variável .

- a. Módulo fixo: espaços retos
- b. Módulo variável: espaços curvos

Focalizados      } Um foco  
                               } Vários focos  
 Não focalizados

2. Módulo fixo ou variável

- a. Corte determinado fixo: espaços regulares
- b. Corte determinado variável: espaços irregulares

Focalizados      } Um foco  
                               } Vários focos  
 Não-focalizados

B. *Espaços lisos:*

Corte indeterminado; sem módulo  
 Distribuição estatística das frequências  
 Igual: espaços não dirigidos  
 Desigual: espaços dirigidos pseudofoco(s)

II. *Espaços não homogêneos*

Espaços lisos/estriados      } alternância  
   } superposição

Fonte: BOULEZ, 1986, p. 86 e 87.

As mesmas definições que foram aplicadas nas alturas serão agora estendidas à outra propriedade primária: a duração. O que era antes *espaço estriado* e *espaço liso* nas alturas serão respectivamente equivalentes na duração como *tempo pulsado* e *tempo amorfo*:

No tempo *pulsado*, as estruturas de duração se referirão ao tempo cronométrico em

função de uma referenciação, de uma *balizagem* – pode-se dizer – regular ou irregular, mas sistemática: a pulsação, sendo a menor unidade (mínimo múltiplo comum de todos os valores utilizados), ou um múltiplo simples desta unidade (duas ou três vezes o seu valor). Já assinalei que todos os valores podem praticamente se reduzir seja a uma pulsação única e regular, seja a duas pulsações desiguais que observem a proporção de dois para três; as exceções são raras e provêm de uma divisão truncada da unidade. O tempo *amorfo* não se refere ao tempo cronométrico senão de uma maneira global; as durações, com proporções (não valores) determinadas ou sem nenhuma indicação de proporção, se manifestam em um campo de tempo (Ibidem, p. 87 e 88, grifos do autor).

Do mesmo modo que no *espaço sonoro das alturas*, o tempo poderá ser classificado como homogêneo, se for exclusivamente *amorfo* ou *pulsado*; ou heterogêneo, se for intercalado entre *amorfo* e *pulsado*, ou ainda se tiver uma sobreposição dos dois tempos.

O *espaço liso* está para a *tempo amorfo*; o *espaço estriado* está para o *tempo pulsado*. De maneira semelhante ao que foi dito sobre a escuta do *espaço sonoro das alturas*, o espaço da duração terá a sua escuta associada à categoria estrutural que lhe foi imposta. Segundo Boulez:

Disponhamos, abaixo de uma linha de referência, uma superfície *perfeitamente* lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente, pouco importa; desloquemos esta superfície lisa *ideal*, não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido de seu deslocamento, pois o olho não encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá imediatamente tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável a superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada; eis por que, por analogia, denominarei as duas categorias assim definidas *tempo liso* e *tempo estriado* (Ibidem, p. 88, grifos do autor).

Boulez, no trecho acima, exclama pela nossa imaginação, porém, diferentemente dele, proponho uma outra imagem. Imagine uma grande esteira, como dessas que transportam as nossas malas nos aeroportos, mas vertical, encostada em uma parede, ambas – a esteira e a parede – *perfeitamente* brancas, sem nenhuma outra cor visível além do branco. Ao ligar a esteira, os nossos olhos não perceberão o movimento constante por ela exercido. O motivo é a falta de uma referência, ou boulezianamente falando, uma *estria*. Consequentemente, no ato de percepção, ouvinte não terá, parafraseando Boulez, a escuta como o ouvido a faz através de uma “*lupa*”<sup>36</sup>, ou seja, escapa da nossa audição qualquer referência coordenativa. No contrário, com as estrias dispostas de modo regular ou não sobre a esteira, a escuta pode estabelecer o processo de *compor junto* – *mitkomponieren*<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 140

<sup>37</sup> ADORNO, 2018, p. 377

Dada a exposição do serialismo integral de Pierre Boulez, apresentarei o resultado sonoro a partir da filosofia de Theodor W. Adorno. Seguimos então para a noção de *representação esquemática do espaço*.

### 3. A MÚSICA PONTILHISTA COMO REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA DO ESPAÇO EM THEODOR W. ADORNO.

Os quatro princípios estruturais do serialismo integral estendidos às demais propriedades do som transformaram o fenômeno musical *estranho ao tempo*<sup>38</sup>. Essa estranheza com o que é fundamental para a música – o devir temporal – teve resultados catastróficos na escuta, que antes era direcionada por uma relação de tensão e relaxamento e agora passa a não ter relação alguma: é uma música estática. A ausência desses “ligamentos de tempo” foi tema de discussão em dois artigos de Theodor W. Adorno: *O envelhecimento da nova música*<sup>39</sup> e *Vers une musique informelle*<sup>40</sup>.

Theodor W. Adorno, entre os membros da Escola de Frankfurt, talvez tenha sido o mais notável pensador do grupo na área de estética, sendo que o empenho com os problemas da relação entre música e sociedade foi de maior ênfase em sua obra, divergindo de modo temático com seu amigo Walter Benjamin, que se preocupou mais com os estudos literários e o cinema. Antes de adentrar ao ponto-chave e, conseqüentemente, aos dois artigos, é preciso transitar pelas obras anteriores do pensamento adorniano que são essenciais para a compreensão plena do problema.

#### 3.1. A razão como escravidão: o esclarecimento

Ainda que a maior parte da atenção de Adorno foi voltada às questões musicais, seu trabalho também esteve direcionado aos problemas da sociedade. A *Dialética do Esclarecimento* (1985), obra de parceria com Horkheimer lançada em 1947, disserta sobre a crise da razão. A palavra *esclarecimento* – ou iluminismo – nos remete à resposta de Kant dada no artigo *O que é o iluminismo?* de 1784: “O iluminismo é a saída do homem de um estado de menoridade que deve ser imputado a ele próprio. Menoridade é a incapacidade de servir-se do próprio intelecto sem a guia de outro”<sup>41</sup>. O que Kant expressa nessa citação é a razão como força libertadora das superstições e uma perspectiva futura de autonomia racional que pode ser provada através dos juízos estéticos e morais. Enquanto o filósofo iluminista pensa a razão

<sup>38</sup> ADORNO, 2007, p. 427.

<sup>39</sup> In: ADORNO, T. *Essays on Music*. London: University of California Press, 2002.

<sup>40</sup> In: ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Unesp, 2018.

<sup>41</sup> In: REALE, G; ANTISERI, D. *História da Filosofia: de Spinoza a Kant*, vol. 4. São Paulo: Paulus, 2005.

como libertação, Adorno é antagônico: a razão é mais um meio de escravidão do homem.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 17).

Segundo Adorno, a razão não é o caminho para uma existência livre e autônoma, como dizia Kant, mas sim a humana vontade de domínio da natureza, pois ao dominá-la acredita estar livre, esquecendo de sua dependência e participação com o mundo natural. A crença de que a razão é o que diferencia o homem dos animais (animal racional vs. animal irracional) justifica a exploração sistemática da natureza, revelando a razão não como condição de autonomia e liberdade, mas como mais um recurso aditivo que transforma o homem em um vassalo.

Na primeira parte da *Dialética* (1985), Adorno desenvolve o conceito de *esclarecimento*. Poderia eu fazer algumas citações diretas do livro e tentar sintetizar o conceito com minhas comedidas palavras, porém, como quem reconhece a impossibilidade de fazer melhor, cito adiante a esmiúça explanação de José Guilherme Merquior em seu livro *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt* (2017):

Iluminismo não é para Adorno apenas um movimento intelectual da era moderna; é antes a direção fundamental do espírito humano expressa na visão científica-utilitária da realidade, e imposta desde o ingresso da humanidade nos tempos históricos. Iluminista é o ânimo de assenhoreamento da matéria, é o imperialismo da vontade humana que atua apoiada na abstração do real desenhada pela ciência. Opõe-se ao espírito mágico, à ação ainda baseada na imitação da natureza (MERQUIOR, 2017, p. 59).

O espírito humano fundamentalmente direcionado ao utilitarismo da matéria é o impulso de quem, ao olhar uma forte queda d'água, somente almeja a construção de uma pequena usina hidroelétrica para o seu mero bem-estar, não deslumbrando o simbolismo de Heráclito ou qualquer força analógica: a “mãe natureza” é dominada pelos “filhos esclarecidos”. Dos antigos mitos ao holocausto nazista, a marcha cientificista, segundo Adorno, desencantou o mundo. E, de antemão, digo eu: Pierre Boulez, o esclarecido, desencantou a música.

O resultado do *esclarecimento* é o alienamento do que realmente é verdadeiro à

existência humana. O homem se apegua à razão utilitária e se distancia da possibilidade efetiva da felicidade. As angústias humanas são encobertas pela fachada do esclarecimento, solapando qualquer possibilidade das autênticas finalidades do ser. Assim, a integração do homem com o cosmos, ou com a totalidade – antes possível com a magia –, é obstruída<sup>42</sup>.

Nos Estados Unidos da América, Adorno vivia o exílio graças ao ápice racionalista: o Nacional-Socialismo. Dá-se a dominação de um homem pelo outro porque o dominado não é mais do que um quinhão da natureza.

A título de curiosidade, na *Dialética* o filósofo apresenta Platão como um dos responsáveis pelo abandono da irracionalidade mítica em favor do conhecer humano afastado da natureza, ou seja, no pensar do sujeito sem identificar-se com o objeto. Hannah Arendt (2017), filósofa contemporânea de Theodor Adorno, acreditava que os desastres totalitários são originados a partir das verdades filosóficas universais, ou seja, quando o filósofo deixa de ouvir a *doxa* dos populares para, a partir da sua própria opinião subjetiva, teorizar toda a esfera política. Adorno, com o *esclarecimento*, e Arendt, com a *vida contemplativa*, explicam o fenômeno totalitário acusando primeiramente o mesmo réu: Platão.

Todas as esferas da vida são contaminadas: o *esclarecimento* é totalitário. O desenvolvimento industrial fez com que o homem fosse dominado por completo, negando qualquer possibilidade de reversão de um ser massificado para um verdadeiro indivíduo. Por mais que o desenvolvimento industrial aumente o bem-estar dos homens, a consequência dominadora acaba com a real existência do ser<sup>43</sup>. É a atuante contradição do esclarecimento que, do mesmo modo que assemelha libertar, aprisiona o sujeito no sistema: “o industrialismo coisifica as almas” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 35).

O processo técnico, no qual o sujeito se coisificou após uma eliminação da consciência, está livre da plurivocidade do pensamento mítico bem como de toda significação em geral, porque a própria razão se tornou um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como um instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos. Rigidamente funcionalizada, ela é tão fatal quanto a manipulação calculada com exatidão da produção material e cujos resultados para os homens escapam a todo cálculo

<sup>42</sup> “O mundo da magia ainda continha distinções, cujos vestígios desapareceram até mesmo da forma linguística. As múltiplas afinidades entre os entes são recalcadas pela única relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e o portador ocasional do significado. No estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como meros sinais da coisa, mas como ligados a esta por semelhança ou pelo nome. A relação não é a da intenção, mas do parentesco” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 22).

<sup>43</sup> “O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 35).

(ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 37).

O pensamento humano subordinado à razão capta apenas o imediato das coisas. De certo modo, a natureza reduz-se ao que pode ser apenas expressado matematicamente. Para o sujeito vestido com as lentes positivistas, o desconhecido da natureza é pré-determinado, e ele só pode ser verdadeiramente demonstrado com a matemática<sup>44</sup>. É a herança de Platão que tornou o número o cânon do esclarecimento<sup>45</sup>. No subcapítulo seguinte, demonstrarei a tentativa que Boulez engendrou de pré-determinar a integração dos elementos musicais para a formação de sua música, como se o desprezo do sujeito na composição e a tentativa de buscar algo a mais no puro som fossem revelar a verdadeira face do próprio ser musical. Do mesmo modo que o serialista com os sons, para o homem esclarecido a natureza torna-se uma grande multiplicidade matemática, e, conseqüentemente, “o pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 33).

Com o intuito de finalizar esta parte e adentrar no papel da arte no mundo técnico-científico, apresentarei a imagem dada por Adorno e Horkheimer para expressar de modo metafórico o sobre-exceder da razão instrumental e o conseqüente alienamento do indivíduo. Na *Odisseia*, Homero narra o encontro de Ulisses com as sereias. Os tripulantes por ele são ordenados a tampar os ouvidos com cera e remarem com suas máximas forças. Ulisses representa o senhor que faz os outros trabalharem, e dá essas devidas ordens pois acredita que os subordinados não são esclarecidos o suficiente para resistir ao canto das sereias; enquanto ele, que é suficientemente racional, não só é capaz de resistir às sereias, mas também planeja a sua sobrevivência ao encanto: amarrado ao mastro, sem poder clamar pelos ouvidos moucos que dedicam toda a sua atenção ao trabalho, ele se resguarda. Naturalmente, a pergunta ‘se resguarda do quê’ vem à tona. O canto da sereia, que busca seduzir Ulisses e os demais tripulantes, representa a possibilidade emancipatória do ser com o *esclarecimento*. Portanto, Ulisses é o ser que nega sua libertação da razão instrumental. Conseqüentemente, a sedução “transforma-se, neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 40).

<sup>44</sup> “Quando, no procedimento matemático, o desconhecido se torna a incógnita de uma equação, ele se vê caracterizado por isso mesmo como algo de há muito conhecido, antes mesmo que se introduza um valor” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 32).

<sup>45</sup> “O equacionamento mitologizante das Ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda desmitologização: o número tornou-se o cânon do esclarecimento” (ADORNO, 1985, p. 20).



A ânsia de salvar o passado como algo de vivo, em vez de utilizá-lo como material para o progresso, só se acalmava na arte, à qual pertence a própria História como descrição da vida passada. Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis, ela será tolerada, como o prazer, pela práxis social (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 39).

### **3.2. A arte esclarecida: compensação e restauração**

O campo da linguagem, do mesmo modo que as demais esferas da sociedade, é invadido pelo iluminismo, e, como na divisão do trabalho, sofre de uma cisão dialética: “enquanto signo, a palavra pertence à ciência; enquanto som e imagem – sem pretensão ao conhecimento verdadeiro – pertence à arte” (MERQUIOR, 2017, p. 61). A arte torna-se um mero contentamento sem sentido, que assim sucedeu-se pelo apartamento da arte com a natureza graças ao pensamento científico-utilitário. A arte virou um deleite contemplativo.

Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem, deve resignar-se à cópia, para ser totalmente natureza, deve renunciar à pretensão de conhecê-la (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 27).

A arte, como um objeto meramente contemplativo, torna-se uma passada reminiscência da felicidade, uma recordação de um mundo diverso da razão instrumentalista. Portanto, Ulisses, que está preso ao mastro, tem a experiência estética do canto das sereias como quem de longe o contempla, mas não pode atendê-lo. Essa é uma das funções da arte no mundo tomado pelo iluminismo: “uma tentativa de restaurar um outro cosmos, um mundo essencialmente diverso do da razão tecnológica” (MERQUIOR, 2017, p. 61).

Assim, a arte, por um lado, tem uma função estética compensativa e, por outro, uma memória restaurativa do ser com a natureza. Analogicamente, ela é como a magia: esta invoca o mana, a unidade divina; enquanto aquela procura o absoluto. Nesse sentido, com a força da linguagem enquanto imagem, a arte apartada da realidade, sem participação com a práxis e isolada da natureza torna-se uma substitutiva herdeira da magia.

### 3.3. A arte autêntica exhibe as suas feridas

Cabe agora as perguntas: o que seria então a verdadeira obra de arte para Adorno e Horkheimer? É possível ter uma obra autêntica que ultrapassasse as barreiras do iluminismo? Do mesmo modo que a arte é uma nostalgia conciliadora do homem com a natureza, a forma artística, o interior dela, não escapará do desejo nostálgico. Contudo, a obra de arte deve ter o espírito inconformado com a realidade, deve denunciá-la através da rebeldia. O próprio estilo é a ruptura. Assim sendo, a obra de arte autêntica não ultrapassará as barreiras do esclarecimento, mas assumirá uma briga contra o próprio sistema, a ordem social: “a verdadeira obra de arte é a que exhibe as feridas da luta sempre vã por alcançar a unidade” (MERQUIOR, 2017, p. 63).

O elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade, de fato, é inseparável do estilo. Contudo, ele não consiste na realização da harmonia – a unidade problemática da forma e do conteúdo, do interior e do exterior, do indivíduo e da sociedade –, mas nos traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 108).

Por mais que a impossibilidade de alcançar o canto das sereias seja o fracasso, o artista, com o seu estilo subversivo e desobediente contra a realidade, deve a qualquer custo lutar para a integração homem-natureza. De maneira semelhante à magia que evoca o mana, a arte deve evocar ao todo: “A vocação da totalidade modela cada verdadeira obra de arte, tal como, outrora, cada simples gesto mágico” (MERQUIOR, 2017, p. 62).

### 3.4. Música padronizada vs. música não-padronizada

A partir da arte que evoca a totalidade, Adorno, no famoso ensaio *On Popular Music*, de 1941, classifica a música de modo que fuja aos dois padrões convencionais que denotam algo de “sofisticado” ou “simplório”: música popular e séria. O filósofo, após a análise de base e de função social, propõe a divisão entre *música padronizada* e *não-padronizada* que, diferentemente das anteriores, dizem respeito à maneira como a música é arquitetada para afetar o receptor. Sendo assim, a *música padronizada* é aquela que o ouvinte sempre acaba prevendo o que virá em seguida, isto é, o todo que impera frente às partes da obra – “como engrenagem

em uma máquina”<sup>46</sup>. Antagonicamente, a *música não-padronizada* é a que apresenta uma tensão contínua, revelando o todo no devir de cada parte. A música que exemplifica com sucesso a não-padronização é a de Schoenberg, como desenvolverei à frente, com a técnica dodecafônica. Mas, com o intuito de adiantar o que virá, cito eu uma interessante observação do filósofo:

A diferença entre Schoenberg e a música tradicional poderia ser demonstrada com a ajuda de um *bon mot* de Schumann: que podemos dizer se uma pessoa é musical pela sua capacidade de continuar a execução mais ou menos corretamente quando alguém esquece de virar a página. Isto, precisamente, não é possível no caso de Schoenberg. Não, em absoluto, porque sua música seja “não música”, caótica e governada pelo acaso. Ao invés disso, a música tradicional era inteiramente marcada pelo esquema da tonalidade; ela se movia dentro de caminhos harmônicos, melódicos e formais que eram traçados previamente por esse esquema. Era como se toda particularidade musical estivesse subordinada a uma generalidade estabelecida. Ouvindo adequadamente, partindo dali, poderíamos deduzir o desenvolvimento de suas particularidades detalhadamente e encontrar nosso caminho com relativa facilidade. A música tradicional ouvia para o ouvinte. Isto, precisamente, está morto e enterrado em Schoenberg. O contexto musical quer ser entendido puramente a partir de si mesmo, sem aliviar o fardo do ouvinte com um sistema de coordenadas já disponível, dentro do qual cada particularidade não é nada além de variação mínima (ADORNO, 2002, p. 629 e 630, tradução livre)<sup>47</sup>.

Com a ruptura estilística da tirania do idêntico, não posso eu deixar de associar essa ideia ao pensamento da *dialética negativa* e da *teoria crítica*. Diferentemente de Hegel, Adorno opta pela insistente negatividade, ou seja, após a compreensão do real, devemos transcende-lo em direção às possibilidades históricas, sendo que todas elas devem residir na prática. É o desligar do sujeito com o objeto, a *dialética negativa* “é a consciência consequente da não-identidade” (ADORNO, 2009, p. 13). Em suma, o mesmo é que uma filosofia opositora da existência em busca de valores utópicos<sup>48</sup> para uma perfeita integridade humana. Nas palavras

---

<sup>46</sup> ADORNO, 2002, p. 440.

<sup>47</sup> “The difference between Schoenberg and traditional music might be demonstrated with the help of a *bon mot* of Schumann’s that one can tell whether a person is musical by his ability to continue performing a piece more or less correctly when someone forgets to turn the page. This, precisely, is not possible in the case of Schoenberg. By no means because his music is “not music,” chaotic and governed by chance. Rather, traditional music was stamped through and through by the schema of tonality; it moved within harmonic, melodic, and formal paths that were pre-draw by this schema. It was as if every musical particular was subordinated to an established generality. By listening appropriately, starting from there, one would be able to deduce the development of its particulars in detail and to find one’s way with relative ease. Traditional music listened for the listener. This, precisely, is over and done with in Schoenberg. The musical context wants to be understood purely from within itself, without lightening the listener’s burden by means of an already available system of coordinates within which the particular is nothing but minimal variation”.

<sup>48</sup> Utilizo o termo ‘utopia’ pela impossibilidade de realização dessa integridade humana. Diz Merquior: “O pensamento negativo já não constrói a sociedade. Puro e limpo de toda aderência ao mundo, ele se torna uma nua resistência, um protesto absoluto, e em protestar sem recompensa coloca a inteira dignidade que ainda seja possível ao ser humano” (MERQUIOR, 2017, p. 57).

do filósofo: “A dialética é a autoconsciência da conexão objetiva de obnubilamento<sup>49</sup>, ela ainda não escapou a essa conexão. Sua meta é evadir-se objetivamente dela desde dentro” (Ibidem, p. 336). O artista, assim, deve ter o espírito crítico para uma autoria autêntica.

É por essa razão que Adorno exaltava as figuras de Schoenberg, Kafka, Karl Krauss e Adolf Loss. Todos eles viviam no mesmo lugar e, naturalmente, na mesma realidade social. Viena, cidade aclamada pela grande tradição artística, já não mais era suportável esteticamente para esse grupo: “Eram inimigos do ornamento, do prazer confortável de uma estética sem compromissos, satisfeita com sua própria estabilidade, o que necessariamente recaía no oportunismo” (ADORNO, 2007, p. 294). Efetivamente, foi essa grande oposição à natureza de Viena, a repulsa do esclarecimento dominante na capital austríaca que preparou o solo para o emergir da nova música: o dodecafonismo.

### 3.5. Schoenberg, o progresso; Stravinsky, o restaurador.

Os títulos dos capítulos da obra *Filosofia da Nova Música* muito dizem sobre as conclusões do livro: “Schoenberg e o progresso” é o primeiro; “Stravinsky e a restauração” o segundo. Schoenberg é o crítico e sua música, o dodecafonismo, é negativa; Stravinsky é o restaurador do idêntico e sua música, o neoclassicismo, é produto do esclarecimento. Diz Merquior: “Schoenberg é a encarnação musical do pensamento negativo, da mediação que constrói na e pela destruição do existente, na e pela “dissipação do conteúdo””. (2017, p. 75). E o que sobra ao Stravinsky é uma tentativa musical de retorno a um paraíso impossível de ser alcançado, é o desejo de atender ao canto das sereias.

### 3.6. Um parêntesis: o caso Adorno-Stravinsky

Theodor Adorno vai além ao tecer sua forte opinião sobre Stravinsky. E antes de adentrar ao devido caso Adorno-Stravinsky, preciso eu justificar o porquê – já que não há grande relevância com relação à conclusão final deste trabalho. É simples: está entalado em minha garganta. Do mesmo modo que Schoenberg<sup>50</sup> achou absurdas as afirmações adornianas

<sup>49</sup> Devemos entender por ilusão formada pelo esclarecimento, pois, como já dito, mesmo assemelhando-se à libertação do homem é, na verdade, seu aprisionamento.

<sup>50</sup> Em uma carta de 5 de dezembro do mesmo ano de lançamento do *Filosofia da Nova Música*, para o musicólogo e compositor alemão Stuckenschmidt, Schoenberg escreveu: “So modern music has a philosophy - it would be enough if it had a philosopher. He attacks me quite vehemently in it. Another disloyal person... I have never been

a respeito de Stravinsky, também as acho eu. Prossigamos.

O fato é que Adorno, no segundo capítulo da *Filosofia da Nova Música*, associa a música de Stravinsky às características do autoritarismo – particularmente às de Hitler –, partindo da ideia que o compositor possui uma *música ao quadrado*, ou seja, com a saturação do tonalismo, Stravinsky busca uma revisitação às obras do passado ao invés de superá-las com o atonalismo, como fez Schoenberg. Em suma, não é que Stravinsky apenas cite as falas dos mortos, ele as distorce: “o caráter autoritário tem sempre um comportamento ambíguo em face da autoridade” (MERQUIOR, 2017, p. 80). Nas palavras de Adorno:

Na impressão subjetiva do tradicional está precisamente a incompreensibilidade objetiva que inexoravelmente reduz ao silêncio toda dúvida e oposição do ouvido. A obediência cega antecipada pela música autoritária corresponde à cegueira do próprio princípio autoritário. A frase atribuída a Hitler, segundo a qual só se pode morrer por uma ideia que não se compreende, poderia ser inscrita sobre o portão do templo neoclássico. (ADORNO, 2011, p. 159).

O *kitsch fascista* e o *burguês* estão sempre presentes nos textos de Adorno para referir-se a qualquer um que tenha algum apreço pelo sistema tonal e não apresente um espírito crítico. Além de Stravinsky, estão na lista dos *kitschs* adornianos o precursor da música utilitária Paul Hindemith; o educador musical Carl Orff; o romântico Richard Strauss; o norte-americano Aaron Copland; entre outros.

### 3.7. Arte culinária, regressão auditiva e música não-padronizada

Voltando a devida atenção para o caso Schoenberg-Stravinsky, é pertinente trazer um conceito fundamental para, posteriormente, compreender o *envelhecimento da nova música*. Enquanto Schoenberg reflete o espírito crítico, Stravinsky, representando o retrocesso, serve de exemplo como *arte culinária*<sup>51</sup>. De imediato, o termo ‘culinária’ nos remete à cozinha, porém, o termo em alemão *kulinarisch* possui uma carga semântica distinta do corriqueiro. A expressão remete a um prazer estético simples e sem esforços. Para Adorno, o caráter culinário na arte dá-se com fragmentos ou nuances que produzem um deleite “gostoso”, uma sensação agradável

---

able to bear the fellow... now I know that he has clearly never liked my music... it is disgusting, by the way, how he treats Stravinsky. I am certainly no admirer of Stravinsky, although I like a piece of his here and there very much - but one should not write like that” (STUCKENSCHMIDT, 2011, p. 508).

<sup>51</sup> Na *Filosofia da Nova Música*, Adorno alega que o balé *Petruschka*, de Stravinsky, foi elaborada de modo culinário. Um importante adendo a esta nota é que na edição brasileira há um erro de tradução. Como bem observou Fukushima (2013), os termos “*kulinarisch zubereiten*” foram traduzidos como “elaborado cuidadosamente” (ADORNO, 2011, p. 116), sendo que a tradução correta seria “elaborado culinariamente”.

no receptor:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos. Os momentos de encantamento demonstram-se irreconciliáveis com a constituição imanente da obra de arte, e esta última sucumbe àqueles toda vez que a obra artística tenta elevar-se para transcendência. Os referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmo, mas tão-somente na medida em que cegam a vista. Colocam-se a serviço do sucesso, renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes era próprio, conjuram-se para aprovar e sancionar tudo o que um momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo já deixou completamente de existir. Os momentos de encanto e de prazer, ao se isolarem, embotam o espírito (ADORNO, 1996, p. 70).

Os momentos parciais citados por Adorno impedem o acesso ao todo da obra pelo ouvinte, pois sua atenção, ao invés de buscar o todo, apenas se concentra nos fragmentos culinários. Esse fenômeno é designado pelo filósofo como *regressão auditiva*, que nada mais é do que uma escuta infantil, como uma criança que, desconhecendo a relevância de uma dieta sadia, só quer se empanturrar de guloseimas. As consequências desse fenômeno observadas na sociedade de massa promovem diretamente a conservação do sistema capitalista. A primeira delas é a aparência que o indivíduo alienado possui do tempo livre, que, na verdade, é apenas um descanso preparatório para, no dia seguinte, utilizar sua força de trabalho. A segunda é o adiamento do acesso à verdadeira música, a *música não-padronizada*.

E todavia são infantis; o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade. Manifestam, sempre que lhes é permitido, o ódio reprimido daquele que tem a ideia de uma outra coisa, mas a adia, para poder viver tranquilo, e por isso prefere deixar morrer uma possibilidade de algo melhor (Ibidem, p. 89 e 90).

Assim, como consta na *Filosofia da Nova Música*, Schoenberg é “a encarnação do pensamento negativo”<sup>52</sup>, sua obra é a arte crítica, o seu estilo é de ruptura: a música que desvela a natureza sombria da sociedade *esclarecida*. Esse desvelamento, é como um próprio negativo de fotografia: “põe escuro o que o iluminismo vê como claro (...) e põe claro o que era oficialmente apontado como sombra” (MERQUIOR, 2017, p. 75)<sup>53</sup>. Schoenberg, além de tudo,

<sup>52</sup> MERQUIOR, 2017, p. 75.

<sup>53</sup> “Poucos anos antes da morte de Hegel, Niépce inventou a fotografia. É difícil resistir à tentação de comparar alguns aspectos da negatividade dialética com o “negativo” fotográfico. Schoenberg representa o pensamento negativo, a arte crítica, ao apreender em sua música o retrato natural da sociedade repressiva, da cultura sem fins

é o exemplo de *música não-padronizada*, que Adorno disserta no ensaio *On Popular Music*. As obras dodecafônicas aspiram à singularidade de cada momento, revelando com cada fração do “aqui e agora”, pouco a pouco, o todo musical: “o detalhe virtualmente contém o todo e leva à exposição do todo, enquanto, ao mesmo tempo, é produzido a partir da concepção do todo” (ADORNO, 2002, p. 441, tradução livre)<sup>54</sup>. Ou ainda, em *Vers une musique informelle*:

A composição serial, por sua vez, lança mão da nota individual e de todas as suas propriedades acústicas e deduz uma totalidade a partir disso, uma totalidade diante da qual todas as notas – e pausas – seriam iguais entre si. A diferenciação e a integração se reduzem à mesma fórmula, a tal ponto que a composição, por si só, não opõe nada de qualitativamente distinto a elas. Uma escrita temática ocorre, contudo, quando um todo se forma a partir de movimentos independentes; estes não existiriam sem o todo e, inversamente, o todo não existiria sem eles (ADORNO, 2018, p. 407).

Opostamente, Stravinsky é como o já citado *bon mot* de Schumann: se enquanto toca a *Sonata para piano*<sup>55</sup> um bom intérprete, por um relapso de memória, esquecer-se de virar a página, poderá ele continuar a *performance* improvisando com o seu bom gosto de *gourmet*. Stravinsky reapresentou formas musicais antigas para agradar a massa com uma falsa fuga para um desejo quimérico, como Ulisses amarrado ao mastro ouvindo as sereias: a música é contemplação, e não libertação do sistema totalitário. Para Adorno, a música de Stravinsky é conformista e, como já visto neste trabalho, conivente com o autoritarismo: “Os caracteres autoritários de hoje são conformistas sem exceção e a pretensão autoritária da música de Stravinsky fica transferida por fim ao conformismo” (ADORNO, 2011, p. 156).

### 3.8. Dialética da solidão

Na introdução da *Filosofia da Nova Música*, o principal tema de discussão é a impossibilidade da música manter-se pura, ou seja, longe de qualquer contaminação *iluminista*. Como visto no subcapítulo anterior, o *esclarecimento* está presente em todas as esferas da sociedade, de modo que a música não seria uma esfera de exceção. Ela torna-se reificada<sup>56</sup>, é mais uma vítima do *esclarecimento*. Por isso mesmo, chegamos a um problema do que é então

---

humanos. Sua música equivale ao negativo da sociedade iluminista, não só porque, na veracidade do seu desenho, ela precede todo e qualquer retoque embelezador, como porque *inverte* o espaço luminoso da ordem social. A arte crítica põe escuro o que o iluminismo vê como claro – a comunicação entre os homens – e põe claro o que era oficialmente apontado como sombra – a margem de angústia e infelicidade na vida contemporânea” (Ibidem).

<sup>54</sup> “the detail virtually contains the whole and leads to the exposition of the whole, while, at the same time, it is produced out of the conception of the whole (ADORNO, 2002, p. 441).

<sup>55</sup> *Sonata para piano em fá sustenido maior*, composta por Stravinsky em 1924.

<sup>56</sup>

uma música crítica e com um estilo de ruptura negativo. É dever da música se proteger isolando-se de todas as esferas da sociedade. Eis que aparece a contradição problemática. A música, isolada com o seu estilo de ruptura, ficará baldada em sua própria solidão: “A consciência (do compositor) venera um ‘nós’ inatingível” (MERQUIOR, 2017, p. 73).

O ser em si das obras, mesmo depois de haver-se desdobrado destas até alcançar uma autonomia real, não é, apesar de negar-se a servir de passatempo, indiferente à recepção do público. O isolamento social, que a arte por si mesmo não pode superar, converte-se num perigo mortal para a sua própria realização. (ADORNO, 2011, p. 23).

O ‘nós’, para Adorno, vem da própria origem da música: dos cultos e das danças, que são efetivamente coletivos. Assim, a música deve atender a uma plateia cheia, e não vazia. Naturalmente, o objetivo dela é servir a um plural de pessoas, mas, devido ao diagnóstico dissertado na *Dialética do Esclarecimento*, a nova música, padecendo na sua própria solidão, torna-se impossível de atender às massas: “ao dedicar seu conteúdo a uma coletividade apenas sonhada, termina por endurecer-se no seu próprio vácuo interior” (MERQUIOR, 2017, p. 74). O compositor almeja atingir o ‘nós’, mas, como a música expia os seus pecados em um intermúndio, acaba ela recaindo em si própria; e o compositor que diz ‘nós’, com efeito, não passa de um ‘eu’, um indivíduo solitário. Porém, de nada a música pode ser culpada, a “sua solidão não está nela, e sim na cultura a que ela não pode deixar de ser esquiva sem se abastardar” (MERQUIOR, 2017, p. 74). Nas palavras de Adorno:

Toda a música e especialmente a polifonia, que constitui o meio necessário à nova música, teve sua origem em execuções coletivas do culto e da dança, fato que nunca foi superado e reduzido a simples “ponto de partida” pelo desenvolvimento da música para a liberdade, mas a origem histórica está ainda implícita com seu sentido próprio, mesmo que a música tenha rompido há tempos com toda execução coletiva. A música polifônica diz “nós”, mesmo quando viva unicamente na fantasia do compositor, sem alcançar nenhum outro ser vivente; mas a coletividade ideal, que esta música ainda leva em si como coletividade separada da empírica, entra em contradição com o inevitável isolamento social e o caráter expressivo particular que o próprio isolamento lhe impõe. A possibilidade de ser ouvida por muitos está na base essencial da própria objetivação musical e, quando a primeira permanece excluída, a última necessariamente se reduz a algo quase fictício, à arrogância do sujeito estético que diz “nós”, quando é somente “eu” e que contudo não pode dizer nada sem juntar um “nós”. A incoerência de uma obra solipsística para grande orquestra não somente reside na desproporção entre a massa numérica do cenário e das poltronas vazias ante as quais se executa a música, mas também atesta que a forma como tal transcende necessariamente o eu em cujo âmbito se experimenta, enquanto a música que nasce nesse âmbito e o representa não consegue superá-lo positivamente. Esta antinomia consome as forças da nova música (ADORNO, 2011, p. 24 e 25).

Posto isso, o estilo de ruptura schoenbergiano é a contundente degradação do



material sonoro, com o intuito de libertação das amarras iluministas, *apoiando e protegendo*<sup>57</sup> o resultado musical. E aqui um ponto importante. Para Adorno, essa degradação não é, de modo algum, antinatural, os efeitos musicais que conhecemos não advém naturalmente do material sonoro; este, segundo Adorno, carrega em si toda a história cultural, sendo esta a razão que, como vimos, Stravinsky é acusado de *música ao quadrado*: “O sentido da obra de arte é algo a ser produzido na obra, não reproduzido” (ADORNO, 2018, p. 435). Por isso mesmo que, libertando o material do fardo pretérito, a música se encaminha a uma expressividade legítima. O trabalho de Schoenberg, conseqüentemente, é a arte autêntica de livre expressão, reunindo o som e o estilo contra o sistema totalitário do *esclarecimento*; porém, como resultado, a experiência torna-se uma *dialética da solidão*<sup>58</sup>.

### 3.9.O envelhecimento da Nova Música

Eis que chegamos ao tema de discussão deste trabalho: o serialismo integral. Assim, como introdução, começo eu com as palavras de Adorno: “Por vezes, não consigo me livrar da suspeita de que essa música metodicamente empreendida [o serialismo integral] possui semelhanças com aquelas peças cheias de notas falsas e arbitrárias, aqueles conjuntos para sopros e concertos neoclássicos que proliferavam nos festivais de trinta ou quarenta anos atrás” (2018, p. 376). De certa maneira, para Adorno, e mesmo que auditivamente pareça que não, o serialismo de Boulez possui certas conformidades com a música neoclássica de Stravinsky. E, assim, é preciso elenca-las de modo que a perplexidade – a semelhança maior de Boulez com Stravinsky, e não com Schoenberg – seja absolutamente compreendida.

O livro *Filosofia da Nova Música* tornou-se ultrapassado, como o próprio nome sugere, diante do ensaio *Envelhecimento da Nova Música*. Stravinsky não possui mais a atenção de Theodor Adorno: “Não faz sentido apontar, hoje, para a fraqueza do neoclassicismo; em face da palidez e monotonia das recentes obras desta escola, os jovens compositores mais talentosos são obviamente repelidos. É mais urgente, portanto, compreender a situação atual do que agora atrai os descontentes e rebeldes: a técnica dos doze tons”<sup>59</sup> (ADORNO, 2002, p. 184, tradução

<sup>57</sup> “Mas com mão severa, como um impiedoso samaritano, a técnica dodecafônica apoia e protege a experiência musical, que está a ponto de desmoronar-se” (ADORNO, 2011, p. 95).

<sup>58</sup> “O coração da experiência musical de Schoenberg é uma dialética da solidão” (MERQUIOR, 2017, p. 76).

<sup>59</sup> “There is no sense in pointing, today, to the feebleness of neoclassicism; in the face of the pallor and monotony of the recent works of this school the more talented young composers are obviously repelled. All the more urgent therefore to understand the present situation of what now attracts the disgruntled and rebellious: twelve-tone technique” (ADORNO, 2002, p. 184).

livre).

Os intransigentes sucessores de Schoenberg, que decidiram levar adiante o processo de serialização, arremedaram Stravinsky no aspecto culinário. “O culinário em arte”, diz Merquior, “representa a vitória do “gostoso” sobre a profundidade emotiva e a carga intelectual do verdadeiro processo estético” (2017, p. 67). É a arte culinária um cacoete de efeitos virtuosísticos e, além de tudo, a busca pelo enaltecimento de características tão somente materiais do artístico trabalho. Crer que o material sonoro possa “falar por si próprio” não passa de um devaneio para Adorno: o material não carrega em si um significado natural e transcendente ao tão-só meio físico. Pierre Boulez e seus pares de serialização corromperam a música de vanguarda com esses aspectos culinários, fazendo com que um envelhecimento expressivo alcançasse a Nova Música.

Eis o problema: os méritos de Schoenberg de desenvolver uma arte crítica e negativa foram totalmente anulados pelos serialistas posteriores. Como veremos adiante, a tentativa esperançosa de que o material “fale por si próprio” causou nada mais que uma atitude totalmente tecnocrática, resultando em uma arte cômoda e afirmativa, servindo perfeitamente ao totalitarismo e à repressão iluminista.

A vã esperança da arte de que, no mundo desencantado, poderia salvar-se através da pseudomorfose em ciência, torna-se o inimigo da arte. Seu gesto corresponde ao que é psicologicamente denominado identificação com o agressor (ADORNO, 2002, p. 193, tradução livre)<sup>60</sup>.

Com um tom de ironia, no início do texto *Vers une musique informelle*, Theodor W. Adorno solta a seguinte frase: “Quem deseja se tornar músico deveria desconfiar do professor de Matemática; seria terrível se, no final, o músico caísse nas garras deste” (ADORNO, 2018, p. 376). O filósofo se referia aos serialistas que, segundo ele, escreviam peças cheias de notas falsas e arbitrárias, e que utilizavam diagramas para explicarem suas composições. O que eles faziam, efetivamente, não era uma negação do status quo, mas uma introdução da opressão dentro da própria produção artística; e, portanto, uma *celebração da renúncia do espírito*<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> “The vain hope of art, that in the disenchanted world it might save itself through pseudomorphosis into science, becomes art's enemy. Its gesture corresponds to what is psychologically termed identification with the aggressor” (Ibidem, p. 193).

<sup>61</sup> “Muitas vezes, obras extremamente elaboradas não se consideram estranhas ao espírito [*geistfremd*], pois partem do princípio de que o material musical seria o próprio espírito, dando a impressão de que este já estaria na obra, quando, na realidade, estão apenas celebrando a renúncia do espírito” (ADORNO, 2018, p. 376)

### 3.10. A paleta torna-se a pintura

O ano de 1951 ficou musicalmente marcado pelos Cursos de Verão que aconteceram em Darmstadt, Alemanha. Nesse contexto, convidado para substituir Schoenberg, que passava por uma situação delicada de saúde, Adorno se defrontou com o trabalho musical da nova geração de compositores pós-guerra. Eis que surge o curioso episódio entre Stockhausen e Goeyvaerts com o filósofo. Os compositores, ao tocarem a *Sonata para dois pianos*, do próprio Goyvaerts, deixaram Adorno estarrecido com o aspecto fragmentário, estático e pontilhista da obra. Talvez – me falta estudo histórico para afirmar – esse encontro teria sido a razão para a publicação do ensaio *O envelhecimento da Nova Música*.

Neste ensaio, Theodor W. Adorno afirma que um dos vestígios do envelhecimento é a paixão pelo material sonoro, é a espera de que *o material fale por si mesmo*<sup>62</sup>. Este ‘falar por si mesmo’ emerge da crença de que, para renunciar às memórias do passado, a subjetividade deve ser abortada. Os *shocks*<sup>63</sup> subjetivos, que estão contaminados com a memória tonal, não devem macular a nova música, e para que isso não ocorra deve-se renunciar à vida interior e deixar que o material impulse o encaminhar da composição.

Recentemente, um grupo de compositores seguiu essa direção mais além. Na sua cabeça está Pierre Boulez, estudante de Messiaen e Leibowitz, um músico altamente culto e excepcionalmente talentoso, com o mais alto senso de forma e com um poder que é comunicado mesmo quando ele rejeita completamente a subjetividade. Ele e seus discípulos aspiram dispor de toda “liberdade de composição” como puro capricho, juntamente com todos os vestígios do idioma musical tradicional: de fato, todo impulso subjetivo está na música ao mesmo tempo um impulso da linguagem musical (ADORNO, 2002, p. 187)<sup>64</sup>.

Para demonstrar que a leitura de Adorno em relação ao serialismo integral não é falha, cito abaixo um excerto do ensaio de Boulez intitulado *Sistema e Ideia*, de 1987:

<sup>62</sup> “De fato, o que é produzido hoje sob os títulos de música pontilhista e de música integralmente racionalizada é muito estreitamente relacionado à *Tonfarbenmusik* e afins: paixão pelo material junto com a cegueira em relação ao que é feito dele resultante da ficção de que o material fala para si, de um simbolismo efetivamente primitivo” (ADORNO, 2002).

<sup>63</sup> “A linguagem musica se polariza em seus extremos: atitudes de shock e análogos estremecimentos do corpo, por um lado; e por outro expressa vítreo, aquilo que a angústia torna rígido” (ADORNO, 2011, p. 42).

<sup>64</sup> “Recently a group of composers have pursued this direction farther. At their head stands Pierre Boulez, student of Messiaen and Leibowitz, a highly cultured and exceptionally gifted musician, with the highest sense of form and with a power that is communicated even where he disavows subjectivity altogether. He and his disciples aspire to dispose of every “compositional freedom” as pure caprice, along with every vestige of traditional musical idiom: in fact, every subjective impulse is in music at the same time an impulse of musical” (ADORNO, 2002, p. 187).

Não deixe de se submeter esta intuição à disciplina de um sistema, porque a intuição leva-nos a crer na liberdade de invenção, mesmo quando esta está ameaçada de vir a ser o brinquedo do nosso ofício adquirido ou da nossa memória – porque a memória de nós próprios é ainda mais perigosa do que a memória que se recorda de outrem! O descomprometimento da intuição graças ao puro trabalho técnico, à constrição que a reflexão sobre os dados da linguagem impõe, pode favorecer muito a invenção, que assim depara com a sugestão de soluções a que, por sua simples iniciativa não teria chegado, porque não se teria despojado do seu ponto de vista habitual (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 344).

O que Boulez expressa no texto – apenas no texto, pois não há expressão em sua música (eu compactuo com essa opinião de Adorno) – é o receio do sujeito contra ele mesmo, ou o ‘mim’ que suspeita do ‘eu’<sup>65</sup>. Por essa mera desconfiança de que o ‘eu’ estaria impregnado de lembranças do passado, ele joga a responsabilidade toda às formulações técnicas e ao material sonoro, esperando que os resquícios tonais sejam todos expelidos.

Em outras citações do compositor, podemos observar o desprezo pela tradição tonal e a necessidade de se livrar dela na composição e no resultado sonoro, diz ele no ensaio *Eventualmente...*, de 1954:

Ficar-se-á porventura surpreso por chamarmos complexos de sons ao que habitualmente se rotula de acordes. Sem falar da herança história a que está ligado o termo *acorde*, não atribuímos a esta coagulação vertical uma função harmônica propriamente dita. Entendemo-lo como sobreposição de frequências, como um bloco sonoro” (BOULEZ In. Assis, 2016, p. 84).

É natural que, não contendo função harmônica, a ocorrência de sons simultâneos não leve o nome de ‘acorde’. Os dicionários de música antigos geralmente apresentavam significados como: “Acorde é a ocorrência simultânea de vários sons musicais, produzindo harmonia (...)”<sup>66</sup> (GROVE, 1879, p. 352). No caso de Boulez, os sons simultâneos não continham função harmônica alguma, eram uma coagulação vertical elaborada através do sistema serial, por isso mesmo, para ele, deveria levar outro nome: *complexos de sons*.

Se, para o caro leitor, a citação acima ainda não revelou a vontade assassina de quebrar o pescoço do tonalismo, segue adiante uma que não deixará qualquer dúvida sobre o espírito destrutivo de Pierre Boulez:

Devemos, com esta intenção, alargar os meios de uma técnica já encontrada; como esta técnica foi, até agora, sobretudo um objeto para destruir e está, por isso mesmo,

<sup>65</sup> O “mim”, na língua portuguesa, é pronome oblíquo, ou seja, possui um caráter passivo, enquanto o “eu”, nesse caso, é a expressão de uma subjetividade, seu caráter é ativo.

<sup>66</sup> “Chord is the simultaneous occurrence of several musical sounds, producing harmony, such as the ‘common chord’, the chord of the sixth, of the dominant, of the diminished seventh, of the ninth, etc., etc.” (GROVE, 1879, p. 352).

ligada ao que ela pretendia destruir, a nossa vontade primeira será conceder-lhe autonomia. Ligar, além disso, as estruturas rítmicas às estruturas seriais, por meio de organizações comuns, incluindo igualmente as outras características do som: intensidade, modo de ataque, timbre. Alargar, em seguida, esta morfologia a uma retórica coalescente (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 71).

A técnica dodecafônica extirpou a organização tonal apenas das alturas, os outros elementos ficaram presos ao mundo da velha tradição, fato já criticado por Boulez em *Schoenberg está morto*. Por isso, o dodecafonismo, como diz Boulez na citação acima, nasceu para destruir o tonalismo, mas não fez um bom serviço, ele ficou ligado ao que pretendia destruir. O que Boulez queria como primeira vontade era outorgar a verdadeira autonomia à técnica dodecafônica, e, conseqüentemente, destruir de vez com qualquer reminiscência tonal através da serialização total das propriedades musicais.

A invasão desse pensamento matemático bouleziano foi além dos parâmetros musicais, atingindo também a tessitura da oitava como fundamento organizacional das alturas, afirma Boulez poucas páginas à frente do mesmo ensaio:

Habitualmente considera-se uma série contida entre uma frequência dada e a frequência dupla, ou seja, a oitava. Oxalá que possam criar-se estruturas sonoras já não fundadas na oitava, mas noutro intervalo qualquer. Como a oitava está associada ao fenômeno modal ou tonal, não há nenhuma razão válida para ela se considerar privilegiada (Boulez In. ASSIS, 2016, p. 74).

Assim, como a organização dos intervalos é fundada na própria noção de oitava para os sistemas tonal e modal, deve ela também ser transformada, de modo que as associações a qualquer passado recente ou longínquo sejam inconcebíveis. E assim Boulez o fez, como foi descrito no primeiro capítulo deste trabalho.

Para Adorno, as escolhas intelectuais e musicais de Boulez não foram mais que prosseguimento dos trabalhos dodecafônicos tardios de Anton Webern, que tentou organizar toda a música conforme a nova técnica. Diz o filósofo:

Esse desenvolvimento já se instalou com o aluno de Schoenberg, Anton von Webern. Suas obras posteriores, que precisamente em sua simplicidade esquelética são extremamente difíceis, tentam superar a contradição fundindo a fuga e a sonata. Estes últimos trabalhos tentam organizar os meios linguístico-musicais de maneira inteiramente conforme o novo assunto, as linhas de doze tons, que ocasionalmente chega muito perto de renunciar ao material musical e reduzir a música a processos nus no material, para o destino das séries como tal, embora admitidamente sem nunca sacrificar completamente o significado musical<sup>67</sup> (ADORNO, 2002, 187).

<sup>67</sup> “This development already set in with Schoenberg’s pupil, Anton von Webern. His later works, which precisely in their skeletal simplicity are extremely difficult, attempt to overcome the contradiction by fusing the fugue and

De fato, Boulez orgulhava-se de seguir os caminhos de Webern. Schoenberg e Alban Berg eram demasiadamente tonais para ele, ao passo que Webern comungava do mesmo aspecto revolucionário contra a tradição – “quebramos o pescoço dela” disse o vienense sobre o sistema tonal<sup>68</sup>. A este respeito, Boulez, em seu ensaio *Eventualmente...*, afirma: “Na realidade, o único que teve consciência de uma nova dimensão sonora, da abolição horizontal oposto ao vertical, para ver na série apenas uma maneira de conferir uma estrutura ao espaço sonoro, de em parte o *fibrar*, foi Webern (...)” (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 70, grifo do autor).

A fim de salientar a importância de Webern à trajetória musical de Pierre Boulez, gostaria eu de apresentar algumas citações relevantes datadas de 1952 e contidas no ensaio *Incipit [homenagem a Webern]*. Segue a primeira delas:

Enquanto Schönberg e Berg se religam à decadência da grande corrente romântica alemã e a perfazem em obras como *Pierrot lunaire* e *Wozzeck* pelo estilo flamejante mais sumptuoso, Webern – através de Debussy, poderia dizer-se – reage violentamente contra toda a retórica de herança, a fim de reabilitar o poder do som (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 45).

Pierre Boulez admira a atitude de ruptura de Webern, que difere do seu mestre, Schoenberg, e do seu colega de técnica, Alban Berg. Ambos estão embebidos do romantismo alemão, e suas músicas carregam toda essa herança. Para Boulez, Webern é como Debussy, os dois estão “numa mesma tendência para destruir a organização formal preexistente à obra, num mesmo recurso à beleza do som por si mesmo, numa idêntica elíptica pulverização da linguagem” (Ibidem). Vale considerar que Boulez admirou essa atitude de destruição da “organização formal preexistente à obra”, que no caso é o sistema tonal, porém, ele prontamente propõe uma outra para substituir, o serialismo integral, e ansiar a esperança de sua também destruição – se já não nasceu sem vida. Ele apenas queria trocar uma gramática musical por outra.

Agora, para voltarmos ao tema do material, prossigo eu com o restante da citação: “E, se é possível afirmar, em certo sentido – oh Mallarmé –, que Webern era um obcecado pela pureza formal até ao silêncio, ele levou esta obsessão a um grau de tensão que, até então, a música desconhecia” (Ibidem). Webern, de modo obcecado, levou a pureza formal a um grau

---

the sonata. These last works attempt to organize the musical-linguistic means so entirely in accordance with the new subject-matter, the twelve-tone rows, that he occasionally comes very close to renouncing the musical material altogether and reducing music to naked processes in the material, to the fate of the rows as such, thought admittedly without ever completely sacrificing musical meaning entirely” (ADORNO, 2002, p. 187).

<sup>68</sup> WEBERN, 1963, p. 42.

elevado, e Boulez, certamente, levou a um grau mais extremo, talvez o mais alto da história da música. Sobre Webern, Adorno faz a seguinte afirmação: “(...) no caso de Webern, ela [a música] se expressa da omissão de si no material. O ponto de fuga da música de Webern é o silêncio (...)” (ADORNO, 2018, p. 245).

Sobre isso, Adorno traz um ponto natural do assunto em questão: o embotamento do indivíduo, que começou com Webern e alcançou o radicalismo com Boulez. Ao predispor toda a composição à responsabilidade das fórmulas seriais, o indivíduo perde sua função criadora, objetivando a uma pureza formal que, para Adorno, não passa de um fetiche: “No fetichismo, convergem os extremos da crença no material e do princípio de organização absoluta” (Ibidem, p. 419).

Estas palavras encontram-se no texto *Vers une musique informelle*, de 1961, onde Adorno reafirma e estende sua crítica, que antes já estava presente em *O envelhecimento da Nova Música* (1951), ao serialismo integral. Para o filósofo, pensar que algo musical possa vir a existir de axiomas matemáticos aplicados ao material sonoro é uma esperança enganosa. A própria organização do material, como ainda a igualdade da oitava e a afinação moderada, é produto direto do arranjo humano; assim, não há pureza alguma: “Iludido, o homem cria algo de artefato como fenômeno primordial e reza para ele; um exemplo autêntico de fetichismo. Essa mentalidade tem algo de infantil nisso, apesar de toda sua pureza de intenção. É a paixão do vazio, talvez o mais grave sintoma do envelhecimento”<sup>69</sup> (ADORNO, 2002, p. 194, tradução livre).

Essa paixão pelo vazio, segundo Adorno, tem seu lastro na obra de Webern: “em vez submeter a série dodecafônica à expressão, Webern ensaiará fazer da própria série uma expressão” (MERQUIOR, 2017, p. 77). Como a citação afirma, é apenas um ensaio, Boulez é o completo espetáculo. De fato, na música de Webern ainda contém o elemento mediador – o compositor – entre o material e a composição, porém, como veremos detalhadamente nos próximos parágrafos, a mediação no serialismo integral inexistente.

Os sintomas do envelhecimento da Nova Música são, em termos sociais, os da contração da liberdade, o colapso da individualidade que indivíduos indefesos e desintegrados confirmam, aprovam e fazem novamente a si mesmos. Nisso há uma semelhança fatal entre os radicais – que se entregam ao que eles consideram equivocadamente a lei interior do material, e que entusiasticamente se subtraem do quadro – e aqueles que se arrastaram para as ruínas de uma tradição passada, ou quem

<sup>69</sup> “Deluded, man sets up something artifactual as a primal phenomenon, and prays to it; an authentic instance of fetishism. This mentality has something infantile about it, for all its purity of intention. It is the passion of the empty, perhaps the gravest symptom of aging” (ADORNO, 2002, p. 194).

supera um domínio estético supra-sancionado que, de fato, corresponde apenas ao ideal de indivíduos enfraquecidos e ansiosos. Ninguém realmente arrisca mais; todos estão procurando abrigo”<sup>70</sup> (ADORNO, 2002, p. 198, tradução livre).

Cabe agora rememorar o caso de Ulisses e as sereias já descrito algumas páginas acima neste trabalho. Adorno comenta da semelhança entre os compositores radicais e “aqueles que se arrastaram para as ruínas de uma tradição passada”. Pois bem, o mito de Ulisses pode aclarar bem esta semelhança: Stravinsky é o Ulisses amarrado ao mastro que, enquanto navega pelo mar, experimenta esteticamente o canto das sereias através de uma contemplação longínqua; Boulez, que roubou o montante de cera e tratou de tapar os seus ouvidos bem como os seus olhos, é o Ulisses que não contemplou coisa alguma. A distinção está no que cada um fez com o cerume.

A música de Stravinsky é uma nostalgia sem cura, é a reminiscência de uma felicidade que, por conta do *esclarecimento*, pode servir apenas de um entretenimento barato. Preciso eu, para terminar esta explicação, evocar as palavras de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*: “Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem, deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza, deve renunciar à pretensão de conhecê-la” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 27). Esse trecho é fundamental. A linguagem é acometida pelo *esclarecimento*, de modo que a divisão do trabalho se estende a ela: “enquanto signo, a palavra pertence à ciência; enquanto som e imagem – sem pretensão de conhecimento verdadeiro – pertence à arte” (MERQUIOR, 2017, p. 61). A arte só persiste por mera tolerância do iluminismo, porém, há uma condição, de que ela opere somente como puro deleite culinário, tal como discutido anteriormente neste trabalho.

Vede o demérito de Boulez: “o número tornou-se o cânon do esclarecimento” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 20). A obra de arte verdadeiramente autêntica, conforme descrito na *Dialética*, é aquela que escapa da imitação daquilo que já é, que nem o caso de Schoenberg. Porém, o que o serialismo integral de Pierre Boulez propõe é a transformação da arte em ciência. A música não mais é a “palavra-imagem”, ela passa a ser a

---

<sup>70</sup> “The symptoms of the aging of the New Music are in social terms those of the contraction of freedom, the collapse of individuality that helpless and disintegrated individuals confirm, approve, and do once again to themselves. In this there is a fatal resemblance between the radicals – who turn themselves over to what they mistakenly consider the inner law of the material, and who enthusiastically subtract themselves from the picture – and those who have crawled away into the ruins of a bygone tradition, or who trump up a supra-individually sanctioned aesthetic realm that in fact merely corresponds to the ideal of weakened and anxious individuals. Nobody really takes a chance any more; all are looking for shelter” (ADORNO, 2002, p. 199).



“palavra-ciência”, um mero signo.

A racionalidade estética dos materiais não alcança seu ideal matemático nem domina a realidade: permanece a mimese dos procedimentos científicos, uma espécie de reflexo para a supremacia da ciência, que ilumina ainda mais a diferença da arte da ciência quanto mais a arte mostra-se impotente diante da ordem racional da realidade. Arte científica, arte que nada mais seria do que científica, seria um análogo de artes e ofícios, por mais rigorosa que fosse organizada. A necessidade, na verdade a justificação, da construção musical está ligada ao que deve ser construído, à composição, não ao mero cumprimento de normas matemáticas autopostas, cuja arbitrariedade é fácil demais de provar. O significado de “tecnologia” fora dos limites da esfera estética, da esfera de jogo e semelhança, é o da execução de uma função real: a redução do trabalho. Como hoje, como sempre, a obra de arte reivindica uma esfera separada das relações práticas de causa e efeito, ela não pode ter nada a ver com tecnologia nesse sentido, mas deve cumprir sua própria ordem imanente mesmo quando participa da técnica. Se a arte esquece isso, torna-se um trabalho de hobby iludido, pobre, esteticamente vazio e objetivamente impotente. A vã esperança da arte de que, no mundo desencantado, poderia se salvar através da pseudomorfose em ciência, se torna o inimigo da arte. Seu gesto corresponde ao que é psicologicamente denominado identificação com o agressor<sup>71</sup> (ADORNO, 2002, p. 193, tradução livre).

A subversão da arte em ciência é uma consequência da fraqueza de espírito: “os jovens não confiam mais em sua juventude”<sup>72</sup> (Ibidem, p. 191, tradução livre). Eles sofrem com a crescente dor e ansiedade que a psique individual não consegue mais controlar. Assim sendo, continua Adorno, a repressão “está por trás da rejeição idiossincrática da expressão, que é em si uma questão de sofrimento”<sup>73</sup> (Ibidem, p. 191, tradução livre).

Com a liquidação do indivíduo pela repressão do *esclarecimento*, os jovens compositores serialistas “desejam converter a fraqueza psicológica do eu em força estética”<sup>74</sup>, fazendo com que os axiomas matemáticos desenvolvam toda a composição, na crença de que o material fale por si mesmo, sem mediação do indivíduo no processo composicional. É a busca

---

<sup>71</sup> “The aesthetic rationality of the materials neither reaches their mathematical ideal nor dominates reality: it remains the mimesis of scientific procedures, a kind of reflex to the supremacy of science, one that casts into an even sharper light the difference of art from science the more that art shows itself to be powerless vis-à-vis the rational order of reality. Scientific art, art that would be nothing more than scientific, would be an arts and crafts analogue, no matter how rigorously it were organized. The necessity, indeed the justification, of musical construction is bound to what is to be constructed, to the composition, not to the mere fulfillment of self-posed mathematical norms, whose arbitrariness is only too easy to prove. The meaning of “technology” outside of the boundaries of the aesthetic sphere, of the sphere of play and semblance, is that of the performance of a real function: the reduction of labor. Since today as always the artworks lays claim to a sphere separate from that of practical cause-and-effect relationships, it can have nothing to do with technology in this sense, but must fulfill its own immanent order even where it participates in technique. If art forgets this, it becomes a poor third, aesthetically empty and objectively powerless, deluded hobby work. The vain hope of art, that in the disenchanting world it might save itself through pseudomorphosis into science, becomes art’s nemesis. Its gesture corresponds to what is psychologically termed identification with the aggressor” (Ibidem, p. 193).

<sup>72</sup> “young people no longer trust in their youth” (Ibidem, p. 191).

<sup>73</sup> “stands behind the idiosyncratic rejection of expression., which is itself one with suffering” (Ibidem, p. 191).

<sup>74</sup> ADORNO, 2018, p. 392

pela pureza do material influenciada por Anton Webern<sup>75</sup>. Como disse antes, a razão por trás dessa ideia é de que o material esteja livre de anamneses tonais, ou, com outro vocabulário, *livre de associações com o kitsch*<sup>76</sup>.

“A essa situação reagem tendências composicionais que simplesmente renunciam ao controle da música pelo eu, que se deixam levar abstendo-se de qualquer intervenção, na esperança de que assim, como disse Cage, não seja mais Webern quem fale, mas o próprio som. (ADORNO, 2018, p. 392).

Sobre o assunto, vale lembrar uma pequena anedota contada em *Vers une musique informelle*. “Quando Darius Milhaud visitou Schoenberg em Brentwood, após a Segunda Guerra, e lhe contou sobre o triunfo geral da técnica dodecafônica, dizem que Schoenberg não ficou nem um pouco contente. Em vez disso, perguntou: “Mas eles também compõem com a técnica?”” (2018, p. 394), conta Adorno. O que Schoenberg queria saber é se os novos serialistas estavam fazendo jus à definição que ele mesmo, de modo insistente, deu à técnica dodecafônica: “composição *com* doze notas relacionadas apenas uma à outra” (Ibidem, p. 394, grifo do autor). O compositor deve compor *com* a técnica, é o mediador.

Tudo em Schoenberg se rebelava contra a ideia de que as notas pudessem ser compostas a partir de si, ou ainda de que a pura essência das notas fosse o sentido da música e, portanto, deveria se manifestar como tal na composição: é com as notas que se deve compor” (ADORNO, 2018, p. 394).

Suficientemente exposto, encerro este subcapítulo sobre a busca da pureza material. Boulez acreditava piamente que o material sonoro, por si só, forneceria o próprio ser musical, crendo que, ao eliminar todos os vestígios do *kitsch* passado, as qualidades “naturais” do material façam, como um impulso estético, emergir uma verdadeira música<sup>77</sup>. O resultado sonoro é o que será tratado no capítulo seguinte, mas, antecipando o conteúdo, o que provirá é a perda do devir sonoro. “O culto da consistência rígida termina na idolatria”<sup>78</sup>, diz Adorno. Com a liquidação do indivíduo no processo criativo da obra, como o mediador entre o material

<sup>75</sup> Webern não pensava por parâmetros. Apenas intensificou a construção motivico-temática, indo além de Schoenberg, a fim de extirpar, digamos, aqueles resíduos ocasionais que ainda se conservavam tanto na atonalidade livre quanto na técnica dodecafônica. Mas é preciso acrescentar que essa condensação de relações e a tensão imposta aos meios técnicos não necessariamente tornaram mais denso ou tenso o próprio resultado musical, a composição (ADORNO, 2018, p. 401).

<sup>76</sup> ADORNO, 2018, p. 396.

<sup>77</sup> “Contudo, vestígios dessa ideologia acabam comparecendo na crença de que o material, o som, por si só forneceria o próprio ser, para além de sua mera existência acústica. Pois quando se eliminam os vestígios ideológicos, restam apenas qualidades físicas naturais do material com o qual o compositor trabalha. Essas qualidades são insuficientes para determinar o que quer que seja no plano estético, são pré-artísticas” (Adorno, 2018, p. 396 e 397).

<sup>78</sup> ADORNO, 2002, p.

e a composição, perde-se a intenção artística na obra de arte, pois o material sonoro não é trabalhado para isso, e, na ausência da coerência musical – o devir sonoro –, o que se transforma enganosamente em intenção artística é apenas a manipulação do material sonoro. À vista disso, *a paleta torna-se a pintura*<sup>79</sup>.

### 3.11. O devir temporal

É indispensável a presença do sujeito como mediador do material, pois, conforme o próprio resultado sonoro do serialismo integral, perde-se o que é indispensável para a música: o devir temporal. Para Adorno, “o sujeito corresponde ao momento do não mecânico, do que é realmente vivo, nas obras de arte; elas devem ao sujeito seu próprio elemento vivo” (ADORNO, 2018, p. 423).

A lógica musical torna-se uma caricatura da lógica, que está implícita nela desde o início, na interdição rígida de qualquer coisa que o sistema encontre estrangeira, deixando-a atrofiar. Já na primeira medida, o ouvinte sente com resignação que foi entregue a uma máquina infernal, que seguirá seu curso implacavelmente, até que o destino tenha completado seu ciclo e possa respirar novamente<sup>80</sup> (ADORNO, 2002, p. 196).

Não considero exagero a descrição de Adorno. Realmente, ao ouvir uma obra de Pierre Boulez do período serialista, o que se faz é torcer para logo ela acabar. O ouvinte não consegue encontrar as relações entre um som e outro, ele as busca, mas em nada esbarra. Muitos, por conta disso, acusam Boulez de intelectualismo, inclusive Adorno também o fez, porém, a resposta do compositor para tal queixa seria essa: “Após este tentame de teoria que a muitos se afigurou como a glorificação do intelectualismo contra o instinto, concluiremos. O inesperado, ainda: só há criação no imprevisível que se torna necessidade” (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 89).

Antes de apresentar o retruco de Theodor W. Adorno, é preciso ainda expor outra citação, pois, como veremos, será essencial para fazer o jogo dialético entre o filósofo e o

<sup>79</sup> “As a result of the atomistic disposition of musical elements, the concept of musical coherence [*Zusammenhang*] is liquidated, a concept without which nothing like music really exists. The cult of rigid consistency terminates in idolatry; the material is no longer worked through and articulated in order to be amenable to artistic intention; instead the arrangement of the material becomes the sole artistic intention, the palette becomes the painting” (ADORNO, 2002, p. 192).

<sup>80</sup> “Musical logic becomes a caricature of logic, one that is certainly implicit in it from the start, in the rigid interdiction of anything that the system finds foreign, the latter being left to atrophy. Already in the first measure the listener senses with resignation that he has been turned over to an infernal machine, which will run its course mercilessly, until fate has completed its cycle and he can breathe again” (ADORNO, 2002, p. 196).

compositor.

A partir dos dados que estudamos em pormenor, surge o imprevisível. Vimos o livre jogo que, em si mesmas e entre elas, deixam todas estas organizações seriais, que só parecem rígidas aos que as ignoram ou sistematicamente as recusam, prisioneiros de uma rotina algo secular e de um preconceito conservador, para o qual as aquisições do passado são intangíveis (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 89).

Adorno, em conformidade com a citação acima, receberia a acusação de conservador, justamente por querer manter elementos do passado. De fato, se para Boulez qualquer memória do passado deveria ser extirpada da obra, então certamente caberia ao filósofo o título de conservador. Mas, no fim, não podemos escapar das perguntas seguintes: o que Adorno tentou preservar na música? O que tinha de diferencial entre Boulez e Schoenberg para o filósofo?

Em *Vers une musique informelle*, o filósofo admite a contradição envolvida no caso. Deveria mesmo o compositor eliminar esses vestígios do passado, porém, sem eles a música perderia a sua essência, a própria vida da obra. Diz Adorno: “Com efeito, enfrenta-se aqui uma grande dificuldade: na ausência desses resíduos da tradição, a ideia de coerência musical se tornaria quase impossível (...)” (ADORNO, 2018, p. 380).

A coerência musical, em suma, pode ser expressa na seguinte frase de Adorno: “Esquece que a música não consiste simplesmente de sons, mas de relações entre sons; que um não existe sem o outro” (ADORNO, 2018, p. 413). Foi o que o conservadorismo de Schoenberg manteve em sua estrutura musical, a articulação entre uma nota e outra. Os dois mundos – o tonal e o serial – tanto criticado por Boulez, em *Schoenberg está morto*, que resguardou a relação antecedente e consequente que no antigo sistema baseava-se na cadência tonal.

Em Schoenberg, a totalidade da forma converte-se, pela última vez, naquilo que havia sido pura particularidade na relação entre dominante e tônica. Nesse sentido estrito, pode-se dizer que a música de Schoenberg seria realmente “clássica”, do mesmo modo que a física de Einstein poderia ser considerada clássica quando comparada à teoria dos quanta. Em sua totalidade, a composição esboça tensão e resolução, desempenhando o papel que antes, no idioma tonal, seu protótipo – a cadência – desempenhava (...) Seria preciso instaurar, entre eventos que se sucedem direta ou indiretamente – e isso se aplicaria a complexos simultâneos também –, relações que por si mesmas estabeleceriam um caráter de necessidade” (ADORNO, 2018, p. 428).

Schoenberg, dessa forma, elaborou uma música negativa, com um estilo de ruptura, mas que manteve o elemento passado essencial para o idioma musical, enquanto seus sucessores

do radical serialismo roubaram os *ligamentos de tempo*<sup>81</sup> da música, levando a um resultado sonoro estático. Schoenberg, com o seu conservadorismo, manteve-se tonal: “Devemos a Stockhausen a constatação de que, em certo sentido, toda a estrutura rítmica e métrica da música atonal, assim como da música dodecafônica de Schoenberg, ainda permanecia tonal” (ADORNO, 2018, p. 383). Lembrei-me do caso de Adorno ao olhar uma partitura do serialismo integral, ele, criticamente, fez o seguinte questionamento: “Onde estão o antecedente e o consequente?”<sup>82</sup>.

De acordo com Adorno, a tentativa de progredir musicalmente abortando o indivíduo da condição de criador, ou seja, de intermediador entre o material e a obra, perde todo o sentido. Uma força externa – o *esclarecimento* - toma conta do trabalho artístico, não divergindo muito dos exemplos de totalitarismo político que assombraram, por exemplo, os tempos da segunda grande guerra<sup>83</sup>. Dito de outro modo, a composição é sacrificada por uma predeterminação de fórmulas matemáticas, transformando-a, no que era pra ser palavra-imagem, em mera ciência.

Vale citar o relato de Adorno sobre a recepção auditiva das obras serialistas: “Minha força imaginativa não consegue mais acompanhá-las; nelas, não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de “compor junto” [*mitkomponieren*] que eu ainda conseguia com o *Trio de cordas* de Webern, que não é exatamente uma peça simples” (ADORNO, 2018, p. 377). O empenho do ouvinte em alcançar o liame da música de Boulez não passa de uma vã tentativa. O tempo musical é comprometido, e o que emerge da partitura são fragmentos sonoros sem

---

<sup>81</sup> “The pointillist constructivists not only rob themselves of these possibilities of authentic form, they fail to see that against their own will temporal interrelations are established and give a completely transformed local value to what on paper seems to be an identical repetition. The secure balance, which these composers have calculated on the page, has not actually been achieved. Their overblown concern for security destroys their security: because the balance of the musical elements works together only too well, from a static point of view, it is overturned by the immanent dynamics of the music. The balance gets lost in the actual course of the music, the one thing of aesthetic importance here ” (ADORNO, 2002, p. 188).

<sup>82</sup> “Certa vez, em Kranichstein, observei criticamente, em uma partitura que procurava unificar todos os parâmetros, a falta de determinidade em relação à linguagem musical, fazendo a seguinte pergunta: “Onde estão o antecedente e o consequente?”. É preciso corrigir isso. Mesmo categorias aparentemente tão genéricas como antecedente e consequente não pode ser aplicadas à música atual como se fossem imutáveis. Em nenhum lugar está escrito que a música deve contar a priori tais elementos, inclusive campos de tensão e repouso, progressão, desenvolvimento, contraste, confirmação; reminiscências desses elementos frequentemente produzem no novo material inconsistências grosseiras, cuja próprio esforço para correção, no entanto, é um motor da evolução. Por outro lado, para que a música seja mais do que mero aglomerado de sons, ela não pode prescindir de certas categorias da linguagem musical, por mais transformadas que sejam. São elas que asseguram a articulação musical” (ADORNO, 2018, p. 391).

<sup>83</sup> “The concept of progress loses its justification when composition turns into a mere hobby: when the subject, whose freedom is the precondition of all advanced art, is driven out; when a violent and external totality, hardly different from political totalitarianism, acquires the reins of power” (ADORNO, 2002, p. 196).

vínculo algum, que Boulez chamou em seu ensaio *Fluidez no devir sonoro* (1958) de *bolhas de tempo*. Eis a diferença entre Schoenberg e Boulez: o primeiro manteve a atitude mediativa com a obra, preservando as relações de uma nota com outra e, naturalmente, o devir temporal; o segundo, na esperança de que o material fale por si mesmo, anulou-se da composição, de modo que a sucessão sonora transformou-se em fragmentos dispersos de tempo.

Uma disposição de elementos um após o outro no tempo, que porventura negue a sucessividade, acaba sabotando sua responsabilidade com o devir; não consegue mais sustentar por que isso deveria suceder aquilo e não o contrário. Mas qualquer elemento, em música, só tem o direito de suceder outro quando for determinado pela forma do precedente, ou ainda, de maneira inversa, quando revelar retroativamente que o precedente era, de fato, sua própria condição. Do contrário, a concretude temporal da música e sua forma temporal abstrata permaneceriam estranhas uma à outra. Tudo aquilo que, por sua própria compleição surgir agora, nem antes nem depois, torna-se parasitário ao tempo, pois entra automaticamente em relação com a sucessão (ADORNO, 2018, p. 410).

As intenções de Boulez em relação a escuta não-direcional eram propositais, não foram meros acasos de resultados matemáticos pré-determinados, mas sim uma atitude rigorosa que vai contra, além dos resquícios dos sistemas musicais anteriores, com a própria essência da música. Abaixo, segue a referência desta atitude bouleziana:

No entanto, com o problema do tempo, tocamos na escuta, ou seja, em problemas de formas e de percepção. Na organização morfológica do tempo, o universo relativo das alturas implica consequências que facilmente se podem imaginar. Existe uma curva de resposta do ouvido em relação à maior ou menor diferenciação dos intervalos; tal curva pode pôr-se em relação com o tempo de escuta; duração e alturas estão ligadas – “mensuravelmente” – por este fenômeno. O tempo deverá desenrolar-se em intervalos “finos”; importa dispô-lo e regulá-lo de modo que o ouvido escute através de uma “lupa”. Fora desta morfologia, é-nos permitido refletir sobre o papel da duração na audição. A música ocidental esforçou-se por criar certos pontos de referência numa forma dada, de modo que, tal como acontece com o olho, se pudesse falar de um certo ângulo de audição, graças a uma “memorização” imediata mais ou menos consciente. Mas, no desejo de manter a sensibilidade em alerta, estes pontos de referência tornaram-se cada vez mais dissimétricos, cada vez menos... referenciáveis; pode daí inferir-se que a evolução formal contra as referências confluirá num tempo irreversível, se os critérios de forma se estabelecerem a partir de redes de possíveis diferenciados: a escuta tende, cada vez mais, para o instantâneo, as referências perdem a sua razão de ser. A obra já não é a arquitetura que vai de um “começo” para um “fim” através de peripécias várias; as fronteiras são deliberadamente anestesiadas, o tempo de escuta torna-se não direcional – bolhas de tempo, se assim se quiser (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 140).

Era necessário, para Boulez, manter a sensibilidade alerta contra qualquer elemento tradicional. Adorno, por outro lado, afirmava que essas categorias tradicionais de coerência musical – o devir temporal – deveriam ser mantidas na composição, como Schoenberg as preservou na técnica dos doze tons. O olhar de Boulez às obras de seu antecessor vienense é de

desprezo, acusando-o, inclusive, de falta de consistência. Mas, segundo Adorno, o que fez Schoenberg manter o procedimento de coerência foi o “temor de que a composição fosse sacrificada para pré-fabricação do material”<sup>84</sup> (ADORNO, 2002, p. 187, tradução livre). A postura dos serialistas integrais diante desta antinomia foi de indiferença com o sentido e articulação do tempo, considerando que a distribuição de notas aleatórias sobre a partitura fosse realmente resultar numa composição autêntica, mas, de acordo com Adorno, “eles nunca chegam mais longe do que a negação abstrata, e partem em uma viagem vazia e de alto astral, através de pontuações pensativamente complexas, nas quais nada realmente ocorre; isso parece autorizá-los a escrever uma partitura após a outra, sem quaisquer restrições”<sup>85</sup> (ADORNO, 2002, p. 187, tradução livre).

Remato tudo o que foi dito até aqui com a frase: “a construção integral necessita da ação do sujeito” (ADORNO, 2018, p. 424). Como vimos, sem a mediação do indivíduo entre o material e a obra perde-se o próprio sentido do que é uma música, o *devenir temporal*. Adorno, no Envelhecimento da Nova Música, vai além dessa conclusão, observando algo intrigante como resultado sonoro nas obras de Boulez e seus pares, que é, justamente, a chave para a conclusão pretendida deste trabalho.

### 3.12. A representação esquemática do espaço.

Afirmar no primeiro parágrafo deste capítulo que as leis do serialismo estendidas às demais propriedades do som tornaram o fenômeno musical estranho ao tempo<sup>86</sup>. Os “porquês” desse antagonismo ao que é natural na música foram respondidos no subcapítulo anterior. Porém, de modo muito natural, a questão seguinte não consegue escapar: Se é estranho

<sup>84</sup> “(...) but to his fear that composition would otherwise be sacrificed to the prefabrication of the material” (Ibidem, p. 187).

<sup>85</sup> “They never get farther than abstract negation, and take off on an empty, high-spirited trip, through thinkably complex scores, in which nothing actually occurs; this seems to authorize them to write one score after another, without any constraints at all” (Ibidem, p. 187).

<sup>86</sup> “Os compositores construtivistas mais radicais, indo além de Schoenberg, deduzem as consequências lógicas disso. Não se preocupam com relações no nível orgânico do detalhe e chegam a se opor à construção de tais relações, do mesmo modo que a atonalidade livre se insurgia contra qualquer acorde perfeito, que nela soaria falso. Esses compositores procuram extirpar tudo o que, na *peinture musical*, remete ao conceito de “tendência”: a ideia de que um instante musical traz no interior de si mesmo a ligação com o instante seguinte. Daí a estaticidade das composições mais construtivistas: a imagem de uma música estranha ao tempo. Nessa recusa de toda categoria energética [*energetische Kategorie*], no entanto, a música perde sua materialidade, indo contra suas próprias intenções, e se torna incompatível com o *médium* do tempo ao qual, justamente por ser música, pertence de todo modo. Negligenciar o tempo no conteúdo composicional significa nada menos do que falhar em uma das condições materiais específicas da música” (ADORNO, 2018, p. 427).

ao tempo, do que de fato o fenômeno sonoro bouleziano é familiar?

As *bolhas de tempo* que se formam com a predeterminação do material, conseqüentemente, transformam o que era para ser movimento em estaticidade. Lembro-me da famosa frase de Goethe: “a arquitetura é música petrificada”. Os elementos sonoros não navegam mais pelo mesmo rio do tempo, as notas atravessam sempre em um rio diferente, assim quer Boulez, uma música *a la Heráclito*.

Segundo Adorno: “Na contração de Schoenberg, a tensão entre música e tempo se acentua, em benefício da energia expressiva – enquanto em Stravinsky essa tensão desaparece, e o tempo é vítima de um furto arquitetado pelo estatismo da composição” (MERQUIOR, 2017, p. 81). Boulez tornou-se herdeiro de Stravinsky. Toda a falta de devir em sua música tem correlação com o *kitsch fascista*, conforme decorrido em páginas passadas. Assim, no emergir das *bolhas de tempo* boulezianas, aparece, em consequência, a ilusão de uma *representação esquemática do espaço*<sup>87</sup>.

Creio eu que a pergunta “O que é essa representação esquemática do espaço?” está diretamente associada à questão fundadora da filosofia estética de Susanne Langer: “O que a arte cria?”. Por essa razão, prosseguirei nos ombros da filósofa para tentar alcançar alguma conclusão sobre o caso, e, creio eu, conseguirei com êxito desvendar o que de fato é esse produto bouleziano.

---

<sup>87</sup> “The basis of this serialism is a static idea of music: the precise correspondences and equivalences that total rationalization requires are founded on the presupposition that the identical element that recurs in music is indeed actually equivalent, as it would be in a *schematic spatial representation*” (ADORNO, 2002, p. 188, tradução livre, grifo meu).



#### 4. O SIMBOLISMO MUSICAL: A MÚSICA COMO FORMA EXPRESSIVA EM SUSANNE LANGER.

Sinto que há entre os estetas<sup>88</sup> recentes da academia um certo desprezo pela obra de Susanne Langer. Tive o cuidado de acessar algumas bibliotecas digitais de universidades brasileiras e pouco encontrei sobre a autora. Algumas citações que se encaixam de modo secundário em trabalhos fora a maioria de achados em meio a tantas teses e dissertações. É compreensível: o pensamento contemporâneo está embotado demais para qualquer assunto metafísico<sup>89</sup>. Por isso, obras como *Filosofia em Nova Chave* e *Sentimento e Forma* não fazem mais parte do debate filosófico universitário brasileiro – se é que um dia fizeram<sup>90</sup>. Elas se transformaram em um grande acervo de citações onde estudantes das escolas de artes pinçam qualquer imagem que desejam e a utilizam, de modo dissonante, em alguma desconcertada tentativa de expressar qualquer gesto artístico de sua experiência.

Neste trabalho, as palavras da filósofa terão a sua real acepção. Ao ler suas obras, deparei-me como em alguns momentos felizes da minha infância: munido da preciosa chave que abria todos os armários, as portas e as gavetas da casa de meus avós. A *Filosofia em Nova Chave*, da mesma maneira, me possibilitou abrir muitas portas que eram antes intransponíveis. A felicidade que era do menino tornou-se assim possível ao agora homem adulto. Este escrito só abrirá uma das tantas portas possíveis, de modo que a pergunta que encerrou o capítulo anterior seja totalmente respondida. Fio-me então na chave simbólica de Susanne Langer.

Algumas considerações preliminares são antes de tudo indispensáveis. Entre Theodor W. Adorno e Susanne Langer há um abismo. Pode ser que ambos tenham temas de estudo em comum, mas, com toda certeza, o método e os resultados não são de modo algum similares. A *Filosofia em Nova Chave* foi publicada pela primeira vez em 1942, a *Dialética do Esclarecimento* em 1944; ambas foram quase paridas no mesmo ano. Langer tece, principalmente no último capítulo da *Nova Chave*, uma crítica à razão técnica que estava acometendo o homem da época, mas, em momento algum, ela aponta como causa qualquer

---

<sup>88</sup> Refiro-me aqui aos estudiosos da área da estética.

<sup>89</sup> Sem querer me estender, me refiro à redução da filosofia ao que Susanne Langer defini como forma discursiva: “Isto não significa, todavia, que gente dada à razão deveria agora renunciar à metafísica (...) A metafísica não é, ela própria, uma ciência com pressuposições fixas, porém progride de problema para problema mais do que de premissa para consequência. Supor que a deixamos para trás é supor que todas “as ciências” se acham finalmente estabelecidas, que a linguagem humana está completa, ou pelo menos prestes a completar-se, e que tudo quanto falta ao máximo conhecimento jamais possível ao homem são fatos adicionais; e que embora este conhecimento possa ser pequeno, é tudo o que jamais teremos” (LANGER, 2004, p. 94).

<sup>90</sup> Ao consultar o site [www.academia.edu](http://www.academia.edu) em busca de artigos sobre a autora, encontrei o montante de 8458 artigos.

sistema econômico. A filósofa disserta que o tecnicismo é resultado do próprio rumo que a filosofia trilhou. Além disso, sumamente, Langer afirma que “uma obra de arte é uma forma expressiva criada para nossa percepção através do sentido ou imaginação, e o que ela expressa é o sentimento humano”<sup>91</sup>; enquanto Adorno acredita que uma obra de arte deva ser negativa, com um estilo que revele as mazelas e as amarras do capitalismo.

Note bem, a angústia filosófica de Susanne Langer é saber o que *é* a obra de arte, enquanto Theodor W. Adorno propõe o que *deva* ela ser. Eis um patente exemplo da distância que um está para o outro. Se tentarmos voltar às questões fundantes de ambas as filosofias, a primeira seria “o que é a arte?” e a segunda “o que a arte deve ser?”. São questões que envolvem a realidade de maneiras distintas: aquela quer entendê-la, esta quer transformá-la. A respeito de Adorno, lembro-me diretamente da lápide de Karl Marx: “Os filósofos apenas interpretaram o mundo de várias maneiras, enquanto que o objetivo é mudá-lo”<sup>92</sup>.

Susanne Langer é uma filósofa à antiga. Como eu pretendo alcançar o que *é* a criação de Pierre Boulez e não o que *deva* ela ser, lidarei apenas com uma pequena parte da obra adorniana, conceitos aos quais não carregam dentro de si qualquer pulsão transformadora. O primeiro deles, que verdadeiramente não se trata de um conceito, mas sim de uma reação ao serialismo, é a *representação esquemática do espaço*; o outro é a ausência do *devenir temporal* no serialismo de Boulez.

Espero, além de atingir o objetivo principal proposto a este estudo, dar um novo alento à filosofia de Susanne K. Langer, retirando-a do esquecido e mofado Manifesto Neoconcretista, onde suas ideias neste país estiveram estacionadas durante anos. Por conseguinte, prosseguirei com a exposição da *nova chave*.

#### 4.1. As perguntas fundantes da filosofia e o simbolismo como nova chave

Se desenrolarmos o filme da história da filosofia, desde os pré-socráticos até os dias de hoje, veremos um variado número de escolas e correntes filosóficas. A construção filosófica constantemente passou por diversas viradas de horizonte intelectual, de tal forma que este horizonte “ampliou-se de pronto em todas as direções, como se dá com os horizontes a cada

<sup>91</sup> “A work of art is an expressive form created for our perception through sense or imagination, and what it expresses is human feeling” (LANGER, 1957, p. 15).

<sup>92</sup> “The philosophers have only interpreted the world in various ways, the point however is to change it”. Trata-se da última tese escrita por Karl Marx sobre Feuerbach.

passo para cima” (LANGER, 2004, p. 20). No primeiro capítulo da *Filosofia em Nova Chave*, Susanne K. Langer demonstra como é determinada toda a formulação da experiência abarcada no horizonte intelectual de cada época, sendo que de modo algum tal formulação pode ser estabelecida pelos acontecimentos e desejos, ou ainda pelos conceitos básicos que estão disponíveis a determinado povo e época. O que move as viradas da história é a eflorescência de uma nova constelação de indagações<sup>93</sup>.

Na filosofia, essa disposição de problemas [as indagações] é a coisa mais importante com que uma escola, um movimento, ou uma época contribui. Aí reside o “gênio” de uma grande filosofia; à sua luz, os sistemas surgem, dominam e morrem. Uma filosofia, portanto, caracteriza-se mais pela formulação de seus problemas do que pela solução que lhes oferece. Suas respostas estabelecem um edifício de fatos; mas suas perguntas compõem a moldura dentro da qual o seu quadro de fatos é delineado. Elas constituem mais do que a moldura; proporcionam o ângulo de perspectiva, a paleta, o estilo em que o quadro é traçado – tudo menos o objeto. Em nossas perguntas encontram-se nossos princípios de análise, e nossas respostas podem expressar tudo o que esses princípios sejam capazes de admitir (Ibidem, p. 17).

Em *Filosofia em Nova Chave*, Susanne Langer relata o emergir de novas questões que direcionavam o que ela acreditava ser um novo período vindouro para a filosofia. Na altura, a matemática, através do exigente racionalismo, havia se desenvolvido de modo incisivo, de modo que o grande celeiro do conhecimento humano estivesse repleto de sementes dessa colheita, porém, não é a colheita como “uma vasta coleção de registros sensoriais, mas como uma estrutura de *fatos que são símbolos e leis que são seus significados*” (Ibidem, p. 32, grifo da autora). Surgiu então a necessidade epistemológica de estudar o significado dos símbolos científicos, do qual, conseqüentemente, adveio um grande número de obras sobre o tema<sup>94</sup>. Diz Langer: “Na epistemologia – na realidade é tudo quanto resta de uma desgastada herança filosófica – uma nova gerativa raiou” (Ibidem, p. 32). É o arrebol de uma antemanhã que fornecerá uma nova e verdadeira colheita<sup>95</sup>: o estudo filosófico dos símbolos.

Psicólogos, filósofos, antropólogos e neurologistas admitem que o simbolismo é o

<sup>93</sup> Em *Ciência e o Mundo Moderno*, Alfred North Whitehead transmite a mesma ideia: “Quando estiver criticando a filosofia de uma época não dirija a atenção principalmente para aquelas posições intelectuais que seus expoentes julgam necessário defender de maneira explícita. Haverá sempre algumas suposições fundamentais que os adeptos de todos os vários sistemas da época inconscientemente pressupõem. Tais suposições parecem tão óbvias que as pessoas não sabem o que estão assumindo, porque nenhum outro modo de colocar as coisas jamais lhe ocorreu. Com essas suposições certo número limitado de tipos de sistemas filosóficos são possíveis, e esse grupo de sistemas constitui a filosofia da época” (apud LANGER, 2004, p. 17).

<sup>94</sup> Langer, no primeiro capítulo da *Filosofia em Nova Chave*, organiza uma lista de livros a esse respeito publicados quinze ou vinte anos antes da publicação de seu livro.

<sup>95</sup> Frase que alude ao poeta Bruno Tolentino: “uma cultura nunca é mais nem menos que um celeiro vivo, sem cujos grãos acumulados não há esforço de expressão pessoal que consiga produzir a antemanhã de uma nova e verdadeira colheita” (TOLENTINO, 1996, p. 9).

caminho para entender a vida mental que é caracteristicamente humana (Susanne Langer cita entre eles John Dewey, Bertrand Russell, Brunschwicg, Piaget, Head, Koehler, Koffka, Carnap, Delacroix, Ribot, Cassirer, Whitehead, entre outros)<sup>96</sup>. A capacidade simbólica é unicamente do homem. Como esta discussão pode se prolongar demasiadamente – de que a capacidade simbólica é ausente nos demais animais –, nela não adentrarei, mas, se for de interesse, toda ela está contida no segundo capítulo intitulado *A Transformação Simbólica* no livro *Filosofia em Nova Chave*. Por isso, bastarei o assunto na seguinte citação:

A superioridade do homem na corrida pela autoconservação foi primeiro atribuída a seu maior âmbito de sinais, a seu maior poder de integrar reflexos, a seu aprendizado mais rápido por tentativa e erro; mas uma pequena reflexão trouxe à luz uma característica bem mais fundamental, isto é, seu modo peculiar de usar “signos”. O homem, ao contrário de todos os outros animais, emprega “signos” não apenas para *indicar* coisas, mas também para *representá-las*. Para um cachorro esperto, o nome de uma pessoa é sinal de que a pessoa está presente; a gente pronuncia o nome, ele empina as orelhas e procura seu objeto. Se a pessoa disser “jantar”, o cão se torna irrequieto, esperando comida. Não se lhe pode fazer qualquer comunicação que não seja tomada como sinal de algo vindouro. Sua mente é um *transmissor* simples e direto de mensagens do mundo para seus centros motores. Com o homem é diferente. Usamos entre nós certos “signos” que nada apontam em nossos ambientes presentes. A maioria de nossas palavras não são signos no sentido de sinais. São utilizados para conversar *sobre* coisas, não a fim de dirigir para elas nossos olhos, ouvidos e narizes. Em vez de anunciar coisas, lembram-nas. Foram chamados “signos substitutos”, pois em nossa experiência presente, tomam o lugar de coisas que podemos meramente imaginar combinando lembranças, coisas que *poderiam* estar na experiência passada ou futura. É claro que tais “signos” não servem costumeiramente de estímulos vicários para ações que seriam apropriadas a seus significados; onde os objetos de maneira inteiramente normal não se acham presentes, isto resultaria em completo caos de comportamento. Servem, antes, para nos levar a desenvolver uma atitude característica para com objetos *in absentia*, que é chamada “pensar em” ou “referir-se a” aquilo que não está aqui. Os “signos” utilizados nesta qualidade não são *sintomas* de coisas, mas *símbolos* (Ibidem, p. 42, grifos da autora).

O trecho acima tentou encerrar uma discussão, mas, de modo proposital, faz prosseguir à diferença entre símbolo e signo. Mesmo que a partir dela muita coisa já nítida ficou, entrarei em outros pormenores que situaram a presença deles na vida humana; além disso, pretendo ainda, com os estudos de Langer, enfatizar o símbolo como uma necessidade primária e natural do homem.

#### 4.2. Uma breve distinção entre signo e símbolo

Um cheiro de fumaça indica o fogo, uma cicatriz indica um acidente passado, um

---

<sup>96</sup> LANGER, 2004, p. 39.

apito indica o início de uma partida de futebol. Todos esses são exemplos de *signos*: a referência associativa e direta do signo com o seu objeto, estão numa *correlação de um-a-um*<sup>97</sup>. Ele *indica* a existência (passado, presente ou futuro) de algo. Nas palavras de Langer: “A cada signo corresponde um item definido que é seu objeto, a coisa (ou evento, ou condição) significada” (Ibidem, p. 67).

O *símbolo*, diferentemente, não aponta para o seu objeto, ele tem a capacidade de *representá-lo*, de tal modo que abre a possibilidade para o *discurso sobre o ausente*<sup>98</sup>. Diz Langer: “Um sinal é compreendido se serve para fazer-nos notar o objeto ou situação que indica. Um símbolo é compreendido quando conceber a ideia que ele representa” (LANGER, 2011, p. 28).

À frente, no subcapítulo seguinte, aprofundarei ainda mais na distinção entre signo e símbolo; por ora, é suficiente o que foi apresentado até aqui sobre ambos. A crença no utilitarismo simbólico é o que será agora discutido.

#### 4.3. A psicologia genética e o simbolismo utilitário.

Anteriormente, disse eu que a epistemologia, após a descoberta da importância simbólica na ciência, preocupou-se com o estudo da função do símbolo. Os estudiosos da evolução mental, do mesmo modo, agarraram-se na empreitada de estudar a aquisição desse grande progresso humano, o qual, provavelmente, representa o ponto inicial da vida intelectual do homem.

A psicologia genética foi a vanguarda nesses estudos, de tal modo que Susanne K. Langer dedicou-se, em seu livro, a fazer um contraponto com a teoria. A respeito dela, a autora afirma:

A psicologia genética originou-se no estudo dos animais, crianças e selvagens, tanto de um ângulo fisiológico como de um ângulo comportamental. O seu ponto de vista fundamental é que as reações de um organismo ao meio-ambiente são adaptativas e ditadas pelas necessidades desse organismo. Tais necessidades poder ser diversamente concebidas; uma escola as reduz todas a um requisito básico, tal como manter o equilíbrio metabólico, persistindo em um status ideal; outras distinguem, como elementares, metas mais específicas – por exemplo, nutrição, parturição, defesa

<sup>97</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>98</sup> Trecho retirado da síntese feita por Vera Lúcia Felício sobre a *Filosofia em Nova Chave*. Infelizmente, não encontrei as devidas informações bibliográficas sobre o texto. Porém, pela própria qualidade de síntese da autora, vale ser mencionado neste trabalho.

– ou até anseios tão diferenciados quanto conforto físico, companheirismo, auto-afirmação, segurança, divertimento. O teor desses conceitos primários é largamente sugerido pelo ponto de partida do investigador. Um biólogo tende a postular apenas as necessidades óbvias de um molusco ou mesmo de um infusório; um psicólogo de animais generaliza algo menos, pois estabelece distinções que são relevantes, digamos, para um rato branco, mas dificilmente para um molusco. Um observador da infância concebe os interesses cardeais em um nível ainda mais alto. Mas através da hierarquia inteira dos estudos genéticos corre um sentimento de continuidade, uma tendência a identificar as condições matrizes “reais” ou “básicas” da ação humana com as necessidades da vida primitiva, de buscar a origem de todas as precisões e as metas da humanidade em alguma reação protoplásmica inicial. Este princípio dominante é a coisa mais importante que a escola evolucionista conferiu à psicologia – a assunção, às vezes admitida, mas frequentemente tácita, de que *Nihil est in homine quod non prius in amoeba erat* (Ibidem, p. 70).

Há, então, dois pontos primordiais sobre a teoria da psicologia genética. O primeiro é que “as reações de um organismo ao meio-ambiente são adaptativas e ditadas pelas necessidades desse organismo”. O segundo é o princípio dominante de que *nihil est in homine quod non prius in amoeba erat*<sup>99</sup>. Em tal caso, esta teoria acredita que, a partir da “ameba primordial”, diversos seres foram se desenvolvendo e, por causa das reações ao meio, os animais, especificamente, alcançaram a capacidade sígnica. Porém, por alguma necessidade exclusivamente humana, nós, seres humanos, nos adaptamos de tal modo que não só conseguimos *indicar* coisas, mas também *representá-las*. A seguinte citação expõe como a psicologia genética compreende o desenvolvimento da linguagem, diz Langer:

O fio de ligação entre o homem e a besta é reduzido ao mínimo pelo conhecimento de que a fala é, primariamente, um instrumento de controle social, assim como as vozes dos animais, mas adquiriu uma função representativa, que permite um grau bem maior de cooperação entre os indivíduos e o enfoque da atenção pessoal em objetos ausentes (Ibidem, p. 43).

É como discorre o psicólogo Frank Lorimer em seu livro *The Growth of Reason*: “A diferenciação e expansão gradativas das funções sociais da atividade vocal, entre uma raça de animais caracterizada por sistemas nervosos crescentemente complexos, é o princípio fundamental do rumo histórico da atividade *vocal* para a atividade *verbal* (...)” (apud. LANGER, p. 43, grifos da autora). A mudança abismática de vocal – sígnica – para a verbal – simbólica –, segundo a psicologia genética, deu-se por um fator gradativo de controle social, isto é, a distância entre ambos é apenas de grau<sup>100</sup>.

Porém, discorre Langer, “a dificuldade da teoria aparece quando consideramos o

<sup>99</sup> Não há nada em um homem que não estava em primeiro lugar na ameba (tradução livre).

<sup>100</sup> “Para os naturalistas, a diferença entre interesses físicos e mentais, entre vontade do organismo e vontade moral, entre miados famintos e preces da colheita, ou entre a fé na gata mãe e a fé em umpai celeste, é uma diferença de complexidade, abstração, articulação, em suma: uma diferença de grau” (Ibidem, p. 49).

modo como pessoas dotadas de painéis de ligações sinápticas entre os órgãos sensoriais e os músculos deveriam usar os símbolos verbais a fim de pôr a estação telefônica a funcionar com a máxima eficiência” (Ibidem, p. 44). Em suma, o que a autora quer dizer com essas palavras é que, devido a maior complexidade do córtex humano, certamente seríamos mais sujeitos ao erro, entretanto, conforme o nosso maior grau de desenvolvimento, todos eles deveriam ser corrigidos rapidamente, atendendo aos nossos propósitos biológicos<sup>101</sup>. Posto isso, faço a pergunta: Se os homens utilizam os símbolos para facilitar suas respostas práticas, como também utiliza-os para *confundir e inibir, deformar e mal-adaptar suas ações, sem conseguir qualquer outro fim através de seus expedientes simbólicos*<sup>102</sup>?

A pergunta é justa. Se listarmos as necessidades biológicas básicas de todo animal, como, por exemplo, a alimentação, o abrigo, a proteção dos filhotes e a reprodução, todas elas serão melhor atendidas pelos animais que desenvolveram somente a capacidade sígnica. Rituais, sacrifícios, magia, religião, sonhos, arte. Todas estas atividades são construções simbólicas especificamente humanas que em nada auxiliam as necessidades vitais; pelo contrário, todas elas podem criar uma grande ilusão de mundo, impedindo as melhores respostas aos propósitos biológicos mais elementares. Eis, portanto, o obstáculo da convicção de um simbolismo puramente utilitário.

#### **4.4. A magia, a arte e o sonho: as três atividades que afrontam o utilitarismo simbólico.**

Listarei rapidamente as três atividades humanas apresentadas pela autora as quais contrariam esse ponto de vista da psicologia genética. A primeira delas é a utilização da *magia* e do *ritual*, diz Langer: “Ora, todas as práticas mágicas e rituais são irremediavelmente inadequadas à preservação e ao incremento da vida (...) parece-me deixar o mais racional dos animais por demais atolado no erro” (Ibidem, p. 47). O selvagem que dança à volta de uma

---

<sup>101</sup> “As necessidades biológicas comumente reconhecidas – alimento e abrigo, segurança, satisfação sexual e proteção das crias – são provavelmente melhor mitigadas pelas atividades realistas, os miados e os gestos, de Hobie Baker [um gato], do que pela imaginação e reflexão verbais do seu dono. O mundo do gato não é falsificado pelas crenças e invenções poéticas que a linguagem cria, nem seu comportamento é desequilibrado pelos ritos e sacrifícios inúteis que caracterizam a religião, a arte e outras excentricidades da mente palavreira. De fato, seus propósitos vitais ficam tão bem servidos sem a intervenção dessas vastas construções mentais, estes floreios e embelezamentos do quadro de ligações cerebral, que é difícil ver porque jamais foi permitido, nos “centros superiores” do homem, que semelhante supercomplicação da central telefônica bloqueasse as rotas dos órgãos sensoriais aos motores e truncasse todas as mensagens” (Ibidem, p. 46).

<sup>102</sup> “Homens que são capazes de utilizar símbolos para facilitar suas respostas práticas, mas que os utilizam constantemente para confundir e inibir, deformar e mal-adaptar suas ações, sem conseguir qualquer outro fim através de seus expedientes simbólicos, não têm perspectiva alguma de herdar a terra” (Ibidem, p. 46).

montanha para obrigá-la a abrir uma passagem é um bom exemplo de demonstrar a inutilidade desse comportamento humano, “devemos admitir envergonhados que rato algum, em um labirinto de um psicólogo, ensaiaria tais métodos, patentemente ineficazes, de abrir uma porta” (Ibidem, p. 47).

O outro item que compõe a lista é a séria atitude humana perante a *arte*. O real tratamento que a nossa sociedade presta com a arte não condiz com o discurso da psicologia genética. Afirmar Langer: “A psicologia genética, em geral, considera a arte como uma forma de jogo, um produto luxuoso da mente” (Ibidem, p. 47). Porém, definitivamente a atenção que disponibilizamos a um jogo de futebol não alcança, de modo algum, à arte, por exemplo<sup>103</sup>. “Os artistas”, diz a filósofa, “todavia, como classe, estão de tal modo prontos a sacrificar riqueza, conforto, e até saúde, a seu mister, que uma aparência mirrada e encovada se tornou traço indispensável na concepção popular do gênio” (Ibidem, p. 48).

O constante e ineficaz processo de *sonhar* encerra os fatores da vida humana que afrontam a doutrina utilitária. A mente, como os demais órgãos do corpo, não cessa em instante algum suas atividades. Porém, em nossos momentos de sono, a que propósito prático ela atende? A resposta, certamente, é nenhum. Quando estamos em estado onírico nenhuma necessidade biológica é atendida, o que ele nos concede é um mar de situações que atrapalham a nossa vida prática, somos acometidos forçosamente por coisas que não queremos pensar.

O amor à magia, o algo desenvolvimento do ritual, a seriedade da arte e a atividade característica dos sonhos são, antes, amplos fatores a não serem levados em conta na construção de uma teoria da mente. Está claro que a mente faz outra coisa, ou pelo menos algo mais, além de apenas conectar itens experimentais. Ela não funciona simplesmente no interesse daquelas necessidades biológicas que a psicologia genética reconhece. Trata-se, todavia, de um órgão natural e, presumivelmente, nada faz que não seja relevante ao comportamento total, a resposta à natureza que constitui a vida humana (Ibidem, p. 48 e 49).

Susanne K. Langer tece esta extensa crítica não para acabar com os estudos e resultados da psicologia genética, e sim para propor uma saída, “a de reconsiderar o *inventário das necessidades humanas*, que os cientistas estabeleceram com base na psicologia animal e

---

<sup>103</sup> “Condenamos, como bárbaras, as pessoas que destroem obras de arte, mesmo sob a tensão de guerra – culpamo-las por arruinar o Partenon, quando apenas uma geração recente e sentimental aprendeu a inculpá-las por arruinar as casas que cercavam o santuário da Beleza! Por que haveria o mundo de lamentar a perda de um produto de jogo, e olhar com seu velho empedernimento para a destruição de tanta coisa que o árduo labor produziu? Parece uma pobre economia da natureza que os homens devam sofrer e passar fome por causa do jogo, quando se supõe que o jogo seja a abundância de suas forças, depois de satisfeitas suas necessidades” (Ibidem, p. 47 e 48).



erigiram algo precipitadamente como a medida de um homem”<sup>104</sup> (Ibidem, p. 49, grifo da autora). Assim sendo, a mente, para a filósofa, deve ser concebida não só como um órgão a serviço das necessidades biológicas elementares, mas também de necessidades especificamente humanas, diz ela: “em vez de pressupor que a mente humana procura fazer as mesmas coisas que a mente de um gato (...) vou pressupor que a mente humana está *tentando fazer outra coisa*; e que a o gato não age humanamente *porque não precisa fazê-lo*” (Ibidem, p. 49, grifos da autora).

Apresento mais uma longa citação da filósofa que, sem sombra de dúvidas, parece-me fundamental para embasar sua pretensão:

Isso agora é mera declaração de fé, preliminar a uma confissão de heresia. A heresia é a seguinte: eu creio que existe uma necessidade primária no homem, que outras criaturas provavelmente não possuem, e que aciona todos os seus escopos aparentemente não-zoológicos, suas fantasias anelantes, sua consciência de valor, seus entusiasmos inteiramente não práticos e sua consciência de um “Além” cheio de santidade. Apesar de esta necessidade dar origem a quase tudo o que comumente atribuímos à vida “mais alta”, ela própria não é uma forma “mais alta” de qualquer necessidade “mais baixa”; ela é inteiramente essencial, imperiosa e geral, cabendo-lhe a qualificação de “alta” apenas no sentido de que pertence exclusivamente (penso) a um gênero muito complexo e talvez recente. É possível satisfazê-la por maneiras toscas e primitivas ou por maneiras cômicas e refinadas, possuindo, portanto, sua própria hierarquia de formas “mais altas” e “mais baixas”, elementares e derivadas (Ibidem, p. 50 e 51).

#### 4.5. A necessidade humana de simbolização

Essa necessidade primária no homem, de acordo com a Susanne K. Langer, é a *necessidade de simbolização*. Do mesmo modo que as necessidades biológicas – alimentar, comer, dormir, procriar, etc – é um processo fundamental para o ser humano, também é, através da nossa mente, a função de fazer símbolos, que é algo contínuo e inevitável – nem nos momentos de profundo descansar temos dela alguma trégua.

Os símbolos são o material do pensamento, portanto, o homem – o organismo pensante –, deve estar sempre produzindo símbolos da experiência adquirida, com o propósito de que nunca o ato de pensar cesse. “A simbolização não é o ato essencial do pensamento”, diz Langer, “mas um ato *essencial ao pensamento*, e anterior a ele” (Ibidem, p. 51, grifos da autora).

<sup>104</sup> Ainda à frente, diz ela: “o estudo da psicogênese cresceu exatamente com base no credo oposto – de que o homem é um cidadão de puro sangue e de pleno direito do reino animal, sem quaisquer ancestrais alienígenas, *despido, portanto, de traços ou funções que os animais não compartilhem em certo grau*” (Ibidem, p. 50, grifos da autora).

Comumente achamos que o raciocínio discursivo é, de maneira equivocada, o pensamento. Porém, vai além disso, o pensamento não se limita às palavras simbólicas, ele ainda compõe-se de outras espécies de símbolos, os quais possuem diferentes fins ou até mesmo fim nenhum. Afirma Langer:

Apenas certos produtos do cérebro fazedor de símbolos podem usar-se segundo os cânones do raciocínio discursivo. Em toda mente, existe um enorme depósito de outro material simbólico, que é aproveitado para diferentes usos ou mesmo deixado, talvez, sem uso nenhum – um mero resultado de atividade cerebral espontânea, um fundo de reserva de concepções, um excesso de riqueza mental (Ibidem, p. 51).

O cérebro humano incansavelmente produz símbolos os quais se originam das experiências vividas. Todo o material fornecido pelos sentidos é convertido em símbolos, que, primordialmente, são apenas ideias simples. Quando essas ideias são combinadas ou manipuladas, temos nós o processo que entendemos como “raciocínio”, são as palavras sendo utilizadas de maneira simbólica para criar uma estrutura: o discurso. Este, talvez, distintamente das atividades ritualísticas, oníricas e artísticas, pode atender a razão utilitária que a psicologia genética pretende.

A simbolização é pré-rationativa, mas não pré-racional. É o ponto de partida de toda inteligência no sentido humano, sendo mais geral do que pensar, fantasiar, ou empreender ação. Pois o cérebro não é tão-somente um grande transmissor, um superpainel de ligações; é melhor comparado a um grande transformador. A corrente de experiência que o atravessa sofre mudança de caráter, não através da ação do sentido pelo qual a percepção entrou, mas em virtude de um uso primário que dela é feito imediatamente: é sugada pela corrente de símbolos que constitui a mente humana (Ibidem, p. 52).

O emergir das demais atividades simbólicas acontece porque toda experiência humana acaba propendendo à ação: “é mais do que natural que uma função tipicamente humana requeira uma forma tipicamente humana de atividade declarada; e é justamente o que encontramos na *pura expressão de ideias*” (Ibidem, p. 53). Todas as características que não contemplam os demais animais – o ritual, a arte, o riso, o choro, a fala, a superstição, o gênio científico – são efeitos dessa *necessidade humana de transformação simbólica*.

Apenas uma parcela de todo o nosso comportamento é prático. Poucas vezes nós utilizamos o uso de expressões sígnicas. Todo o excedente comportamental humano é constituído de símbolos que simplesmente acontecem devido a esse anseio tipicamente humano, ou seja, um anseio sem propósito algum de cumprir as necessidades afirmadas pela teoria psicogenética. Nas palavras de Langer, darei uma série de citações que demonstram que essas

atividades são efeitos de uma transformação simbólica caracteristicamente humana que vão além de um fim meramente utilitário:

A fala é, de fato, a mais imediata terminação ativa desse processo básico no cérebro humano que podemos denominar *transformação simbólica de experiências* (Ibidem, p. 54, grifo da autora).

Existem transformações de experiência na mente humana que possuem termos manifestos assaz diferentes. Findam em atos que não são nem práticos nem comunicativos, embora possam ser tanto efetivos quanto comunais: refiro-me às ações que chamamos de *rituais* (Ibidem, p. 55, grifo da autora).

O ritual, como a arte, é essencialmente a terminação ativa de uma transformação simbólica da experiência. Nasce no córtex, não no “velho cérebro”; mas nasce de uma *necessidade elementar* desse órgão, depois que este atingiu, em seu crescimento, o estado humano (Ibidem, p. 55, grifo da autora).

A magia, portanto, não é um método, mas uma linguagem; é parte integrante desse fenômeno maior, o *ritual*, que é a linguagem da religião. O ritual é uma transformação simbólica de experiências que nenhum outro meio pode expressar adequadamente (Ibidem, p. 58, grifo da autora).

As formas dos atos expressivos – fala e gesto, canto e sacrifício – são as transformações simbólicas que as mentes de certas espécies, em certos estágios de desenvolvimento e comunhão, produzem naturalmente (Ibidem, p. 59).

Empiricamente despidos de sentido, [os rituais] são contudo importantes e justificados, quando os consideramos como apresentações simbólicas, em vez de medidas práticas. São transformações espontâneas da experiência, e a forma que assumem é normal para a mente primitiva (Ibidem, p. 60).

Há, portanto, dois aspectos da simbolização que devem ser compreendidos. O primeiro como um meio, ou seja, um instrumento para servir as necessidades biológicas; o segundo como um fim, que atende à necessidade simbólica. É o que Susanne Langer expressa com a frase: “todo *movimento* é ao mesmo tempo um *gesto*” (Ibidem, p. 60, grifos da autora). Por conseguinte, para relacionar esses dois aspectos e expor suas funções na vida humana, cabe agora adentrar no capítulo *A lógica dos signos e símbolos*, da *Filosofia em Nova Chave*, que tece sobre as estruturas lógicas que fazem do *signo* e do *símbolo* a qualidade do significado.

#### 4.6. Os dois aspectos do significado: o lógico e o psicológico

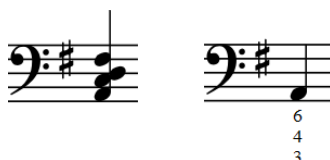
Início este subcapítulo com a explanação dos dois aspectos do *significado* apresentados pela Susanne K. Langer: o lógico e o psicológico. Psicologicamente, diz a autora, “qualquer item que deve ter significado precisa ser *empregado* como signo ou símbolo: isto é, precisa ser um signo ou um símbolo *para alguém*” (Ibidem, p. 63). Sobre o aspecto lógico:

“precisa ser *capaz* de transmitir um significado, precisa ser o tipo de item passível de ser assim empregado” (Ibidem). Em outras palavras, o primeiro corresponde à declaração “eu quero dizer”, enquanto o segundo “isto quer dizer”. Se, por exemplo, imaginarmos a palavra “Londres” empregada de modo impessoal e depois de modo pessoal, certamente a palavra no último caso terá um significado diverso do primeiro<sup>105</sup>.

Esses dois aspectos do significado foram tema de ampla discussão entre filósofos, porém, o resultado da discussão não fora lúcido, pelo contrário, gerou uma série de classificações que apenas jogou o tema em uma *floresta escura e profunda*<sup>106</sup>, sendo impossível revelar a própria essência dele. O erro, segundo Langer, fora a busca pelas qualidades, que são inexistentes, e não pela estância da lógica. A lógica não trabalha com qualidades, mas com relações; porém, o significado não é uma relação simples de “A-em-relação-a-B”, para Langer, é mais claro considera-lo como uma *função* de um termo. De acordo com a autora, *função* “é um padrão visualizado com referência a um termo especial a cuja volta ele se concentra; esse padrão emerge quando consideramos o termo dado *na sua relação total com os outros termos ao seu redor*” (Ibidem, p. 65, grifo da autora).

O exemplo dado pela filósofa é útil para elucidar o conceito. Se imaginarmos um acorde musical como função de uma nota, ou seja, através de um *baixo cifrado*, teremos um *padrão* que circunda e inclui a respectiva nota. Segue o exemplo:

Figura 0.0 – Acorde e o respectivo *baixo cifrado*.



Fonte: Ibidem, p. 65.

Cada nota é um termo, porém, a nota lá ocupa uma posição-chave pela qual os outros termos, as demais notas, se relacionam. O baixo cifrado (a função) acima significa: “o acorde de lá com a sexta, a quarta e a terceira notas acima de lá”. Nas palavras de Langer, “o significado de um termo é, igualmente, uma função; baseia-se em um padrão, no qual o próprio termo ocupa a posição-chave” (Ibidem, p. 66). Qualquer significado, inclusive os mais

<sup>105</sup> “Obviamente, uma palavra – digamos, “Londres” – não “quer dizer” uma cidade exatamente no mesmo sentido em que uma pessoa, ao empregar a palavra, “quer dizer” o lugar (Ibidem, p. 64).

<sup>106</sup> Alusão à célebre frase do enxadrista Mikhail Tal: “Você precisa levar o oponente até uma floresta escura e profunda na qual  $2+2=5$  e o único caminho que leva à saída só tem espaço para um”.

elementares, possuem ao menos dois outros elementos que se relacionam ao termo de posição-chave, como as demais notas do exemplo acima que compõem o acorde. Entre eles estão o sujeito, que utiliza o termo, e ainda o receptor, que é a mente pela qual é dirigida o significado do objeto. Sem a presença deles, do sujeito e do receptor, não há um completo significado, restará, meramente, um padrão a ser resolvido de maneiras diversas.

É possível ainda olhar a função a partir de outro termo, surgindo assim uma nova descrição do padrão, como no acorde acima. Se um músico analisasse aquele acorde harmonicamente, ele poderia relatar que se trata do *quinto grau com sétima, partindo da tonalidade de sol maior, na segunda inversão*<sup>107</sup>. Todo o *padrão* passa a ser uma *função* da nota ré, e não mais da nota lá. Da mesma maneira, “podemos dizer que um certo símbolo “significa” um objeto para uma pessoa, ou que a pessoa “significa” o objeto pelo símbolo” (Ibidem, p. 66). No primeiro caso, o símbolo é o termo-chave, na outra, é o sujeito. Ainda, no primeiro caso, a descrição do padrão possui um sentido lógico, na segunda, o sentido psicológico. Assim, a floresta escura e profunda criada pela má compreensão de ambas as espécies do *significado* – a lógica e a psicológica – ficam “distinguidas e, ao mesmo tempo, relacionadas entre si, pelo princípio geral da visualização do significado *como uma função, não uma propriedade, de termos*” (Ibidem, p. 67, grifo da autora).

#### 4.7. Os conceitos de signo e símbolo

Novamente, chegou o momento oportuno de tratar a respeito das duas distintas funções que um termo pode possuir: o *signo* e o *símbolo*. Sobre o primeiro, afirma Langer:

Um signo indica a existência – passada, presente, ou futura – de uma coisa, evento, ou condição (...) A relação lógica entre um signo e seu objeto é muito simples: estão associados, de algum modo, para formar um *par*; isto é, acham-se em uma correlação um-a-um. A cada signo corresponde um item definido que é seu objeto, a coisa (ou evento, ou condição) significada. Todo o resto dessa importante função, significação, envolve o terceiro termo, o sujeito, que *usa* o par de itens e a relação do sujeito com os outros dois termos mais interessantes do que o puro acoplamento lógico dos próprios termos (Ibidem, p. 68, grifos da autora)

Repare: o sujeito está relacionado ao par de termos. Ele é parte da função sgnica,

<sup>107</sup> Essa passagem está relatada na versão traduzida da seguinte maneira: “a segunda inversão do sétimo acorde sobre dominante, no tom de sol” (Ibidem, p. 66). Porém, trata-se de um erro grosseiro de tradução. Na versão original, Langer diz: “the second inversion of the seventh-chord on the dominant, in the key of G” (LANGER, 1955, p. 45). Ou seja, é a segunda inversão de um acorde com sétima sobre a dominante, na tonalidade de sol maior.

é também um dos termos. A autora apresenta o seguinte exemplo para demonstrar esta função: “uma protuberância branca no braço de uma pessoa, como simples dado sensorial, não ofereceria provavelmente interesse suficiente nem sequer para ter um nome, mas semelhante dado, *na sua relação com o passado*, faz-se notar e chama-se “cicatriz”” (Ibidem, p. 68, grifo da autora). Tal relação com o par de outros termos só possível é com o sujeito. É ele quem, por algum interesse trivial e por um motivo de acessibilidade, individua qual entre o *par* será o objeto e o signo, não podendo eles serem intercambiados.

A diferença é que o sujeito para o qual constituem um par deve *achar um mais interessante do que o outro, e o último mais facilmente acessível do que o primeiro* (...) Não fosse pelo sujeito, ou *intérprete*, o signo e o objeto seriam intercambiáveis. O trovão pode ser tanto um signo de que houve relâmpago, quanto o relâmpago pode indicar que haverá trovão. Em si, estão meramente correlacionados. Somente lá onde um é perceptível e o outro (mais difícil ou impossível de perceber) interessante é que temos realmente um caso de *significação pertencente a um termo* (Ibidem, p. 68, grifos da autora).

Diferentemente do signo, um termo simbólico não *indica* o objeto, ele faz-nos *concebe-lo*. Diz Langer:

Os símbolos não são procuradores de seus objetos, mas *veículos para a concepção de objetos*. Conceber uma coisa ou uma situação não é o mesmo que “reagir com respeito a ela” abertamente, ou estar ciente da sua presença. Falando *acerca de* coisas, temos concepções a seu respeito, e não as próprias coisas; e *são as concepções, não as coisas, que os símbolos “significam” diretamente*. Comportamento em relação a concepções é o que as palavras normalmente despertam; eis o processo típico de pensar (Ibidem, p. 70, grifos da autora).

Para ilustrar ambas as funções podemos imaginar o uso de uma palavra qualquer. O papel primário de uma palavra é se associar a uma concepção, isto é, a sua função principal é *simbólica*. Em poucos casos ela pode ter um caráter *sígnico*, e quando o tem deverá ela ser acompanhada de um gesto ou tom de voz, uma modificação especial sempre a orienta. É como eu apontar para uma pessoa e falar o respectivo nome dela, você (o receptor), que não a conhece, entenderá que o nome *indica* a pessoa. De fato, a distinção substancial entre *signos* e *símbolos* é a diferença de associação e, além disso, de quem faz utilização de ambas, que é o sujeito, o terceiro partícipe de tudo: “os signos lhe anunciam seus objetos, ao passo que os símbolos levam-no a conceber seus objetos” (Ibidem, p. 71).

#### 4.8. Símbolos denotativos e conotativos

Há duas espécies de símbolos diferentes: a *denotação* e a *conotação*. Com o intuito de introduzir ambas, irei expor uma das experiências vividas por Helen Keller, que era destituída dos sentidos auditivo e visual:

Alguém estava tirando água e a professora colocou minha mão debaixo da bica. Quando a corrente fria jorrou sobre minha mão, ela soletrou, na outra, a palavra água, primeiro devagar, depois rapidamente. Fiquei parada, toda a minha atenção fixa no movimento de seus dedos. De repente, senti uma obscura consciência como de algo esquecido – uma emoção de pensamento que retornava; e, de algum modo, o mistério da linguagem me foi revelado. Soube então que á-g-u-a significava algo maravilhoso e frio que escorria sobre minha mão. Aquela palavra viva despertou-me a alma, deu-lhe luz, esperança, alegria, libertou-a! (...) Deixei o poço ansiosa por aprender. Tudo tinha um nome, e cada nome deu à luz um novo pensamento. Quando voltamos para casa, todo objeto que eu tocava parecia tremer de vida. Isto porque eu via tudo com a estranha e nova visão que me sobreviera (apud. LANGER, 2004, p. 72).

Quando a professora soletrou ‘á-g-u-a’ o mistério da linguagem foi revelado à Helen Keller. Agora, ‘água’ não era mais um signo, e sim um *nome* que poderia ser mencionado, concebido e lembrado: “o signo é algo sobre o qual se age, ou um meio de ordenar a ação; o símbolo é um instrumento de pensamento” (Ibidem, p. 73). O termo ‘água’, o *símbolo*, é associado a uma *concepção* que se ajusta à água em si, o *objeto*, por um *sujeito*, no caso Helen. Este é o processo de *denotação*.

Dado isso, apresento os termos da função de *signo*: sujeito, signo e objeto. E os termos da função mais comum de *símbolo*, que é a *denotação*: sujeito, símbolo, concepção e objeto. Esta é a diferença lógica decisiva entre ambas as funções, que, como demonstrado, ocorre graças a um *padrão* diferente, ou seja, de maneira absoluta é uma distinção de *função*.

Note que a *denotação* procura o seu objeto de concepção. Há, porém, uma relação mais direta do símbolo com a concepção associada, ela é denominada por *conotação*. Nas palavras de Langer: “A conotação de uma palavra é a concepção que ela transmite. Somos capazes de pensar sobre o objeto sem reagir abertamente a ele de modo algum, porque a conotação permanece com o símbolo quando o objeto de sua denotação não está presente nem é procurado” (Ibidem, p. 74).

Ainda com a palavra ‘água’, a autora oferece um exemplo para distinguir entre conotação e denotação, diz ela: “A palavra “água”, por exemplo, denota uma certa substância, porque as pessoas convencionalmente a *aplicam* a essa substância. Tal aplicação fixou sua conotação” (Ibidem, p. 74, grifo da autora). A conotação, então, é o que entendemos como

conceito<sup>108</sup>, ou seja, é aquilo que diversas concepções do objeto elaboradas por diferentes pessoas, através de suas experiências sensoriais, têm em comum. Imagine que ao avistar um líquido incolor em um frasco alguém o *denote* como ‘água’, porém, ao averiguá-lo, descobre-se que se trata não de H<sub>2</sub>O, mas sim H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>. O que houve neste caso foi que o objeto denotado continha uma *conotação* diferente; em outras palavras, houve um erro de *denotação*, o nome não se aplicava ao objeto. Quando o objeto denotado foi procurado pelo símbolo, a palavra ‘água’, não houve uma denotação real, pois revelou-se que o objeto era, na verdade, ácido sulfúrico.

Temos, finalmente, “os três significados mais familiares desta única palavra, “significado”: significação [signo], denotação e conotação. Todas as três são igual e perfeitamente legítimas, porém de maneira alguma intercambiáveis” (Ibidem, p. 74). E ainda ficou esclarecido que de modo algum elas devam ser compreendidas como propriedades, mas entendidas como *funções* constituídas de termos. Assim sendo, encerro este subcapítulo, seguindo com a discriminação entre símbolos discursivos e não discursivos (ou formas discursivas e apresentativas).

#### 4.9. A distinção entre forma discursiva e apresentativa.

Vimos até aqui a diferença lógica entre signo e símbolo. Agora, adentraremos nos padrões discursivo e apresentativo, que revelam uma distinção formal entre símbolos. Certamente, a linguagem, que é a *forma discursiva*, foi o dispositivo simbólico mais surpreendente para a humanidade. É por meio dela que podemos conceber – pensar, lembrar, imaginar – um universo de fatos; podemos ainda descrever os fatos e representar suas relações; conseguimos conduzir um grande processo de simbolização ao qual chamamos de raciocínio; e, além de tudo, é através dela que somos capazes de nos comunicar, “produzindo uma série de palavras audíveis ou visíveis, em um padrão comumente conhecido e prontamente entendido para refletir nossos diversos conceitos e percepções e suas interconexões”<sup>109</sup> (LANGER, 1957, p. 21, tradução livre). Esta capacidade comunicativa da linguagem é o discurso, a qual chamaremos de *forma discursiva*.

<sup>108</sup> “Aquilo que todas as concepções adequadas de um objeto devem ter em comum é o conceito do objeto. O mesmo conceito está encarnado em uma multidão de concepções” (Ibidem, p. 80, grifo da autora).

<sup>109</sup> “by producing a serried array of audible or visible words, in a pattern commonly known, and readily understood to reflect our multifarious concepts and percepts and their interconnections” (LANGER, 1957, p. 21).



Do mesmo modo que as palavras podem ser articuladas para gerar um discurso, também podem, por exemplo, as formas visuais. Linhas, proporções, cores e outras mais se articulam de tal modo que apresentam uma forma de expressão específica. Este modo, porém, é distinto da articulação do discurso, antes de tudo, as formas visuais não são discursivas. Elas não apresentam os seus elementos de maneira sucessiva, como a linguagem, mas, contrariamente, de modo simultâneo, permitindo que o receptor as receba em um ato de visão. A este respeito, diz Langer:

O simbolismo fornecido por nossa apreciação puramente sensorial de formas é um simbolismo não-discursivo, peculiarmente bem adequado à expressão de ideias que desafiam a “projeção” linguística. Sua função primária, a de conceituar o fluxo de sensações, e nos dar coisas concretas em vez de cores ou ruídos caleidoscópios, é ela própria um préstimo que nenhum pensamento nascido da linguagem pode substituir. O entendimento do espaço que devemos à visão e ao tato nunca poderia ser desenvolvido, em todo seu pormenor e definição, por um conhecimento discursivo de geometria. A natureza fala conosco, antes de mais nada, através de nossos sentidos; as formas e qualidades que distinguimos, lembramos, imaginamos ou reconhecemos são símbolos de entidades que excedem e sobrevivem nossa experiência momentânea. Além disso, os mesmos símbolos – qualidades, linhas, ritmos – podem ocorrer em inumeráveis apresentações; são abstraíveis e combinatórios. (LANGER, 2004, p. 100 e 101).

O exemplo dado acima por Langer, de que “o entendimento do espaço que devemos à visão e ao tato nunca poderia ser desenvolvido, em todo seu pormenor e definição, por um conhecimento discursivo de geometria”, é muito pertinente. Ao averiguarmos a célebre obra de Max Jammer intitulada *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*, que foi prefaciada por Albert Einstein, encontraremos uma série de tentativas que demonstram o que foi entendido por *espaço* ao longo do tempo. É evidente que a noção primordial de espaço adveio através das nossas percepções sensoriais, porém, certas qualidades foram atribuídas a ele por generalizações, que só foram possíveis através de um processo imaginativo de abstração. No entanto, antes das abstrações imagéticas da física moderna, as tentativas de expressar o que era o espaço com palavras eram insuficientes. Posteriormente, teremos diversas imagens metafóricas para representa-lo. Platão, por exemplo, chamava-o de *Χώρα*, que em grego quer dizer “lugar ou porção de terra”; Aristóteles a uma espécie de campo de força<sup>110</sup>; Einstein a um *molusco de referência*.

<sup>110</sup> "Além disso, as tendências dos elementos físicos (fogo, terra e os demais) mostram não apenas que a localidade ou lugar é uma realidade, mas também que exerce uma influência ativa; é que o fogo e a terra são carregados, um para cima e outro para baixo, se não forem impedidos, cada qual para seu próprio "lugar", e esses termos - refiro-me a "para cima" e "para baixo", e ao restante das seis direções dimensionais - indicam subdivisões ou classes distintas de posições ou lugares em geral" (apud. JAMMER, 2010, p. 42).

O que Susanne Langer deseja enfatizar é a limitação da *forma discursiva* para simbolizar esse fluxo de sensações. A linguagem, apesar da sua importância comunicativa para a vida humana, não é suficiente para definir certas coisas que, por exemplo, uma imagem metafórica é capaz. Há determinadas semânticas que a ela escapam. A música, a pintura, a poesia, a dança, o teatro criam uma imagem metafórica que está longe de conter as particularidades de uma linguagem. A *forma discursiva* é linguagem, por isso, apresento abaixo quais são as características que Langer afirma serem indispensáveis a qualquer linguagem ou discurso:

Em primeiro lugar, toda linguagem possui um vocabulário e uma sintaxe. Seus elementos são palavras com significados fixos. Destes, pode-se construir, de acordo com as regras da sintaxe, símbolos compostos com novos significados resultantes. Em segundo lugar, em uma linguagem, algumas palavras equivalem a combinações inteiras de outras palavras, de modo que a maioria dos significados é exprimível de várias maneiras diferentes. Isto permite definir os significados das palavras únicas finais, isto é, construir um dicionário.

Em terceiro, podem existir palavras alternativas para o mesmo significado. Quando duas pessoas empregam sistematicamente palavras diferentes para quase tudo, diz-se que elas falam linguagens diferentes. Mas as duas linguagens são grosseiramente equivalentes; com um pequeno artifício, uma substituição ocasional de uma frase por uma única palavra, etc., as proposições enunciadas por uma pessoa, no seu sistema, podem traduzir-se para o sistema convencional da outra (Ibidem, p. 101).

Dito isto, cabe agora demonstrar o que é uma *forma apresentativa*. Imagine que estás a ver o quadro *Las meninas*, de Velázquez<sup>111</sup>. As cores, os traços, o jogo de luz e sombra e todo o resto são elementos articulados que compõem esta pintura, como uma forma discursiva também tem os seus; contudo, ao olhar o quadro, não os vemos de maneira isolada, não os enxergamos item por item, como uma sucessão de palavras que formam um discurso. Todas as unidades básicas desta obra-prima transmitem-se numa totalidade. O que vemos é uma forma sendo apresentada de uma vez, e não pedaço a pedaço.

Além disso, “é impossível encontrar o menor símbolo independente, e reconhecer sua identidade quando a mesma figura se apresenta em outros contextos” (Ibidem, p. 102). Ou seja, uma pintura não possui vocabulário. Se pegarmos uma proposição, podemos verificar cada palavra separadamente, identificando o seu significado em um dicionário; se a mesma palavra estiver em outra proposição qualquer, ou seja, em outro contexto, podemos fazer o mesmo, pois ela é um símbolo independente. O mesmo não pode ser feito com a obra *Las Meninas*, por exemplo; cada elemento nela só possui o seu significado a partir dela; ao retirar uma linha da obra, por exemplo, e levá-la a outro contexto, seu significado seria diferente por inteiro. Não

<sup>111</sup> Recomendo a leitura do livro *Velázquez*, de Ortega y Gasset.

há vocabulário, portanto, nas *formas apresentativas*. Há, certamente, “uma técnica de pintar objetos, mas a lei que governa a referida técnica não pode chamar-se propriamente de “síntaxe”, pois não existem quaisquer itens que possam ser denominados, metaforicamente, as “palavras” da retratação” (Ibidem, p. 102).

Fica evidente a impossibilidade da existência de um dicionário que defina cada elemento constitutivo em obras de arte, ou ainda, como acontece na linguagem (*dog* = cachorro; *moi* = eu), traduzir uma peça musical em escultura, “porque sua equivalência repousa em sua referência total comum, não em equivalências de pedacinho por pedacinho das partes, tais como as que sustentam uma tradução literal” (Ibidem, p. 103).

Além disso, de maneira distinta dos símbolos não-discursivos, o simbolismo discursivo possui em primeiro grau uma referência geral. Isto é, quando falamos “cadeira”, por exemplo, a palavra não aponta diretamente a uma cadeira específica, mas simboliza uma definição que pode ser aplicada a qualquer objeto que se encaixe nas condições definitivas<sup>112</sup>. Afirma Langer: “No modo não-discursivo, que fala diretamente ao sentido, todavia, não há generalidade intrínseca. Trata-se primeiro, e acima de tudo, de uma apresentação direta de um objeto individual” (Ibidem, p. 103).

Trago mais uma citação sintética da autora sobre as distinções formais do simbolismo:

Parece, então, que embora nos refiramos muitas vezes aos diferentes meios de representação não-verbal como “linguagens” distintas, trata-se realmente de uma terminologia frouxa. A linguagem, na acepção estrita, é essencialmente discursiva; possui unidades permanentes de significado combináveis em unidades maiores; possui equivalências fixas que possibilitam a definição e a tradução; suas conotações são gerais, de modo que ela requer atos não-verbais, como apontar, olhar, ou inflexões enfáticas da voz, para consignar denotações específicas a seus termos. Em todas essas características salientes, ela difere do simbolismo sem-palavras, que é não-discursivo e intraduzível, não admite definições dentro de seu próprio sistema, e não pode transmitir diretamente generalidades. Os significados fornecidos através da linguagem são sucessivamente entendidos e reunidos em um todo pelo processo chamado discurso; os significados de todos os outros elementos simbólicos que compõem um símbolo maior e articulado são entendidos apenas através do significado do todo, através de suas relações dentro da estrutura total. Seu próprio funcionamento como símbolos depende do fato de estarem envolvidos em uma apresentação simultânea e integral. Essa espécie de semântica pode chamar-se “simbolismo apresentativo”, para caracterizar sua distinção essencial em face do simbolismo discursivo, ou “linguagem” propriamente dita (Ibidem, p. 103 e 104).

<sup>112</sup> “Um quadro tem de ser esquematizado, se é que deve ser capaz de vários significados. Em si, representa apenas um objeto – real ou imaginário, mas ainda assim um objeto único. A definição de um triângulo ajusta-se aos triângulos em geral, mas um desenho sempre apresenta um triângulo de alguma espécie e tamanho específicos. Temos de nos abstrair do significado transmitido a fim de concebermos a triangularidade em geral. Sem a ajuda de palavras essa generalização, se possível de algum modo, é com certeza incomunicável” (Ibidem, p. 103).

Antes de fechar este subcapítulo, há outros detalhes não menos importantes a serem revelados sobre os símbolos. O *indizível*<sup>113</sup> de Wittgenstein pode ser conceituado através das *formas apresentativas*, assim, não limitado é a nossa razão à *forma discursiva*<sup>114</sup>. Diz Langer: “Não há um símbolo isento da tarefa de formulação lógica, de conceituar aquilo que transmite; não importa quão simples seja sua importância, ou quão grande, esta importância é um significado e, portanto, um elemento do entendimento” (Ibidem, p. 104).

É do conhecimento de todos a insuficiência da linguagem para expressar a nossa vida emotiva, que, a partir de agora, chamaremos de *vida interior – inner life*. Ela é capaz de apenas nomear vagamente determinados estados emocionais, mas não transmite a complexidade do sentimento. Ao ouvir alguém desabafar a sua tristeza, por exemplo, podemos dizer: “eu entendo o seu sentimento”. O que estamos proferindo, na verdade, é que entendemos a razão pela qual este alguém está triste. De acordo com Susanne Langer: “Existe, todavia, uma espécie de simbolismo peculiarmente adaptado à explicação de coisas “infalíveis”, embora careça da virtude cardeal da linguagem, que é a denotação. O tipo mais desenvolvido de tal semântica puramente conotativa é a música” (Ibidem, p. 108).

Não só a música, evidentemente, é capaz de simbolizar a nossa vida interior. A poesia, a pintura, a dança e outras mais são também *formas apresentativas* responsáveis pela significação do sentimento humano. Contudo, conforme a citação acima, devo eu destacar que todas elas são puramente conotativas, pois o objeto simbolizado não pode ser *procurado*. Assim, temos uma possível resposta a um antigo problema da filosofia da arte, que é definir o que há de comum em todas as artes. O subcapítulo seguinte responderá à pergunta fundamental da filosofia de Susanne Langer: “O que é criado numa obra de arte?”<sup>115</sup>.

#### 4.10. A ilusão artística.

Voltemos à pintura de Velázquez, *Las meninas*. Ao vê-la pela primeira vez no Museu del Prado, em Madrid, simplesmente perdi-me nela. Fiquei eu tão vidrado que esqueci

<sup>113</sup> “em geral o que pode ser dito, o pode ser claramente, mas o que não se pode falar deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

<sup>114</sup> Susanne Langer, principalmente no quarto capítulo da *Filosofia em Nova Chave*, traça uma argumentação para esta afirmação ao qual, para não prolongar desnecessariamente este estudo, não adentrarei. Em todo caso, se for de interesse do leitor, deixo esta recomendação de leitura.

<sup>115</sup> LANGER, 2011 p. 48.

de tudo o que em volta estava. Os turistas, os guardas, os balbucios, os passos. Nada me tirava de “onde” eu estava. Para Langer, esta minha experiência é fruto de êxito do artista que a criou: “Não é quem percebe que põe de lado o ambiente circundante, mas a obra de arte que, se tiver êxito, destaca-se do resto do mundo; aquele simplesmente a vê como ela se lhe apresenta” (LANGER, 2011, p. 48). Aquela pintura, de alguma maneira, estava completamente desligada do ambiente em que ela estava. É uma espécie de *ilusão* que envolve a obra. Essa dissociação da arte com a realidade mundana é, para a autora, uma condição crucial, é da própria natureza de toda a arte. E, segundo ela, é nesta aura ilusória que está a resposta para a pergunta: O que a arte cria?

Quando finalizada, a imagem da pintura de Velázquez não era mais um objeto pertencente à sua sala de trabalho, como as outras coisas que nela estavam. Por mais que as tintas e a tela estivessem presentes na sala, a imagem representada se destaca de todo o ambiente entorno. Ela se torna uma pura forma visual que se apresenta apenas à visão, ou seja, a tela e as tintas perdem toda a relação com o local e passam a ser uma imagem ilusória. O que pode ser visto é somente um objeto de visão.

Por mais que alguns estudiosos e apreciadores acreditam que uma pintura é um “arranjo” de formas e cores, da mesma maneira, essa forma “arranjada” não pertence à ordem real das coisas. Manchas em uma toalha, uma marca de pneu na estrada, ou qualquer outra coisa, também são um “arranjo” de formas e cores, contudo, não possuem uma *vida* própria como *Las meninas*. Todos os elementos quando são “arranjados” – ou articulados – pelo artista adquirem *algo mais*: “Ela [a imagem] emerge repentinamente da disposição dos pigmentos e, com o seu advento, a própria existência da tela e da pintura “arranjada” nela parece ser abrogada” (Ibidem, p. 50). Os pigmentos e a tela – os objetos reais – ficam despercebidos, pois uma aparência emerge sobre as coisas reais.

Susanne Langer afirma que esta imagem ilusória criada pelo artista é um *objeto virtual*. A natureza nos concede um exemplo semelhante de objeto puramente virtual: o arco-íris. Ele é intangível, podendo apenas ser contemplado pelo nosso sentido visual, como uma pintura, é exclusivo apenas aos nossos olhos<sup>116</sup>. Diz Langer:

---

<sup>116</sup> Normalmente, é claro, a semelhança não é desorientadora; uma coisa é aquilo que parece ser. Mas, mesmo quando não há o intuito de enganar, pode acontecer que um objeto – um vaso, por exemplo, ou um edifício – prenda um dos sentidos com tanta exclusividade que parece ser dado apenas àquele sentido, e todas as outras propriedades tornam-se irrelevantes. O objeto está ali francamente, mas é importante apenas por (digamos) seu caráter visual. Tendemos então a aceitá-lo como uma visão; existe uma tal concentração na aparência, que se tem a sensação de ver puras aparências – isto é, uma sensação de ilusão (Ibidem, p 52).

Uma imagem é, efetivamente, um “objeto” puramente virtual. Sua importância reside no fato de que não a usamos para orientar-nos em direção a algo tangível e prático, mas tratamo-la como uma entidade completa com relações e atributos unicamente visuais. Ela não tem outros; seu caráter visível é seu ser inteiro (Ibidem, p. 50).

A filósofa encontra a este respeito dois autores que expressam a ideia de *objeto virtual* com outras palavras. O psiquiatra Carl Gustav Jung se refere a ela como *semelhança*, porém, o seu estudo concentra-se nos sonhos. O cheiro, o som, os sentimentos, ou qualquer outra experiência que ocorre em nossos sonhos são irreais, não pertencem ao mundo dos fatos. Tudo que ocorre neles é imaginário. E, portanto, toda a experiência onírica é virtual e, além do mais, mesmo não sendo real, é tão intensa e vívida quanto: “A música ouvida num sonho vem de um piano virtual sob as mãos de um músico aparente; toda a experiência é uma semelhante de acontecimento” (Ibidem, p. 51).

O outro autor é o alemão Schiller que com o seu conceito de *aparência* – *Schein* – contribuiu para explicar a importância do desligamento da obra artística com a realidade: “o fato de que libera a percepção – e, com ela, o poder de concepção – de todas as finalidades práticas e deixa que a mente habite na pura aparência das coisas” (Ibidem, p. 51). Uma obra artística de êxito não possui significação prática alguma no mundo, tudo o que ela oferece a nós é sua total *aparência*.

Nisto está a “irrealidade” da arte, que tinge até objetos perfeitamente reais como jarros, tecidos e templos. Quer tratemos com ilusões verdadeiras ou com aquelas quase-ilusões produzidas por ênfase artística, o que se apresenta é, em qualquer dos casos, exatamente aqui que Schiller chamou de *Schein*; e uma semelhança pura, ou *Schein*, entre as vigorosas realidades substanciais do mundo natural, é um estranho convidado. Estranheza, separação, alteridade – chamem-no do que quiserem – é seu destino óbvio (Ibidem, p. 52).

Portanto, a finalidade da ilusão – semelhança ou *Schein* – é dar às diferentes formas de significação, que são os símbolos articulados do sentimento – pintura, música, escultura, etc. –, a libertação da ordem real das coisas, “de forma que elas possam ser reconhecidas por si mesmas e que possam ser livremente concebidas e compostas tendo em vista o alvo fundamental do artista – a significação, ou a expressão lógica” (Ibidem, p. 53).

O conceito de *forma* não está relacionado com o que normalmente se entende por forma. Não é, por exemplo na música, como uma forma sonata, rondó, ou *lied*, ela não é o “desenho” da música. Langer não se refere a forma de peixe, de homem, ou qualquer outra coisa como sendo formas em uma determinada obra das artes plásticas. A forma, para a autora,

é a ilusão criada pelo artista. Cada uma das artes – a música, a escultura, o teatro, a poesia, etc. – criará uma ilusão específica, como veremos à frente, denominada *forma expressiva*.

O conteúdo que as formas artísticas carregam é o *importe vital*. O símbolo artístico é constituído pela significação do sentimento que está articulado de modo correlativo em toda a estrutura da forma, em cada elemento que por ela é constituída: “Num símbolo articulado, a significação simbólica permeia toda a estrutura, porque cada articulação dessa estrutura é uma articulação da ideia que ela transmite; o significado (...) é o conteúdo da forma simbólica dado, como que junto com ela, à percepção” (Ibidem, p. 54). A *forma expressiva* é dada de maneira imediata à percepção do receptor. O *importe vital* está “plasmado” à própria estrutura da forma; o sujeito as percebe instantaneamente, pois ambas são uma só coisa: “[As formas] São símbolos para a articulação do sentimento e transmitem o padrão fugidio, no entanto familiar, da sensicência” (Ibidem. P. 54).

Até aqui, de modo intencional, exemplifiquei com a pintura a teoria estética langeriana; a razão para isto é que adiante utilizarei o conceito de *espaço virtual* – a *forma expressiva* das artes plásticas – para demonstrar o que Pierre Boulez, com o serialismo integral, de modo não artístico, criou. Abaixo, segue então a definição deste conceito nas palavras de Langer:

O espaço virtual, sendo inteiramente independente e não uma área local num espaço real, é um sistema total, autossuficiente. Quer seja bi ou tridimensional, ele é contínuo em todas as suas possíveis direções, e é infinitamente plástico. E qualquer obra de arte, a dimensionalidade de seu espaço e o caráter contínuo deste acham-se sempre implicitamente assegurados. As formas perceptivas são extraídas dele e devem parecer ainda estar relacionadas a ele apesar de seus limites bem definidos (Ibidem, p. 79).

A pergunta que costurou todo este subcapítulo – “O que a Arte cria?” – pode ser respondida com a citação de Susanne Langer no ensaio *Expressiveness*, pertencente ao livro *Problems of Arts*: “Uma obra de arte é uma forma expressiva criada para nossa percepção através do sentido ou imaginação, e o que ela expressa é o sentimento humano”<sup>117</sup> (1957, p. 15, tradução livre). Todo o artista de êxito, não importa com quais materiais trabalha – cores, sons, gestos, movimentos corporais, palavras, etc –, cria uma *forma expressiva*. Se coreógrafo ou dançarino, a *imagem dinâmica virtual*<sup>118</sup>; se poeta, a *memória virtual*; se escultor, a *vida*

<sup>117</sup> “A work of art is an expressive form created for our perception through sense or imagination, and what it expresses is human feeling” (LANGER, 1957, p. 15).

<sup>118</sup> “What dancers create is a dance; and a dance is an apparition of active powers, a *dynamic image*” (Ibidem, p. 5, grifo da autora).

*virtual*<sup>119</sup>; se romancista, a *memória virtual*<sup>120</sup>; se pintor, o *espaço virtual*. Na música, a ilusão criada é a imagem *à la* Bergson do tempo, que explanarei no subcapítulo seguinte.

#### 4.11. O tempo virtual

Eduard Hanslick, em seu livro *Do Belo Musical*, refere-se aos elementos da música como *formas sonoras moventes – tönend bewegte Formen* –, e ele estava certo: “Esse movimento é a essência da música; um movimento de formas que não são visíveis, mas que são dadas ao nosso ouvido em vez de à visão (...) são elementos numa ilusão puramente auditiva” (Ibidem, p. 115). Contudo, para Susanne Langer, não há nada realmente se movendo, o que a música cria é uma ilusão de movimento<sup>121</sup>; não há nada se deslocando sucessivamente, como no tempo físico, o que há é uma *semelhança* da *duração*<sup>122</sup> – *la durée réelle*<sup>123</sup> – de Bergson.

As distinções do “tempo-relógio” do “tempo-duração” – Einstein *versus* Bergson – devem ser necessariamente elucidadas para a plena compreensão do que a música cria. A primeira divergência está na inteira percepção do “tempo-duração” apenas pelo sentido da audição; diferente do que acontece com o “tempo-relógio”: “a música espalha o tempo para a nossa apreensão direta e completa, ao deixar que nossa audição o monopolize – organize, preencha e forme, por si mesma” (Ibidem, p. 117). Uma imagem do tempo emerge dos movimentos formais da música que, de algum modo, aparenta dar a ele uma substância; contudo, esta substância é formada exclusivamente de sons os quais só podem ser percebidos através de nossa audição: “A música torna o tempo audível, e torna sensíveis suas formas e continuidade” (Ibidem, p. 117, grifo da autora).

O tempo, como normalmente o conhecemos, é marcado pela espacialização que serve para atender as demandas práticas de nossas vidas: a mudança de luz do dia a dia, a deslocação dos ponteiros do relógio, a fragmentação de espaços em um papel para contabilizar os dias de um mês, etc. Mudança, deslocação e fragmentação são palavras que aludem ao tempo como algo sequencial, como anteriormente defini os símbolos discursivos; o relógio, assim, não

<sup>119</sup> “Essa *ilusão de vida* é a ilusão primária de toda a arte poética” (LANGER, 2011, p. 222, grifos da autora).

<sup>120</sup> “A ilusão primária criada pela *poesis* é uma história inteiramente “experenciada”; e, na literatura propriamente dita (enquanto distinta do teatro, filme ou história retratada), essa história virtual está no modo tipificado pela memória. Sua forma é a forma fechada, completa, que, na realidade, apenas as memórias têm” (Ibidem, p. 277).

<sup>121</sup> “Musical movement is illusory, like volumes in pictorial space” (LANGER, 1957, p. 37).

<sup>122</sup> “O movimento musical, em suma, é algo inteiramente diferente do deslocamento físico. Ele é uma semelhança, e nada mais” (LANGER, 2011, p. 116).

<sup>123</sup> “A duração real” (tradução livre).



passa de um modo discursivo de simbolizar o tempo, *é o tempo como pura sequência*<sup>124</sup>.

O princípio subjacente ao tempo do relógio é a mudança, que é medido ao se contrastarem dois estados de um instrumento, quer esse instrumento seja o sol em várias posições, ou o ponteiro sobre um mostrador em sucessivas localizações, ou um cortejo de eventos similares, monótonos, como tiques ou lampejos de luz, “contados”, isto é, diferenciados, ao serem correlacionados a uma série de números distintos. Em qualquer caso, são os “estados”, “instantes”, ou seja qual for o nome que quisermos dar aos termos da série, que são simbolizados e, portanto, concebidos explicitamente, e a “mudança” de um para o outro é traduzida em termos de suas diferenças. A “mudança” não é em si algo representado; ela é dada implicitamente através do contraste de diferentes “estados”, o quais são inalteráveis (Ibidem, p. 119).

Este tempo que auxilia e atende à nossa vida prática está muito distante da experiência que temos do tempo “vivido” ou “experenciado”. O tempo psicológico é imensurável, não há régua que o meça. A única maneira de “medi-lo” é com tensões e emoções, com termos de sensibilidade. A estrutura do “tempo-duração” é completamente diferente do “tempo-relógio”. Quem já perdeu um pai ou uma mãe, ou qualquer ente querido, sabe intensamente como é este tempo. Aquele que já passou pelo sortilégio do amor, ou pela realização de algum sonho também o conhece bem. O tempo vital é uma *passagem* indivisível.

A passagem é exatamente aquilo que não precisamos levar em consideração ao formular uma ordem de tempo científico útil, isto é, mensurável; e, por podermos ignorar esse aspecto psicologicamente fundamental, o tempo do relógio é homogêneo e simples e pode ser tratado como unidimensional. Mas a experiência do tempo é qualquer coisa, menos algo simples. Ela envolve mais propriedades do que o “comprimento”, ou o intervalo entre momentos selecionados, pois suas passagens também têm aquilo que possa apenas chamar, metaforicamente, de *volume*. Subjetivamente uma unidade de tempo pode ser grande ou pequena, bem como comprida ou curta; a expressão coloquial “um grande momento” é psicologicamente mais acurada do que um momento “ruim”, “agradável” ou “excitante”. É este caráter volumoso da experiência direta da passagem que a torna, como observou Bergson há muito, indivisível (Ibidem, p. 119, grifo da autora).

De modo igual ao espaço, que é preenchido por formas materiais aos quais possibilitam a sua observação e apreciação, o *volume* também possui suas formas características: “Os fenômenos que preenchem o tempo são *tensões* – físicas, emocionais ou intelectuais. O tempo existe para nós porque sofremos tensões e suas soluções” (Ibidem, p. 120, grifo da autora). Assim como o tempo do relógio é real a nós, também o é, sem dúvidas, a experiência da *passagem*. E o modo pelo qual ela pode ser simbolizada é através da criação musical. O *tempo virtual* é a semelhança da *passagem*.

<sup>124</sup> “O relógio – instrumento muito problemático em termos metafísicos – faz uma abstração especial da experiência temporal, a saber, tempo como pura sequência, simbolizada por uma classe de eventos ideais, indiferentes em si mesmos, mas classificados numa infinita série “densa” pela relação única de sucessão” (Ibidem, p. 118)

Ela [a passagem] é, porém, o modelo de tempo virtual criado na música. Aí temos sua imagem, completamente articulada e pura; todo tipo de tensão transformado em tensão musical, todo conteúdo qualitativo em qualidade musical, todo fator estranho substituído por elementos musicais. A ilusão primária da música é a imagem sonora da passagem, abstraída da realidade para tornar-se livre e plástica e inteiramente perceptível (Ibidem, p. 120).

Assim, baseado nas palavras de Langer, podemos considerar a música como um símbolo analógico da nossa vida emotiva, de modo que a analogia exista nas estruturas desta com aquela. Há, portanto, uma semelhança lógica estreita entre o tempo da vida emotiva e o *tempo virtual*.

A música se desdobra em um tempo virtual criado pelo som, um fluxo dinâmico dado diretamente e, como regra, puramente ao ouvido. Este tempo virtual, que é uma imagem não do tempo do relógio, mas do tempo vivido, é a ilusão principal da música. Nele as melodias se movem e as harmonias crescem e os ritmos prevalecem, com a lógica de uma viva estrutura orgânica. O tempo virtual é para a música o que o espaço virtual é para as artes plásticas: sua própria matéria, organizada pelas formas tonais que a cria (LANGER, 1957, p. 40, tradução livre)<sup>125</sup>.

#### 4.12. A ilusão secundária na música: o espaço virtual

Não há somente uma ilusão criada pela música. Por mais que o *tempo virtual* esteja em primeiro plano, ainda há uma outra ilusão criada por ela: o *espaço virtual*. Por essa razão tive o cuidado de elucidá-lo nas páginas passadas deste trabalho. “O espaço, na música”, diz Langer, “é uma ilusão secundária” (LANGER, 2011, p. 124). A origem do espaço virtual na música dá-se muito mais pela harmonia do que pela intensidade do som (é comum, com a variação de intensidade, que tenhamos a sensação de maior ou menor distância): “a estrutura harmônica dá, à nossa audição, uma *orientação* no sistema tonal, a partir da qual percebemos os elementos musicais como ocupando *lugares* numa gama ideal” (Ibidem, p. 124).

Existem efeitos espaciais na música; e um estudo cuidadoso - não extravagante - mostra que estes são sempre efeitos do espaço virtual, não real, com as características que os pintores e os escultores chamam de “plástico”. Da mesma forma, onde os efeitos do tempo são alcançados nas artes plásticas, eles sempre têm as qualidades do

<sup>125</sup> “Music unfolds in a virtual time created by sound, a dynamic flow given directly and, as rule, purely to the ear. This virtual time, which is an image not of clock-time, but of lived time, is the primary illusion of music. In it melodies move and harmonies grow and rhythms prevail, with the logic of an organic living structure. Virtual time is to music what virtual space is to plastic arts: its very stuff, organized by the tonal forms that create it” (LANGER, 1957, p. 40)

tempo virtual, o "material" da música (LANGER, 1957, p. 83)<sup>126</sup>.

Na música, o *tempo virtual* é perceptível em absoluto enquanto o *espaço virtual* é apenas parcialmente percebido. O espaço se apresenta como uma aparência que desenvolve o tempo musical em uma dimensão a mais, ele é uma propriedade do *tempo virtual*, uma espécie de extensão – ou elasticidade.

Encerro, então, este capítulo indagando: O que cria o serialismo integral de Boulez? A análise de Theodor W. Adorno sobre o serialismo resulta numa conclusão contrária às afirmações musicais de Susanne Langer. Assim, desenvolverei a resposta para essa pergunta no capítulo posterior, propondo o conceito de *espaço-tempo virtual*.

---

<sup>126</sup> “There are spatial effects in music; and careful study - not fancy - shows that these are always effects of virtual, not actual, space, with the characteristics which painters and sculptors call "plastic". Similarly, where time-effects are achieved in the plastic arts, they always have the qualities of virtual time, the "stuff" of music” (Ibidem, p. 83).

## 5. O ESPAÇO-TEMPO VIRTUAL EM PIERRE BOULEZ.

Este capítulo trará as afirmações primordiais que já foram discutidas para traçar uma análise, baseado na filosofia de Susanne Langer, a respeito do serialismo integral de Pierre Boulez. O princípio de série foi estendido por Boulez às demais propriedades sonoras, de modo que todas elas estivessem interligadas pelos mesmos princípios, dando adeus aos dois mundos incompatíveis schoenbergianos – o romântico e o serial, que foram duramente criticados no artigo *Schoenberg está morto*, de 1951.

No subcapítulo intitulado *A paleta torna-se a pintura* deste trabalho, expliquei que, segundo o estudo de Adorno, Boulez pretendia que o *material falasse por si mesmo*, eliminando a subjetividade do compositor e impondo os quatro princípios para desenvolver toda a composição. O objetivo desta atitude era a renúncia de qualquer reminiscência da tradição tonal.

Os quatro princípios – *valor absoluto, valor relativo, densidade fixa e densidade móvel* – levados aos demais componentes resultaram, segundo Adorno, numa *representação esquemática do espaço*: uma música estática<sup>127</sup>. O *devir sonoro* mantido na técnica dodecafônica, graças a um certo conservadorismo de Schoenberg, foi extirpado nas obras do serialismo integral de Boulez.

Eis então que chegamos ao desenvolvimento da indagação fundante deste capítulo: O que cria a música de Pierre Boulez? Susanne Langer, conforme sua teoria estética, afirma que a música constitui-se de um movimento de formas não visíveis que só podem ser percebidas pela nossa audição: é uma *ilusão* de tempo puramente auditiva. Ela é a semelhança do tempo vital – *la durée réelle*, de Bergson – que só pode ser “medida” com tensões e resoluções – o *volume*. O tempo criado pela música possui estruturas analógicas íntimas com as do tempo vital. O que a música cria é a ilusão primária denominada *tempo virtual*.

O *tempo virtual* em solitude abrange apenas uma dimensão, contudo, pode ser estendido a mais uma dimensão criando a ilusão secundária do *espaço virtual*: “o espaço da música (...) é realmente um atributo do tempo musical, uma aparência que serve para desenvolver a esfera temporal em mais de uma dimensão” (LANGER, 2011, p. 124). Portanto, a ilusão primária da música é o *tempo virtual* e a secundária é o *espaço virtual*.

Em Boulez, como constatei nas análises de Adorno, tem-se uma sobreposição do

---

<sup>127</sup> ADORNO, 2002, p.

espaço em relação ao tempo. A *passagem* indivisível é acometida pela fragmentação, transformando-se em *bolhas de tempo*. Ao ouvir obras como *Structures* ou *Polyphonie X*, podemos constatar uma presença secundária do tempo e uma dominação espacial, como *forma expressiva*, em primeiro plano.

Dito isso, é pertinente apresentar a citação fundamental de Susanne Langer: “A ilusão primária sempre determina a “substância”, o caráter real de uma obra de arte” (Ibidem, p. 125). Assim, se ainda considerada arte, a obra serialista de Boulez está mais para as artes plásticas do que para a música; seu caráter é determinado pela sua ilusão primária, o *espaço virtual*. Independente dos materiais utilizados para a criação de uma obra artística – sons, palavras, cores, gestos, etc. –, ela será “categorizada” pela sua ilusão primordial.

Por mais poético que seja, “pintar com os sons” não atende aos ouvidos e muito menos aos nossos olhos: os ouvidos ouvem, os olhos veem. Sua ilusão espacial não pode ser percebida pela nossa visão; sua intenção de fazer música não pode ser captada pelos nossos ouvidos. Uma nota não se articula à outra: “o momento presente é tudo o que existe” (ROSS, p. ). Ou ainda, como disse Adorno, é impossível executar o processo de *compor junto* – *mitkomponieren*<sup>128</sup>.

Utilizarei o conceito do filósofo inglês Sir Roger Scruton para elucidar o *espaço virtual* criado pelas *bolhas de tempo*, mas antes, gostaria de relembrar a seguinte citação:

No entanto, com o problema do tempo, tocamos na escuta, ou seja, em problemas de formas e de percepção. Na organização morfológica do tempo, o universo relativo das alturas implica consequências que facilmente se podem imaginar. Existe uma curva de resposta do ouvido em relação à maior ou menor diferenciação dos intervalos; tal curva pode pôr-se em relação com o tempo de escuta; duração e alturas estão ligadas – “mensuravelmente” – por este fenômeno. O tempo deverá desenrolar-se em intervalos “finos”; importa dispô-lo e regulá-lo de modo que o ouvido escute através de uma “lupa”. Fora desta morfologia, é-nos permitido refletir sobre o papel da duração na audição. A música ocidental esforçou-se por criar certos pontos de referência numa forma dada, de modo que, tal como acontece com o olho, se pudesse falar de um certo ângulo de audição, graças a uma “memorização” imediata mais ou menos consciente. Mas, no desejo de manter a sensibilidade em alerta, estes pontos de referência tornaram-se cada vez mais dissimétricos, cada vez menos... referenciáveis; pode daí inferir-se que a evolução formal contra as referências confluirá num tempo irreversível, se os critérios de forma se estabelecerem a partir de redes de possíveis diferenciados: a escuta tende, cada vez mais, para o instantâneo, as referências perdem a sua razão de ser. A obra já não é a arquitetura que vai de um “começo” para um “fim” através de peripécias várias; as fronteiras são deliberadamente anestesiadas, o tempo de escuta torna-se não direcional – bolhas de tempo, se assim se quiser (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. 140).

<sup>128</sup> ADORNO, 2018, p. 377

Eu avalio *The clothes have no emperor*<sup>129</sup> como um *Schoenberg is dead*, porém, certamente muito mais agressivo e verdadeiro. Boulez escreveu o seu artigo logo após a morte de Schoenberg; o mesmo fez Roger Scruton com a morte de Pierre Boulez. Afirmo Scruton em um dos trechos:

Ele [Boulez] deliberadamente, e, na minha opinião, sem entender, desfez a distinção entre o tom musical e o som acústico; ele matematizou e cientificou uma prática que é significativa apenas se for vista como uma arte criativa, e justificou todo tipo de pretensão intelectual, contanto que fosse intelectual, e apenas enquanto pudesse ser vista como a mais recente tentativa de *épater le bourgeois*<sup>130</sup> (SCRUTON, 2016, tradução livre)<sup>131</sup>.

Escolhi uma entre tantas citações de Boulez para exemplificar essa afirmação de Sir Roger Scruton:

Ficar-se-á porventura surpreso por chamarmos complexos de sons ao que habitualmente se rotula de acordes. Sem falar da herança história a que está ligado o termo *acorde*, não atribuímos a esta coagulação vertical uma função harmônica propriamente dita. Entendemo-lo como sobreposição de frequências, como um bloco sonoro” (BOULEZ In. Assis, 2016, p. 84).

Em suma, o que Boulez revela na citação acima é sua incapacidade de perceber a distinção entre *sobreposição de frequências*, que é um aglomerado de sons, e *acorde*, que é um aglomerado de *tons*. Não há diferença entre os estudos da física no campo da acústica e a essência artística da música para o compositor. Sobreposições de frequência é um fenômeno acústico matematizável. Ao eliminar o ‘eu’ de toda a obra, como discorrido no segundo capítulo deste trabalho, um acorde, que teria um *importe vital*, passa a ser meramente um conjunto de frequências que pode ser medido com uma régua. Recordo-me das palavras de Theodor Adorno: “A vã esperança da arte de que, no mundo desencantado, poderia salvar-se através da pseudomorfose em ciência, torna-se o inimigo da arte”<sup>132</sup> (ADORNO, 2002, p. 193, tradução livre).

Sir Roger Scruton, em seu artigo, ainda relembra um fato histórico relevante que

<sup>129</sup> Publicado em <<https://www.futuresymphony.org/the-clothes-have-no-emperor/>> acessado no dia 20 de dezembro de 2017.

<sup>130</sup> “impressionar burgueses” (tradução livre).

<sup>131</sup> “He deliberately, and in my view uncomprehendingly, undid the distinction between musical tone and acoustical sound; he mathematized and scientized a practice that is meaningful only if it is seen as a creative art, and he justified every kind of intellectual pretension, just so long as it was intellectual, and just so long as it could be seen as the latest attempt to *épater le bourgeois*” (SCRUTON, 2016)

<sup>132</sup> “The vain hope of art, that in the disenchanted world it might save itself through pseudomorphosis into science, becomes art's enemy” (ADORNO, 2002, p. 193).

fortalece ainda mais o argumento sobre a incapacidade de Boulez em distinguir *tons* de *sons*. A pedido do ex-presidente francês Georges Pompidou, o compositor inaugurou em 1977 o *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*<sup>133</sup>. Até mesmo o nome escolhido para o instituto revela que música, para Boulez, são propriedades acústicas engendradas<sup>134</sup>: coordenação acústica, para ele, é o mesmo que música.

Em seu livro intitulado *Understanding Music: philosophy and interpretation*, Sir Roger Scruton apresenta o conceito de *causalidade virtual*. Parece-me pertinente trazê-lo à discussão para esclarecer o problema que aqui está sendo tratado. Ao dissertar sobre a música, o filósofo afirma:

Assim, embora a música possa ter emergido de uma adaptação evolutiva, ela não pode ser entendida referindo-se à sua suposta função genética. A música pertence a outra ordem de experiência e outra ordem de explicação dos gritos dos animais. Ela deve ser entendida em termos da vida que nela se move - uma vida que é perceptível apenas para um ser racional, que pode organizar sons em termos das metáforas espaciais que os transformam de eventos inertes em ações, unidos por uma causalidade virtual em um espaço imaginado próprio. Tal, pelo menos, é a tese que defendo (SCRUTON, 2009, p. 7, tradução livre)<sup>135</sup>.

Suas palavras são consoantes com o pensamento de Susanne Langer. Há pouco, ao expor a teoria da filósofa, explanei que a capacidade do homem de criar símbolos não poderia servir às necessidades biológicas, pelo contrário, em determinadas situações ela nos lançaria em complicações que de nada ajudariam as funções genéticas. Do mesmo modo, afirmei que a capacidade musical é somente humana, pois apenas nós somos dotados da necessidade simbólica. O mais curioso no comentário de Scruton são as equivocadas referências musicais seguintes: “que pode organizar sons em termos das metáforas espaciais que os transformam de eventos inertes em ações, unidos por uma causalidade virtual em um espaço imaginário”.

<sup>133</sup> “Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/Música” (tradução livre).

<sup>134</sup> “This institution, created by and for Pierre Boulez at the request of President Pompidou in 1970, reveals in its name – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – that it does not distinguish between sound and music, and sees both as matters for “research”. Maintained by government funds in the basement of its architectural equivalent, the Centre Pompidou, IRCAM has been devoted to “sound effects” created by the avant-garde elect, whose products are largely, to coin a phrase, “plink selon plonk”. Absorbing a substantial proportion of a budget that might have been used to sustain the provincial orchestras of France, IRCAM has produced a stream of works without survival value. Despite all Boulez’s efforts, musical people still believe, and rightly, that the test of a work of music is how it sounds, not how it is theorized” (SCRUTON, 2016).

<sup>135</sup> “Hence, although music may have emerged from an evolutionary adaptation, it cannot be understood by referring it to its supposed genetic function. Music belongs to another order of experience and another order of explanation from the cries of animals. It is to be understood in terms of the life that moves in it—a life that is perceivable only to a rational being, who can organize sounds in terms of the spatial metaphors that transform them from inert events to actions, joined by a virtual causality in an imagined space of their own. Such, at any rate, is the thesis that I defend” (SCRUTON, 2009, p. 7).

Segundo Langer, as tentativas metafóricas de referenciar a música através de imagens espaciais são frequentes devido a uma ilusão definitivamente espacial que a música cria. O fenômeno do volume e a sensação de movimento, segundo ela, “envolve logicamente o espaço, o que pode equivaler a tomar-se o movimento de um modo demasiado literal” (LANGER, 2011, p. 124). Contudo, como dito anteriormente, para Langer a ilusão espacial é efetiva, mas de ordem secundária.

Conforme Sir Roger Scruton, “a música é um caso extremo de algo que testemunhos em todo o mundo do som, que é a organização social de sons como eventos puros”. Leia-se “eventos puros” como *objeto virtual* criado pela música. O que organiza, ou melhor, articula os elementos musicais, de modo que *sons* se transformam em *tons*, ele denomina por *causalidade virtual*: “O que elas [as pessoas] ouvem então não é uma sucessão de sons, mas um *movimento entre tons*, governado por uma causalidade virtual que reside na linha musical”<sup>136</sup> (SCRUTON, 2009, p. 5, tradução livre, grifo meu).

A *causalidade virtual* é o que possibilita o movimento entre tons, ela liga uma nota a outra de modo que crie a ilusão primária do *tempo virtual*. Sem ela, a composição resultará em notas *desarticuladas* umas com as outras, impossibilitando a criação da *passagem*. Por este caráter fragmentado, segmentado e desarticulado do tempo no serialismo integral de Pierre Boulez, é que sustento o *tempo físico virtual* como ilusão secundária criada pelo compositor.

O que eu defendo é que Boulez tratava a música como um discurso científico e não como expressão artística. Por mais que o espaço criado por Boulez seja virtual, o tempo não é a *duração* de Bergson, é ele puramente o tempo do relógio: segmentado e constituído de sucessões: *bolhas de tempo*. Quando ele extirpou sua subjetividade das composições – o tempo vital –, como demonstrou Adorno, somente restou o tempo físico a ser simbolizado. Por essa razão, crio eu o conceito denominado *espaço-tempo virtual* para designar o produto bouleziano, que consiste do *espaço virtual*, como ilusão primária, e do *tempo físico virtual*, como ilusão secundária.

Para concluir, dado o cientificismo que Pierre Boulez confere a música, o *espaço-tempo virtual* criado pelo compositor pode representar de modo simbólico as noções espaciais da física moderna, como ele mesmo alude na seguinte citação: “Aparentemente, é possível, sem receio de gratuidade, pensar na teoria dos conjuntos, na relatividade, na teoria quântica, assim

---

<sup>136</sup> “What they then hear is not a succession of sounds, but a movement between tones, governed by a virtual causality that resides in the musical line” (SCRUTON, 2009, p. 5).



que se toma contato com um universo sonoro definido pelo princípio serial” (BOULEZ In. ASSIS, 2016, p. ). Assim, creio eu, os conceitos que definem a micro e macroestrutura da composição serialista, sendo eles o espaço liso e estriado e o tempo liso e estriado, podem ser associados, por exemplo, ao espaço de Riemann. A métrica riemanniana permite, do mesmo modo que o serialismo integral, uma qualidade espacial determinada e outra indeterminada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois artigos em que tece a crítica ao serialismo integral, Theodor W. Adorno revela as consequências da abolição do ‘eu’ na composição, ou seja, quando o indivíduo renuncia do papel criativo, a fim de que o “material fale por si mesmo”. No primeiro artigo, *O envelhecimento da Nova Música*, o filósofo acusa Pierre Boulez de fetichismo e idolatria ao material estruturante: “Iludido, o homem cria algo de artefato como fenômeno primordial e reza para ele” (ADORNOR, 2002, p. 194). Em *Vers une musique informelle*, sobre a atitude bouleziana de predispor a composição às fórmulas seriais, Adorno comenta: “No fetichismo, convergem os extremos da crença no material e do princípio de organização absoluta” (ADORNO, 2018, p. 419).

As consequências, como pudemos ver, atingiram diretamente o fenômeno sonoro e, naturalmente, à escuta musical. A tentativa frustrada de Pierre Boulez em extirpar todas as reminiscências tonais da música, e, para isso, abandonar a criação musical às leis seriais, resultaram na dissolução do *devir temporal*. Segundo Adorno, ao estender as leis seriais às demais propriedades sonoras, Boulez findou com as relações entre uma nota e outra; diferentemente de Schoenberg que, devido a um certo conservadorismo musical, conseguiu manter as articulações expressivas (ADORNO, 2018).

Assim sendo, pode ser averiguado que o movimento musical transformou-se em estaticidade. O devir temporal fragmentou-se em *bolhas de tempo*, ou seja, em *pontos pensativamente complexos*<sup>137</sup> que não podem conceber a devida coerência musical. Estranho ao tempo, o serialismo integral de Boulez intimamente se aproximou do espaço. Theodor W. Adorno (2002) afirmou, a esse respeito, que a ideia do serialismo é de uma música estática, a qual consequentemente se aproxima de uma *representação esquemática do espaço*.

A música, para Susanne Langer, “é um análogo tonal da vida emotiva” (2011, p, 28). Toda obra de arte é um *objeto virtual* que se apresenta através de uma *forma expressiva*. No caso da música, o que ela cria é a ilusão do *tempo virtual*, porém, há ainda outra ilusão que se apresenta para estender a dimensão temporal: o *espaço virtual*, que é uma ilusão de segunda ordem.

Através dos estudos de Theodor W. Adorno a respeito do serialismo integral, constatei que o elemento espacial se sobrepõe ao temporal devido à falta de articulação entre

---

<sup>137</sup> ADORNO, 2002, p. 187.

os sons. Essa articulação, que transforma *sons* em *tons*, é denominada pelo filósofo Sir Roger Scruton de *causalidade virtual*. Assim, a ausência desta causalidade nas obras de Pierre Boulez concebe, como ilusão primária, o *espaço virtual*, restando ao *tempo virtual* o papel de ilusão secundária.

Contudo, a ilusão de tempo criada pelo serialismo integral não pode, devido a seu caráter fragmentado, ou, nas palavras de Boulez, às *bolhas de tempo*, ser associada ao tempo psicológico. O tempo criado por Boulez, efetivamente, é uma ilusão do tempo físico – “tempo-relógio” –, pois seu caráter segmentado corresponde diretamente às características do serialismo integral.

Portanto, conforme analisado na teoria estética de Langer, não se pode considerar as obras do período serialista de Boulez como música, porque “as artes são definidas por suas aparições primárias, não por materiais e técnicas”<sup>138</sup> (LANGER, 1957, p. 83, tradução livre). Mesmo que o compositor tenha utilizado materiais sonoros para constituir suas peças musicais, o que determina sua “essência” é a ilusão primária. Posto isso, as obras seriais de Boulez estão mais para as artes plásticas do que para a música.

Desta forma, acredito eu que o novo conceito proposto é pertinente porque responde a indagação principal do trabalho: O que o serialismo integral de Boulez cria? A resposta é o *espaço-tempo virtual*, que se constitui do *espaço* como ilusão primária e do *tempo físico* como ilusão secundária.

Além do mais, graças a este novo conceito, o trabalho abre a possibilidade de relacionar analogicamente o serialismo integral de Pierre Boulez aos conceitos modernos de espaço-tempo na física, como, por exemplo, o espaço de Riemann.

---

<sup>138</sup> “The arts are defined by their primary apparitions, not by materials and techniques” (LANGER, 1957, p. 83).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, T. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_, . *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_, . *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. São Paulo: Unesp, 2007.

\_\_\_\_\_, . O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultura, 1996 (Os Pensadores).

\_\_\_\_\_, . *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_, . *Essays on Music*. London: University of California Press, 2002.

\_\_\_\_\_, . *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2017.

\_\_\_\_\_, . Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin. São Paulo: UNESP, 2012.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGUIAR, W. F. Música e Crítica Social em Adorno. *Controvérsia*, São Leopoldo, v. 4 (1), p. 27-38, jul-dez. 2008.

ARENDT, H. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_, . *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

ASSIS, P. *Pierre Boulez: Escritos Seletos*. Porto: Casa da Música, 2016.

BAGGIO, I. *O dodecafonismo tardio de Adorno*. São Paulo: UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_, . *A dialética da composição musical em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. 383 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

BOULEZ, P. *A música é hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_, . *A música é hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_, . *Conversations with Célestin Deliège*. Londres: Eulenburg, 1976.

\_\_\_\_\_, . *Notes of an apprenticeship*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1968.

CARONE, I. *Adorno em Nova York: os estudos de Princeton sobre a música no rádio*. São Paulo: Alameda, 2018.

COHON, J. C. K. *Técnica e Expressão na Filosofia da Música de Adorno*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. 114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

CORNFORD, F. M. *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.

FUKUSHIRO, L. F. P. O “culinário” em Adorno, Benjamin e Brecht: entre o prazer e a regressão. In: *9º Encontro Internacional de Música e Mídia*. 2013, São Paulo.

GASSET, O. *A Rebelião das Massas*. Campinas: Vide Editorial, 2016.

GILBERT, M. *A História do Século XX*. São Paulo: Planeta, 2016.

GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUBERNIKOFF, C. Pierre Boulez e a análise musical: Notations. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 1, n. 2, p. 30-38, outubro. 2008.

\_\_\_\_\_, P. *Modern music and after*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.

GOMIDE, W. Sobre o conceito de  $\chi\acute{o}\rho\alpha$ : um diálogo entre Platão e Einstein. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 21, p. 183-197, julho. 2007.

GROVE, G. *A dictionary of music and musicians*. Vol. 1. Londres: Macmillan and Co., 1879.

JAMMER, M. *Conceitos de espaço: a história das teorias do espaço na física*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

JEFFRIES, S. *Grande hotel abismo: a Escola de Frankfurt e seus personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LANGER, S. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_, S. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_, S. *Problems of Art*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1957.

\_\_\_\_\_, S. *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*. Nova Iorque: New American Library, 1948.

LIGETI, G. Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure Ia. *Die Reihe*, Pensilvânia, v. 4, p. 32-62. 1975.

MARTIN, G. *A história do século XX*. São Paulo: Crítica, 2016.

MARTINGO, A. Do espaço e tempo musical – teoria científica e prática artística na vanguarda

do pós-guerra. *European Review of Artistic Studies*, v. 1, n. 1, p. 1-10. 2010.

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê, 2002.

MERQUIOR, J. G. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: Ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt*. São Paulo: É Realizações, 2017.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PALISCA, C.; GROUT, D. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

PATY, M. *A física do século XX*. Aparecida: Ideias & Letras, 2009.

PEYSER, Joan. *Boulez: composer, conductor, enigma*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1976.

PLATÃO. *Timeu*. Bauru: Edipro, 2010.

RATZINGER, J. *O espírito da música*. Campinas: Ecclesiae, 2017.

REALE, G; ANTISERI, D. *História da Filosofia: de Spinoza a Kant*, vol. 4. São Paulo: Paulus, 2005.

ROSS, A. *O resto é ruído: escutando a música do século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHOENBERG, A. *Style and idea: selected writings*. Nova Iorque: University of California Press, 1984.

\_\_\_\_\_, A. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2008.

SCRUTON, R. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2015.

\_\_\_\_\_, R. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações, 2013.

\_\_\_\_\_, R. *Understanding music: philosophy and interpretation*. Londres: Continuum, 2009.

STUCKENSCHMIDT, H. *Schoenberg: his life, world and works*. Londres: Oneworld Classics LTD, 2011.

TANNEMBAUM, P. *Boulez's Structuralist Aesthetics of Music*. Hamilton: McMaster University, 1988. 157 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton, 1988.

THOMSON, A. *Compreender Adorno*. Petrópolis: Vozes, 2010.

WEBERN, A. The path to the New Music. Bryn Mawr: Theodore Presser Co., 1963.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Companhia Editora Nacional ,1968.