



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

IVÂNIO LOPES DE AZEVEDO JÚNIOR

**SIMBOLISMO E CRÍTICA:
a experiência musical e suas interpretações**

**FORTALEZA
2015**

IVÂNIO LOPES DE AZEVEDO JÚNIOR

**SIMBOLISMO E CRÍTICA:
a experiência musical e suas interpretações**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação Brasileira.

Linha de Pesquisa: Educação, Currículo e Ensino – Eixo: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque

Co-orientadora: Profa. Dra. Ilana Viana do Amaral

**FORTALEZA
2015**

Ficha Catalográfica

Azevedo Júnior, Ivânio Lopes de.

A994s Simbolismo e crítica: a experiência musical e suas interpretações. /
Ivânio Lopes de Azevedo Júnior. – Fortaleza, 2015.
134 f. ; 30cm.

Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal
do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza, 2015.

Inclui Bibliografia: f. 129-133.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque.

Co-orientadora: Profa. Dra. Ilana Viana do Amaral

1. Simbolismo. 2. Experiência musical. 3. Teoria crítica. I. Azevedo
Júnior, Ivânio Lopes de. II. Albuquerque, Luiz Botelho. III. Amaral, Ilana
Viana do. IV. Universidade Federal do Ceará. V. Título.

CDD 781.15

Como citar este documento:

AZEVEDO JÚNIOR, Ivânio Lopes de. **Simbolismo e crítica**: a experiência musical e suas interpretações. 2015. 134f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

IVÂNIO LOPES DE AZEVEDO JÚNIOR

SIMBOLISMO E CRÍTICA: a experiência musical e suas interpretações

Qualificação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação Brasileira. Linha de Pesquisa Educação, Currículo e Ensino – Eixo: Ensino de Música.

Orientador: Prof. Drº Luiz Botelho Albuquerque

Aprovada em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque
Orientador
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Drª. Ilana Viana do Amaral
Co-orientadora
Universidade Federal do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Pedro Rogério
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Drª. Cármen Maria Saenz Coopat
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Emiliano Fortaleza de Aquino
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Ruy de Carvalho Rodrigues Júnior
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

*Dedico esta tese a quem
me iniciou no universo
fabuloso da música: minha
avó Zeza e meu pai Ivânio
Azevedo.*

RESUMO

A tese consiste na construção e análise de um debate acerca da noção de experiência musical. São arregimentados teses e argumentos no intuito de apresentar e discutir a elaboração de duas interpretações possíveis sobre a experiência com a música. A primeira delas chamamos de simbólico-transcendental. À luz das filosofias de Ernst Cassirer e Susanne Langer, tal interpretação desenvolve uma leitura idealista da experiência musical enquanto compreende a música como expressão lógica das formas universais dos sentimentos humanos. Na segunda interpretação, construída no escopo materialista de uma Teoria Crítica da sociedade, especialmente na versão encarnada na filosofia de Theodor Adorno, a experiência musical é entendida fundamentalmente enquanto fenômeno social. A crítica adorniana procura mostrar que a música é, dentre outras coisas, um modo possível de apresentação das determinações sociais. Após a apresentação dos aspectos básicos das duas interpretações, suas semelhanças e divergências serão confrontadas, de modo a constituir um debate sobre a experiência musical.

Palavras-chave: Simbolismo. Experiência musical. Teoria crítica.

ABSTRACT

The thesis consists of the construction and analysis of a debate about the notion of musical experience. Are regimented theses and arguments in order to present and discuss the development of two possible interpretations, about the experience with music. The first called symbolic-transcendental. In light of the philosophy of Ernst Cassirer and Susanne Langer, which employs such an idealistic reading of the musical experience while understanding the music as a logical expression of the universal forms of human feelings. In the second interpretation, built in the material scope of a critical theory of society, especially in the version embodied in the philosophy of Theodor Adorno, the listening experience is fundamentally understood as a social phenomenon. The Adornian Critical Theory seeks to show that music is, among other things, a possible way of presenting the social determinations. After presenting the basic aspects of the two interpretations, their similarities and differences will be confronted in order to be a debate about the musical experience.

Key-words: Symbolism. Musical experience. Critical theory.

AGRADECIMENTOS

A todos os meus familiares, amigos, professores, alunos e colegas de trabalho que, de algum modo, colaboraram com a realização desta pesquisa. Sem a ajuda de muitos que assumiram minhas responsabilidades no momento em que estive ausente da UFCA, sem as orientações dos pesquisadores mais experientes e sem as vivências afetivas tudo teria ficado bem mais difícil.

Dito isso, um agradecimento especial a Ariane Fátima, Nathalia Brito, Nahiana Marano, Salmo Brito, Roberto Ramos, Carol Teles, Talitha Araújo, Dayana do Nascimento, Gabriel Costa, Suely Chacon, Ricardo Ness, Ricardo Salmito, Robson Almeida, Cristina Carneiro (e toda a equipe da PROCULT), Bismark Maia, Luiz Botelho, Ilana do Amaral, Carmen Coopat, Pedro Rogério, Emiliano Aquino, Ruy de Carvalho, Elvis Matos, Weber dos Anjos, Patrick de Almeida, Ericsson Coriolano, Ricardo Dias, Gracy Martins, Luciana Piovezan, João Dumont, Mano Grangeiro, Mariana Sampaio, Ener Keytian, Franzé, Cícero França, Sauana de Brito, Marcelo, Flávia, Amélia Coelho, Luciano Brayner, Diego de Souza, Manoel Xenofonte, Antonio Queiroz e aos demais músicos com quem trabalho.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA	10
2	MÚSICA, EXPERIÊNCIA E SIMBOLISMO: UMA INTERPRETAÇÃO TRANSCENDENTAL	22
2.1	Considerações iniciais.....	22
2.2	A arte como forma simbólica	25
2.3	Experiência musical: significação, produção e recepção	36
2.4	O estatuto da música tonal.....	46
3	A EXPERIÊNCIA MUSICAL COMO FENÔMENO SOCIAL: UMA INTERPRETAÇÃO CRÍTICA	60
3.1	Considerações iniciais.....	60
3.2	Arte e sociedade: a música como mercadoria em Adorno	62
3.3	A racionalização da música e o caso do <i>jazz</i>	78
3.4	Tonalismo, atonalismo e a possibilidade da nova música	87
4	A EXPERIÊNCIA MUSICAL ENTRE O TRANSCENDENTALISMO SIMBÓLICO E A TEORIA CRÍTICA: CONVERGÊNCIAS, DIVERGÊNCIAS E A POSSIBILIDADE DE UMA SÍNTESE	95
4.1	Considerações iniciais.....	95
4.2	A interferência do social na experiência musical.....	98
4.3	A centralidade da forma na experiência musical.....	107
4.4	Experiência musical: uma aproximação entre arte, conhecimento e educação	116
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
	REFERÊNCIAS.....	129
	APÊNDICE A – Partitura de <i>Autumn Leaves</i> de Mercer, Johnny (1945)	134

1 INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Este trabalho tem a finalidade de contribuir com as pesquisas engajadas na compreensão do fenômeno musical, inserindo-se no debate estético acerca da cultura, do sentido da produção artística e da experiência com a música. Nossa intenção é que esta tese possa ser lida por profissionais e interessados de diferentes áreas, mantendo assim um espírito interdisciplinar¹. Os esforços aqui empreendidos terão como objetivo central a elucidação da noção de *experiência musical*² no tocante à produção e recepção do material sonoro, bem como sua significação artística. A investigação ocorrerá no interior de um debate entre duas perspectivas filosóficas distintas, a saber: o transcendentalismo simbólico³ de Ernst Cassirer e de Susanne Langer e a Teoria Social Crítica, em particular, no uso que aqui faremos, do pensamento de Theodor Adorno.

A primeira, de matriz neokantiana, compreende a arte como uma forma simbólica, ou seja, um modo particular do espírito humano de objetivar a realidade. A forma artística, então, é, em última análise, expressão da liberdade cognitiva do sujeito que, através da simbolização, função psicológica que lhe é exclusiva e dada *a priori*, determina ativamente a experiência, constituindo-a; a segunda, de caráter materialista, entende a arte como uma atividade do espírito humano que, preso às condições objetivas do modo de produção capitalista, expressa na forma artística as contradições da própria sociedade. O sujeito, então, antes de potência espiritual livre e autodeterminada é situado nas determinações materiais sociais mais amplas, nas quais a música pode ser entendida sob o pano de fundo de uma época em que reina a não-liberdade. Vale ressaltar que a interpretação crítica que será articulada no corpo desta pesquisa não pretende adentrar na discussão estritamente exegética e especializada da obra de Adorno ou de qualquer outro pensador, livrando-se por ora, das nuances internas encontradas em seus trabalhos. A estratégia é construir, a partir de alguns de seus textos estéticos, um corpo coerente de teses e argumentos

¹ Esta pesquisa ganhou uma motivação especial em virtude dos encontros entre pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Ceará. Nas aulas do eixo de Ensino de Música, muito se discutiu sobre o que seria propriamente a experiência com a música e, a impressão que construí dessas reuniões, era que uma investigação no campo da fundamentação se mostrava urgente, pois discutir pedagogias musicais sem um esforço filosófico prévio que situe os seus pressupostos teóricos é uma tarefa muito arriscada.

² Neste trabalho, tomarei as expressões “experiência musical” e “experiência com a música” como equivalentes e intercambiáveis.

³ Versão contemporânea do kantismo cuja centralidade se encontra na tentativa de desvelar as condições de possibilidade da experiência, pautando esta em sua compreensão da atividade simbólica.

que possa demonstrar como a sociedade interfere na produção, recepção e significação artísticas, segundo o espírito da teoria crítica⁴.

O debate entre o transcendentalismo simbólico e a teoria crítica que proponho será em grande parte forjado no corpo da tese, no entanto, encontramos algumas pistas desse diálogo em referências bibliográficas do início do século XX⁵, em meio às inúmeras releituras do pensamento kantiano que, naquela época, constituíam quase uma moda filosófica. Do ponto de vista interno ao sistema de Kant, as novas interpretações normalmente propunham o alargamento de conceitos e reformas na compreensão desta filosofia. Tanto Walter Benjamin quanto Cassirer, a nosso ver, partem, programaticamente, da tarefa de redefinir o conceito de experiência (*erfahrung*), pois na visão de ambos a experiência tal qual entendida por Kant não é capaz de apreender a totalidade da produção espiritual. Noutras palavras, o conceito kantiano, ao limitar-se à esfera do conhecimento científico, empobrece a experiência mesma pelo simples fato de não contemplar uma infinidade de elementos que estão presentes na experiência humana. A revisão da compreensão sobre a experiência se mostrou como um interesse comum a ambas as correntes.

Uma mudança na compreensão dessa noção implica, necessariamente, para Benjamin e Cassirer, uma nova significação do que seja o conhecimento. Para ambos, a relação ineliminável entre experiência e conhecimento só ganhará outro sentido quando a discussão for deslocada para a esfera da linguagem⁶. A impressão inicial, da qual parto e que é comungada pelas duas tendências teóricas, é que uma filosofia ou uma crítica da cultura exige uma reelaboração do conceito de experiência, pois é a superação da condição de objetividade da *Crítica da Razão Pura* que possibilitará internalizar, na atividade espiritual, elementos outros. Para Benjamin é também a própria noção de subjetividade enquanto atravessada pela linguagem, histórica e não transcendentalmente concebida, que precisa ser colocada no debate. Não seria suficiente um simples alargamento do sujeito transcendental que permita ampliar o escopo da objetividade, pois é necessária uma

⁴ “A teoria crítica não tem, apesar de toda sua profunda compreensão dos passos isolados e da conformidade de seus elementos com as teorias tradicionais mais avançadas, nenhuma instância específica para si, a não ser os próprios interesses ligados à teoria crítica de suprimir a dominação de classe” (HORKHEIMER, 1975, p.162).

⁵ Em *Sobre o programa da filosofia do futuro*, Walter Benjamin (1918) faz uma referência direta aos trabalhos da Escola de Marburgo que tentaram reformular a filosofia de Kant. Em especial à relação entre lógica transcendental e estética.

⁶ No caso de Cassirer, seria mais adequado falar de um deslocamento para a dimensão simbólica, considerando que, em sua filosofia, a linguagem é uma forma simbólica particular.

subversão na própria noção de experiência capaz de incorporar em seu centro a linguagem.

Walter Benjamin, em um texto intitulado *Sobre o programa da filosofia do futuro*, escrito entre os anos de 1917 e 1918, assume, como Cassirer, a tarefa de construir um conceito superior de experiência que, diferente do idealismo de Kant, reúna os mais diversos elementos da vida humana. Para Benjamin, a consciência que cria os mitos, imagina e devaneia constitui igualmente conhecimento. Kant empobrece, quando delimita o conhecimento às questões de fato, ao mundo espaço-temporal, a experiência justamente por não permitir o histórico, o fluido, o contingente⁷. A busca insistente por necessidade e universalidade é, em parte, a causa que limita a experiência ao conhecimento científico. Diferentemente, para Benjamin, é urgente para a filosofia do futuro a compreensão que “a experiência é a totalidade unitária e continuada do conhecimento” (BENJAMIN, 1961, p.16), o que não a reduz a um tipo específico e parcial de conhecimento. Neste sentido, Benjamin parece se afastar do kantismo mesmo assumindo a experiência como ponto de partida.

Uma diferença relevante entre as duas tendências teóricas se mostra quando vemos que a pretensão transcendental de revelar as condições prévias e inelimináveis da experiência, da qual compartilham Cassirer e Langer, penetram-na de tal maneira que tudo que aparece como contingente é concebido como de menor dignidade onto-epistêmica. Os simbolistas neokantianos, tais quais os modernos de outrora, analogicamente falando, fixam seus olhares apenas na direção das qualidades primárias ao passo que as qualidades secundárias, partes igualmente constitutivas da experiência, são descartadas por abstrações fulminantes. Entretanto, a filosofia da arte de Langer e o projeto teórico de seu mestre Cassirer, mesmo mantendo a pretensão de universalidade kantiana e analisando a experiência ainda nos termos de um esquema transcendental, mostra-se mais aberta para as mudanças decorrentes da história. Já uma interpretação crítica da experiência artístico-musical põe em suspeita todo e qualquer projeto racional que se arroga suficientemente capaz de explicitar o essencial da experiência e do

⁷ “O filósofo nos mostra, nesse texto de 1918, aquilo que deve ser confirmado ou modificado no sistema kantiano, bem como sua discordância frente à leitura realizada pelos seus sucessores na Escola de Marburgo. Enquanto estes, sob o modelo das ciências matemáticas, reduzem o conhecimento às condições de possibilidade da experiência, Benjamin estende seu limite, incluindo no conceito de experiência aquilo que Kant determinou como dogmático. Nosso filósofo volta-se para a experiência plena do homem, da qual é impossível excluir a dimensão espiritual e histórica” (FRANCO, 2009).

conhecimento sem recorrer à especificidade das condições históricas como mediações *sine qua non*.

Entretanto, o transcendentalismo simbólico comunga da mesma preocupação da corrente crítica em seus anos seguintes, mas se separa desta completamente quanto ao entendimento do que seja o essencial da experiência e sua relação com a universalidade⁸. Na medida em que Cassirer e Langer se concentram na justificação da primazia da atividade simbólica, suposto fundamento da humanidade e de sua história, uma interpretação crítica e alternativa reconhece o movimento dialético da história efetiva como a atividade determinante das investidas filosóficas e artísticas. O chão da história dos homens que se assenta no modo como os mesmos produzem sua subsistência e as mercadorias de outra ordem, sob certos aspectos, podem dizer mais sobre a experiência do que um mergulho da razão transcendental nas profundezas de seus objetos. Diferentemente, em *O ornamento das massas*, Siegfried Kracauer (2009) inverte o *modus operandi* da filosofia universalista, ao sugerir que:

O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir de uma análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma. Estes, enquanto expressão de tendências do tempo, não representam um testemunho conclusivo para a constituição conjunta da época. Aquelas, em razão de sua natureza inconsciente, garantem um acesso imediato ao conteúdo fundamental do existente. Inversamente, ao seu conhecimento está ligada sua interpretação. O conteúdo fundamental de uma época e seus impulsos desprezados se iluminam reciprocamente (KRACAUER, 2009 p.91).

Cassirer, como bom leitor de Hegel (CASSIRER, 2000), tem consciência de que o espírito é histórico, portanto, constituído por mudanças e contingências inerentes ao movimento, mas a impressão que nos passa é que seu reconhecimento da influência da história na experiência e no conhecimento é moderado e idealista, não levando às últimas consequências os desdobramentos da relação entre o pensamento e a materialidade da vida social. Pois, por outro lado, como bom discípulo de Kant (2012), Cassirer insiste em uma operação necessária do entendimento (o simbolismo) que consiste no fundamento da experiência humana.

⁸ “Também a teoria crítica e oposicionista como foi exposto acima, deduz de conceitos gerais básicos as suas afirmações sobre as relações reais, deixando transparecer essas relações como necessárias. Se do ponto de vista da necessidade lógica, os dois tipos de estrutura teórica são semelhantes, surgirá, no entanto uma divergência no momento em que deixarmos de falar da necessidade lógica para falar da necessidade das próprias coisas, isto é, para falar de necessidade do desenrolar dos fatos” (HORKHEIMER, 1975, p.153).

Concentrado no desenvolvimento do simbolismo enquanto atividade fundamental do humano, seu entendimento do movimento histórico acaba se subordinando a um entendimento idealista da produção espiritual na medida mesma em que tal exigência transcendental do simbolismo é assumida numa justaposição desta atividade de simbolização universal às vias psicológicas de sua efetividade em cada caso, restando aí justamente o sujeito, tomando fundamentalmente a partir de tal idealidade simbolizadora, como *locus* da experiência.

Apesar da questão em torno de uma compreensão renovada da experiência em geral ser de grande relevância, o interesse central mais específico desta pesquisa é saber como as reflexões, simbólica e crítica, podem ser desenvolvidas no âmbito mais estrito da experiência musical. Enquanto na mesma direção de Cassirer, a música para S. Langer é uma forma simbólica que constrói e expressa o mundo interior, a vida do sentimento mediante a articulação espiritual do material sonoro encontrado na natureza, para Adorno, em outro polo, a música, nas condições capitalistas nas quais ele a toma como objeto de análise, condições elas mesmas históricas, foi transformada em uma mercadoria e, como tal, está sujeita às mesmas determinações propriamente econômicas que as demais mercadorias. Isto é, temos diante de nós, de um lado, uma compreensão que parece explicar a experiência estético-musical de maneira esquemática e formal e, de outro e em contraposição a este, uma postura que apreende a experiência artística em um horizonte de sentido mais amplo, nos termos de uma experiência social.

Uma das tarefas desta tese consiste em investigar se as duas interpretações são absolutamente antagônicas ou se é possível construir uma síntese, mesmo que parcial, a partir de ambas. A princípio, evidencia-se uma forte divergência exatamente porque enquanto para o transcendentalismo simbólico a produção e a recepção musicais são momentos distintos da apresentação simbólica construída pelo espírito, a abordagem crítica tende a colocar esses elementos psicológicos em segundo plano. Para Adorno, a forma que constitui a música tonal, apenas para exemplificar, é, antes da expressão do poder simbólico do espírito humano, a manifestação da lógica fabril que penetrou a produção musical e que pode ser expressa por suas formas particulares, limitando a liberdade criativa do compositor e condenando os ouvidos dos apreciadores da música a um estado de infantilidade. O tonalismo é, também, resultado do processo social de racionalização do material sonoro que possibilitou à música a conquista de sua “autonomia”.

Noutras palavras, então, é importante compreender a aproximação e o distanciamento entre as duas interpretações da experiência com a música. Para tanto, será realmente necessário reinterpretar a noção de experiência, ampliando assim o seu escopo. O próprio modo de investigação da experiência artística, para o transcendentalismo simbólico, que se funda em uma norma universalíssima (função simbólica), é rejeitado pela leitura crítica, que se relaciona com o universal de maneira diversa. Arriscamos dizer que o distanciamento entre as duas perspectivas se mostra justamente quando da compreensão do particular e do universal na experiência possível. No caso da música, vemos Langer, inspirada na obra de H. Schenker⁹ (LANGER, 2011), defender o sistema tonal como se este fosse a garantia da validade de sua interpretação lógico-simbólica da composição e do processo criativo, enquanto Adorno, apoiado nas contribuições de Schoenberg (ADORNO, 2009), rompe com o tonalismo em nome de uma nova música. A primeira universaliza a compreensão da experiência com a música em termos tonais, ao passo que o segundo critica esta espécie de racionalização musical.

Como implicação desse entendimento mais abrangente sobre a experiência, fica o problema de se interpretar qual o estatuto da arte no interior de uma compreensão ampliada da experiência humana. A arte, obra do espírito na forma de uma experiência particularizada, deverá ganhar um *locus* definido em uma reflexão renovada acerca da cultura para ambas as filosofias. Como examinaremos as interpretações conflitantes de Langer e Adorno já no que concerne à experiência com a música, as implicações mais gerais sobre qual o estatuto da arte em sentido amplo serão tratadas lateralmente, mas, assim mesmo, será reservada uma palavra sobre o caráter cognitivo da arte.

Nas obras *Philosophy in new key* (2004) e em *Sentimento e Forma* (2011), Langer leva a cabo a sua teoria da arte que, mediante uma justificação lógico-transcendental, assenta a experiência musical (e a artística de modo geral) sobre a atividade simbólica. O conteúdo significativo das artes é expresso nas formas universais. A arte, e a música enquanto sua expressão particular, conteúdo significativo justamente por expressar formas universais que são comunicáveis¹⁰ na

⁹ SCHENKER, H. *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, III. **Der Freie Satz**, Viena. v. 2, p. 148ff, 1935.

¹⁰ Em virtude do constante tensionamento entre arte e linguagem no pensamento Langer, a utilização de certos termos deve vir acompanhada de um esclarecimento mais pontual. Exatamente para que se evite o emprego de sentidos tradicionais por termos que são bastante comuns à linguagem e um tanto estranhos à arte. Para Langer, comunicar no contexto da arte tem o sentido de apresentação ou de explicitação (LANGER, 2011, p. 409).

experiência estética. Diferentemente da linguagem proposicional, a música, mesmo não possuindo um vocabulário e um aparato sintaticamente articulado, pode expressar formas significativas que carregam consigo algo da nossa vida interior, das nossas emoções.

O pensamento de Langer, assim como o de Cassirer, recoloca a filosofia, em suas pretensões fundamentais, bem próxima das discussões sobre a linguagem que se desenrolaram na primeira metade do século XX, embora seja mais rigoroso afirmar que ambos assumem o problema da linguagem, subsumindo-o ao projeto das Formas Simbólicas. No início de *Philosophy in new key*, Langer dialoga com seus contemporâneos do Círculo de Viena e, assim como este movimento, reconhece o problema do significado enquanto a questão central da filosofia contemporânea, contudo, rompe com o mesmo no instante em que seus integrantes relegam as emoções à dimensão do não significativo. Para pensadores como Carnap (LANGER, 2004), a linguagem nunca poderá expressar sentimentos privados justamente pelo fato de que estes não afiguram um estado de coisas, não representam fatos (GENTIL, 2004, p.188). Langer, para evitar o limite desta filosofia, contrapõe-se ao defender que a linguagem proposicional não é a única via para expressar conteúdos significativos. A atividade simbólica, portanto, não se reduziria à esfera da linguagem. Em seu entender, a tarefa da filosofia é demonstrar as diversas formas da expressão do espírito, ou seja, provar que o conteúdo significativo, produto da atividade intelectual, apresenta-se em formas não necessariamente linguísticas, mas obrigatoriamente simbólicas.

Sobre a música, Langer (2004) afirma:

Se a música tem qualquer significação, é semântica, não sintomática. Seu significado é evidentemente não o de um estímulo para provocar emoções, não o de um sinal para anunciá-las; se tem um conteúdo emocional, ela o *tem* no mesmo sentido que a linguagem *tem* seu conteúdo conceitual – simbolicamente. Não é comumente derivada de afetos nem tencionada para eles; mas cabe dizer, com certas reservas, que é a respeito deles (LANGER, 2004, p.176).

E completa: “A música não é a causa ou a cura de sentimentos, mas sua expressão lógica; ainda assim, nessa qualidade, ela tem maneiras especiais de funcionar, que a torna incomensurável com a linguagem, e até com os símbolos apresentados, como imagens, gestos e ritos” (LANGER, 1954, p.176). A tarefa posta, então, consiste em investigar como o conteúdo e a forma musicais, para

Langer, se constituem na experiência estética. Além disso, é preciso analisar em que condições é possível falar em experiência objetiva através da música. A pretensão do projeto das Formas Simbólicas é ampliar os limites da objetividade do conhecimento, alargando o escopo da justificativa acerca das condições apriorísticas da experiência. Em se tratando da música, com Langer, teríamos a possibilidade de tocar uma dimensão do real a qual ficou, pelo menos para o empirismo lógico, fora do domínio do significativo, do racional. A música de um modo não linguístico, porém simbólico, expressa objetivamente uma dimensão do real, qual seja, o reino subjetivo dos sentimentos.

Por mais que se reconheça que o projeto da Filosofia das Formas Simbólicas foi um avanço empreendido por Cassirer, e por Langer no campo da Estética, em virtude do ganho conceitual em ter conseguido alargar o âmbito da experiência possível e da objetividade, por permitir que o caráter histórico da experiência penetrasse, em certa medida, na atividade do espírito, ainda permanece uma herança de Kant que é difícil de ser demonstrada. Trata-se da pressuposição de uma função transcendental, que se mostra na tentativa de redução da experiência às suas condições de possibilidade. Como se fosse possível chegar a uma espécie de “grau zero” da experiência, ao antecedente lógico e absoluto da experiência possível. A filosofia da cultura de Cassirer toma a função simbólica, a operação psicológica de imprimir significados à realidade como a norma universal, sendo esta a condição de possibilidade de toda e qualquer manifestação significativa do espírito¹¹.

Do outro lado, com Adorno, encontramos uma forte crítica às tendências que tentam compreender a música sobre bases psicológicas. Ao tratar da música, aponta o problema ao afirmar: “A música não conhece nenhum direito natural e por isso toda a psicologia da música é tão discutível. Na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma compreensão invariável, supõe-se a constância do sujeito musical” (ADORNO, 2009, p.35). E mais:

A admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em

¹¹ “Se toda cultura se manifesta na criação de determinados mundos de imagens espirituais, de determinadas formas simbólicas, a meta da filosofia não consiste em colocar-se na retaguarda de todas estas criações, e sim em compreendê-las e elucidá-las em seu princípio formador fundamental. Se a filosofia da cultura lograr aprender e tornar visíveis estes traços, terá cumprido, em um novo sentido, a tarefa de, em face da pluralidade das manifestações do espírito, demonstrar a unidade de sua essência” (CASSIRER, 2001, p.74-75).

todo o caso, segundo critérios da psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons que dispõe. Esse material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos (ADORNO, 2009, p. 35).

Dessa maneira, sob um exame crítico da experiência musical, conteúdo e forma mantêm uma íntima relação com o movimento da história. Enquanto para Langer o movimento harmônico entre os acordes I-V-I¹² consiste na essência do tonalismo, revelada na análise de Schenker, Adorno, por sua vez, entende tal expressão da forma musical como a apresentação do empobrecimento da experiência musical contemporânea e do processo de racionalização já percebido por Max Weber. A música tonal, reificada, reproduz a mesma lógica típica das fábricas nascidas com o capitalismo, além da tendência da razão a submeter as esferas da vida ao cálculo matemático. As “leis harmônicas” do tonalismo não coincidiriam assim com o espírito universal do apreciador, mas produzem um tipo específico de ouvinte, limitado e infantilizado, o qual somente se tornou possível sob condições históricas particulares. O tonalismo, além disso, acaba por engessar a própria verve criativa do compositor. Assim, para Adorno, a experiência musical libertária, expressa no atonalismo de Schoenberg (ADORNO, 2009), é a nova música que resiste diante daquela produzida pela indústria cultural. Sendo esta última responsável pelo estreitamento da audição e pelo declínio da experiência estética. Enquanto Langer enxerga no tonalismo a expressão acabada da forma lógica da experiência com a música, Adorno o concebe como sintoma de uma lógica social decadente que reifica a música.

Com Adorno, no campo da estética musical, é possível articular uma crítica ao simbolismo de Langer que, mesmo tendo alargado o conceito de experiência, esbarra em um limite do transcendentalismo que, ao tentar reduzir à objetividade da experiência com a música à função simbólica, universaliza o particular acriticamente. Por outro lado, a escolha por uma interpretação crítica que subverte a compreensão transcendental, exatamente por demonstrar o caráter transitório e não necessariamente psicológico do significado da produção e da recepção musicais, corre igualmente o risco de diluir o específico da experiência musical individual na

¹² Ao longo do texto, lançarei mão dos algarismos romanos no contexto do sistema de cifragem analítica para designar os graus dos acordes.

universalidade da explicação filosófico-sociológica. Aspectos que, no estado atual da música, podem ter sido resultantes de escolhas culturais, historicamente situadas, tendem a ser naturalizados por um processo de abstração da experiência que crê ser possível abstrair o essencial do fenômeno musical, como queria Langer.

Entender a música fundamentalmente enquanto mercadoria e, portanto, como fenômeno socialmente mediado pela lógica do capital, não elimina os seus aspectos subjetivos. Ao mesmo tempo em que um *standard* de jazz revela uma estrutura harmônica previsível ao ouvinte treinado, ele pode provocar, intersubjetivamente, as mais profundas emoções a este mesmo ouvinte, pois, ter consciência das razões históricas que conduziram ao estado atual da produção musical não implica, obrigatoriamente, na perda, por parte do ouvinte, do conteúdo simbólico e diretivo que se manifesta a partir de uma forma reificada.

Com os poucos elementos apontados preliminarmente nesta introdução, é possível inferir que, apesar das divergências entre as duas interpretações, ambas mantêm uma característica comum, qual seja: a música é um modo de manifestação do espírito de alto poder expressivo cujo conteúdo estético guarda um valor cognitivo. Seja para apresentar as formas universais dos sentimentos ou as contradições da produção capitalista, a música é muito mais do que uma mera operação intelectual, uma prática de senso comum ou uma disciplina curricular. Por meio das formas musicais, é possível saber mais sobre a interioridade humana e sobre a sociedade. A música, para Langer, seria o único meio de apresentação objetiva de uma parcela do real, enquanto para Adorno a música autêntica, em sua versão atonal e não reificada, poderia vir a se constituir como forma de resistência ao estabelecido pela indústria cultural.

No tocante às aproximações entre a interpretação simbólica e a interpretação crítica, destaco dois focos de investigação: i) para ambas, a arte, em especial a música, possui um caráter cognitivo, o que significa dizer que a experiência artística gera ganho epistêmico ao expressar seu conteúdo. Com a música, de alguma maneira, é possível conhecer mais sobre o real. Seja na expressão lógica das formas universais dos sentimentos ou na denúncia das contradições sociais; ii) Tal caráter cognitivo não se constitui dentro da compreensão clássica de representação entre idênticos, nos moldes da dinâmica da linguagem discursiva, mas, diferentemente, a arte se coloca como uma forma de apresentação não discursiva de seu conteúdo objetivo.

Contudo, as divergências entre as duas interpretações são bastante acentuadas. Enquanto para Langer o problema da experiência com a música é entendido em termos esquemáticos e epistêmicos, cujo intuito é demonstrar como o simbolismo, função transcendental, opera na constituição da experiência artística, Adorno trata dialeticamente o problema como fenômeno social, não havendo, em sua perspectiva, como isolar a relação sujeito-objeto de suas determinações históricas. Outra divergência, decorrente desta primeira, se desdobra no que diz respeito à relevância do aspecto social da experiência com a música. Em Adorno, a forma musical expressa a objetividade social, objetividade que nas condições específicas da indústria cultural implicam um achatamento fetichista da subjetividade em função da precedência formal e objetificadora da forma-mercadoria. As contradições reais que se desenrolam na efetividade histórica ganham vazão na produção e na recepção musicais na medida em que são constitutivas da própria subjetividade. Já na compreensão de Langer, a composição, momento da produção musical, pressupõe tanto a liberdade do artista quando do seu processo de criação, quanto a contemplação do ouvinte no momento da recepção auditiva, pensadas numa liberdade subjetiva que não incorpora nenhum tipo de interferência significativa das condições sociais na constituição da experiência estética.

Segundo Langer, a música apresenta a vida interior por meio da expressão lógica das formas universais do sentimento e, para Adorno, a música expressa em sua forma musical as contradições objetivas da sociedade. Outro desdobramento da incompatibilidade mencionada acima está na leitura que os dois pensadores apresentam sobre o significado e a relevância histórica do tonalismo. Langer, apoiando-se no trabalho de H. Schenker, defende o tonalismo de maneira a compreendê-lo enquanto a expressão mais madura da forma musical, ao passo que Adorno, assumindo uma postura radicalmente oposta, entende que o tonalismo representa o estágio decadente e reificado do desenvolvimento da música. O Atonalismo de Schoenberg, que deliberadamente se posiciona na contramão do tonalismo de Schenker, é a nova música a suplantará a lógica reificada que se cristalizou no sistema tonal.

Em resumo, a proposta desta tese é a investigação dos aspectos importantes tanto da interpretação simbólico-transcendental quanto da interpretação crítica acerca da experiência com a música, lembrando que ambas as leituras serão construídas a partir da arregimentação e articulação de aspectos-chave de suas

respectivas filosofias. A ideia é que a partir dos elementos investigados tenhamos, nos *dois próximos capítulos*, a exposição das duas perspectivas filosóficas de modo a esclarecer quais são as suas respectivas compreensões sobre o conteúdo significativo da música, bem como suas implicações nos processos de produção e recepção musicais.

No momento seguinte, em um *terceiro capítulo*, o objetivo é realizar o confronto entre teses e argumentos das duas interpretações, analisando seus escopos, pretensões, implicações e limites. Para que depois se avalie a possibilidade de uma síntese entre ambas. Só após essas etapas é que poderá haver clareza se há realmente uma incompatibilidade fundamental entre o transcendentalismo simbólico e a teoria crítica, ou se suas posições são conciliáveis, ao menos, parcialmente. Na *conclusão*, faremos um exame do percurso geral da pesquisa, bem como de seu movimento argumentativo. Certamente, será reafirmada a complexidade e a abrangência da discussão promovida na tese, além de apontadas algumas questões a serem aprofundadas em pesquisas futuras.

2 MÚSICA, EXPERIÊNCIA E SIMBOLISMO: UMA INTERPRETAÇÃO TRANSCENDENTAL

2.1 Considerações iniciais

A reflexão sobre a música, assim como a teorização acerca da experiência, traz consigo uma tradição de pensamento e, conseqüentemente, a pressuposição de um longo debate que termina por impor ao pesquisador uma primeira tarefa, a saber: precisar seus interesses, estabelecendo um recorte nesse universo conceitual. Muito se discutiu sobre música e experiência e a relação entre ambas. Encontramos tematizações desses conceitos, por exemplo, em filosofias, sociologias, antropologias, etnomusicologias que, cada uma a seu modo, tentaram esclarecer e/ou problematizar ainda mais tal relação. Nesta tese, insistiremos na aproximação entre as noções de música e experiência partindo do princípio de que a problematização é condição necessária para que se alcance algum esclarecimento em torno das teses, argumentos e conceitos que compõem um debate teórico.

Apresentamos essas noções na forma de uma única expressão apenas e no interior de um debate filosófico que ocorreu durante os últimos séculos e que continua até os dias atuais. Esta inquirição se dará em torno da noção, ainda abstrata, de *experiência musical* que, como era de se esperar, continua sendo objeto de pesquisa em diversas frentes e em diferentes contextos. De início, definirei o específico da experiência estética cuja compreensão se estende a todas as artes. A experiência com a música será concebida como composta por três aspectos fundamentais: a composição (produção), a audição (recepção) e a significação. Uma vez explicitado o conteúdo significativo da música, a relação entre produção e recepção ficará mais clara.

A tarefa principal deste capítulo é articular os elementos que nos permitem reconstruir e expor conceitualmente a interpretação simbólico-transcendental tal como apresentada na perspectiva de S. Langer. O primeiro passo será o de explicitar em que sentido a arte consiste em uma atividade empírica de natureza simbólica cuja capacidade de objetivar o mundo lhe é inerente. Em seguida, explicitaremos como a autora entende o conteúdo significativo da música no interior da compreensão mais ampla apresentada por Ernest Cassirer das formas simbólicas, simbolismo no interior do qual Langer pensa a questão da arte,

respondendo a indagações do tipo: o que distingue a música dos demais materiais sonoros?; Qual o elemento genuinamente artístico e expressivo que se encontra presente nas obras musicais?; A música é um tipo de linguagem?; É possível defender que a música traz consigo uma espécie de conteúdo objetivo? Uma vez respondidos tais questionamentos, passo à análise de como tal conteúdo significativo opera tanto na composição quanto na audição musicais, contemplando assim os dois momentos básicos, e mais intuitivos, da experiência com a música tal como pensada nessa abordagem.

Será construída, assim, uma linha de argumentação que apresenta os elementos centrais da interpretação simbólico-transcendental da experiência musical. Ela é simbólica porque entende a experiência e toda a atividade racional em termos de significação sendo essa a marca da atuação intelectual do espírito e, ao mesmo tempo, transcendental em virtude da função simbólica ser entendida como necessária, universal e válida *a priori*. Esta interpretação filosófica, que compreende a arte em geral, em especial a música, como um modo de expressão das formas universais que, em última análise, se fundamenta em uma operação subjetiva e transcendental, consiste em uma continuidade do pensamento de Cassirer. Como mostrarei, Susanne Langer, sua seguidora, elabora uma teoria da arte mais acabada e direcionada para a música disso que entendemos por uma interpretação simbólico-transcendental da experiência que, a rigor, nada mais é do que a explicação da natureza da atividade musical dentro do projeto da Filosofia das Formas Simbólicas¹³.

A contribuição filosófica de S. Langer está situada, principalmente, no debate da primeira metade do século XX, tendo como interlocutores os pensadores da linguagem que, à luz de uma versão renovada do positivismo, procuravam destituir de sentido racional as diversas expressões artísticas, relegando-as ao âmbito do inefável, do *nonsense*. Para filósofos eminentes como R. Carnap (LANGER, 2004, p.92), as emoções não podem ser significativamente expressas porque não afiguram nenhum estado de coisas no mundo e, portanto, não representam nada de objetivo. As artes, por trabalharem com conteúdos privados e por não estarem aptas à validação empírica, não se constituem enquanto linguagem, sendo conseqüentemente, desprovidas de conteúdo racional.

¹³ A compreensão de Langer, apesar de aceitar aspectos históricos, assume, em última instância, uma função operativa transcendental que é, ao mesmo tempo, universal e necessária.

Segundo esse tipo de argumentação que identifica os limites do mundo com os limites da linguagem, nenhuma arte pode significar, ou melhor, representar coisa alguma. O transcendentalismo de Langer pretende demonstrar, dentre outras coisas, este limite de compreensão do positivismo lógico. Para Langer, a linguagem é apenas uma forma particular de expressar conteúdos significativos, não a única. As artes significam de modo não linguístico.

Seguindo a filosofia das formas simbólicas de Cassirer, que pretende ser uma crítica da Cultura¹⁴ e, por conseguinte, de toda a produção do Espírito, Langer assume tanto a linguagem como a arte enquanto modos distintos de objetivação do mundo. A atividade simbólica, essencialmente humana, é o universal que perpassa ambas as formas de expressão significativa. Apesar desta isomorfia no simbolismo, a linguagem pressupõe uma lógica diversa do *modus operandi* das artes, diferenciando os seus conteúdos e as suas formas. Enquanto a linguagem expressa conteúdos conceituais na forma de proposições sintaticamente articuladas, as artes, em nosso caso a música, apresentam de maneira significativa seu conteúdo estético, as formas universais do sentimento humano, a vida interior.

Na compreensão de Langer a música, além de possuir um conteúdo significativo – as formas universais do sentimento – alcançou na modernidade tal grau de desenvolvimento que a colocou em um estágio avançado de sua história. O tonalismo aparece aqui como a Forma Musical por excelência. Ele é, igualmente, a manifestação mais acabada da expressão de seu próprio conteúdo. A música, diferente de outras artes como a arquitetura, a pintura e a escultura, não encontra suas formas estéticas na natureza. As formas naturais que ajudam a constituir algumas artes particulares não fazem o mesmo com a música. A experiência musical sobre bases tonais estaria vivendo, portanto, o seu momento áureo de desenvolvimento, sendo apenas possível aos compositores e aos ouvidos modernos contemplarem a apresentação dos conteúdos da música segundo uma lógica interna que identifica os sentimentos humanos universais com leis musicais bem definidas.

Para o devido entendimento da interpretação simbólico-transcendental desenvolvida por Susanne Langer, é indispensável que três aspectos de sua filosofia fiquem claros: i) As artes são formas simbólicas cujo conteúdo permite, assim como

¹⁴ “A crítica da razão transforma-se assim em crítica da cultura. Ela procura compreender e provar como todo conteúdo cultural, na medida em que seja algo mais do que simples conteúdo isolado, e conquanto esteja baseado em um princípio formal universal, pressupõe um ato primordial do espírito” (CASSIRER, 2001, p.22).

a linguagem, mas de modo diferente, apresentar objetivamente a realidade. A música possui uma forma de apresentação não linguística, porém simbólica, e seus conteúdos não são fatos ou estados de coisas, e sim formas universais; ii) A experiência musical propriamente dita, em suas duas dimensões básicas, a produção e a recepção, só pode ser entendida na relação que o compositor e o ouvinte, respectivamente, mantêm com o conteúdo significativo específico da música. A função operativa de simbolizar e o grau de amadurecimento com que a música expressa seu conteúdo significativo são fundamentos a partir dos quais se entende o constitutivo da experiência com a música; iii) O tonalismo é a expressão mais acabada da música.

2.2 A arte como forma simbólica

Em seu projeto de refundação da filosofia, Cassirer tenta ampliar o escopo do pensamento de Kant, mantendo ainda seu espírito formal e universalista. Ele desenvolve uma Crítica da Cultura sobre a pressuposição de que a operação subjetiva de universalização do particular, própria do conhecimento científico, não se limita a este. Os dados da experiência que, como defendia Kant, são constituídos pela estrutura transcendental do sujeito, objetivando assim nosso conhecimento sobre a natureza, por sua vez, estão suscetíveis a modos de objetivação diversos. O conhecimento sobre o mundo se inicia com a experiência, mas as representações, que são resultados dos processos de objetivação, não se restringem às científicas. O conhecimento científico é, portanto, na visão de Cassirer, uma forma particular de construção da realidade objetiva, dentre outras. O conjunto dos modos de objetivação do real são exatamente o que Cassirer designou por *Formas Simbólicas*¹⁵.

A revolução copernicana instaurada por Kant, no âmbito da filosofia, é assumida e reelaborada por Cassirer. O elemento fundamental e essencial da atividade espiritual não se encontra no objeto, como era suposto pela metafísica tradicional, e sim no sujeito. Contudo, as condições de possibilidade das formas simbólicas, dos diferentes modos de objetivação da realidade (CASSIRER, 2001,

¹⁵ “Não apenas a ciência, mas também a linguagem, o mito, a arte e a religião caracterizam-se pelo fato de nos fornecerem os materiais com os quais se constrói, para nós, o mundo do real e do espiritual, o mundo do Eu”. (CASSIRER, 2001, p.39).

p.18-19), não se encontram mais em uma estrutura transcendental, inerente aos sujeitos, mas em uma função espiritual formal e universal, a saber: o simbolismo.

Em vez de se exigir, tal como a metafísica dogmática, uma unidade absoluta da substância, à qual remontam todas as existências particulares, busca-se agora uma regra que domine a multiplicidade e diversidades concretas das funções cognitivas e que, sem invalidá-las e destruí-las, possa reuni-las em uma ação uniforme, em uma atividade espiritual completa em si mesma (CASSIRER, 2001, p 18).

Esta atividade completa em si mesma é a atitude inerente ao humano de produzir significados. O processo de significar, ou de simbolizar, é a ação espiritual sem a qual não há o mundo, nem o eu. O simbólico é, portanto, o *medium* ineliminável e constituidor de qualquer coisa que se compreenda enquanto relação entre o intelecto e a realidade. A simbolização é, assim, a condição do existir e do pensar humanos. É, igualmente, a operação espiritual que determina a experiência possível. A atividade simbólica é o essencial da existência humana, isto é, o seu fundamento. Toda a reflexão em torno da experiência e do conhecimento gerado a partir dela é construída à luz da atividade simbólica¹⁶ que, para Cassirer, não se desenvolve de maneira uniforme.

A questão básica da filosofia de Cassirer, que é a mesma de Kant, é compreensão do processo de transformação de um conteúdo sensível em conteúdo espiritual, isto é, como o espírito elabora representações objetivas na constituição da própria experiência. A atividade simbólica consiste na ação espiritual que garante a objetividade e a significação das diversas representações espirituais. A cultura é exatamente o conjunto de todas as significações espirituais engendradas por formas diferentes de atuação da consciência:

Nesse sentido, o mito e arte, a linguagem e a ciência, são criações que formam o ser: elas não são simples cópias de uma realidade existente, mas representam, ao invés, as linhas gerais do movimento espiritual, do processo ideal, no qual, para nós, o real se constitui como unidade e pluralidade, como multiplicidade das configurações que, entretanto, afinal são unificadas através de uma unidade de significação (CASSIRER, 2001, p.64).

¹⁶ “O primeiro problema que se nos apresenta na análise da linguagem, da arte, do mito, consiste em perguntar de que maneira um determinado conteúdo sensível, particular, pode se transformar no portador de uma significação espiritual universal” (CASSIRER, 2001, p. 43).

Se agora a filosofia parte do princípio de que a investigação não se limita à justificação do conhecimento sobre o mundo, mas sim da cultura como resultado da atividade simbólica e própria do espírito, a arte, a religião e o mito, por exemplo, podem ser reconhecidas como formas específicas de objetivar o real, tendo cada uma delas um conteúdo particular e uma maneira específica de operar. A experiência possui, assim, diversas facetas. A condição humana de estar no mundo é o processo mesmo de dar sentido às experiências possíveis, bem como suas respectivas representações objetivas. Se a função simbólica é a atitude espiritual ininterrupta que torna possíveis todos os modos de universalização dos particulares, de objetivação da realidade, as ciências, a linguagem, as artes, as religiões e o mitos estão sob a égide de uma mesma matriz espiritual. O simbolismo é a atividade que permite ao espírito se expressar, objetivamente, de modos diferentes. As Formas Simbólicas têm, assim, sua condição de existência garantida pela função operativa de simbolizar.

O Transcendentalismo subjetivista de Kant é aqui mediado pela apropriação de Cassirer da noção hegeliana de espírito, mediação que resulta numa ampliação fundamental do conceito de experiência. Se em Kant o campo da experiência é delimitado pelas categorias do entendimento, com as quais se produz o conhecimento das ciências (causalidade, modo, relação etc.), o conceito de forma simbólica amplia consideravelmente a noção de experiência, pois a torna relativa ao conjunto do campo simbólico por meio de formas pelas quais a totalidade das atividades que envolvem simbolização, a totalidade das atividades da cultura, são pensáveis como experiências e assim tornadas cognoscíveis. Isso se dá justamente porque a universalidade da forma simbólica, assim como a demarcação dos seus campos particulares, fornece uma versão do conceito de experiência marcada pela unidade da função simbolizadora e não pelas separações de campos de atividade que em Kant determinam a exclusão das questões relativas à vida prática, como a de Deus, ou as questões relativas à pergunta pela teleologia na natureza ou sobre a universalidade do gosto, do campo do conhecimento objetivo exatamente na medida em que amplia, pelo conceito de forma simbólica, a dimensão daquilo do que se pode fazer experiência. Cassirer inclui a arte, assim como a religião ou o mito, numa noção de experiência impensável para o transcendentalismo de Kant. Talvez não seja ocioso aqui lembrar que a formulação de Cassirer encontra-se fincada no debate filosófico alemão dos fins do século XIX e início do século XX acerca da

possibilidade de validade nas “ciências do espírito”, debate que animou esferas distintas da reflexão como a história e a sociologia além da própria filosofia ou da estética.

No caso da arte, o espírito apresenta objetivamente a realidade através de sua atividade simbólica, mas de um modo distinto da ciência, por exemplo. Representar a realidade artisticamente, no sentido defendido por Cassirer, não tem o sentido de afigurar fidedignamente os fatos ou as coisas, mas, de certo modo, o de construir parte do mundo a partir de uma visão universal em que subjetivo e o objetivo se confundem¹⁷. Há um “*medium virtual*” entre a consciência e a natureza em que pairam as formas universais expressas pela arte: “Saindo da realidade imediata das coisas, estou vivendo no ritmo das formas espaciais, na harmonia e no contraste das cores, no equilíbrio entre a luz e a sombra. É nesta absorção pelo aspecto dinâmico das formas que consiste a experiência estética” (CASSIRER, 1994, p. 248-249). Seria uma espécie de descoberta/construção da realidade de maneira diferente da ciência empírica, porque enquanto esta procura o essencial das coisas¹⁸, sua substância ou características fundamentais, resumindo o real a tipos objetivos para classificações gerais, com fins muitas vezes descritivos, a arte “apresenta-nos a intuição da forma das coisas mediante um processo de concreção” (CASSIRER, 1994, p. 235).

A ciência simplifica as coisas em conceitos por meio da abstração racional e a arte se constrói sobre o que para Kant é chamado de “universalidade estética” (CASSIRER, 1994, p. 238-239)¹⁹. O artista representa parte da realidade expressando a natureza em sentido diverso da ciência porque as formas universais manifestas nas obras de arte não se aplicam aos objetos particulares como se a elas coubessem descrever as coisas ou os fatos. A arte objetiva a natureza com

¹⁷ “Quando estamos absorvidos na intuição de uma grande obra de arte, não sentimos uma separação entre o subjetivo e o objetivo. Não vivemos a nossa realidade simples e corriqueira das coisas físicas, nem vivemos integralmente em uma esfera individual. Além dessas duas esferas detectamos um novo domínio, o domínio das formas plásticas, musicais, poéticas e estas têm uma universalidade real (CASSIRER, 1994, 238).

¹⁸ Pelo menos para o realismo científico. Digo isso porque encontramos na tradição de pensamento, principalmente na filosofia da ciência dos séculos XX e XXI, interpretações metacientíficas que abandonam toda a espécie de essencialismo.

¹⁹ “Em nossos juízos estéticos, sustenta ele, não nos preocupamos com o objeto como tal, mas com a pura contemplação do objeto. A universalidade estética significa que o predicado de beleza não se restringe a um indivíduo em especial, mas se estende por todo o campo dos sujeitos julgantes. Se a obra de arte não passasse de extravagância ou frenesi de um artista individual, não possuiria essa comunicabilidade universal. A imaginação do artista não inventa arbitrariamente a forma das coisas; mostra-nos essas formas em seu aspecto verdadeiro, tornando-as visíveis e reconhecíveis. O artista escolhe um certo aspecto da realidade, mas esse processo de seleção é ao mesmo tempo um processo de objetificação” (CASSIRER, 1994, p. 239).

representações unificadas e totalizantes²⁰. Para Cassirer, a arte comunica formas universais sem que estas estejam limitadas aos objetos individuais ou à idiossincrasia do artista.

Com a ampliação do âmbito da objetividade e, ao mesmo tempo, com o estabelecimento de relações distintas, mas simétricas, entre as formas simbólicas, pois todas engendram representações objetivas, Cassirer deixa as condições mínimas para que se retome o projeto de construção de um sistema filosófico que garanta e justifique o lugar de cada manifestação intelectual particular na totalidade da cultura. O uno (função simbólica), princípio de inteligibilidade que dota de sentido as formas simbólicas, e o múltiplo (as próprias formas simbólicas) constituem a totalidade do espírito, a esfera da cultura. Este empreendimento teórico, na forma de um sistema acabado, não foi terminado por Cassirer, mas, até os dias atuais, sua obra ecoa e influencia pensadores dos campos da arte, da psicologia, dentre outros. Em poucas palavras, é nestes termos em que Cassirer amplia a noção kantiana de experiência, presente na *Crítica da razão pura*, limitada ao âmbito do conhecimento científico. Enquanto para Kant os limites do pensar estão para além dos limites do conhecimento objetivo, para Cassirer, o simbolismo é a condição de possibilidade de todas as formas simbólicas de representação e apresentação do real.

Susanne Langer assume os elementos fundantes do programa das Formas Simbólicas e dá continuidade ao projeto de seu mestre, sobretudo, no que toca à arte. Sua teoria da arte assume ao menos três aspectos básicos do pensamento de Cassirer: a) o simbolismo é uma atividade espiritual e válida *a priori*; b) a arte é uma forma simbólica que representa²¹ o mundo objetivamente, fazendo da experiência estética uma atividade provida de conteúdo significativo; c) as artes particulares

²⁰ “A imagem de uma paixão não é a própria paixão. O poeta que representa uma paixão não nos contagia com ela. Em uma peça de Shakespeare não somos contagiados pela ambição de Macbeth, pela crueldade de Ricardo III ou pelo ciúme de Otelo. Não estamos à mercê dessas emoções; olhamos através delas; temos a impressão de penetrar em sua própria natureza e essência”. Cassirer continua: “Os grandes pintores mostram-nos as formas das coisas exteriores; os grandes dramáticos mostram-nos as formas de nossa vida interior” (CASSIRER, 1994, p. 242).

²¹ Como mostrarei mais adiante, para Langer, seria mais rigoroso afirmar que a arte *apresenta* uma versão do real. Por ora, vale destacar que a discussão sobre o valor de verdade na arte reside na distinção proposta por Hegel entre *Vorstellung* e *Darstellung*, onde o primeiro termo pode ser traduzido por *representação* e o segundo por *apresentação*. Como destaca BARBOSA (2009): “Segundo Rametta, enquanto a representação está presa à justaposição no sentido psicológico do termo; a apresentação resguarda, no entanto, um dispositivo metodológico complexo, que sintetiza especulativamente o efetivo e o conceito. A temporalidade, afirma o autor, é exatamente o que distingue a representação (*Vorstellung*) da apresentação (*Darstellung*), pois na representação não há pelo tempo uma interiorização da diferença, ao contrário da apresentação, em que pelo movimento dialético-especulativo de negação engloba a temporalidade interiorizando as diferenças como determinações da Coisa-mesma no movimento lógico-ontológico da negação da negação” (BARBOSA, 2009, p.114).

comunicam formas universais, sendo estas seus conteúdos significativos. A música, dentro do esforço teórico de Langer, é a arte particular a partir da qual esses três elementos são demonstrados em seus detalhes no decorrer de suas obras, bem como a expressão artística que atua como exemplo principal em sua teoria estética como um todo. Mas antes de entrarmos especificamente no caso da música, passemos às justificações construídas por Langer, cujo intuito é demonstrar a objetividade do conteúdo simbólico da arte em geral e, conseqüentemente, o característico da experiência artística.

Na introdução de *Filosofia em nova chave*, como é de se esperar de toda teoria com pretensões totalizantes, Langer tenta realinhar o debate fundamental em filosofia em torno de uma questão que, em sua compreensão, só agora no século XX reaparece com grande urgência. Trata-se do simbolismo e das indagações circundantes sobre a relação signo e objeto, signo e conteúdo conceitual, significado linguístico, signos psíquicos dentre outras. Seu escopo de interlocução compreende correntes da primeira metade do século XX que passam pelo neokantismo da escola de Marburgo, pela psicologia e pela filosofia analítica da linguagem. Como foi dito, sua filosofia da arte pode ser entendida enquanto uma continuação do programa teórico de Cassirer que, ao seu modo, tentou ampliar os limites do pensamento de Kant quando alargou a compreensão da experiência possível para além do conhecimento científico.

Parte do projeto filosófico intuído por Leibniz (CASSIRER, 1994, p.213) no século XVII defendia a hipótese de que era possível expressar todo o conhecimento científico em uma linguagem universal e desprovida de ambigüidades (CASSIRER, 2001, p.103; 1994, p. 213). A total justeza entre o mundo e as representações científicas se daria a partir do momento em que o projeto de construção de tal linguagem artificial fosse concluído. Com Leibniz, o ideal de conhecimento objetivo parece ter atingido um dos seus mais altos estágios na história do pensamento. Isso porque um dos problemas centrais que os modernos enfrentavam estava associado às dificuldades de justificação do conhecimento científico e da precisão de seus resultados. Grande era a preocupação em demonstrar que as teorias científicas revelavam a essência do real. A mecânica celeste de Galileu e a mecânica universal de Newton, na crença deles mesmos, era expressão da verdade objetiva sobre a natureza dos fatos. A experiência possível, suscetível de controle e descrição matemática, estava sob a alçada da ciência natural, restando à filosofia a tarefa de

validar o conhecimento. A missão que Leibniz anunciou, mas não cumpriu, consistia na elaboração de um meio linguístico de expressão que fosse absolutamente rigoroso e imune às imprecisões lógico-epistêmicas.

Entre o final do século XIX e início do século XX, pensadores como Frege, Russell e Wittgenstein retomaram este projeto. Abandonando as pretensões de Leibniz de uma simbólica universal²², a preocupação central da versão contemporânea do programa leibniziano era definir o escopo da linguagem, logo, os limites do conhecimento objetivo. Considerando que só é possível conhecer por meio da linguagem, o reconhecimento de seus limites identificaria, portanto, os limites do próprio mundo. Nas palavras de Wittgenstein (2001, p.245): “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”²³.

A linguagem, sendo essencialmente representativa, opera por afiguração, ou seja, uma proposição, em última instância, retrata estados de coisas. O mundo deve ser sempre o referido pela linguagem para que esta, por sua vez, possa significar objetivamente. Há aqui a pressuposição metafísica de que a linguagem e o mundo dos fatos e das coisas possuem uma identidade lógica, uma isomorfia²⁴. Tal identidade é o que torna possível a expressão e o conhecimento do mundo pela linguagem. Nestes termos, as proposições possuem sentido linguístico quando seu conteúdo conceitual representa alguma coisa no mundo. Caso as proposições linguísticas não afigurem nenhum estado de coisas, as mesmas não terão significado objetivo e, portanto, cairão no rol das expressões linguísticas desprovidas de significados as quais são, ao mesmo tempo, sem sentido racional e sem valor epistêmico.

É importante apontar que o critério posto está absolutamente atrelado a uma concepção particular de representação do conhecimento. Em outras palavras, conhecer é representar linguisticamente. Se existem proposições que expressam algo, mas não representam, ou seja, não afigura um fato no mundo externo, elas podem ter algum tipo de valor expressivo, mas não possuem nenhum valor epistêmico. Apenas as expressões linguísticas detentoras de conteúdo proposicional, aquelas que representam estados de coisas, podem ser verdadeiras ou falsas. Apenas este tipo de expressão pode ser validado ou falseado na

²² Exceto Frege, pois seu projeto inacabado de uma *conceitografia* consistia em um tipo de simbólica universal.

²³ Proposição 5.6 do Tractatus. (WITTGENSTEIN, 2001, p.245).

²⁴ Proposição 2.2. (Ibidem p. 145).

experiência, isto é, somente proposições representativas podem agregar ganho ao conhecimento e, tudo mais, está relegado a sua incapacidade de afirmar ou negar alguma coisa de modo significativo.

Para Susanne Langer, este é exatamente o limite do empirismo lógico. Representar, para os empiristas, é algo restrito às proposições, ou seja, não pode ultrapassar o âmbito da linguagem. Nos termos do transcendentalismo simbólico, é como se somente à linguagem coubesse a tarefa de simbolizar, de objetivar o mundo, de transformar o conteúdo da experiência sensível em conteúdo racional. O corolário necessário da posição empirista é de que apenas a linguagem detém conteúdo significativo, logo, o conteúdo comunicável²⁵. Na esteira da Filosofia das Formas Simbólicas, Langer, na intenção de ampliar os limites do significativo para além do simbolismo da linguagem, indaga aos empiristas: “Qual a verdadeira função das combinações verbais e outras estruturas pseudo-simbólicas que não têm significação real, mas são usadas livremente como se significassem algo? (LANGER, 2004, p.91)”. Ela mesma responde: “De acordo com nossos lógicos, essas estruturas devem ser tratadas como expressões em um sentido diferente, isto é, como expressões de emoções, afeições, desejos. Elas não são símbolos do pensamento, mas sintomas da vida interior, como lágrimas e risos, trauteio ou blasfêmia” (LANGER, 2004, p.92).

Desta maneira, para os empiristas lógicos, tudo o que não se enquadra na configuração própria do simbolismo linguístico, nos limites da linguagem proposicional, possui função expressiva, mas não representativa. Os versos de um poema clássico, assim como as afirmações metafísicas, não são nem verdadeiros, nem falsos. Apenas expressam disposições do ânimo, dos sentimentos, e não representam nada objetivamente. Langer autoriza o simbolismo linguístico dos positivistas lógicos, mas o ultrapassa quando maximiza o poder da simbolização. Assim como Cassirer fez com Kant, apoiado no simbolismo, quando ampliou a noção de objetividade para além do conhecimento científico, Langer fez com os empiristas quando ampliou a ideia de significado para além da linguagem.

Mas a inteligência é um ardiloso freguês; se uma porta lhe estiver fechada, encontra, ou até força, outra entrada para o mundo. Se um simbolismo é inadequado, ela agarra outro; não há decreto eterno para os seus meios e

²⁵ Segundo Langer, este é um tipo específico de simbolismo, qual seja: o simbolismo linguístico (LANGER, 2004, p.90).

métodos. Assim, acompanharei os lógicos e linguistas tão longe quanto queiram, mas não prometo ir adiante. Pois existe uma possibilidade inexplorada de genuína semântica além dos limites da linguagem discursiva (LANGER, 2004, p.94).

A epistemologia decorrente da compreensão limitada da linguagem defendida pelo positivismo lógico pressupõe dois dogmas: i) A linguagem é o único meio de pensamento articulado e ii) Tudo o que não pode ser pronunciado é sensação. A estética defendida por Langer se distancia do empirismo lógico quando argumenta que a linguagem é somente um tipo de simbolismo dentre outros. Há elementos no mundo físico que não são articulados no interior de uma sintaxe linguística, tendo em vista a expressão de seu conteúdo por meio das proposições. Há um simbolismo não-discursivo que expressa, conforme uma lógica própria, aquilo que escapa aos limites da linguagem²⁶. Para Langer, a experiência possível, então, não se limita ao simbolismo linguístico e, portanto, os limites do mundo, ou melhor, de sua expressão com sentido, encontram em um simbolismo não-discursivo um modo distinto de manifestação pelo espírito²⁷. A arte é a forma simbólica que articula significativamente os elementos que não podem ser mediados linguisticamente, constituindo assim, diferente do simbolismo discursivo, uma semântica *apresentativa* (LANGER, 2004, p.104).

Donde se infere que, a rigor, a arte e a linguagem se aproximam na medida em que são formas simbólicas, mas se distanciam consideravelmente em seus respectivos modos de funcionamento e, sobremaneira, nas versões do real construídas por ambas. Enquanto a linguagem representa o conteúdo da experiência no que concerne aos fatos e, a partir de uma sintaxe e vocabulários próprios, engendra uma versão significativa do mundo, a arte apresenta o conteúdo da experiência estética, as formas universais, significativamente e de acordo com uma lógica outra. Logo, seguindo o raciocínio de Langer, não estamos autorizados a usar expressões como: “linguagem artística”, “linguagem fotográfica” ou “linguagem musical”, pois a linguagem é diferente da arte, opera segundo outras regras e toca uma dimensão real diversa da arte (LANGER, 2004, p.103).

²⁶ “A linguagem não é de modo algum nosso único produto articulado” (LANGER, 2004, p.96).

²⁷ “A linguagem é um modo especial de expressão, e nem todo tipo de semântica pode ser colocado sob essa rubrica; generalizando a partir do simbolismo linguístico ao simbolismo como tal, somos facilmente induzidos a conceber erroneamente todos os outros tipos, e a passar por cima de seus traços mais interessantes” (LANGER, 2004, p.101).

Resta-nos, ainda, esclarecer o que são propriamente tais formas universais que consistem no conteúdo significativo das artes, dessa espécie de simbolismo apresentativo e não-discursivo. Compreender a experiência estética, nestes termos, é entender como essas formas são engendradas e de que maneira são comunicadas. As formas universais são abstraídas por nossos órgãos do sentido de forma habitual e inconsciente. As linhas e cores de uma pintura, por exemplo, são materiais simbólicos que podem ser devidamente articulados pela inteligência, produzindo significados altamente complexos a partir de leis bastante diversas das que encontramos na linguagem. Formas visuais universais abstraídas da natureza e reproduzidas em uma tela comunicam um conteúdo significativo porque a inteligência simbólica opera e constitui a experiência, em um ato de visão, desde apreensão do material sensível até a obra artística. Os materiais simbólicos abstraídos dos sentidos e projetados na tela pelos sentidos não são organizados em uma sequência de palavras como em uma proposição. A sensibilidade é simbolizada em todos os momentos, seja na abstração ou na realização das formas no objeto artístico. O que ocorre na experiência estética, para Langer, é uma intuição, uma apreensão de elementos naturais que são significados pelo entendimento.

A natureza fala conosco, antes de mais nada, através dos 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.100-101).

Nenhum esforço discursivo, por maior que seja, é capaz de superar a compreensão que temos do espaço quando o apreendemos por meio da visão, por exemplo. Porque há elementos que só a intuição sensível fornece. As formas universais abstraídas pelos sentidos, operadas pelo entendimento e comunicadas na experiência estética possuem um alto poder semântico, além de apresentarem uma versão objetiva do mundo composta de elementos não-discursivos, porém significativos²⁸. No campo das artes, a experiência é fundada na apreensão e elaboração intelectual de elementos sensórios em uma dinâmica complexa e

²⁸ Cassirer, na parte II de seu *Ensaio sobre o homem*, obra na qual resume seu projeto das Formas Simbólicas, dedica uma seção à arte. Nesta ele fornece alguns exemplos de como as formas universais estão presentes na experiência estética e afirma: “Em certo sentido, todas as controvérsias entre as diversas escolas estéticas podem ser reduzidas a uma única questão. O que todas essas escolas têm de admitir é que a arte é um ‘universo de discurso’ independente” (CASSIRER, 1994, p.249).

totalizante a qual permite a função simbólica, constitutiva do humano, atuar como princípio de inteligibilidade e fonte de significação. Nesse processo, os momentos subjetivo e objetivo da experiência se misturam, a ponto de não conseguirmos mais identificar com precisão o que é do entendimento e o que é do mundo exterior. A intuição das formas universais na experiência estética está, a todo o momento, contaminada pela força inexorável do simbolismo. Não faz sentido, dentro do simbolismo transcendental de Cassirer e Langer, a ideia de que existem dados puros da experiência.

As formas universais que o intelecto expressa na experiência estética são intuídas da sensibilidade e não consistem em resultados de abstrações especulativas acessíveis apenas à razão, ou seja, os sentidos intuem formas universais que são mediadas pela função simbólica e, então, são comunicadas em uma dimensão ideal. Cassirer ajuda na compreensão quando afirma sobre o simbolismo da arte:

O verdadeiro tema não é, contudo, o infinito metafísico de Schelling, nem o Absoluto de Hegel. Deve ser procurado em certos elementos estruturais fundamentais da nossa própria experiência sensorial – nas linhas, no desenho, nas formas arquiteturais e musicais. Tais elementos são, por assim dizer, onipresentes. Livres de todo o mistério, são patentes e conspícuos; são visíveis, audíveis, tangíveis. Neste sentido, Goethe não hesitou em dizer que a arte não pretende mostrar a profundidade metafísica das coisas, mas permanece na superfície dos fenômenos naturais. Mas essa superfície não é imediatamente determinada (CASSIRER, 1994, p. 258).

As formas universais presentes nas obras de artes, aprendidas pelos sentidos e simbolicamente mediadas, são basicamente de dois tipos: externo e interno. As formas visuais e espaciais são exemplos das estruturas externas, enquanto as emoções e os sentimentos, ou melhor, a vida interior pode ser tomada como exemplo de formas universais internas. No caso da música, as formas universais que compõem sua experiência e seu conteúdo comunicado são as internas. O compositor ao executar sua obra, composta pelos materiais sonoros encontrados na natureza, comunica formas universais do sentimento, de sua vida interior. A alegria, a tristeza e a melancolia que são, também, sensações privadas podem ser expressas através da música de modo que os ouvintes compreendam quais sentimentos estão sendo comunicados.

A música é a arte que apresenta as formas universais do sentimento, de maneira não discursiva, mas igualmente significativa. Para Langer, a música é o caso mais apropriado para a devida compreensão da experiência estética porque ela é a menos literal, ou seja, a mais contra-intuitiva. Associar a forma universal do espaço a uma construção arquitetônica é bastante intuitivo, porque é clara a associação da sensação espacial com o que se encontra na obra. Já na música, por se tratar da menos representativa das artes e, ao mesmo tempo, a mais apresentativa, o seu conteúdo artístico mais profundo – as emoções ou as formas universais do sentimento – é expresso de maneira menos evidente. Passo à próxima seção com a tarefa de compreender mais pormenorizadamente como, para Langer, opera o conteúdo significativo da música na experiência do artista, assumindo que a música é uma arte particular que detém poder simbólico para apresentar uma dimensão do real – aquela que diz respeito à vida interior – mediante a articulação de formas universais intuídas pelos sentidos, neste caso, a audição.

2.3 Experiência musical: significação, produção e recepção

O pensamento de S. Langer (2004) desenvolvido em *Filosofia em nova chave* possui duas preocupações importantes: mostrar como o simbólico opera na experiência artística e fornecer um critério a partir do qual se possa avaliar o poder significativo das artes²⁹. A sua preocupação é muito mais com o caráter propriamente simbólico do conteúdo objetivo das produções artísticas do que com a sua influência no comportamento do artista. Por essa ênfase na questão do conteúdo objetivo, Langer se distingue da interpretação psicanalítica da arte que, em seu entender, está mais focada nas variáveis idiossincráticas do que no valor artístico propriamente, na medida em que tem seu olhar mais voltado para o criador do que para a criação³⁰.

Ao considerar que a experiência artística é de natureza imanente, ou seja, alimenta-se das abstrações dos sentidos ao invés de abstrações racionais e especulativas, surge o problema da distinção entre a mera manifestação sensitiva e

²⁹ Para uma discussão mais detalhada sobre esse ponto, vide (LANGER, 2004, p.208-209).

³⁰ Langer cita uma afirmação de Wilhelm Stekel, psicólogo freudiano do início do século XX, para expressar o contrário de sua teoria da arte: “Quero salientar de pronto que é irrelevante para o nosso propósito se o poeta em questão é um grande poeta e universalmente reconhecido, ou se estamos lidando com um pequeno poetastro. Pois, no fim de contas, estamos investigando apenas o impulso que leva as pessoas a criar” (2004, p. 208-209).

a manifestação artística. De que maneira classificar um conjunto de sons sequenciados como música ou como ruído? E mais, caso esse conjunto de sons seja considerado música, como classificá-la enquanto boa música, enquanto obra-de-arte? Do ponto de vista estético, é fundamental que o crítico de arte consiga separar bem essas distinções. O fato de a experiência artística estar absolutamente imersa no mundo dos sentidos poderia implicar numa enorme dificuldade teórica: os sentidos, fonte de muitos enganos, constituiriam um obstáculo a mais para o teórico das artes.

Langer reconhece que afirmar a beleza como critério de distinção entre o artístico e o não-artístico seria incorrer em mera petição de princípio. O conteúdo presente nas sinfonias de Beethoven não pode ter seu valor artístico justificado sob a alegação de que sua obra traz consigo o belo, pois isto seria pressupor aquilo que se deveria demonstrar. Ao longo da história da estética musical, o critério para se avaliar e compreender a dinâmica da produção da música mudou em vários momentos.

Na época de Kant, dependia da concepção das artes como atividades culturais, e dizia respeito ao lugar da música entre contribuições ao progresso intelectual... Helmholtz, Wundt, Stumpf e outros psicólogos para os quais a existência e a persistência da música apresentavam um problema, basearam suas indagações na suposição de que a música era uma forma de *sensação prazerosa* e tentaram constituir o valor das composições musicais a partir dos elementos de prazer de seus constituintes tonais (LANGER, 2004, p. 211).

Uma forte tendência que se fez muito atuante em diversas interpretações do fenômeno musical, bem como na avaliação artística de seu conteúdo, é a que destaca a capacidade sensória da música, seus efeitos no comportamento, no ânimo, isto é, em seu caráter somático. Normalmente, faz-se a relação entre a música e o sentimento que ela provoca no ouvinte. É como se a música disparasse naquele que a escuta um estado particular da alma, que seria gerado por uma disposição específica de sons. É sabido que a música pode despertar no indivíduo diferentes sensações como a vontade de chorar, de gritar, de dançar ou de sorrir. Langer não nega que essa característica seja comum à música, a questão é saber se tal característica lhe é essencial e se é a partir desse poder de afetar o ouvinte que o seu conteúdo artístico deve ser compreendido.

Quando se aprofunda essa crença de que a essência da música é a comunicação de sentimentos ou emoções ao ouvinte, construímos rapidamente a imagem de que o compositor, por meio da sua obra, transmite ao ouvinte as suas sensações privadas. Se, ao ouvirmos as mais melancólicas canções de Billie Holiday³¹, sentimos uma enorme tristeza, comumente acreditamos que é a interpretação da cantora que comunica a nós o conteúdo afetivo presente na canção. A intérprete, espécie de confidente do compositor, traduziria a sensação de tristeza individual que o autor, por sua vez, deixou objetivamente em sua composição a ser transmitida ao ouvinte. Nesse sentido, a experiência musical seria fundamentalmente o processo comunicativo de sensações privadas entre o produtor e o receptor musicais³². Para Langer, esta é a doutrina mais popular sobre a função e a significação da música (LANGER, 2004, p. 216.), mas tal concepção está equivocada por provocar algumas confusões, terminando por conceber um aspecto secundário da experiência musical como se este fosse sua função primária.

Esta interpretação ordinária da experiência com a música é problemática, segundo a perspectiva de Langer, porque, obviamente, a autoexpressão de sentimentos individuais não depende de composições musicais para serem externadas. A paixão entre os amantes, a tristeza pela perda de um ente querido ou a alegria de um dia na companhia dos amigos não encontram suas condições de expressividade em estruturas musicais ou em algum tipo de princípio artístico. A autoexpressão é uma condição natural. Gritos, lágrimas e sorrisos são sim uma espécie de manifestação da vida interior, das emoções, dos sentimentos, contudo, não constituem por si expressão artística ou musical. Isso não significa que um compositor não possa estar completamente tomado por um sentimento particular de tristeza quando vivencia seu processo criativo. E, até mesmo, um ouvinte atento pode não conter suas lágrimas sempre que ouve essa mesma composição, criada em um contexto de profunda emoção. Entretanto, esse efeito somático que a música pode causar tanto em seu momento de criação quanto de recepção não consiste na função essencial da sua experiência estética, nem mesmo na manifestação de seu conteúdo simbólico.

³¹ Famosa cantora norte-americana de jazz, nascida na Filadélfia (FOL, 2010, p. 11).

³² “De Rousseau a Kierkegaard e Croce, entre os filósofos, de Marpurg a Hausseger e Riemann, entre os críticos de música, mas acima de tudo os próprios músicos – compositores, regentes e intérpretes – encontramos amplamente disseminada a crença de que a música é catarse emocional, que sua essência é a auto-expressão” (LANGER, 2004, p. 215).

O critério a partir do qual Langer define o conteúdo artístico e, portanto, simbólico da experiência com a música, é o que a filósofa designa por *forma significativa* (LANGER, 2004, p. 206). Donde se infere que o simbolismo presente na música é prioritariamente semântico e, apenas secundariamente, somático. Esse critério da forma significativa nos impõe uma compreensão objetiva do conteúdo comunicado na experiência musical, em termos semânticos à luz de uma lógica própria.

Dos elementos que arregimentamos e analisamos até agora, é possível concluir, parcialmente, que a interpretação que S. Langer, inspirada no projeto de Cassirer, compreende a experiência musical como um tipo de experiência estética, cujos fundamentos são os órgãos dos sentidos e a função simbólica inerente ao espírito, que torna possível a significação da própria experiência. O conteúdo simbólico desta experiência não consiste na expressão literal de emoções privadas ou da vida interior do compositor, mas na expressão de formas universais que, apesar de distintas das emoções, versam sobre elas. A compreensão da experiência musical, nestes termos, nos impele a entender que a distinção entre a mera manifestação sonora e a manifestação musical está situada no conteúdo semântico presente nesta e ausente na primeira. A música é expressão lógica dos sentimentos, não a sua expressão somática como ordinariamente se defende. Ela não possui significados literais, exceto alguns poucos casos onomatopeicos (como o cuco e os toques de corneta) (LANGER, 2004), e por esta razão é necessário que haja uma lógica do simbolismo musical que permita a expressão significativa de seu conteúdo e a nossa compreensão sobre este processo.

Neste ponto, para que se compreenda a tese de que a música é a expressão lógica dos sentimentos, é muito relevante que a distinção entre arte e linguagem seja reafirmada. É fato que a própria Susanne Langer demarca essa diferença, mas, o tempo inteiro, ao longo de sua argumentação, recorre à analogia com a linguagem para explicar a natureza do simbolismo da arte. Vários de seus interlocutores³³ também lançaram mão dessa analogia, mas, muitas vezes, com a intenção de se exigir do simbolismo artístico (não-discursivo) o que se encontra normalmente no modo de funcionamento do simbolismo linguístico (discursivo). Aqui Langer se distancia de seus contemporâneos que negavam qualquer tipo de poder semântico

³³ Paulo Moos, F. Heinrich, E. A Gehring, Urban dentre outros (LANGER, 2004).

da música, pois para ela a música possui uma lógica de construção e expressão de significado que a coloca, efetivamente, na condição de uma forma simbólica diferente da linguagem.

Se a música é a expressão lógica dos sentimentos, então, deve haver algum tipo de identidade entre as estruturas musicais e as formas sentimentais que possibilite a comunicação de uma pela outra. Esta mesma condição teórica foi colocada por Wittgenstein quando defendeu que a linguagem só pode representar o mundo porque há uma “forma lógica”, metafísica, e inexprimível, que estabelece a isomorfia entre ambas e, por conseguinte, fornece capacidade para que linguagem afigure o mundo. Langer descarta a solução metafísica, mas admite que seja necessária alguma espécie de identidade, algo como uma forma lógica³⁴. Sua defesa dessa identidade é fundamentada basicamente em argumentos filosóficos e em trabalhos do campo da Psicologia empírica, da área da Gestalt, a partir dos quais procura fortalecer sua hipótese de que “as estruturas musicais se assemelham logicamente a certos padrões dinâmicos da experiência humana” (LANGER, 2004, p.224). Mesmo com a distinção entre arte e linguagem defendida por Langer, a exigência por uma forma lógica, nos dois casos, mantém-se.

Vale destacar ao menos três das primeiras afirmações que compõe a lista de dez conclusões (LANGER, 2004, p. 228-229) de um estudo empírico realizado por Kurt Huber sobre a relação entre as estruturas musicais e reações psicológicas, assim fica mais claro qual tipo de isomorfia Langer defende:

i) “o estágio mais baixo da apreensão de tom produz meramente uma impressão de cor de tom do complexo tonal inteiro ou de uma diferença entre cores tonais dos tons separados”; ii) “Os significados transmitidos por tal mera impressão de brilho tonal sempre envolve estados ou qualidades ou suas mudanças, isto é, mudanças passivas. A imaginação de um evento não ocorre sem uma impressão de movimento tonal”; iii) “O fator mais primitivo da percepção do movimento tonal é o sentido de sua direção” (LANGER, 2004, p. 228, grifos do autor).

Langer encontra em pesquisas como a de Huber razões para defender a identificação entre as estruturas musicais e as reações comportamentais do sujeito que vivencia a experiência com música. Depois de elencar e comentar alguns

³⁴ “Assim, em vez de disputar acerca deste ou daquele suposto significado, olhemos para a música, do ponto de vista puramente lógico, como uma possível forma simbólica de alguma espécie. Como tal, ela precisaria ter, antes de tudo, características formais análogas ao que quer que pretendesse formalizar; quer dizer, se representasse algo, por exemplo um evento, uma paixão, uma ação dramática, teria de exibir uma *forma lógica* que o objeto também pudesse assumir” (LANGER, 2004, p. 224).

trechos de escritos de psicólogos, musicólogos e teóricos da arte³⁵, Langer conclui que a exigência por uma forma lógica entre a música e o comportamento subjetivo esteja por ora satisfeita³⁶.

Na visão de Langer, um das razões que fez com que seus opositores não aceitassem a tese de que a música possui uma semântica própria, cujos conteúdos significativos são as formas do sentimento consiste, principalmente, no fato de que eles ainda estão presos as exigências típicas do simbolismo linguístico. Tais exigências esperam do simbolismo musical, por exemplo: que estruturas musicais específicas correspondam a um significado em particular; que seja possível reduzir o conteúdo da música a unidades mínimas de significado e que a experiência musical, de alguma maneira, possa ser traduzida em termos da experiência linguística. A forma significativa na música comunica conteúdos que não são passíveis de apreensão linguística e com a ambivalência sempre indesejada para a linguagem. A cisão entre símbolo significante e objeto significado, comum à linguagem, pode chegar a perder o sentido na experiência simbólica com a música, ou seja, a busca por um conteúdo conceitual bem definido cuja referência seja precisa não deve ser ensinada no simbolismo musical. Há, portanto, uma fluidez na articulação das formas universais do sentimento que é da natureza mesma dessa forma simbólica.

Tentar encontrar uma relação de correspondência direta entre estruturas musicais frequentes na obra de um compositor e uma lista nominal de sentimentos ou emoções é trabalho que não agrega ganho à reflexão sobre o simbolismo na música porque comete um erro fundamental, pois procura, normalmente como se faz com a linguagem, a elaboração de um vocabulário musical que corresponda a um vocabulário de emoções ou sentimentos. O estudo de André Pirro, de 1907, *L'esthétique de Jean-Sebastian Bach*³⁷ (LANGER, 2004, p. 229), é um exemplo de pesquisa sobre o significado da experiência com a música que assume ainda a confusão entre a arte e linguagem, neste caso, entre música e linguagem. Em síntese, a aproximação entre arte e linguagem está apenas no fato de que ambas as formas simbólicas possuem uma função semântica. Qualquer tentativa de traduzir

³⁵ Tais como Koehler, D'Udine, Havelock Elis e von Hoslin.

³⁶ Em *Sentimento e Forma*, página 28, conclui: "As estruturas tonais a que chamamos de música têm uma íntima semelhança lógica com a forma dos sentimentos humanos". Mais adiante reforça com outras palavras: "A música é um análogo tonal da vida emotiva".

³⁷ PIRRO, André. **L'esthétique de Jean-Sébastien Bach**. Paris: Fischbacher, 1907.

uma nos termos da outra está fadada ao equívoco. A linguagem significa e opera diferentemente das artes.

Em um rápido exercício de pensamento, imaginemos um texto científico sobre as paixões e um poema que verse sobre o mesmo tema, a pergunta seria: trata-se da mesma referência significativa? O leitor teria versões similares de sua vida interior? A forma de conhecimento e a experiência vivida seriam as mesmas? Para todas estas perguntas a resposta é negativa. A arte toca em uma dimensão do real que é inalcançável para a linguagem. Sobre aquilo que não se pode falar, a arte pode comunicar³⁸. Langer (2004, p.230) conclui:

A analogia entre a música e a linguagem cai por terra se a conduzirmos além da mera função semântica em geral, que elas devem compartilhar. Logicamente, a música não tem características da linguagem – termos separáveis e com conotações fixas e regras sintáticas para derivar conotações complexas sem qualquer perda para os elementos constituintes.

Apesar da veemência de Langer em seu esforço de diferenciação entre a música e a linguagem, seu modo de exposição se assenta sobre um conjunto de analogias entre ambas³⁹. Para que evitemos confusões quando da aproximação e/ou distanciamento entre a linguagem e a música, chamarei de *analogia por semelhança* quando a intenção for evidenciar uma identidade entre as duas, como no caso da exigência pela forma lógica, e quando o objetivo for contrário, usarei a expressão *analogia por diferenciação*. Com a utilização de uma analogia do primeiro tipo, conclui-se que a forma lógica é uma condição necessária de toda e qualquer forma simbólica. Isso porque é exatamente a forma lógica que garante a isomorfia entre símbolo e objeto significado, no caso da linguagem, entre proposições e fatos, palavras e coisas. No campo das artes, como os sentidos e a simbolização são os elementos necessários da experiência estética cujo conteúdo é o que Langer chama de *Forma significante*⁴⁰, é igualmente importante justificar a aproximação entre a estrutura subjetiva (dos sentidos e do intelecto) com as estruturas de criação e

³⁸ Propositadamente, reproduzo parte da sentença final do *Tractatus* de Wittgeinstein, mas com outra conclusão. Enquanto o filósofo da linguagem em sua conclusão nos condena ao silêncio de tudo o que está fora do âmbito da linguagem, Langer abre a possibilidade para que a arte simbolize o que escapa à linguagem.

³⁹ Em sua obra *Sentimento e Forma*, tida pela filósofa como continuação de *Filosofia em nova chave*, Langer diz: “Provavelmente a forma mais rápida de compreender a natureza do simbolismo musical é tomar as características da linguagem e depois, por comparação e contraste, notar a estrutura diferente da música e as consequentes diferenças e semelhanças entre as funções respectivas dessas duas formas lógicas” (LANGER, 2011, p.31).

⁴⁰ Expressão criada pelo crítico de arte inglês Clive Bell (1924) famoso por defender o formalismo no campo das artes.

reprodução artísticas. De certo modo, procurei apontar acima as saídas de Langer para essas condições. Cabe-nos explicitar, agora lançando mão de analogias por diferenciação, qual propriamente é a forma significativa da música e como o símbolo musical expressa os sentimentos, ou mais exatamente, as formas universais dos sentimentos.

A interpretação ordinária da experiência com a música a entende como sendo a “expressão” musical os sentimentos ou emoções literais do compositor. É como se as estruturas musicais possuíssem uma referência externa, reproduzindo assim a lógica da linguagem onde os sinais gráficos ou fonéticos mantêm uma relação biunívoca, um a um, com as coisas referidas. Segundo Langer (2011), para entender a forma significante na música é importante distinguir: “Um sinal é compreendido se serve para fazer-nos notar o objeto ou situação que indica. Um símbolo é compreendido quando podemos conceber a ideia que ele representa” (LANGER, 2011, p. 30). Uma das principais diferenças entre a música e a linguagem consiste que na primeira o sistema de símbolos não pode ser desmembrado em partes constitutivas, as quais são associadas a elementos externos e definidas na experiência possível. Na linguagem, as palavras e as articulações que podem ser geradas entre elas possuem referências determinadas tanto pela experiência quanto pelo resultado de associações. No simbolismo da linguagem, a articulação que lhe é própria permite que as partes e o todo tenham significados definidos. Palavras, associações entre palavras, sentenças isoladas e discursos podem significar com sentido. “Sua função simbólica característica é o que chamo de expressão lógica” (LANGER, 2011, p. 33).

Assim como a linguagem, a música é uma forma simbólica articulada, suas partes se integram para constituir complexos que implicarão no todo. A composição, unidade de significado na música, é resultado de uma articulação cuja estrutura interna é dada à nossa percepção e a sua diferença fundamental, frente à linguagem, reside no fato de que a música só significa enquanto todo articulado. Suas partes, ao invés do que ocorre com a linguagem, não fazem sentido fora do todo. O significado artístico da música⁴¹ não é traduzível nos termos da linguagem, isto é, seu conteúdo é completamente jungido em sua forma e plenamente implícito no todo da obra. Como não existem significados pré-fixados ou convencionados

⁴¹ Assim como das demais artes.

para as partes da música, esta não pode significar sem que seja em um todo articulado. Na música, como diz Vera Lúcia Felício (1971), o símbolo é não-consumado⁴². O que quer dizer que não possui significado, fixo, convencionalizado ou pré-estabelecido, pois seu modo de atuar é fluido e dinâmico.

A unidade mínima de significado é a composição que, por sua vez, não deve ser compreendida enquanto resultado de uma mera junção ou mistura de partes do vocabulário musical. A própria noção de vocabulário musical não faz sentido quando este tipo de simbolismo é entendido nesses termos. A composição é formada por estruturas musicais que pressupõem o sistema tonal que consiste em um todo articulado no interior do qual as composições ocorrem⁴³. Estas são, portanto, as obras musicais que, enquanto unidades articuladas de significado, expressam a forma artística.

Assim, a experiência musical pode ser entendida dentro da interpretação simbólico-transcendental de Langer, resumidamente, do seguinte modo. O compositor trabalha com o material apreendido pelos sentidos que, ao mesmo tempo, já é simbolizado pelo espírito, o qual dota de significação o material da abstração sensória que se converte em objeto artístico, retornando à sensibilidade na condição de sons articulados. A função simbólica que racionaliza as intuições é a condição de possibilidade da própria experiência, pois, caso não houvesse sua atuação, os dados da experiência nada significariam e não poderiam ser apresentados na forma artística⁴⁴. As intuições sensíveis apreendidas na experiência musical são as emoções, os sentimentos, a vida interior. Quando significadas pelo espírito e expressas a partir de estruturas musicais concebidas no interior de um sistema tonal que, por sua vez, mantém uma similaridade com os estados anímicos das estruturas mentais do sujeito, o compositor elabora sua obra, a composição, enquanto um todo indivisível de significado que comunica ao ouvinte formas universais do sentimento. À percepção do ouvinte que contempla a composição é entregue uma apresentação simbólica e não-discursiva, mas que comunica semanticamente algo da vida interior.

⁴² “Apresentando um mosaico de significados, a música, é um símbolo não-consumado, expressa formalmente o intrincado padrão do sentimento, bem como suas combinações possíveis” (FELÍCIO, 1971).

⁴³ Este será o tema da próxima seção.

⁴⁴ “E se remontarmos a Kant e ao esquema transcendental, vemos que a experiência se constitui na unidade sintética da forma e conteúdo, podendo-se dizer que o esquema é a coisa. O esquema transcendental seria, assim, o meio sintético unindo as formas do entendimento e as intuições sensíveis, apresentando-se a experiência como uma forma senso-intelectual” (FELÍCIO, 1971, p. 304).

A partir do momento em que há a criação musical, o conteúdo emocional se desliga do compositor e começa a habitar a dimensão lógica e ao ser articulado no todo da obra, cria-se para o ouvinte um meio virtual de comunicação de significação dos sentimentos. Isto não consiste na manifestação literal dos sentimentos particulares do compositor, e sim na expressão lógica de suas formas universais, diferentemente de como ocorre com a linguagem, pois o todo da composição não pode ser dividido em partes constitutivas sem que seja comprometido seu significado global. A comunicação entre o compositor e o ouvinte se dá no âmbito ideal da expressão das formas simbólicas cujas referências são as formas universais dos sentimentos. A música cria um âmbito ideal de partilha de formas universais de alto valor semântico, dizendo de modo diverso, seu conteúdo é sua forma significativa na qual reside seu valor artístico.

A experiência com a música, então, tem seu “meio virtual e ideal” de significação, no qual compositor e ouvinte representam momentos diferentes de uma mesma experiência simbólica de partilha de significados. O compositor objetiva simbolicamente uma dimensão do real que é intocada pela linguagem. Todo e qualquer discurso sobre a vida interior não consegue, de modo algum, ter o mesmo poder de expressão das formas universais dos sentimentos que são manifestas nas composições. O simbolismo musical que dota de sentido as estruturas sonoras acessa as profundezas das emoções humanas e as expressam idealmente na forma de sons articulados. Acordes sequenciados sustentam melodias cujo poder de expressão extrapola os limites da linguagem e as exigências da sintaxe e semântica linguísticas. Alegria e tristeza, amor e ódio, encontram nas formas significativas da música um meio de expressão que suporta a contradição e a ambiguidade dos sentimentos. Inconciliáveis no interior da estrutura rígida de uma proposição, no âmbito ideal das formas universais tais contradições e ambiguidades ganham sentido racional.

A experiência com a música é a prova de que é possível a apreensão intelectual das emoções e da nossa vida interior sem a necessidade de um discurso linguisticamente mediado. O simbolismo musical articula sensações e formas universais de tal modo a nos mostrar que por meio da arte, uma versão diferente e objetiva do real é possível. O fenômeno musical se apresenta ao intelecto, muitas vezes, como sendo uma alternativa ao fenômeno linguístico porque seu tema fundamental, as emoções, a vida interior, escapa em muitos aspectos às formas

proposicionais do simbolismo discursivo e conceitual. Assim, a música enquanto forma simbólica se torna também um modo de conhecimento particular, uma forma de cognição. Na experiência estética, o intelecto comunica e é comunicado acerca da vida interior. As formas universais articuladas e expressas na obra musical criam o laço significativo entre compositor e ouvinte, onde ambos ganham do ponto de vista epistêmico a possibilidade de conhecer mais sobre a vida interior. Outra consequência necessária da interpretação de Langer é que, uma vez demonstrada que a linguagem não é a única forma simbólica ou o único modo de objetivação do real, mediante a representação figurativa, abrem-se novas possibilidades para o conhecimento. Conhecer não é apenas representar. A experiência musical, enquanto forma de apresentar objetivamente a vida interior, passa a ser um modo de conhecimento possível.

2.4 O estatuto da música tonal

Para Langer, a música possui uma história tardia frente às artes como a pintura, a arquitetura e a escultura, pois seu amadurecimento e sua capacidade de expressão artística são recentes. Em um primeiro momento, parece haver certa tensão entre uma filosofia de matriz transcendental e uma possível abertura para história. A universalidade e a necessidade do fundamento transcendental, que para esta interpretação reside na função simbólica que reformula a relação entre sujeito e objeto, podem vir a sugerir que a dinâmica de constituição da experiência seja de uma vez por todas resolvida à revelia das interferências históricas. É importante esclarecer que tanto para Langer quanto para Cassirer, o espírito e suas obras, a cultura, são históricos. O próprio reconhecimento das Formas Simbólicas enquanto manifestações significativas do humano é a prova de que a compreensão acerca da experiência não deve se limitar a um esquema transcendental fechado em si mesmo, como fez Kant, pois, como vimos, tal limitação resulta em uma legitimação de um modo de conhecer apenas, aquele que se produz como conhecimento representativo. No decorrer de sua história o espírito se manifestou em mais de uma forma de representação da realidade a partir de experiências diversas⁴⁵.

⁴⁵ Contudo, o elemento histórico não parece ser aqui constitutivo apesar de presente no entendimento de Cassirer e Langer. Este aspecto será abordado no capítulo III deste trabalho quando fizermos a análise crítica da interpretação simbólico-transcendental.

Assim como a linguagem, a arte se desenvolveu ao ponto em que hoje se encontra. Ambas possuem uma história e um processo de formação que as conduziram de seus estados mais primitivos às formas mais desenvolvidas. No campo das artes, em especial, cada uma em particular também possui sua construção histórica, suas fases de desenvolvimento e de estagnação. A pintura, a escultura e a arquitetura saíram de sua fase pré-artística bem antes da música, isto é, conseguiram alcançar o estágio de expressão de sua forma significativa em uma época anterior. O que significa dizer que o desenvolvimento das artes não é uniforme e concomitante porque suas especificidades provocam diferenças em seus processos de constituição.

Nesta seção, analisaremos mais um aspecto da interpretação simbólico-transcendental de Langer que, a nosso ver, revela algo importante de sua filosofia da música, a saber: que o tonalismo, um dos vários sistemas musicais existentes, parece ser a expressão mais acabada da música, além de atuar como uma espécie de *background* necessário da experiência musical. O compositor exerce sua liberdade criativa sobre uma matriz tonal subjacente que corresponde a algo como a estrutura espiritual. A forma lógica necessária à música, apontada por Langer em *Filosofia em nova chave*, aparenta não se limitar às meras analogias entre estruturas musicais e estruturas mentais, pois em *Sentimento e forma*, obra que pretende ser uma continuidade da primeira, Langer radicaliza essa compreensão. Não é mais suficiente apenas defender que a música é a expressão lógica dos sentimentos, mas agora é a própria *música tonal* que é a condição mesma de expressão das formas universais da vida interior apresentadas na primeira obra. A tese de Langer a ser aqui entendida é: “a música é um análogo tonal da vida emotiva” (LANGER, 2011, p. 28).

Para tanto, faz-se necessário compreendermos três aspectos de sua interpretação filosófica sobre a música: i) do ponto de vista histórico, a música demorou a se constituir como arte, enquanto possibilidade de expressão da sua forma significativa, porque suas formas expressivas são menos intuitivas e seu material sensível, o som, só chegou ao grau de maturidade espiritual, para a comunicação simbólica, tardiamente; ii) a música é uma “arte do tempo” (LANGER, 2011, p. 128). O sentido da noção de “tempo” não se confunde, aqui, com a grandeza física, natural e de caráter unidirecional. A música ao expressar as formas universais da vida interior simula um tempo virtual, particular à experiência artística,

no qual ocorre a dinâmica das formas. Assim, é fundamental entender em que consiste o tempo na música, pois este é seu aspecto primeiro; iii) A dinâmica das formas universais expressas pela música no tempo virtual, por ela mesma criado, encontrou nos termos do sistema tonal as condições necessárias de sua manifestação. O conteúdo simbólico da música, que pressupõem o material sensível e as formas universais elaboradas na experiência, pelo espírito, encontrou no tonalismo o construto racional adequado tanto para sua expressão quanto para a compreensão de sua forma lógica.

Sobre o primeiro aspecto, é importante dizer que a música demorou a se constituir enquanto expressão acabada do simbolismo artístico por trabalhar com formas internas do sentimento que são bem menos intuitivas frente às formas externas tais como as linhas, as cores e o espaço presentes nas artes visuais, por exemplo. Estes elementos encontrados na natureza, assim como os sons, são a matéria bruta das artes. O espírito, ao longo dos séculos, vai racionalizando e controlando o uso desses materiais ao ponto de construir formas primitivas, pré-artísticas. Outras formas podem ser facilmente encontradas na natureza externa. Um pintor pode abstrair a forma espacial de uma rosa tal como o arquiteto pode elaborar o esboço de uma edificação inspirado nas formas de uma geografia serrana. A natureza acaba por fornecer formas ao artista que vão se constituindo enquanto modelos para experiências estéticas futuras. Por mais que os resultados da experiência estética das artes que pressupõem a visão consigam, simbolicamente, comunicar elementos diferentes em relação à experiência não artística, mantém-se a íntima relação entre as formas naturais e as formas artísticas. É bastante intuitiva a proximidade entre uma tela realista, possuidora de elementos de expressão da forma artística, e o objeto retratado.

Em se tratando da música, o mesmo não ocorre em virtude da não aproximação intuitiva entre o som e os sentimentos, ou seja, a natureza não fornece ao músico modelos naturais. As manifestações sonoras mais rudimentares consistem, basicamente, em expressões orgânicas dos corpos ou emissões audíveis e aleatórias da natureza, ao invés de formas musicais acabadas. Entretanto, o ouvido sempre aberto à natureza se apropria simbolicamente dos sons e, por eles inspirados, constroem os intervalos, os ritmos e as melodias até o ponto de se tornarem, por repetição, formas fixas à mente (LANGER, 2004, p. 244-245). Para Langer, então, o que ocorre é uma apropriação histórico-intelectual dos sons

naturais, por parte do espírito, que, inicialmente, não possuem nenhuma conotação musical, sendo meros elementos pré-artísticos. O sujeito enquanto unidade esquemática transcendental, em atividade sensitiva e intelectual, simboliza os dados da natureza e constrói formas musicais determinadas que expressam “tensão e alívio, progressão, ascensão ou queda, movimento, limite, repouso. É nessa qualidade musical que entram na arte, não na sua qualidade original de signos, auto expressões, símbolos religiosos ou imitação de sons semelhantes ao do papagaio” (LANGER, 2004, p. 245).

Em outras palavras, a passagem do momento pré-musical ao estágio propriamente musical, em que é possível ao espírito a comunicação das formas significativas por meio da composição, é resultante de um longo período de apropriação simbólica e espiritual da matéria sonora encontrada na natureza. As razões para a elaboração de formas tonais mais acabadas podem ser as mais diversas, não necessariamente de ordem artística. Padrões melódicos e intervalos rítmicos, certamente, surgiram casualmente para atender demandas práticas e só depois ganharam sentido artístico.

Langer endossa a hipótese defendida pelo compositor William Wallace, em *Threshold of Music* (1908⁴⁶ *apud* LANGER, 2004, p. 249), que dos gregos antigos até quinhentos ou seiscentos anos atrás ninguém estaria apto a ouvir o que podemos ouvir hoje, isto é, a simples distinção entre dissonância e consonância era irreconhecível até o final da idade média. Tal diferenciação que, hoje em dia, pode ser realizada por um homem médio, com pouquíssimo treino musical, era completamente destituída de sentido aos mais antigos. Mesmo considerando os enormes avanços que gregos e medievais deram à teoria da música, à compreensão dos fenômenos acústicos e ao que se tornaria mais adiante o tonalismo, eles eram incapazes de discernir gradações e certas sofisticações sonoras que, hodiernamente, são facilmente apreensíveis e inteligíveis.

Langer tenta explicar o limite de compreensão musical dos antigos tanto pela própria relação instrumentalizada (técnica) que mantinham com a música, uma espécie de treinamento intelectual, bem como pela inexistência de modelos naturais para a música. Diferentemente, os antigos tiveram grande destaque na pintura, na escultura e na arquitetura porque, nestas artes, ocorria o inverso do que

⁴⁶ Wallace, William. **The threshold of music**: an inquiry into the development of the musical sense. London: Macmillan, 1908.

encontramos na música. Além de possuírem formas naturais como modelos, a atuação do espírito na experiência estética dessas artes já era suficientemente avançada ao ponto de ser possível, pelo artista, a expressão de suas formas significativas.

Na ausência de modelos naturais a partir dos quais a música pudesse se constituir, elementos externos e não musicais como o *ritmo* e a *palavra* ajudaram-na a formar padrões tonais de natureza rítmica e melódica, os quais possibilitaram o advento de estruturas propriamente musicais. Gritos, passos e batidas de tambor “nos oferecem naturalmente o primeiro arcabouço lógico, a estrutura esquelética da arte embrionária da música” (LANGER, 2004, p. 251). As primeiras exclamações emocionais, ao serem repetidas, vão assumindo formas verbais com entonações e figuras rítmicas definidas, resultando paulatinamente em cantigas ocupacionais e em canções festivas, dando origem à musical vocal⁴⁷.

Essas considerações históricas reforçam a tese de que a música, em sua forma artística amadurecida, é um fenômeno recente. Além de ser também um elemento importante para que se entenda o estatuto do tonalismo na interpretação de Langer, pois ela, seguindo Wallace, parece sugerir que só na época em que o tonalismo está desenvolvido é possível a expressão artística das formas musicais. É como se todo o esforço histórico realizado pelo espírito em construir formas musicais desembocasse no sistema tonal moderno, tornando-o a forma lógica ideal e acabada para a expressão do simbolismo musical.

Em segundo lugar, é importante que se compreenda qual o sentido essencial da música, distinguindo-o de seus aspectos laterais. Os sons, os tons, as alturas, os padrões rítmicos em si mesmos não são música precisamente. Certamente são elementos presentes na música, mas não o especialmente significativo em termos artísticos. A mesma interpretação ordinária da música como a autoexpressão literal dos sentimentos dos artistas incentivou uma série de estudos interessantes sobre os aspectos físicos dos sons, as articulações matemáticas da teoria musical, as implicações psicológicas decorrentes da experiência com a música etc. Tudo isso em função da crença de que o seu cerne está em seus aspectos auditivos, notacionais ou somáticos. Tais esforços de pesquisas, apesar de interessantes e relevantes para propósitos outros, não tocam no propriamente artístico da música.

⁴⁷ “Os ajustes dos impulsos de fala às exigências da figura tonal rítmica é a fonte natural de todo cantar, o começo da música vocal” (LANGER, 2004, p. 251).

Para Langer, a música é essencialmente a ilusão gerada pelos sons ou nos termos de Eduard Hanslick, a essência da música são “as formas sonoras moventes” (HANSLINK, 1896⁴⁸ *apud* LANGER, 2011, p. 114-115).

Mas o que são tais formas? Não são objetos no mundo real, como as formas normalmente reveladas pela luz, porque o som, embora se propague no espaço, e seja variadamente absorvido e refletido, isto é, ecoado pelas superfícies que encontra, não é suficientemente modificado por elas para dar uma impressão de suas formas, como o faz a luz. Coisas dentro de um aposento podem afetar a tonalidade em geral, mas não influenciam as formas tonais especialmente, nem obstruem seus movimentos, porque formas e movimentos estão de igual modo presentes apenas aparentemente; são elementos em uma ilusão puramente auditiva (HANSLINK, 1896 *apud* LANGER, 2011, p. 115).

O mesmo caráter ilusório das formas se aplica ao movimento. O meio virtual criado pela música no qual as formas significativas se movem e se expressam consiste em seu elemento artístico central. A esfera em que as formas dinamicamente se movimentam não é a experiência real, fenomênica e mensurável pela ciência positiva, mas o âmbito da pura duração. A experiência estética, em sua duração, não se confunde com o tempo físico unidirecional e divisível em unidades quantificadas⁴⁹. Pelo contrário, o tempo vivido e experimentado é a ilusão primária da música, logo, o tempo musical concebido diferentemente do tempo físico da vida pública destitui de sentido racional qualquer tentativa de fracionar a duração da experiência estética⁵⁰.

A música, por conseguinte, simula uma ordem temporal em que suas formas se relacionam somente consigo mesmas em um meio forjado. As formas universais do sentimento, conteúdo significativo da música, se articulam no tempo musical e se apresentam basicamente à audição. Na experiência musical, o tempo se torna audível e as formas universais, em movimento, se mostram inteligíveis. Em resumo, o espírito, com seu poder simbólico, constrói uma matriz musical de significado à luz da qual os sons naturais são elaborados de tal maneira que o tempo virtual, requalificado, passa a ser o *locus* no qual as formas universais da vida interior se manifestam ao sentido auditivo e à inteligência. É desse modo que a música

⁴⁸ HANSLICK, Eduard. **Vom musikalisch-schönen**: ein beitrage zur revision der ästhetik der tonkunst. Leipzig: JA Barth, 1885.

⁴⁹ “O tempo virtual está tão separado da sequência de acontecimentos reais quanto o espaço virtual está do espaço real” (HANSLINK, 1896 *apud* LANGER, 2011, p. 116).

⁵⁰ Aqui fica ainda mais clara a condição colocada por Langer, mencionada na seção anterior, de que a música só pode ser expressa em sua totalidade, pois nesta experiência estética não há um tempo sequenciado, mas apenas um “agora inalterável” (LANGER, 2011, p. 116).

comunica algo acerca dos sentimentos, da nossa vida interior. A expressão literal e somática dos sentimentos dá lugar à expressão lógica de suas formas ideais que se apresentam enquanto um construto simbólico de grande força comunicativa.

Por fim, é necessário explicar melhor em que sentido devemos compreender o movimento das formas sonoras no tempo virtual e sua correlação com a vida interior. Para tanto, o devido entendimento da matriz musical própria do tonalismo, bem como suas características internas será fundamental. Langer, durante toda sua *Filosofia em nova chave* (2004) deixou diversas evidências sobre a centralidade do tonalismo, muitas vezes a própria música tonal é concebida enquanto a música como tal. Se notarmos bem, veremos que a interpretação simbólico-transcendental de Langer reúne uma série de aspectos que, quando compreendidos no todo, sugere uma estreita aproximação com uma concepção sistemática e tonal da música.

Eis alguns aspectos de sua interpretação que devem ser entendidos de maneira articulada: a) a música como forma de simbolismo comunica um conteúdo artístico e, por mais que funcione diferentemente da linguagem, precisa se apresentar de modo inteligível, sob pena de cair no âmbito do *nonsense*, como defendiam os empiristas lógicos; b) o conteúdo significativo da música se refere aos sentimentos humanos sem que sejam com eles confundidos. Diferentemente do que tradicionalmente se defendeu, a música é a expressão lógica das formas universais do sentimento e não sua expressão somática, ou seja, o conteúdo artístico da música se situa em uma esfera objetiva e virtual na qual as formas universais se articulam mediante um movimento ilusório para uma apresentação não literal de seus significados; c) é condição ineliminável do simbolismo musical que haja uma forma lógica comum entre a música e os sentimentos sobre os quais ela versa; d) a música se expressa na forma da composição como um todo significativo a partir de estruturas musicais articuladas às quais mantêm semelhança com nossos estados afetivos. O movimento das formas no tempo virtual da música se relaciona diretamente com o ânimo na experiência com a música. Esta, dentre outras coisas, consiste basicamente nessa vivência estética que se assenta na correlação entre estruturas sonoras definidas e estados da alma; e) as estruturas musicais acabadas e adequadas à expressão lógica e significativa de seus conteúdos são resultados de um longo processo histórico. O que significa dizer que a matriz musical de significação foi, enquanto um sistema articulado, construída e não dada a priori.

Sendo assim, retornemos à tese de Langer: “A música é um análogo tonal da vida emotiva”. Vejamos duas definições de tonalidade e sistema tonal, respectivamente:

Tonalidade para Schoenberg não é meramente uma coleção de notas, mas sim um tipo de centricidade. Todas as notas de uma coleção-tonal são relacionadas a um centro tonal único, cada qual de uma maneira específica. A função de uma única nota é simbolizada pelo grau da escala que ela representa, a de um acorde depende da sua fundamental, que por sua vez, é um grau escalar sobre o qual o acorde é construído. Tonalidade, portanto, é um conjunto de funções dos graus escalares (CARPENTER, 1983, p. 16-17).

A seguinte:

A base da construção perceptiva do sistema tonal é a dicotomia tensão / relaxamento, ou seja, expectativa e preenchimento (ou violação) da expectativa, sendo que intervalos consonantes dão maior sensação de relaxamento – devido à sua estabilidade – e intervalos dissonantes dão maior sensação de tensão (instabilidade). A partir dessa relação entre tensão e relaxamento, temos o conceito de tonalidade, que é uma noção que está fortemente ligada às escalas do sistema tonal, por se tratar da série de relações hierárquicas entre as notas, em que uma particular, a chamada tônica, é central. Partindo da polaridade de base da constituição da tonalidade, a tônica de uma escala é a nota de relaxamento, enquanto todas as outras notas se relacionam a ela de acordo com seu grau de tensão (SANTANA, 2010, p. 21-22).

À primeira vista a tese de Langer indica a compatibilidade lógica entre a vida emotiva e a música tonal. Não foi o suficiente para Langer defender somente a analogia entre a música em geral e a vida emotiva, pois ela escolheu particularmente o sistema tonal, fazendo com que sua interpretação da experiência musical, como a da própria música, mantivesse uma aproximação necessária com o tonalismo. Vale lembrar que nem toda música é tonal, os princípios e leis do tonalismo não são absolutos e no século XX, principalmente, encontram-se diversos sistemas musicais de composição, alguns deles avessos à “prisão tonal”. Antes mesmo do advento do tonalismo enquanto um sistema acabado, constituído de leis próprias, estruturas musicais definidas, unidades intervalares estabelecidas etc., a música era concebida a partir de outras matrizes. As composições baseadas em contrapontos eram muito mais comuns do que composições construídas sobre relações harmônicas funcionais e melodias derivadas das progressões de acordes que estão em função da força de atração da tônica.

Sobre este aspecto da interpretação de Langer, que reivindica a centralidade do sistema tonal, apresentamos três razões que explicam tal escolha. A primeira eu tomo quase como uma consequência necessária de sua compreensão geral da experiência musical. A música é a expressão lógica das formas gerais do sentimento, tem como condição *sine qua non* uma forma lógica que compatibilize o arcabouço musical e os estados emotivos (subjetivos), a composição é a unidade de significação que comunica no movimento do tempo virtual as formas universais, a música só se expressa enquanto um todo não fragmentado. Estas exigências são plenamente atendidas quando se toma o tonalismo como sendo a matriz de significação musical.

Como vimos na citação acima, o sistema tonal é fundamentado na analogia entre dois estados anímicos: tensão (preparação) e relaxamento (resolução). Isso significa que todo o movimento musical interno e inerente ao sistema (as progressões harmônicas, as melodias, as improvisações e, principalmente, as regras de composição) já tem sua base estabelecida em duas sensações primárias. É importante enfatizar que as palavras tensão e relaxamento não são usadas, no sistema tonal, como meras metáforas ou simples analogias. Trata-se de dois termos que estão absolutamente internalizados no jargão da música e que mantêm uma íntima relação com os sentidos das palavras consonância e dissonância, isto é, o sistema tonal é realmente compreendido à luz da relação tensão/relaxamento. As funções tônica (grau I - resolução) e dominante (grau V-preparação)⁵¹ da tonalidade se apresentam como estruturas intervalares de acordes que, no contexto de uma progressão harmônica do sistema tonal, expressam o substrato desta matriz musical, o acorde dominante provoca a sensação de tensão e instabilidade, exigindo o retorno ao momento agradável e relaxante provocado pelo acorde tônico. A música, em termos tonais, é comumente compreendida a partir desta dinâmica, assim como todas as suas variações podem ser lidas em termos de aproximação e distanciamento da tônica.

A outra razão pode ser inferida dos comentários de Langer sobre a história da música. Lembremos que sua compreensão do desenvolvimento musical é de caráter cumulativo, ou seja, a música vai evoluindo de suas formas pré-musicais até suas formas musicais. Geralmente para atender necessidades práticas, as manifestações

⁵¹ Apesar das funções de tônica e de dominante estarem presentes em outros acordes da tonalidade, os acordes I e V são seus "lugares originários".

sonoras mais primitivas, ganham, por uma série histórica de repetições, o *status* de forma artística. As estruturas sonoras que antes expressavam o somático passam, ao longo dos séculos, a comunicar significados universais. O sistema tonal é, sob essa perspectiva histórica e desenvolvimentista, o ponto máximo da música ocidental. Muitas das dificuldades de execução e de compreensão musicais resultantes do não temperamento das escalas e da ausência de unidades intervalares mínimas, tais quais os semitons, são superadas com o sistema tonal. Este se torna a expressão madura do processo de racionalização da música, pois com ele é efetivamente possível encontrar e indicar no interior da composição a correlação entre sons e sentimentos, entre a música e a vida interior⁵².

O processo de racionalização da música é um pressuposto na interpretação⁵³ de Langer, além de ser bastante compatível com ideia de que o simbolismo musical, por ser uma forma de conhecimento do mundo, gera ganho epistêmico porque comunica algo sobre o real. O conjunto de regras que compõem o sistema tonal, juntamente com todas as suas implicações para a composição e à análise musical, consiste na saída do transcendentalismo simbólico de Langer para mostrar, na prática, a compatibilidade entre estruturas musicais acabadas e a comunicação de conteúdos emotivos.

A terceira razão que explica o estatuto do sistema tonal na interpretação de Langer em torno da experiência pode ser encontrada na posição dela em defesa do sistema de análise musical de Schenker: “A única teoria artisticamente válida e valiosa que eu conheço, baseada primordialmente na natureza composta da tonalidade, é a obra de Heinrich Schenker” (LANGER, 2011, p.112). Nas primeiras décadas do século XX, Schenker atuou em um profícuo debate sobre a natureza da música, o gênio musical, os métodos de análise, dentre outros temas. Em um contexto em que o tonalismo estava sendo posto em xeque por músicos como

⁵² Lembro que no debate sobre a história da música e a busca pela compreensão pelo advento do sentido musical, Langer assumiu partido de Willian Wallace, defensor da ideia de que as formas musicais (tonais) são bem tardias, teriam surgido séculos depois da idade média. Uma afirmação de Langer é bem clara na defesa de Wallace: “No entanto, é deveras notável que, embora existisse o órgão durante toda a idade média, ninguém descobrisse as possibilidades de combinações tonais simultâneas; e também que o grande período clássico da música ocorra séculos mais tarde do que outras artes – drama, escultura ou pintura. Se rejeitarmos a hipótese de Wallace, de que o *sentido musical* só evoluiu com um recente desenvolvimento neurológico, assumimos o encargo de apresentar uma explicação melhor” (LANGER, 2004, p. 250).

⁵³ Por mais que não encontremos em Langer uma referência aos estudos de Max Weber sobre a racionalização da música, seu modo de conceber a música tonal, baseada no temperamento, como estágio avançado de sua forma artística, é bastante compatível com a reflexão weberiana.

Shoenberg, H. Schenker⁵⁴ assume a defesa da tonalidade e desenvolve um método de análise que, em última instância, pretende demonstrar que as peças musicais tonais podem ser reduzidas a uma estrutura fundamental (*Ursatz*)⁵⁵. Sua defesa do sistema tonal foi propositiva, inovadora e bastante pretensiosa, como constata Lacerda (1997):

Sua ideia, expressa sem nenhuma modéstia da introdução do livro, era acrescentar ao estudo do contraponto estrito segundo Fux e ele próprio, e ao estudo do baixo-cifrado segundo Johhan Sebastian e Carl Phillip Emanuel Bach, um estudo definitivo sobre a coerência orgânica do trabalho composicional dos grandes mestres (LACERDA, 1997, p. 1).

Várias das críticas de Schenker aos seus predecessores contemporâneos iam contra o caráter fragmentário e parcial das recorrentes análises musicais. Em seu lugar, ele propunha uma compreensão global da música. Esta parece ser a ideia central que seduziu S. Langer. Deixando de lado as particularidades desse debate específico e a avaliação sobre a eficácia da análise schenkeriana, importa compreender como a ideia de que a música é uma totalidade orgânica possuidora de uma estrutura fundamental influencia a interpretação de Langer.

A obra de Schenker dá a Langer, nos termos técnicos da análise musical, a explicação em detalhe do processo de composição e a defesa de que a peça composicional é um todo orgânico que pode ser explicitado em seus elementos mais fundamentais. Essas contribuições se tornam, para Langer, a autorização teórico-musical de sua teoria estética, em especial, de sua interpretação filosófica da experiência musical, principalmente, quando do momento da criação da obra. Schenker acaba por dotar de sentido empírico e analítico o esquema transcendental construído por Langer. Passemos então, brevemente, à explicação de como a filósofa entende o processo de composição e de que modo a análise schenkeriana contribui nesse sentido.

O início do processo criativo se dá na mais absoluta solidão do compositor, em um momento em que a mente criadora reconhece, subitamente, a forma total da composição⁵⁶, uma espécie de estágio embrionário da música que interferirá de

⁵⁴ “Schenker, que considera (aliás, com boas razões) ter penetrado os segredos da escrita tonal, se dá como dever defendê-la num momento em que seus contemporâneos vienenses, Schöenberg em particular, ameaçam a tonalidade” (N. MEEÛS, 1993, p. 5).

⁵⁵ Para mais informações sobre o debate entre Schenker e Shoenberg, confira Breve resenha das contribuições de Schenker e Shoenberg para a análise musical de Marcos Branda Lacerda (1997).

⁵⁶ “Ele reconhece como forma fundamental da peça; e, daí em diante, sua mente não está mais livre para errar

maneira dominante em todo o restante da obra. É quando várias possibilidades estarão em aberto diante do compositor, mas sua intenção geral já está definida⁵⁷, é o momento em que a ideia simbólica, já estabelecida, torna-se impessoal e independente de seu criador. Fazendo uso dos mais diversos princípios de articulação presentes na música, o artista compõe as demais partes da obra sob a influência da forma total. A essência de toda música⁵⁸ está em sua capacidade de colocar em movimento as formas universais no tempo virtual, criando a ilusão de um todo orgânico.

A grande tarefa da música é organizar nossa concepção do sentimento em mais do que simplesmente uma consciência ocasional de tempestade emocional, isto é, dar-nos uma intuição no que pode ser verdadeiramente chamado de *vida do sentimento*, ou unidade subjetiva da experiência; e ela faz isso pelo mesmo princípio que organiza a existência física num projeto biológico – o ritmo (LANGER, 2011, p. 133).

No capítulo VIII, de *Sentimento e Forma*, Langer faz uma extensa digressão sobre a natureza do ritmo tanto na música como no mundo vivo, construindo uma analogia entre o musical e o orgânico que se ampara no que ela designa por *princípio da continuidade rítmica* o qual é base da vida e da música. Nossa mente, nossa vida interior assim como todas as transformações perceptivas e simbólicas estão submetidas ao império do ritmo. Na música, muito mais do que sinônimo de divisão igual de tempo, o ritmo é “o levantamento de novas tensões através da resolução das tensões anteriores” (LANGER, 2011, p. 133).

Segundo Langer, a forma total da peça, o embrião da música, traz consigo seu ritmo básico que é exatamente o elemento que impõe à composição sua unidade orgânica e seu sentimento total. A análise schenkeriana, portanto, fornece o instrumental para que se entenda, em termos de análise musical, em que sentido a música é um todo orgânico cujo movimento rítmico imanente é expressão mesma de sua vitalidade dinâmica que consiste no perpétuo devir entre tensão e relaxamento, entre preparação e resolução. Nicolas Meeùs afirma: “O princípio fundamental da teoria schenkeriana é o da prolongação: a obra tonal é essencialmente uma

irresponsavelmente de tema em tema, clave e clave, e modo a modo. Essa forma é a composição que ele se sente chamado a desenvolver” (LANGER, 2011, p. 128).

⁵⁷ “Uma vez reconhecida a forma dominante, a obra é algo como o *melhor dos mundos possíveis* de Leibniz – a melhor escolha, segundo seu criador, dentre muitos elementos possíveis, cada um dos quais em uma estrutura orgânica, requer tanta desobstrução, preparação e auxílio contextual de outros fatores que, mesmo a ação de um pequeno detalhe, pode comprometê-lo a uma decisão séria. Se ele for competente em sua arte, sua mente está treinada e predisposta a ver cada opção em relação às outras e ao o todo” (Ibidem, p.129)

⁵⁸ Inclusive a música atonal (Ibidem, p. 133).

prolongação do acorde de tônica, quer dizer uma inscrição deste acorde na duração” (MEEÛS, 1993, p.7). Se exercitarmos um pouco da análise de Schenker, veremos que todo o seu projeto se baseia na dialética harmonia/contraponto donde se explicam as estruturas fundamentais tanto da harmonia quanto da melodia.

Para Schenker, um dado acorde inicial (harmonia) de uma obra musical é prolongado por toda a composição mediante a aplicação de notas de passagem que são escolhidas nas formas do contraponto. A condução dessas vozes gera novos acordes que, por sua vez, provocam novos contrapontos e assim sucessivamente, ou seja, acordes provocam a condução de vozes e a recíproca é verdadeira. Em outras palavras, a harmonia gera o contraponto e o contraponto gera a harmonia. A análise schenkeriana opera com o intuito de explicitar essa dinâmica essencial que consiste na estrutura fundamental da composição. Do ponto de vista da harmonia, essa estrutura se evidencia quando vemos que, nas composições, o acorde tônico inicial está ligado ao acorde tônico final que por meio de notas de ornamento que, seguindo o fenômeno contrapontístico, formam o acorde de função diferente, o dominante. Eis a estrutura harmônica originária que Schenker chama de *arpeggiação do baixo*. Na melodia, a lógica permanece a mesma, é o que ele designa por *Urlinie* (linha fundamental): “Antes da chegada à tônica, o encontro da penúltima nota da descida melódica com o V grau da harmonia forma o acorde de dominante para a cadência perfeita final” (MEEÛS, 1993, p. 7).

O movimento recíproco de retroalimentação da harmonia no contraponto reproduz a estrutura fundamental I – V – I, tônico – dominante – tônico, criando assim uma espécie de “redução ontológica da música”. É válido lembrar que essa estrutura fundamental revelada pela análise schenkeriana não se confunde com a forma total originária das composições particulares. A mente do compositor, no momento inicial de sua criação artística, é tomada pela estrutura originária da composição individual que ela elabora e do tema proposto que ainda será terminado. Na maioria dos casos, o compositor não possui consciência de que sua obra particular traz em si uma estrutura fundamental geral que subjaz tanto a harmonia como a melodia de sua composição. Schenker termina por fornecer à filosofia de Langer uma bela imagem analítico-musical do todo orgânico. O movimento rítmico e inexorável das notas da harmonia e da melodia que constituem cada composição como um organismo vivo possuidor de uma dinâmica interna, nos termos da análise schenkeriana, é a ideia que seduziu S. Langer: “A essência de toda composição –

tonal ou atonal, vocal ou instrumental, mesmo puramente percussiva, se se quiser – é a semelhança de movimento orgânico, a ilusão de um todo indivisível” (LANGER, 2011, p. 133). O nexa entre o tonalismo e o simbolismo musical, precisamente este que Langer encontra na teoria de Schenker, é o que concede unidade apresentativa à forma musical. Esta é a peculiaridade do simbolismo artístico, na qual se encontra sua especificidade e legitimidade próprias, na forma de apresentação de uma realidade não tematizável pelas instâncias representativas.

3 A EXPERIÊNCIA MUSICAL COMO FENÔMENO SOCIAL: UMA INTERPRETAÇÃO CRÍTICA

3.1 Considerações iniciais

Neste segundo capítulo, construo a partir de uma articulação entre teses e argumentos aquilo que chamo de *interpretação crítica da experiência musical* sobre a qual o pensamento de Adorno exerce notável influência. É importante afirmar que esta interpretação, nos termos em que proponho, não reivindica nenhum tipo de exclusividade pelo uso do predicado “crítica”, pois além de existirem várias outras leituras dessa natureza, novas interpretações críticas ainda estão por vir. Meu objetivo consiste apenas em elaborar uma leitura da experiência com a música que preserve o espírito da Teoria Crítica.

Para tanto, na *primeira seção*, irei explorar dois temas trabalhados por Adorno: a relação entre arte e sociedade e o caráter fetichista da mercadoria musical. Em seguida, a partir da contribuição do professor Jorge Carvalho (1999), mostraremos como o desenvolvimento técnico aplicado ao campo da música condiciona a sensibilidade estética. Aqui o objetivo é explicitar como, para a interpretação crítica, a relação dialética existente entre a arte e a sociedade é de absoluta aproximação e interdependência, pois ao mesmo tempo em que arte pressupõe a atuação livre do artista, vivemos em um momento histórico no qual reina a não liberdade do artista e do consumidor. A padronização dos processos de produção e recepção musicais põe em xeque a autonomia individual e a qualidade da percepção estética. Esta característica da realidade social contemporânea se apresenta no movimento das próprias formas artísticas.

Para a reflexão crítica, a experiência estética é concebida, primeiramente, enquanto um fenômeno social, destituindo assim a primazia das análises puramente esquemáticas⁵⁹ que, tradicionalmente, abstraem o sujeito e objeto artísticos das relações e determinações histórico-sociais. No caso da música, explico como, para Adorno, a lógica do capital penetrou suas dimensões básicas: a produção e recepção. Na contemporaneidade, com o avanço da indústria para o campo da

⁵⁹ Por análises puramente esquemáticas pretendo designar as interpretações filosóficas a-históricas que não incorporam a influência do elemento histórico como constituidor da experiência. A noção de esquematismo remete ao esquematismo kantiano, esquematismo das formas entendidas justamente em sua completa separação quanto aos elementos históricos.

cultura, o valor de troca das mercadorias sobrepujou o seu valor de uso e a música, enquanto mercadoria, não escapou desse processo de inversão, o qual provocou a infantilização do ouvinte musical e a degeneração da experiência estética. A audição, sentido sem o qual não há experiência musical, sofre considerável influência com a efetivação da lógica do capital no mercado fonográfico. O ouvido está condicionado ao que o Jorge Carvalho indica como uma espécie de *princípio de equalização* que, nada mais é, do que um aspecto particular de reprodução técnica da música que, por sua vez, condiciona a sensibilidade estética.

Na *segunda seção*, tomo a crítica de Adorno ao jazz para demonstrar na análise de um caso particular, como este tipo de mercadoria, além de expressar a degeneração da experiência estética a partir de sua forma musical, pode ser tomado como resultado do processo de racionalização da música que culminou no tonalismo como uma espécie de sua segunda natureza⁶⁰. No jazz, encontramos a estrutura fundante do sistema tonal expressa na relação entre acordes dominantes e acordes tônicos (V – I), bem como na dinâmica preparação/resolução que perpassa tanto harmonia quanto melodia – esta de modo mais fraco – de seu repertório. Esta estrutura musical, previsível e racionalizada, marca a presença da lógica social em sua forma interna. Aqui também proponho um exame da influência da noção weberiana de racionalização na concepção crítica de Adorno. Com Weber, é possível perceber que a redução da música a um esquema matemático fechado e racionalizado é anterior à indústria cultural. O temperamento musical, condição necessária para o advento do tonalismo, como mostra o sociólogo alemão, é o resultado do processo de racionalização na música. O jazz, exemplo particular de música tonal e de mercadoria cultural, pressupõe tanto o desenvolvimento da racionalização notada por Weber como a inversão dos valores provenientes de seu caráter de fetiche.

No jazz, cristalizou-se, por exemplo, a ideia de que o *performer*, na figura do improvisador, desfruta de imensa liberdade quando da aplicação de suas melodias supostamente espontâneas sobre as progressões harmônicas que compõem os *standards*. Ao refletir criticamente acerca destes aspectos, concluo com Adorno que a liberdade do jazz é, efetivamente, a não liberdade. Isso vale para a arte reificada

⁶⁰ “Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse *natureza* e como se fosse contra a natureza superar o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social” (ADORNO, 2009, p. 19).

em geral, pois o artista, ao realizar sua obra, está preso a uma forma socialmente estabelecida e, por conseguinte, com sua liberdade criativa limitada. Entretanto, para Adorno, a arte também é resistência diante da sociabilidade vigente e, mesmo em um tempo de degeneração da experiência estética, há a possibilidade do novo, da insurgência artística diante do que está posto.

Na *terceira seção*, analiso mais especificamente o debate entre Tonalismo e Atonalismo sob a perspectiva crítica. Em seu artigo, *Sobre o problema da Análise musical* (ADORNO; PADDISON, 1982), Adorno aponta o erro fundamental da compreensão tonal da análise de H. Schenker e da sua defesa da estrutura fundamental da composição. Em seguida, à luz de *Filosofia da nova música* (2009), passo à interpretação adorniana do impacto que o Atonalismo de Schoenberg provoca no âmbito da música contemporânea, principalmente, no tocante às novas possibilidades estéticas que sua obra traz consigo. Com as composições atonais de Schoenberg, vê-se a possibilidade de uma nova música que é, simultaneamente, resistente ao processo de reificação cristalizado nas estruturas do tonalismo e verdadeiramente artística por se situar para além dos limites impostos por seu momento histórico.

3.2 Arte e sociedade: a música como mercadoria em Adorno

A interpretação crítica da experiência musical se insere numa compreensão mais ampla do papel da arte e de sua função social. Com os teóricos da Escola de Frankfurt, o entendimento da experiência estética rompe com as análises esquemáticas que, tradicionalmente, trataram o fenômeno artístico nos termos de uma relação abstrata entre sujeito e objeto. Seja na investigação psicológica do gênio do artista ou na análise lógica do conteúdo objetivo da obra de arte, comumente se tratou a experiência estética muito mais como operação epistêmica do que como um fenômeno social. Para as abordagens mais epistemológicas, ou tradicionais⁶¹, nas palavras de Horkheimer, a tarefa principal consiste em revelar a dinâmica que subjaz a relação entre o intelecto e a sensibilidade de modo a explicitar as condições sob as quais é possível a constituição da forma artística, bem como do conteúdo da experiência estética. Diferentemente, sob a perspectiva crítica

⁶¹ Sobre a distinção entre a abordagem crítica e a abordagem tradicional, vide *Teoria crítica e teoria tradicional*, de Max Horkheimer (1975).

– e também nesse âmbito a Teoria Crítica segue de perto os nexos primeiro apontados na *Estética* de Hegel⁶².

A experiência artística deve ser entendida, obrigatoriamente, enquanto fenômeno social, ou seja, os processos de produção, recepção e significação na arte mantêm uma imbricação necessária com o movimento histórico. Arte e sociedade se relacionam numa dialética tão radical que toda e qualquer interpretação positiva que isole sujeito e objeto das determinações histórico-sociais se mostra insuficiente, parcial e acrítica. Assim, a interpretação crítica termina por implodir uma leitura estritamente lógico-epistêmica da experiência com a música justamente por, em seu entender, não ser possível conceber a arte em uma espécie de vazio social. Horkheimer esclarece:

A representação tradicional de teoria é abstraída do funcionamento da ciência, tal como este ocorre a um nível dado da divisão do trabalho. Ele corresponde à atividade científica tal como é executada ao lado de todas as demais atividades sociais, sem que a conexão entre as atividades individuais se torne imediatamente transparente. Nesta representação surge, portanto, não a função real da ciência nem o que a teoria significa para a existência humana, mas apenas o que significa na esfera isolada em que é feita sob as condições históricas (HORKHEIMER, 1975, p. 131).

Para que se compreenda o cerne da posição crítica, apresentamos partir de Adorno, duas teses diferentes e complementares: a primeira, mais geral, defende que a arte expressa a sociedade por meio de suas formas internas⁶³; a segunda, mais específica, diz que a música não escapou do processo de fetichização capitalista em que, no contexto do capitalismo tardio da indústria cultural, o valor de troca sobrepuja o valor de uso das mercadorias. Com essas duas teses devidamente apresentadas e algumas de suas implicações examinadas, compreender-se-á tanto a relação dialética entre arte e sociedade quanto a expressão dessa dinâmica nos processos de produção, recepção e significação musicais. Em seguida, no intuito de aprofundar um pouco mais a compreensão crítica da produção e da recepção, aponto a leitura que o professor Jorge Carvalho desenvolve sobre o impacto da técnica na sensibilidade musical, particularmente, no

⁶² Não nos alongaremos nesta relação entre a Teoria Crítica e o pensamento de Hegel. Mencioná-lo é importante, contudo, para demarcar na posição de Adorno de crítica a um formalismo esquemático e a-histórico, um prolongamento da crítica hegeliana ao esquematismo de Kant.

⁶³ Martin Jay, em *Imaginação dialética* (2008), resgata uma afirmação de Richard Löwenthal que revela muito da tese de Adorno: “Interpretamos (a arte) como uma espécie de linguagem codificada de processos que ocorrem na sociedade, a ser decifrada por meio de uma análise crítica” (LÖWENTHAL, *apud* JAY, 2008, p. 233).

que tange à padronização da equalização das mais diversas manifestações musicais sob um mesmo princípio de gravação.

Sobre a relação entre arte e sociedade, Adorno (2008) anuncia:

O caráter ambíguo da arte enquanto autônoma e como *fait social* faz-se sentir sem cessar na esfera de sua autonomia. [...] Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes da sua forma. É isto que define a relação da arte com a sociedade. [...] A liberdade das obras de arte, cuja consciência é celebrada e sem a qual elas não existiriam, é a mentira de sua própria razão. Todos os seus elementos as acorrentam ao que elas têm a dita de sobrevoar e em que ameaçam a todo o momento mergulhar de novo (ADORNO, 2008, p. 18-19).

A crença ordinária de que a liberdade individual do artista é o fundamento, ou a força motriz, da experiência estética consiste numa interpretação errônea sobre a arte a qual é derivada, numa visão crítica, das análises tradicionais, esquemáticas e apriorísticas, entre sujeito e objeto artísticos. Tal equívoco reside no fato dessas mesmas análises tomarem o movimento histórico-social lateralmente ou, até mesmo, por descartá-lo. É comum encontrarmos interpretações acríicas que jogam sobre os ombros do artista toda a razão de ser de suas obras, como se a ele fosse possível se desligar da exterioridade, entrando em algo como uma realidade virtual composta somente de elementos sensíveis e habilidades intelectuais. Para Adorno, a arte não é uma atividade que paira sobre a vida social, pelo contrário, ela é um meio possível de expressão e intervenção sociais exatamente pela estreita relação que arte e sociedade preservam entre si. Mesmo um olhar rápido para história da humanidade é capaz de fazer notar os inúmeros momentos em que a arte estava refém de interesses institucionais ou presa a aspectos ritualísticos.

As contradições reais que se desenrolam diante de nós encontram nas artes particulares um meio de apresentação objetiva. O artista, enquanto indivíduo, não exerce sua liberdade criativa de modo absoluto e seu processo de criação não se dá sem forte influência das determinações sociais. “Tal como a vida dos artistas sua obra só parece livre quando vista de fora. A obra não é reflexo da alma nem encarnação da ideia platônica. Não é o Ser puro, mas um campo de forças entre sujeito e objeto” (ADORNO *apud* JAY, 2008, p. 233-234). Quando a arte é compreendida em sua relação dialética e necessária com a sociedade, seus problemas que, para determinadas filosofias são estritamente estéticos, passam a ser estético-sociais para a interpretação crítica. A arte, então, deixa de ser uma

atividade setorial e criativa inteligível somente para os iniciados ou especialistas dotados de conhecimentos técnicos acerca da interação estética entre o intelecto e a sensibilidade, tornando-se uma práxis na qual a totalidade da vida social encontra um meio de expressão.

Segundo Bernstein (2008), a autonomia da arte, para a teoria crítica, possui um duplo caráter. O aspecto negativo, explícito no modernismo, mostra-se na falta de objetivo social ao qual a arte esteja submetida (político, religioso, moral e epistêmico), diferentemente do que ocorria em épocas anteriores, e na influência que, mesmo assim, o movimento histórico exerce sobre a atividade artística. Sua positividade, de outro lado, reside na possibilidade da arte de apontar para a superação da sociedade mediante suas próprias formas internas, sendo este o potencial crítico da arte.⁶⁴ Esta, ao passo em que está presa à empiria e à realidade social encontra em suas formas internas um meio para comunicar conteúdos sociais. Ela é “algo que se separa da realidade empírica e, portanto, do contexto funcional da sociedade, e ainda assim permanece, ao mesmo tempo, parte da realidade empírica e do contexto funcional da sociedade” (ADORNO apud BERNSTEIN, 2008, p.184). À arte é possível, por conseguinte, mediante a articulação de seu material sensível, distinguir-se de seu conteúdo social sem que haja um total descolamento do mesmo, pois ao abstrair-se da realidade social, a arte continua carregando consigo este outro de si, seja para afirmá-lo, seja para negá-lo.

Esse caráter duplo da arte implica, para a interpretação crítica, dois momentos distintos e interligados da análise do fenômeno artístico. O primeiro deles consiste na compreensão da relação que a forma artística mantém com seu contexto histórico. O segundo diz respeito à própria forma artística enquanto estrutura interna das artes particulares. Não é por acaso que o pensamento de Adorno está repleto de análises “internas” e “externas” da experiência com a música. Suas preocupações giram em torno tanto das determinações sociais que condicionam a produção e recepção da música quanto dos elementos musicais específicos que constituem aquilo que é próprio da forma artística. No caso da análise que Adorno desenvolve sobre o jazz, como veremos em mais detalhes na seção seguinte, sua reflexão vai desde a influência que as bandas militares exerceram sobre as formações jazzísticas, por exemplo, até a função que a síncope e o compasso

⁶⁴ “Todavia, é a autonomia positiva da arte que está no centro de sua importância crítica” (BERNSTEIN, 2008, p.184).

quaternário desempenham nas composições. Contudo, por se tratar de uma interpretação crítica e dialética da experiência com a música, esses momentos de análise, apesar de diferenciados, não podem operar de modo isolado. O substrato social penetra a forma musical, assim como a forma musical comunica a determinação social⁶⁵.

A relação entre a arte e a sociedade, por conseguinte, deve ser apreendida tanto a partir de uma análise interna da obra de arte como da reflexão sobre sua gênese e função sociais. Um *standard* de jazz de sucesso, para uma interpretação crítica, exige o entendimento da obra no interior de um contexto social em que vigem determinadas regras de produção e circulação das mercadorias culturais e, simultaneamente, como tal tipo de composição traz em si algo destas mesmas determinações no âmbito que caracteriza a forma propriamente musical. A lógica social penetra a lógica interna do jazz, assim como a lógica interna do jazz revela a lógica social que lhe subjaz e permeia.

A estrutura musical do jazz contemporâneo que se evidencia nas repetidas progressões harmônicas na forma cadencial II – V – I⁶⁶, em diferentes tonalidades, é a expressão da mesma lógica fabril e previsível que caracteriza a produção capitalista moderna. O conteúdo social que o jazz carrega não está explícito apenas nas estratégias de propaganda da indústria cultural que o sustenta, mas se encontra também em suas formas musicais. Seu compasso quaternário, suas figuras rítmicas características (as síncofes), seus padrões melódicos e suas harmonias são, quando tomados em conjunto e à luz de uma análise crítica, a prova de que a música em seu momento atual comunica o estado da sociedade. O que me parece crucial na interpretação crítica é nunca perder de vista a interferência constitutiva do social na experiência com a música. Isto destitui de sentido, por conseguinte, uma

⁶⁵ “A questão é, ainda, em que medida a música, enquanto ela mesmo deve intervir no processo social, está em posição de intervir como arte. Em todo caso, hoje e aqui a música é capaz de nada mais além de representar, em sua própria estrutura, as antinomias sociais que também portam a culpa de seu isolamento. A música será tanto melhor, quanto mais profundamente ela for capaz de expressar, em sua forma, o poder daquelas contradições e da necessidade de sua superação social; quanto mais puramente ela pronunciar, nas antinomias de seu próprio idioma de forma, a ânsia da condição social, e clamar pela mudança na escrita cifrada do sofrimento. Não lhe serve olhar para a sociedade numa consternação perdida: ela realiza sua função social de maneira mais precisa quando, em seu próprio material e de acordo com suas próprias leis da forma, apresenta os problemas sociais contidos nas células mais profundas de suas técnicas. A tarefa da música como arte assume, assim, uma certa analogia face à teoria social (ADORNO, Theodor W. “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” [Sobre a situação social da música]. In: ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp/Directmedia, 2003. *apud* PETRY, 2014, p.390).

⁶⁶ Esta forma padrão de sequenciar os acordes, construindo assim as harmonias tonais, é o movimento padrão das três funções básicas do tonalismo: subdominante, dominante e tônica. Onde o acorde II substitui o acorde IV, mantendo a função de subdominante.

compreensão da experiência musical que se restrinja aos seus aspectos formais. Adorno afirma: “Nenhum acorde é falso em si, pelo simples fato de que não existem acordes em si e porque cada acorde leva consigo o todo e até toda a história” (ADORNO, 2009, p.38).

A análise crítica permite encontrar o que está por trás da aparência da experiência musical justamente por introjetar as determinações sociais na compreensão da atividade estética. Nestes termos, o belo improviso de Joe Pass sobre o clássico *All things you are*, no *Brecon Jazz Festival*, em 1991⁶⁷, deixa de ser a expressão da verve criativa do guitarrista norte-americano, no exercício de sua liberdade artística, tornando-se a manifestação de uma relação comercial e reificada em que o músico atua de modo não livre. A aparência da liberdade presente no jazz, que é desmistificada pela análise crítica, perpassa todos os momentos dessa experiência musical, passando pela composição, pela audição do público apreciador, pela performance do músico, etc. A interpretação crítica procuraria explicitar os pressupostos sociais que a experiência com a música carrega. O material sonoro, ao ser apropriado pela forma musical na experiência estética, revela sua realidade social. Logo, a música, tal como a teoria, mas com outro tipo de operação, possui também uma função cognitiva. Adorno diz:

Assim, a relação da música e da sociedade contemporâneas é igualmente problemática em todas as direções. Ela partilha suas aporias com a teoria social; ao mesmo tempo, porém, também os modos de comportamento, através dos quais esta deveria se contrapor ou enfrentar as aporias. Da música que, hoje, quer provar o seu direito de viver, deve-se – de certo modo – exigir um caráter cognitivo. No seu material ela precisa modelar claramente aqueles problemas que o material lhe coloca – material este que nunca é puramente natural, mas material sócio-historicamente produzido; as soluções, que ela encontra nesse andar, igualam-se a teorias [...] (ADORNO, 2003 *apud* PETRY, 2014, p.391).

Entretanto, vale destacar que a *arte autêntica* não se constitui enquanto um mero meio passivo de apresentação da realidade ou como delator das contradições sociais. Ela não é uma atividade em que os elementos sociais se sedimentam para ser, na sequência, comunicados e acriticamente reproduzidos, pois esta é característica da *arte reificada*, inautêntica. A arte autêntica, resistente e insurgente, incorpora a crítica em suas formas. Já a arte reificada, enquanto mercadoria rendida

⁶⁷ Siouxsies74. **Joe Pass All things you are**. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mn0INQD2Bhg>>.

ao vigente, não somente traz consigo a lógica da indústria que lhe faz perpetuar no mercado, expressando-a, mas a reproduz enquanto manifestação do processo histórico de racionalização, mais evidente do nunca em uma sociedade administrada, a do capital. O jazz é um exemplo de mercadoria, da arte inautêntica, que não só comunica a tendência de seu tempo, as determinações da racionalidade capitalista, empobrecedora da experiência estética, como reproduz essa lógica que substancia a inautenticidade. A forma musical do jazz é prenha desta racionalidade.

Para Adorno, mesmo reconhecendo a forte influência das determinações sociais e a não liberdade do artista na experiência musical reificada, ainda há como resistir à sociabilidade estabelecida, desde que a arte autêntica e crítica resista, sob a negatividade de sua forma, ao que está posto. A música atonal de Schoenberg é, para Adorno, exemplo de arte autêntica porque através de sua forma as contradições sociais são denunciadas e a possibilidade de uma nova sociabilidade, através da nova música, é apresentada como possível. Por mais que toda a obra de arte possua seu valor de troca, por ser uma mercadoria intercambiável na esfera da circulação, nem todas reforçam as condições objetivas de seu próprio empobrecimento estético. À arte autêntica é possível a crítica e a insurgência, pois sua forma denuncia os limites impostos pelo processo de reificação e racionalização que marca o momento histórico em questão.

Agora, no intuito de aprofundar outro aspecto da interpretação crítica, que não entra ainda no mérito das especificidades técnicas da forma artística (propriamente musicais), passo à apresentação da outra tese de Adorno, apontada acima, que defende que a música, tal como as demais mercadorias, passa pelo processo de fetichização, típico do capitalismo, em que as relações de trabalho, sem as quais não há mercadoria, ficam obscurecidas. Com esta tese, Adorno insere a música em sua visão mais ampliada da interferência do capitalismo no campo das artes e da cultura em geral, tendo em seu conceito de *indústria cultural* uma espécie de baliza para sua leitura crítica da experiência artística no capitalismo avançado, no qual a influência do mercado tornou-se ineliminável. Deixando de lado as dificuldades que o conceito de indústria cultural enfrenta até os dias atuais nos debates mais especializados, passo a uma breve definição de seu significado, bem como dos conceitos de *fetichização*, *valor de troca* e *valor de uso*. O importante é compreender o sentido da afirmação adorniana de que a música não escapou ao processo de fetichização próprio à experiência capitalista ao tornar-se uma mercadoria como as

demais na medida da extensão das relações capitalistas a todos os âmbitos da vida humana no capitalismo avançado.

Para entender que a cultura está completamente inserida nas relações sociais contemporâneas que são, por sua vez, agora inteiramente mediadas pelo mercado e pela lógica da produção capitalista, é necessário um conceito que revele essas interações entre a economia global, o artista e o público consumidor das mercadorias culturais. Em *Dialética do Esclarecimento* (1985), obra publicada originalmente em 1947, Adorno e Horkheimer desenvolvem o conceito de *indústria cultural* para explicar como a experiência artística ocorre na sociedade administrada, sociedade na qual a lógica do capital articula a totalidade da vida social seguindo as regras de oferta e procura e os anseios da massa consumidora. É necessário evidenciar como a lógica econômica opera no mercado da cultura, comprometendo significativamente a autonomia do sujeito artístico⁶⁸. Com a produção e a recepção estéticas cooptadas pelo *modus operandi* do mercado, a arte como um todo deve ser reinterpretada à luz de seu tempo. A *Indústria cultural*, mais do que um conceito provido de poder explicativo, é, em Adorno e Horkheimer, uma realidade social a ser compreendida e superada.

Com o desenvolvimento do capitalismo no século XX, iniciou-se a formação de um novo mercado no âmbito da cultura. O advento de novas técnicas de reprodução em série, juntamente com a diferenciação entre *tempo do trabalho* e *tempo de lazer* foram fatores que contribuíram na formação de um momento histórico em que as obras de arte deixaram de ser acessíveis somente aos mais abastados (DUARTE, 2010, p.15-17). O avanço das forças produtivas para o campo da cultura e das artes possibilitou o fenômeno da massificação do consumo desses novos bens. O capitalismo penetra a dimensão da produção espiritual e dela se apropria a partir de uma racionalidade administrada, para a qual a geração de lucro ocupa o centro das interações sociais e da produção artística. O humano está submetido à racionalidade capitalista no espaço da fábrica (no mercado de trabalho como um todo), em seu tempo de lazer e quando de sua atividade estética.

A estratégia da sociedade administrada foi transformar os bens culturais em mercadoria, fazendo uso dos avanços tecnológicos e abrindo um promissor mercado

⁶⁸ “Esse processo de assimilação imediata da mercadoria cultural em função de sua previsibilidade contrasta imensamente com a experiência da arte autônoma, não dominada pelo imperativo da lucratividade e da geração de conformidade ao *status quo*” (DUARTE, 2010, p. 53).

do entretenimento. Desse modo, “o mundo inteiro é obrigado a passar pelo filtro da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; p.118). O capitalismo se universaliza ainda mais, dominando as dimensões fundantes da vida social. A constituição do entretenimento em esfera de produção e circulação mercantis transformou a arte em mais um produto de consumo, obrigando-a a se submeter às regras da lógica do capital. A indústria cultural, em nome do alto desempenho de sua produção serial ofertada à massa consumidora, impõe à atividade artística a padronização de seus resultados, comprometendo o sentido da autonomia espiritual da arte no tocante à sua criação e apreciação:

Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo. E todos os seus agentes, do produtor às associações femininas, velam para que o processo de reprodução simples do espírito não leve à reprodução ampliada (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; p. 105).

No campo da música, o advento da indústria cultural ocasiona mudanças significativas nos processos de produção e recepção. A popularização do rádio e o aperfeiçoamento das técnicas de gravação e reprodução fonográficas em consonância com os interesses do capital forneceram as condições objetivas para o surgimento do mercado do entretenimento no qual o compositor trabalha por demanda e o ouvinte, passivamente, estabelece uma relação lúdica e superficial com o material sonoro. Logo, a composição e a audição musicais não podem ser compreendidas sem a mediação do mercado, sendo exatamente sob esse aspecto que a liberdade do compositor e do ouvinte, respectivamente, transforma-se em não liberdade. A experiência musical nos moldes da indústria cultural e da lógica mercantil está condicionada à produção e a recepção que se alinham aos interesses administrativos. Não se compõe e nem se ouve mais sem a interferência, direta ou indireta, da indústria cultural⁶⁹.

Karl Marx (2001), no início de *O Capital*, seguindo a lógica de sua exposição, explica o duplo caráter do valor das mercadorias para, em seguida, justificar o seu caráter de fetiche:

⁶⁹ Na teoria estética Adorno afirma sobre a arte: “Ao mesmo tempo em que ela se opõe à sociedade, ela não é, no entanto, capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade” (ADORNO *apud* SAFATLE, 2007, p.402). Sobre esta passagem, Vladimir Safatle comenta: “No caso da música, isso nos mostra, primeiro, que a autonomia da esfera musical em relação a tudo o que é extra musical simplesmente não é possível” (SAFATLE, 2007, p.402).

A utilidade de uma coisa faz dela um valor-de-uso. Mas essa utilidade não é algo aéreo. Determinada pelas propriedades materialmente inerentes à mercadoria, só existe através delas. [...] Esse caráter da mercadoria não depende da quantidade de trabalho empregado para obter suas qualidades úteis [...] O valor de uso só se realiza com a utilização ou consumo [...] Na forma de sociedade que vamos estudar, os valores-de-uso são, ao mesmo tempo, os veículos materiais do valor-de-troca [...] O valor-de-troca revelava-se, de início, na relação quantitativa entre valores-de-uso de espécies diferentes, na proporção em que se trocam, relação que muda constantemente no tempo e no espaço (MARX, 2001, p.58).

Sobre o caráter fetichista da mercadoria, segue Marx:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos de recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção das mercadorias (MARX, 2001, p.94).

Noutras palavras, o valor-de-uso de uma mercadoria é o seu aspecto qualitativo, aquilo que determina sua diferença diante das demais mercadorias. É a dimensão mais intuitiva da coisa, o que justifica sua utilização, o seu uso. O valor-de-troca torna possível identificar as diversas mercadorias em um *quantum* determinado, possibilitando o seu intercâmbio em termos de equivalência. As diversas mercadorias, detentoras de múltiplas qualidades, são traduzíveis em quantidades e proporções. As diferenças qualitativas entre as coisas passam a ser cifradas e calculáveis e, com isso, perdem justamente o seu caráter qualitativo, usável, sacrificado à equivalência que torna as mercadorias intercambiáveis. A constituição do valor mercantil como regra da produção material, o processo de submissão do valor de uso ao valor de troca submete justamente as qualidades e diferenças à uniformidade imposta pela quantificação. A lógica da sociedade mercantil, racionalizada, encontra na forma quantificada do valor-de-troca a condição de inteligibilidade de sua organização social direcionada para o lucro. Esse duplo caráter da mercadoria, seu índice de utilidade e sua forma de equivalência, determina-se ainda mais na mercadoria-curinga: o dinheiro. A redução do valor da mercadoria a uma quantidade monetária bem mostra o processo real de abstração das especificidades do trabalho humano, pois nele, ao exhibir-se a pura quantidade, se mostra a abstração real levada a efeito na produção mercantil, que apaga aquilo

que diferencia os trabalhos individuais do trabalho total pressuposto nas mercadorias, trabalho abstrato.

O fetichismo está fundado exatamente na falsa experiência que as relações entre os homens, agora só existentes por meio das relações quantificadas entre as mercadorias, nos levam a construir. Essa inversão fetichista, velando as relações sociais sob as trocas de mercadorias, de coisas, constituem uma completa inversão do que é humano e do que é da coisa. As mercadorias se substancializam e parecem se separar dos homens, como se fosse possível às primeiras se relacionarem sem estes últimos. O fetichismo é possível exatamente porque as finalidades humanas particulares, os trabalhos humanos particulares e mesmo as mercadorias particulares (que nas experiências históricas anteriores não tinham forma econômica, isto é, eram simples coisas que, enquanto tais apresentavam finalidades diversas em épocas diversas), agora, nas condições capitalistas, apenas são socialmente possíveis como simples coisas graças ao primeiro plano ao qual é alçada a produção mercantil e suas leis propriamente econômicas. É a submissão a uma forma, que agora submete *a priori* todos os trabalhos individuais, a própria forma valor, que define toda mercadoria, que convertendo a quantificação em princípio, submete as qualidades e uso à trocas. Submetidos a esta lei abstrata – do valor - os homens, que efetivamente criam e constroem com sua atividade as coisas, são objetivamente transformados em meros suportes das coisas que produzem, Assim como em toda mercadoria, também no trabalho humano os elementos individuais e sensíveis só existem – do ponto de vista econômico, da produção mercantil – como meros suportes materiais do valor de troca. Assim como em todas as mercadorias ficam ocultos os valores de uso no valor de troca, fica oculta, na mercadoria força de trabalho, toda a singularidade qualitativa, transformada em mero suporte material da troca. Essa é a explicação clássica da relação dialética entre valor-de-uso e valor-de-troca que encontramos em *O Capital*. Uma consequência possível a ser inferida do raciocínio marxiano é que se a mercadoria não possui qualidades, ou valor-de-uso, não terá igualmente valor-de-troca, ficando fora do mercado. Ora, “se os valores-de-uso são, ao mesmo tempo, os veículos materiais dos valores-de-troca” (MARX, 2001, p.58), sem qualidade não haveria quantidade das mercadorias. No entanto, na indústria cultural, no mercado do entretenimento, esta relação entre os valores é um tanto subvertida.

Segundo Adorno, em seu texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1975), escrito em 1938, a música enquanto objeto de consumo da indústria do entretenimento está completamente submetida ao mercado. Sua produção e recepção têm suas estruturas modificadas pelas regras da sociedade administrada. Uma característica típica das mercadorias musicais é que sua qualidade, valor-de-uso⁷⁰, passa a ser o seu valor-de-troca⁷¹. Enquanto item supérfluo, mercadoria dispensável para subsistência, a música encontra na maximização de seu valor-de-troca a única maneira de se manter no jogo mercantil. A indústria cultural desenvolve estratégias comerciais de domesticação e “diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente” (ADORNO, 1975, p. 182).

O sucesso de uma obra, sua falsa qualidade, é determinado por quanto o consumidor paga por ela. Alastra-se pela cultura um processo de coisificação que penetra a forma artística e a alma dos indivíduos. A música passa ser produzida por compositores fabris cuja finalidade é divertir ouvintes infantilizados. “O que se poderia chamar de valor-de-uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor-de-troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 181). Assim, a produção em série do mercado fonográfico que escoou nas programações radiofônicas, juntamente com o império do valor-de-troca, evidencia que “a liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos” (ADORNO, 1975, p. 178). A ausência do valor de uso das mercadorias culturais, “magicamente”, é resignificada por seu valor-de-troca que o transforma em seu próprio valor de uso⁷². Tal dinâmica fetichista só acontece

⁷⁰ “O valor-de-uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche, e o fetiche – avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade da qual elas desfrutam” (ADORNO; HORKHEIMER, 1981, p. 181-182).

⁷¹ “Certamente o valor-de-troca se impõe no âmbito dos bens culturais de um modo particular. Pois esse âmbito aparece no mundo das mercadorias exatamente como subtraído do poder da troca e essa aparência é novamente aquilo somente a que os bens culturais devem seu valor-de-troca. Ao mesmo tempo eles estão completamente integrados no mundo das mercadorias, são confeccionados para o mercado e se guiam para o mercado” (ADORNO, 1982, p.20).

⁷² A formulação de Safatle ajuda a esclarecer: “O valor da música na época do fetichismo da mercadoria estaria determinado pelo deslocamento (*Verschiebung der Affekte*) em direção ao valor de troca. Isto quer dizer, entre outras coisas, que a consciência musical das massas não seria guiada pelo resultado de um julgamento estético, mas pelo mero consumo de valores de troca reificados nas obras e socialmente determinados. Tais valores se fundam na abstração de toda consideração qualitativa sobre os materiais musicais. Nesse sentido, a relação com a música, em um momento histórico no qual ela aparece desprovida de funções rituais e outras funções prático-finalistas para além da função de entretenimento, não poderia deixar de se inserir em uma situação de colonização pela lógica de equivalentes própria à forma-mercadoria. Assim, a possibilidade da

em virtude da atuação comercial do indivíduo consumidor. Sua não liberdade, moldada pela lógica mercantil, transforma a experiência estética em determinação econômica:

[...] é nesse quíproquó que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição 'psicológica' (ADORNO, 1975, p. 181).

O impacto do fetichismo na música está para além do obscurecimento da estrutura de valor que subjaz a mercadoria musical porque sua determinação atinge tanto a esfera da audição quanto a da produção. A audição se volta para as partes autonomizadas da obra em detrimento da percepção do todo da composição. Os fragmentos musicais, tais como as frases melódicas executadas repetidas vezes, a performance técnica do instrumentista, os timbres de instrumentos específicos e a tessitura vocal do cantor, para exemplificar, ganham mais relevância no contexto da indústria cultural do que o todo da composição. A audição atomizada se coloca frente à audição estrutural, permitindo que os aspectos fragmentários das obras se “autonomizem” diante da composição como um todo.

A produção musical, completamente tomada pelas demandas de mercado, as mais contingentes possíveis, é orientada para fins comerciais. A racionalidade administrativa da indústria cultural condiciona a audição e pauta a produção. “Se a audição atomizada pode se impor, é porque ela encontraria obras permissivas ao gozo metonímico que ela pressupõe” (SAFATLE, 2007, p. 379). Logo, a regressão da audição só se explica no contexto da produção das mercadorias, a qual só pode ter sua lógica compreendida quando se consideram os interesses comerciais impostos pela indústria cultural. Em resumo, a implicação central desse sentido possível do caráter de fetiche no pensamento de Adorno, que me interessa tomar aqui como elemento importante da interpretação crítica, é justamente o que esconde a estrutura de determinação do valor da mercadoria. A relação de trabalho e a lógica social pressupostas na mercadoria cultural condicionam a recepção e a produção

autonomização da esfera estética de valor teria sucumbido à colonização da arte pela forma-mercadoria” (SAFATLE, 2007, p. 377).

que, de modo alinhado aos interesses da indústria do entretenimento, criam ouvintes regredidos e compositores rendidos às exigências flutuantes do comércio.

Passemos ao terceiro ponto desta seção. Em seu artigo *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*, o professor Jorge Carvalho (1999) parte da constatação que a produção intelectual recente sobre a música tem se concentrado, principalmente, na análise das estruturas musicais em seu contexto social ou na crítica aos gêneros musicais atuais, juntamente com seus processos de produção e difusão. Para o autor, há ainda uma forte carência de estudos que aprofundem o tema da sensibilidade musical. Meu interesse ao lançar mão de suas reflexões para compor a interpretação crítica da experiência com a música justifica-se pelo fato de que, além da análise acurada em torno do impacto da técnica na percepção musical que se encontra no texto, sua argumentação pressupõe uma posição crítica defendida por Walter Benjamin (1994) em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. A tese de Benjamin, assumida e corroborada pelo estudo de Jorge Carvalho, é que o desenvolvimento e a interferência da técnica no campo das artes altera a percepção estética. Sua pesquisa antropológica, voltada para a interferência das tecnologias de gravação na sensibilidade, evidenciou o quanto o padrão de equalização aplicado nos registros musicais condiciona a audição.

A massificação da música, possível somente em tempos de indústria cultural, foi viabilizada por meio dos avanços técnicos nos processos de gravação e reprodução sonoras. O acesso a certos gêneros musicais que, até o século XIX, era relativo ao poder aquisitivo das classes sociais, começa a perder o sentido com o advento do rádio. Após a invenção de novas técnicas de registro tais como o vinil, o cd e a mp3 a massificação da música foi ainda mais radicalizada. Além dos diversos gêneros musicais transitarem pelas diferentes classes sociais, eles se tornaram mercadorias que habitam o mesmo espaço. No mercado, em uma loja especializada em produtos musicais, encontra-se facilmente o convívio entre o jazz, o samba, o rock, a música erudita, dentre outros estilos. Aquilo que parece ser um ganho trazido pelo fenômeno da massificação, a saber, a universalização do acesso aos diferentes tipos de música e a convivência entre manifestações musicais tão diversas entre si, esconde em si um aspecto técnico de padronização e uniformização da experiência estética. Para Jorge Carvalho, o preço que se paga pelos “benefícios” do mercado musical do capitalismo tardio é o empobrecimento da sensibilidade musical, ou seja, os mesmos processos que tornaram viável a universalização do acesso à música

condenaram o ouvinte, para dizer em termos adornianos, a um estado de regressão auditiva.

Por outro lado, há um efeito perverso nesse modelo capitalista monopolizador de captação da variedade musical do mundo: as tecnologias de gravação e reprodução que possibilitam esses trânsitos entre os mais variados estilos agora comensuráveis baseiam-se num gosto padronizado, capaz de fazer a percussão de uma bateria de escola de samba soar cada vez mais próxima a como soam nas gravações os timbales de uma orquestra ou os tambores de um grupo de música religiosa coreana ou indonésia. Assim, não apenas a alteridade musical, do ponto de vista do aspecto tímbrico, é controlada eletronicamente; mais que isso, as diferenças radicais de forma e estrutura são agora, caso necessário (e essa necessidade é exercida), suavizadas pelas intervenções homogeneizadoras dos procedimentos de gravação e reprodução (CARVALHO, 1999, p. 57).

A técnica principal utilizada na manipulação das frequências sonoras e dos timbres é a equalização:

O equalizador é um aparelho que constrói um equilíbrio sonoro dos vários instrumentos de um conjunto e sua relação com as vozes. Compensa sons agudos com sons médios e graves e a dinâmica específica no interior de cada canal gravado e entre os vários canais, com a finalidade de que tudo se ouça com facilidade e que a massa sonora resultante seja agradável, segundo o gosto do produtor da gravação (CARVALHO, 1999, p. 58).

O uso da equalização no processo de reprodução técnica da música se universalizou de tal maneira a ponto de se tornar um *canon* da experiência musical. Se imaginarmos a dinâmica básica da gravação do CD de um grupo de música popular após a fase de captação da massa sonora bruta das linhas de cada instrumento, incluindo a voz, teremos a etapa conhecida como mixagem. Neste momento, os instrumentos que foram captados separadamente serão reunidos e equalizados, sendo a equalização o procedimento sem o qual o produto acabado seria inimaginável. O equalizador equilibra as frequências e define a timbragem final dos instrumentos a partir de um padrão de mixagem, alinhado à tendência mercantil, o qual irá permitir a reprodução em massa da música gravada em formatos diversos. A atuação dos músicos está, comercialmente, em função do *canon* da equalização que geralmente fica sob a responsabilidade do produtor, que é quem garante o formato final do produto, da mercadoria. Se este mesmo grupo for executar sua música para um grande público, ao vivo, utilizando um sistema de P.A (*Public Address*) e de retorno para o palco, todos ali presentes, os músicos e o público, serão submetidos às equalizações pré-definidas. Tudo em função de uma

expectativa auditiva já estabelecida pelo mercado. Não é à toa que, muitas vezes, o público já espera, com a apresentação ao vivo de seu grupo predileto, apenas a maximização da experiência musical vivida em seu carro ou no conforto de seu lar. Há, portanto, um padrão de equalização a ser seguido na captação musical que se constituiu enquanto condição necessária para a reprodução em massa da música comercializada.

Se, por alguma razão, ocorresse uma subversão completa na equalização da música de estúdio e na música ao vivo, certamente a massa consumidora reagiria contrariada. Isso porque a padronização, à qual a produção, a difusão e a recepção musicais se submeteram, moldou o ouvido de todos os envolvidos na cadeia produtiva, empobrecendo a experiência estética de músicos, produtores e ouvintes. A lógica fabril do capitalismo contemporâneo, submetendo a produção, difusão e recepção musicais, deu forma a sensibilidade e percepção musicais.

A equalização de gravações, então, deixou de ser o aperfeiçoamento de um padrão estético específico para alguns gêneros musicais e transformou-se, em nossa época, em um princípio geral de equilíbrio sonoro. Uma vez que tenha aprendido a equalizar, um técnico de gravação tenderá a tratar praticamente da mesma maneira todas as massas sonoras captadas pelos gravadores do estúdio. A equalização sai então de sua esfera específica do gosto musical ocidental para tornar-se uma metáfora da homogeneização, da redução dos pontos de resistência estética dos milhares de estilos musicais do mundo a um princípio único. Enfim, uma espécie de colonização, por parte do estilo de equilíbrio entre os parâmetros musicais de alguns gêneros, sobre a imensa maioria de combinações possíveis de massas sonoras praticadas dentro e fora do âmbito ocidental (CARVALHO, 1999, p.59).

A gravação e a reprodução, submetidas às regras de equalização que visam o registro e a massificação da mercadoria cultural têm possibilitado que os músicos nem estejam mais presentes no mesmo espaço para a realização da execução. Aquilo que antes do advento das técnicas de gravação à distância era inimaginável – a não exigência da presença de todos integrantes do grupo no momento do registro – tem fragmentado fortemente a produção da música, e seu impacto é visível na prática de conjunto. É interessante notar que o desenvolvimento técnico impõe uma dinâmica de rápidas mudanças no mercado fonográfico como um todo.

Na época em que o registro musical era massificado através da comercialização de vinis ou CDs, a produção musical dos artistas estava bastante atrelada à noção de que a unidade de significado, que revelava o *trabalho artístico*,

consistia nessas mercadorias que reuniam certo número de faixas. Com a massificação da música por meio do formato Mp3 e da circulação da produção através das redes sociais, os artistas têm apresentando ao mercado músicas isoladas, sem que estas estejam atreladas ao conceito de um disco completo. Em muitos casos, a produção auditiva se vincula à produção visual, sendo os *clipes* a mercadoria da vez. O problema da sensibilidade musical exige, além de um exame do impacto da técnica nos processos de gravação e reprodução, um olhar cuidadoso para a dinâmica corrente do mercado cultural, pois as transformações comerciais interferem tanto na expectativa quanto na recepção das músicas por parte dos ouvintes.

Finalizo esta seção reafirmando os três aspectos basilares que a interpretação crítica da experiência musical, sob a perspectiva de leitura que propomos, deve conter: i) a relação entre a arte e sociedade é condição necessária para a análise do fenômeno musical, pois por meio das formas artísticas o conteúdo social é apresentado. Tanto a compreensão do estado atual da sociedade quanto das condições para sua superação, através da arte, pressupõe a relação que as formas artísticas mantêm com as determinações históricas e sociais; ii) a mercadoria música, que é comercializada pela indústria cultural, sob a égide do valor de troca, forja seu valor de uso na quantidade que o mercado lhe confere. Seu caráter de fetiche se apresenta quando “no bem cultural a suposta ausência de valor de uso se transforma, ela própria, em valor de uso” (DUARTE, 2010, p.62); iii) O desenvolvimento da técnica no mercado musical interfere diretamente na constituição da sensibilidade musical, determinando a percepção auditiva de toda a cadeia produtiva que compõe a experiência musical na forma mercantil. A percepção musical é definida agora por um princípio geral de equalização sonora que reduziu a multiplicidade das manifestações musicais a um processo eletrônico de padronização. Uma interpretação crítica não deve prescindir da reflexão específica sobre o impacto da técnica na formação da sensibilidade musical.

3.3 A racionalização da música e o caso do *jazz*

Nesta seção, passamos à crítica que Adorno desenvolve sobre o Jazz, procurando demonstrar como este gênero consiste na manifestação particularizada do processo de racionalização da música. Em outras palavras, o objetivo é analisar

as estruturas musicais do jazz a partir das observações de Adorno em sua crítica musical para entender como aí encontramos, pelo menos em parte, uma semelhança à noção de racionalização elaborada por Max Weber. Para este, o mundo moderno e ocidental é caracterizado fundamentalmente pelo processo de racionalização atuante nas mais diferentes esferas da vida: religião, economia, política, direito, arte, dentre outras. A influência da noção weberiana de racionalização se apresenta tanto nas ideias adornianas de fetichização da música quanto em sua compreensão daquilo que é a limitação estrutural do jazz e do tonalismo enquanto tal. Com a crítica de Adorno, inspirada em Weber, identificarei os elementos da racionalização constitutivos das estruturas musicais do jazz, bem como o sentido de fetiche presente na música racionalizada. As referências principais para esta seção serão encontradas no artigo *Moda intemporal: sobre o Jazz* (1998), de Adorno, e no escrito de Max Weber, ainda pouco trabalhado, mas não menos importante para o corpo de sua obra, *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (1995). Para entender esta relação entre Adorno e Weber, contarei também com as análises de Vladimir Safatle presentes em seu artigo *Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana* (2007).

Segundo Adorno, as origens do jazz remontam à primeira metade do século XIX e, sua essência, mesmo agora como fenômeno de massa, permanece inalterada. À revelia dos historiadores e entusiastas que identificam vários momentos e distinções estilísticas no desenvolvimento do jazz, Adorno insiste na defesa de sua monotonia estática. A estrutura musical jazzística é simplória e repetitiva:

O Jazz é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica e métrica com o decurso musical constituído basicamente por síncopes de certo modo perturbadoras, sem que isto afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico (ADORNO, 1998, p.117).

É pelo fato do jazz possuir uma estrutura musical previsível, fechada em si mesma, onde as suas possibilidades de combinação seguem regras definidas, que é possível a Adorno identificá-lo com as ideias de previsibilidade e padronização, tão comuns à lógica fabril do capital. A pobreza da dinâmica interna do jazz, que encontramos na fácil decifração das fórmulas de seus movimentos harmônicos, rítmicos e melódicos, carrega em sua forma a previsibilidade real da indústria cultural

na sociedade administrada. A fixação pelo controle total da produção e dos lucros, possível apenas através dos meios de racionalização da vida, é reproduzida na circularidade harmônica, melódica e rítmica do jazz.

Se folhearmos os volumes do *real book*⁷³, rapidamente serão percebidas as repetições harmônicas que compõem o repertório *standard*. Cadências II – V – I em tonalidades maiores e menores é o lugar comum da harmonia jazzística. Empréstimos modais, substituições de acordes V por acordes subV, temas e improvisações sobre as “notas-alvo” dos acordes da harmonia e acentuação nos tempos 2 e 4 nos compassos quaternários são alguns dos aspectos formais da estrutura tonal do jazz. Ao se observar a própria tradição pedagógica da formação neste gênero, facilmente se constata que sua educação musical consiste na internalização de um idioma próprio no interior de um conjunto de fórmulas e padrões replicados há décadas.

Tomando como exemplo a minha formação musical como guitarrista, fortemente influenciada pela “linguagem” e educação jazzísticas, o que noto, olhando para trás a partir de uma reflexão crítica, é que fui treinado a me familiarizar a padrões musicais e a executar clichês. Sem entrar no mérito dos benefícios e malefícios deste tipo de formação, o fato é que o iniciado depende do domínio de fórmulas e clichês para que seja reconhecido enquanto um músico que soa jazz. Até mesmo no campo da improvisação, uma das práticas musicais mais recorrentes neste gênero, o músico necessita aplicar frases e padrões melódicos determinados pela estrutura limitada do jazz. Por isso Adorno afirmava com sarcasmo:

Os fanáticos – nos Estados Unidos eles se chamam *fans* – percebem isso com clareza, preferindo invocar os aspectos da improvisação jazzística. Mas essas improvisações são meros embustes. Qualquer adolescente precoce nos Estados Unidos sabe que a rotina hoje em dia não deixa mais espaço para a improvisação e o que aparece como sendo espontâneo foi estudado cuidadosamente, com precisão maquinal. E mesmo onde há realmente improvisações, nos conjuntos heterodoxos que ainda hoje improvisam por prazer, as canções de sucesso são o único material. Por isso, as chamadas improvisações nada mais são do que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, apesar de encoberto, aparece a todo o instante. Até mesmo as improvisações são em certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir. O alcance do que é permitido no jazz é tão limitado quanto um corte especial de vestido (ADORNO, 1998, p.119).

⁷³ Compilações das transcrições dos *standards* que compõem o repertório do jazz.

Não é difícil encontrar no mercado editorial, métodos de ensino de Jazz repletos de padrões melódicos e frases prontas. Ao interessado no idioma musical específico são oferecidas incontáveis listas contendo transcrições de melodias. A apreensão de padrões melódicos no jazz é uma prática consolidada. E isso se apresenta nas diferentes escolas pelo mundo como condição para que se adquira o vocabulário do jazz. É plenamente possível encontrarmos “improvisadores” que, na verdade, apenas reproduzem melodias prontas. A improvisação que, a princípio, é a habilidade de compor melodias espontaneamente, enruste uma forma musical predeterminante.

Tentemos visualizar essa crítica partindo de uma rápida análise da forma harmônica do jazz em um caso particular. Remontemos ao famoso *standard Autumn Leaves*, composto pelo músico norte-americano Johnny Mercer (1980). Esta música é parada obrigatória para todo aquele que passa pela formação jazzística, e comigo não foi diferente. Antes de iniciar a prática da improvisação sobre um *standard*, reputo como sendo fundamental a internalização da harmonia e da melodia da música, deixando que o ritmo e os recursos de interpretação sejam definidos posteriormente, a depender da ocasião real de execução.

Breve Análise (Apêndice A)

1. Harmonia básica: Uma tonalidade bastante usual para *Autumn Leaves* é mi menor, sua forma é A – B – A e, exceto alguns acordes dominantes de preparação, todos os demais acordes compõem o campo harmônico menor de mi. *A cadência da parte A*: é formada pelos acordes de Am (Lá menor), D7/9 (Ré maior com sétima menor e nona), G7+ (Sol maior com sétima maior), C7+ (Dó maior com a sétima maior), F#m7/5- (Fá sustenido meio diminuto), B7 (Si maior com a sétima menor) e Em7/9 (Mi menor com a sétima menor e a nona). *A cadência da parte B*: F#m7/5- (Fá sustenido meio diminuto), B7 (Si maior com a sétima menor), Em7/9 (Mi menor com a sétima menor e a nona), Am7 (Lá menor com a sétima menor), D7/9 (Ré maior com sétima menor e nona), G7+ (Sol maior com sétima maior). Como manda a regra fundante do tonalismo, todo o movimento harmônico tende a retornar para seu centro tonal, neste caso, representado pelo acorde de função tônica Em7/9;

2. Sobre a melodia: as notas que a compõem, salvo uma ou outra nota de aproximação cromática, formam a escala eólica de mi (menor), ou seja, o sexto modo da escala maior de Sol. O início da linha melódica com a nota mi, no segundo compasso, fecha-se com a mesma nota mi no vigésimo sétimo compasso.
3. Dada a harmonia formada por acordes constituídos pelas notas que compõem a tonalidade de mi menor, bem como seu movimento harmônico e melódico na esteira da resolução do acorde tônico e da nota mi, respectivamente, os caminhos para a improvisação são: i) a primeira possibilidade que se apresenta ao improvisador do jazz é a própria escala maior de Sol, pois a escala de mi menor (natural) é esta mesma escala, mas disposta de um modo diverso cujas notas são sequenciadas a partir de mi; ii) outra via possível para improvisação é entender que sobre cada acorde, pode-se aplicar o seu respectivo modo grego, concebendo-o para além da tonalidade em que ele se encontra. Se, por acaso, tomarmos o primeiro acorde da harmonia (Am7), é possível aplicar sobre ele o modo dórico de Lá, dentro do contexto tonal de mi menor, ou, talvez, o modo eólico de Lá, como se Am7 estivesse no contexto de dó maior; iii) além destas duas possibilidades mais intuitivas, seria altamente jazzística a aplicação de soluções que se eternizaram neste idioma, tais como a escala menor melódica sobre os acordes cuja função é dominante, as escalas diminutas ou de tons inteiros sobre estes mesmo acordes, etc.

À luz de uma interpretação crítica caberia fazer as seguintes observações: se a improvisação deveria ser a composição espontânea de melodias por parte do *performer*, qual o sentido de pré-definir caminhos ou fórmulas a serem seguidas? A improvisação no jazz, em virtude das condicionantes derivadas da sua própria forma, está enquadrada em uma estrutura musical que, por mais que permita inúmeras possibilidades de combinações entre notas e acordes, segue um padrão determinado de construção harmônica e melódica. Assim como o trabalhador na sociedade administrada pelo mercado segue sua vida regulada por normas heterônomas, o jazzista vê-se limitado a reproduzir uma forma musical também heterônoma. Tal qual o consumidor alienado que acredita ir livremente ao mercado

pagar o justo pelas suas mercadorias prediletas, o músico de jazz muitas vezes se entende como artista livre e inspirado quando de suas improvisações sobre os *standards* de sucesso. O jazz, segundo a perspectiva crítica aqui apresentada, traz em sua forma a dialética entre liberdade e não liberdade, essência e aparência, produção e circulação, ou seja, as contradições reais penetram e permeiam a estrutura musical do jazz e o aparentemente exterior, isto é, as condições histórico-sociais de produção, circulação e consumo, são na verdade fundamentais à própria interioridade da estrutura musical, daquilo que lhe pertence enquanto forma estética.

Caso replicássemos a análise musical sobre o vasto repertório jazzístico, procurando entender a estrutura das composições, da relação entre a harmonia e as notas da melodia, constatar-se-ia a repetição do mesmo. O que aqui se encontra repetido é o próprio tonalismo como a essência do jazz. A relação entre preparação dominante (V7) e resolução tônica (I) resume o seu movimento fundamental e sua lógica imanente. As diversas possibilidades de construção harmônica que se poderia conceber enquanto maneiras de escapar da prisão tonal, tais como a tonicização, os empréstimos modais e as modulações, sofisticam a composição tonal, ampliando seu espectro auditivo, mas não chegam a romper com o tonalismo. O rebuscamento harmônico que essas possibilidades podem gerar diminui a previsibilidade das progressões harmônicas, no entanto, ainda reproduzem as regras e funções do sistema tonal. No tonalismo, qualquer elemento irracional, que não possa ser deduzido das leis harmônicas é, de alguma maneira, significado pela racionalidade do sistema. Um ouvido treinado, sem grandes dificuldades, consegue desvendar o movimento harmônico do jazz, fazendo com que um músico experiente acompanhe com certa facilidade uma melodia nunca antes ouvida.

Esse movimento previsível dos acordes é a atuação da legalidade própria (*Eigengesetzlichkeit*)⁷⁴ da chamada *música harmônica* pela análise weberiana da racionalização nesta esfera. Para Weber, a racionalização “define-se, dentre outras coisas, por um processo triplo: desencantamento, dominação pelo cálculo (*Berechnen beherrschung*) e consolidação da legalidade própria de cada uma das esferas de valores. Estes três aspectos estarão presentes na racionalização do material musical” (SAFATLE, 2007, p. 389). O problema crucial enfrentado nesta esfera, cuja solução determinou a música no ocidente, estava relacionado às

⁷⁴ Tradução literal: aquilo que é próprio da coisa.

dificuldades em se chegar às oitavas perfeitas: “este inalterável estado de coisas, e a circunstância de que a oitava é decomposta por frações próprias em apenas dois grandes intervalos diferentes, constituem os fatos fundamentais de toda a racionalização da música” (WEBER, 1995, p. 54). A resolução do problema, de natureza físico-matemática, veio com o advento do temperamento musical que, por sua vez, possibilitou o equilíbrio entre os intervalos e a formação das escalas a partir de unidades fixas de sentido sonoro: o semitom.

O temperamento ocidental moderno permitiu uma maior organização dos intervalos com um imenso rigor. Os acordes ganharam significação racional na medida em que a sobreposição dos intervalos não tinha mais que dar conta das *sobras sonoras* provenientes da escala não temperada. Weber afirma: “toda a moderna música acórdio-harmônica não é concebível sem o temperamento e suas consequências. Só o temperamento proporcionou-lhe a liberdade plena” (WEBER, 1995, p. 132). As progressões harmônicas, então, puderam ser construídas à luz de uma lógica cíclica, fechada em si mesma, a qual é capaz de significar racionalmente as notas de possíveis melodias rebeldes. A música ocidental se racionalizou ao ponto de se constituir na forma de um sistema musical, fundamentalmente assentado sobre relações harmônicas, que é capaz de controlar a resistência da irracionalidade gerada pelos tensionamentos diante das regras que constituem o sistema. Eis as condições efetivas que viabilizaram o sistema tonal. A racionalização da música na modernidade, além de superar os rituais e os direcionamentos religiosos, desencantando assim o material sonoro, livrou-se, pelo viés do cálculo e pelo desenvolvimento da escrita notacional, dos problemas provenientes do não temperamento das escalas. Assim se formaram as condições para o engendramento da legalidade própria da música ocidental.

À autonomização da arte, sua libertação das finalidades práticas, corresponde o início da “verdadeira racionalização”, pois que a autonomização da esfera artística engendra a legalidade própria dessa esfera, que é justamente a sua racionalização específica - isto é, de uma racionalização que possui uma direção específica dentre outras possíveis, e essa direção está relacionada justamente com essa esfera particular. A pergunta sobre a racionalização própria à música - e à arte em geral - encontra sua resposta no fato de que, na arte, a racionalização se projeta sobre os próprios meios artísticos. Assim, a racionalização da música é a racionalização dos meios musicais: dos sistemas sonoros, dos instrumentos, das formas composicionais, etc. (WAIZBORT, 1995, p.39-40).

O repertório do jazz é constituído sob a legalidade própria do sistema tonal, da música harmônica, que é resultado do processo de racionalização moderna. No caso de *Autumn Leaves*, a fórmula harmônica padronizada na progressão II – V – I⁷⁵ se apresenta tanto em tonalidade maior quanto em tonalidade menor, nas partes A e B, respectivamente. Weber aponta mais esta normatização tonal.

A música harmônica de acordes construída sobre esse material sonoro mantém agora, por princípio, em sua configuração completamente racionalizada, para cada composição musical a unidade da escala *própria* (*leitereigenen*) produzida através da relação com o *som fundamental* e com os três acordes normais de três sons principais: o princípio da *tonalidade*. Toda tonalidade maior possui o mesmo material sonoro próprio de uma tonalidade menor paralela, cujo som fundamental situa-se uma terça menor abaixo (WEBER, 1995, p.55).

Dentro da interpretação crítica de Adorno, não vemos maiores dificuldades em afirmar que o jazz, manifestação particularizada do tonalismo, está subordinado às leis da música harmônica que, em última análise, carregam em sua forma a lógica própria à racionalização, lógica que sendo igualmente presente na autonomização do valor central à produção mercantil, condiciona a dinâmica de produção e reprodução musicais. A racionalização da música, que se desenvolveu sob a égide do cálculo matemático, submetendo a imprevisibilidade da melodia (elemento irracional)⁷⁶ ao sentido imposto pelas regras do sistema tonal se coaduna inteiramente com a racionalização econômica da sociedade administrada – a quantificação que submete as qualidades – que, em nome do lucro, colonizou a experiência musical, subjugando-a ao império do valor de troca. A mesma razão administrativa que orienta o movimento da realidade social no sentido da obtenção do lucro penetra a música que, na forma do sistema tonal, reduz o material sonoro à sua lógica interna. Assim, compositores, intérpretes e ouvintes atuam em momentos distintos numa única cadeia de produção fortemente marcada pelo controle racional, pela padronização e pela previsibilidade econômico-musical. O jazz, portanto, ao modo das artes inautênticas e reificadas, vê-se plenamente cooptado pela indústria cultural e pela racionalização da música moderna.

⁷⁵ Eis as progressões. Parte A: Am7 – D7 – G7+ (II – V – I maior) e a parte B: Fm7/5- B7 – Em7 (II – V – I).

⁷⁶ “A melodia, no sentido geral do termo, é sem dúvida condicionada e liga harmonicamente, mas não pode mesmo na música de acordes, ser deduzida harmonicamente [...] Não haveria música moderna sem essas tensões derivadas da *irracionalidade da melodia*, pois elas constituem precisamente seus mais importantes meios de expressão (WEBER, M. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: EDUSP, 1995 *apud* SAFATLE, 2007, p.391).

A autonomização da música que se mostra nas leis do tonalismo submete a variedade do material sonoro à uniformidade, sob a naturalização da forma do sistema harmônico, elevando, para alguns pensadores⁷⁷, a música tonal a uma espécie de segunda natureza. A lógica do tonalismo se torna autônoma ao ponto de sugerir que os sons naturalmente carregam em si sua legalidade, sem a interferência da exterioridade social. Esquece-se que o estágio em que se encontra a música moderna é resultado de um processo histórico determinado segundo leis próprias, e não da natureza ou de uma mera intelectualização peculiar à música moderna. Por isso, para a interpretação crítica, há de ser negado o suposto estatuto de segunda natureza do sistema tonal e de todo e qualquer sistema musical. O caráter de fetiche da música reaparece neste momento, pois elevá-la ao estatuto de natureza tonal seria retornar ao encantamento mágico dos antigos rituais. Ao passo que se permite entendê-la nos termos de uma autonomização absoluta de sua legalidade própria, abstraindo a música de suas determinações históricas, reaparece o seu caráter de fetiche na medida em que a estrutura social determinante se obscurece, dando a impressão que a música se autoconstrói.

Aqui vemos claramente como o caráter fetichista está vinculado a construções que, por participarem de uma lógica e autonomização do fato musical em relação a tudo aquilo que é extramusical, só podem pensar a produção do sentido pela submissão integral do material à forma. Esse programa de completa dominação do material, anula a dialética entre forma e material, e eleva as regras de construção de uma *segunda natureza* reificada e estática. E, ao transformar-se em *segunda natureza* não mais submetida a historicidade de suas escolhas, a construção estereotipiza o material, definindo previamente suas possibilidades de incidência, sua sequência, ou seja, transformando em imagem estática aquilo que tem sua dimensão original na potência negativa do tempo (SAFATLE, 2007, p.392).

Da leitura que Adorno desenvolve em torno do jazz e de suas características reificadas, fica a orientação para a interpretação crítica de que a racionalização da música moderna, responsável pela elaboração do tonalismo enquanto sistematizador do material sonoro, é resultado do processo histórico que os homens estabeleceram com os problemas provenientes da música. O Jazz, como expressão particular do tonalismo, tem sua forma compreendida na relação entre racionalização musical moderna e a racionalização econômica da sociedade administrada. Para a interpretação crítica, que procura compreender a dinâmica da

⁷⁷ Langer e Schenker poderiam estar neste grupo na medida em que concebem o tonalismo enquanto detentor da estrutura fundamental de toda a música.

experiência musical, faz-se sempre necessário o aprofundamento das estruturas internas à música em articulação com a lógica das determinações sociais. Não faz, assim, para tal ponto de vista, nenhum sentido racional postular a existência de algum tipo de natureza ideal – a histórica – para explicar o fenômeno sócio-musical.

3.4 Tonalismo, atonalismo e a possibilidade da nova música

Ao considerar o tonalismo como resultado do processo social de racionalização da música, cuja compatibilidade com as regras comerciais da indústria cultural é estruturante, a interpretação crítica rechaça a possibilidade de o sistema tonal consistir na manifestação de alguma espécie de natureza musical. O tonalismo é resultado de sucessivos esforços históricos que procuravam resolver problemas relativos ao material sonoro, postos pela própria razão em contextos sociais particulares. O movimento imanente à música harmônica, que impõe limites à composição e às expectativas auditivas, não revela a essência da música, como queriam Langer e Schenker, mas apenas uma característica de sua forma enquanto esta foi historicamente construída. Nesta seção, mostraremos outro aspecto da crítica que Adorno desfere contra o tonalismo, particularmente, à ideia de *linha fundamental* defendida por Schenker. Em seguida, passo a leitura de Adorno sobre a música atonal de Schoenberg, procurando demonstrar que mesmo nos tempos de indústria cultural, em que o material sonoro está subjugado à forma e colonizado pelo valor de troca das mercadorias, é possível uma experiência musical crítica que rompe com os limites da forma tonal, construindo assim uma “nova música”.

Para Adorno, a análise musical de Schenker, além de todo o seu rigor, foi pioneira ao se colocar como pré-requisito da performance. Sua tentativa principal consiste, como dito no capítulo anterior, em encontrar as bases necessárias da música por meio da redução analítica da composição que, mediante a noção de *Urfinie* (linha fundamental), “conceito difícil que oscila notavelmente entre a progressão (*Stufenfolge*) e o material temático básico (*thematische Urmaterial*)” (ADORNO; PADDISON, 1982), acredita ter desvelado a unidade originária da criação musical. Schenker defende a possibilidade de pôr às claras, com a aplicação de seu método de análise, uma suposta essencialidade da música que estaria, em resumo, na relação dialética entre harmonia e contraponto na qual se encontraria o centro nodal da música de acordes, ou seja, do tonalismo. Devemos notar que esta

contribuição de Schenker, por conseguinte, está bastante alinhada com o processo de racionalização da música moderna na medida em que, pressupondo o sistema ocidental de temperamento do material sonoro, desenvolve uma análise que reforça o aspecto lógico-racional da música. O método schenkeriano seria capaz de explicar, a partir de uma visão de totalidade da composição, as relações que as notas da melodia mantêm com o movimento cadencial da harmonia. Em outras palavras, demonstraria as articulações internas e imanentes à forma tonal, revelando sua suposta natureza racional.

Em relação a esta Linha Fundamental tudo mais parece para Schenker como sendo, por assim dizer, simplesmente um fortuito tipo de "aditivo" [*Zusatz*], como se fosse, eu penso, algo que já demarca as limitações da forma schenkeriana de análise. Pois, reduzindo a música às suas estruturas mais generalizadas, o que lhe parece e esta teoria para ser apenas casual e fortuita é, em certo sentido, precisamente aquilo que é realmente a essência, o ser da música (ADORNO; 1982, p. 174, tradução livre).

Segundo Adorno, a análise de Schenker erra quando não reconhece a relevância dos momentos contingentes da composição, pois apenas toma algumas relações básicas da forma como sendo essenciais, desprezando o caráter histórico de todas as categorias musicais. A análise de Schenker, tal como a música, está sujeita às flutuações próprias do movimento histórico. Sua positividade, constatada facilmente quando da análise da obra de Beethoven, não se mantém quando se trata da obra de Debussy, pois neste caso “há critérios para a consistência interna e da coesão musical que são totalmente diferentes das exigências do que ele chamou de Linha Fundamental, essencialmente derivada como é a partir do coral harmonizado” (ADORNO, 1982, p.175). Talvez não tenha ocorrido a Schenker, como supõe Adorno, que o fato da sua noção de linha fundamental ter sido destruída pela música de Debussy, pode ter tido como causa uma razão histórica, qual seja: a crise da composição motivico-temática.

A adequação da análise de Schenker para o contexto das composições de Beethoven, no fundo, revela uma compatibilidade circunstancial entre um tipo específico de composição e uma espécie de análise musical que torna as estruturas da obra de Beethoven mais inteligíveis. Para Adorno, a música de Beethoven foi capaz de se constituir como uma justificação da tonalidade porque sua forma musical foi a que melhor expressou a dialética entre o universal e o particular, entre o elemento melódico (motivico) e as regras de progressão harmônica. A

racionalidade típica da música moderna que coopta qualquer elemento irracional que venha a tensionar como sua lógica interna, dotando-o de sentido tonal, chegou ao seu estágio mais desenvolvido com Beethoven. Não é à toa que:

O fato de cada detalhe poder ser absorvido e justificado pela totalidade (o que nos explica porque a música de Beethoven seria a *mais organizada peça musical que pode ser concebida*) levou Adorno, várias vezes, a comparar os processos composicionais de Beethoven à lógica hegeliana, com sua maneira de articular a dialética entre o universal e o particular (SAFATLE, 2007, p.381).

Então, o equívoco presente no pensamento de Schenker que deve ser sempre evitado por uma interpretação crítica da experiência musical consiste precisamente em elevar um aspecto histórico e circunstancial ao *status* de natureza, de essência. O próprio tensionamento que novas formas musicais exercem contra o tonalismo é a prova do caráter histórico da música e da falsidade que a suposição de uma segunda natureza⁷⁸ carrega consigo. O atonalismo de Schoenberg é a negação da forma musical estabelecida⁷⁹, é a quebra com a lógica interna da linha fundamental de Schenker, que reduz a música às relações contrapontísticas e harmônicas reprodutoras da dicotomia preparação/resolução⁸⁰. Para não deixar de lado a força semântica da noção weberiana de legalidade própria, podemos dizer que o atonalismo se situa na esfera da ilegalidade do sistema tonal.

Para a interpretação crítica, o movimento histórico penetra a experiência com a música e destitui de sentido as leituras essencialistas do fenômeno musical que, ao conceberem certas características transitórias como constitutivas, postulam uma ideia de natureza da música que não resiste à mais rápida análise histórica. O que tomo como relevante da reflexão adornina para a interpretação crítica, no contexto do debate com o pensamento de Schenker, é exatamente a ênfase na

⁷⁸ “Argumenta-se como se o idioma tonal dos últimos trezentos e cinquenta anos fosse *natureza* e como se fosse ir contra a natureza o que está bloqueado pelo tempo, sendo que o próprio fato de tal bloqueio é testemunha precisamente de uma pressão social. A segunda natureza do sistema tonal é uma aparência histórica formada no curso da história; deve sua dignidade de sistema fechado e exclusivo ao intercâmbio social, cuja própria dinâmica tende à totalidade e cujo desgaste concorda plenamente com o de todos os elementos tonais” (ADORNO, 2009, p.19).

⁷⁹ “Desde os princípios da era burguesa toda a grande música teve que condescender em estimular esta unidade como se fosse perfeitamente compacta e em justificar, através de sua própria individualização, as leis gerais e convencionais a que está submetida. A nova música se opõe a isto” (ADORNO, 2009, p.40).

⁸⁰ “[...] basta observar que um ouvido desenvolvido está em condições de aprender as mais complicadas relações de sons harmônicos com tanta precisão quanto as mais simples, sem experimentar por isso uma necessidade de *resolução* das supostas dissonâncias, mas antes se rebela espontaneamente contra essas resoluções, que percebe como uma recaída em modos bem mais primitivos, exatamente como ocorria na época do contraponto, em que as sucessões de quintas estavam proibidas por serem consideradas uma espécie de regressão ao arcaico” (ADORNO, 2009, p.36).

impossibilidade de se justificar a verdade universal e necessária de uma forma musical que, por razões igualmente transitórias, passou a ser considerada como a manifestação acabada da música enquanto tal. Fica, então, para a interpretação crítica a sua posição antiessencialista.

Diante da consolidação do sistema tonal e do sucesso de sua reprodução nas mercadorias musicais veiculadas pela indústria cultural, a experiência estética vê-se condicionada à lógica da sociedade administrada e, conseqüentemente, à mercê de suas implicações empobrecedoras. As contradições sociais, que a forma tonal expressa em sua produção musical, parecem revelar condições objetivas e desfavoráveis para a efetivação da liberdade artística. Nos termos impostos pelo mercado e assumidos como sendo o caso pela interpretação crítica, a música é limitada tanto pela lógica racionalizada do sistema tonal quanto pelas relações de produção e reprodução capitalistas que pré-determinam a experiência musical, fazendo com que sua manifestação fática seja apresentação da não liberdade do artista e de seu público. Nesse cenário adverso, em que o conteúdo da música se dissolveu em sua forma reificada, rendendo-se à propaganda da indústria do entretenimento, a experiência artística aparenta viver seu pior momento. Parece estar condenada a um radical processo de empobrecimento em que as contradições provenientes da exterioridade social penetraram a forma da mercadoria musical, condicionando todas as suas etapas de produção e circulação. Consolida-se, então, a impressão de que não é possível experiência musical sem que esta seja a reprodução da lógica que subjuga.

Entretanto, a postura crítica exercida na forma da linguagem conceitualmente articulada não é de exclusividade da filosofia. A arte, do ponto de vista de sua forma, pode também assumir a crítica, negando o estado atual das coisas. O empobrecimento da experiência musical que se percebe claramente na perda da autonomia do artista e do ouvinte, o qual ocorre em virtude dos limites impostos pelas relações econômicas e pela racionalização moderna do material sonoro, pode ser denunciado e negado mediante uma nova forma artística. Para Adorno, o atonalismo de Schoenberg é a música insurgente que tenta superar o tonalismo reificado e empobrecedor da experiência musical. As composições atonais consistem, além da nova música, na crítica artística à ideia de que o sistema tonal expressaria algum tipo de natureza. Com a defesa adorniana da obra atonal de Schoenberg, a interpretação crítica procura mostrar que, mesmo diante do aparente

esgotamento da experiência musical na sociedade administrada é possível à arte a internalização da crítica em suas formas, constituindo, então, um modo de resistência ao vigente e de apontamento para uma sociabilidade alternativa. Antes de encerrarmos este capítulo, vejamos em que sentido o elemento crítico está presente no atonalismo de Schoenberg que, por sua vez, despertou certo otimismo em Adorno⁸¹:

O que há muito foi observado na pintura francesa vale também para a música de Schoenberg e dos compositores da Escola de Viena. Ela exerce uma crítica produtiva ao material sonoro manifesto do classicismo e do romantismo, aos acordes tonais e suas relações normatizadas e às linhas melódicas equilibradas entre as tríades e os intervalos de segunda, em suma, ela critica toda a fachada da música dos últimos duzentos anos (ADORNO, 1998, p.153).

A crítica que a música de Schoenberg desferiu contra a matriz tonal está manifesta na forma de sua composição. A ruptura com as imagens estáticas e pré-formadas na totalidade previsível da música reificada e massificada pela indústria cultural é um dos legados deixados pelo atonalismo schoenberguiano. Para Adorno, o diálogo do compositor com o material sonoro pressupõe a mediação necessária da sociedade não como mera exterioridade, mas como elemento constitutivo. O que significa que o advento de uma nova música exige do compositor insurgente a internalização da crítica em sua forma musical e a negação daquilo que, uma vez posto pela indústria como lógica da produção e da circulação culturais na forma de mercadoria, se cristalizou enquanto cânone da experiência com a música. A quebra com as regras do tonalismo por parte de Schoenberg não se consistiu apenas na contraposição entre técnicas de composição e de performance, ou, talvez, como simples alternativa à maneira tradicional de se criar novas obras musicais. O atonalismo expresso por meio da técnica dodecafônica é a manifestação histórica do espírito musical objetivo que não mais admite a sujeição da experiência social ao *status quo* da racionalização moderna e da indústria cultural. Segundo o maestro brasileiro Júlio Medaglia, Schoenberg “pretendia estilhaçar a própria estrutura tonal, ou seja, o código de entrelaçamento sonoro que vigorava, há séculos, quase como um sinônimo da própria música ocidental” (MEDAGLIA, 1988, p. 61).

⁸¹ “Para Adorno, a música de Schoenberg contém uma exigência fundamental para a obra de arte: oferecer formas inspiradas, formas estas que não poderiam ser encontradas no mundo da realidade, mas que uma alma poderia constituir-las, como fez Schoenberg” (FERNANDES, 2007).

A música tonal articula, a partir de sua forma fechada em si mesma, a expressão dos sentimentos na mais absoluta dependência em relação à totalidade da composição que, ao invés de expressar o conteúdo da alma individual, simula estados anímicos condicionados pela rigidez da forma tonal. Com Shoenberg, a expressão musical é maximizada e desviada, pois a expectativa tonal de que a obra é um todo coerente de significado cai por terra. O atonalismo destitui de sentido, portanto, a ideia que a música é a extensão no tempo, de que a totalidade da composição deve gerar uma imagem estática de seu conteúdo. A música de Shoenberg vem para contrariar os tabus da forma tonal, por exemplo, a ideia de que a relação entre o particular o universal se resolve em sua lógica interna e de que a totalidade da composição é a condição de expressividade do significado musical.

Shoenberg privou-se de seguidores, ao tomar a sério precisamente essa expressão cuja subordinação à universalidade conciliadora é o princípio mais íntimo da aparência musical. A música de Shoenberg desmente a pretensão de que se concilie o universal e o particular (ADORNO, 2009, p.40).

Nesse sentido, a composição atonal exige do ouvinte uma postura nova, pois diferentemente do que ocorre com as músicas tonais produzidas nos termos da indústria cultural, o ouvido crítico não espera o ciclo previsível das progressões harmônicas, não se alimenta de uma expectativa que se justifica pelos limites da forma tonal. O ouvinte de Shoenberg deve se concentrar na simultaneidade, na multiplicidade e nas rupturas tão estranhas à expectativa sempre gerada pelo tonalismo. Com a forma musical que surge no atonalismo, é fortemente negada a ideia schenkeriana de uma linha melódica fundamental que subjaz todas as grandes composições. A dialética entre harmonia e contraponto articulando-se no interior do movimento harmônico padrão I - V – I e constituindo-se enquanto totalidade inteligível não passaria, para Shoenberg, da negação do impulso subjetivo.

A música tonal criticada pelo atonalismo costuma submeter o compositor e o ouvinte aos ditames de sua forma que é avessa aos impulsos viscerais do sujeito livre: “Em Shoenberg, porém, o momento musical individual até mesmo a ideia (*Einfall*), é incomparavelmente mais substancial. A sua totalidade, fiel ao estado histórico do espírito, parte do individual, não do plano ou da arquitetura” (ADORNO, 1998, p.154). Schoenberg inaugura uma práxis quando sugere em suas formas

composicionais⁸² uma música livre das amarras harmônicas do tonalismo em que o sujeito emancipado se expressa autonomamente fora da prisão tonal. O avanço que Wagner já havia alcançado com sua ópera *Tristão e Isolda*, composição com mais de três horas de duração em que a tonalidade não se define, é radicalizado de modo peculiar pela dodecafonismo de Schoenberg. Tal técnica, que evita a repetição de uma nota antes que as demais da escala cromática sejam tocadas, evita que se reproduza a necessidade tonal por um centro de atração harmônico.

Em resumo, o elemento crítico da nova música consiste na criação de estruturas que, além de resistirem ao atual estado de coisas na medida em que apontam para a liberdade do formar ali onde a indústria cultural e o tonalismo são a expressão internalizada no tonalismo da forma pré-existente do valor, por esse mesmo movimento de romper a naturalização da forma denunciam a falsidade da segunda natureza do sistema tonal. Apesar da constatação de Adorno de que:

até hoje a música existiu somente como produto da classe burguesa que incorpora como contraste e imagem toda a sociedade e a registra ao mesmo tempo esteticamente. Nisto, música tradicional e música emancipada são essencialmente idênticas (ADORNO, 2009, p.104)

A diferença substancial entre tonalismo e atonalismo reside na forma propriamente musical em que o material sonoro é articulado e, como se sabe, os aspectos históricos penetram inevitavelmente ambas às formas. O que significa afirmar que tanto na estrutura musical do tonalismo quanto na do atonalismo está presente um conteúdo histórico, pois como lembra Adorno “as formas de arte registram a história da humanidade como mais exatidão do que os documentos. E não há endurecimento da forma que não possa ser interpretado como negação da dureza da vida” (ADORNO, 2009, p.42). No que concerne à música atonal de Schoenberg, sua forma não carrega apenas um registro histórico que se petrificou em seu modo de compor, e sim a possibilidade de um espírito emancipatório que se coloca contra a ordem estabelecida. Mesmo em condições adversas, em uma época em que reinam a não liberdade artística e a falsa autonomia da arte, Schoenberg

⁸² “O momento crucial da carreira de Schönberg, no entanto, foi aquele em que ele considerou importante a criação de um novo método de composição e que representou uma ruptura em seu trabalho e o início de uma postura intelectual e artística mais intensa e construtivista. Este período teve início em 1908, com a composição de suas “três peças para piano” (op. 11), na qual nota-se a ruptura com a tonalidade clássica. Aqui se dá o início da trajetória “atonal” de Schönberg, que terá o seu ponto máximo nos anos 20, com o desenvolvimento do método dodecafônico, cujo acabamento final se dá na quinta peça do op. 23, na “Serenata” para barítono e 7 instrumentos (op. 24) e na “Suíte para piano” (op. 25) (FERNANDES, 2007, p.2)

manifesta em suas composições atonais a crítica que aponta para a nova música, para uma nova sociedade.

Suas obras mexem com os ouvintes infantilizados que, hipnotizados pelo movimento repetitivo do tonalismo e pelas propagandas do comércio das artes reificadas, tendem a permanecer atolados nas condições opressoras da indústria cultural. O atonalismo, portanto, seria este impulso para frente, para o novo. Para a interpretação crítica da experiência com a música, à qual dedicamos todo este capítulo, é fundamental o reconhecimento do poder de denúncia histórica que a arte detém. A obra atonal de Schoenberg foi capaz de assumir a crítica radical à ordem social e musical estabelecida pela racionalização moderna e pela indústria cultural. Concluimos com uma das últimas afirmações de Adorno em seu famoso escrito *Schoenberg e o Progresso (2009)*: “A nova música tomou sobre si todas as trevas e as culpas do mundo. Toda sua felicidade apóia-se em reconhecer a infelicidade; toda sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo” (ADORNO, 2009, p.107).

4 A EXPERIÊNCIA MUSICAL ENTRE O TRANSCENDENTALISMO SIMBÓLICO E A TEORIA CRÍTICA: CONVERGÊNCIAS, DIVERGÊNCIAS E A POSSIBILIDADE DE UMA SÍNTESE

4.1 Considerações iniciais

Neste capítulo, trataremos de alguns dos pontos de aproximação e de divergência entre as duas interpretações da experiência musical. Ao considerar os diferentes compromissos teóricos assumidos tanto pelo simbolismo transcendental quanto pela teoria crítica, o esforço será o de articular um enfrentamento entre as duas interpretações capaz de nos revelar as suas diferenças e semelhanças.

A primeira distinção se apresenta já no modo como o problema da experiência musical é colocado. Enquanto para Langer a questão é entendida em termos formais e epistêmicos, com o intuito de demonstrar como opera o simbolismo na constituição da experiência, Adorno trata dialeticamente o problema como fenômeno social, não havendo, em sua perspectiva, como isolar o sujeito, na relação sujeito-objeto, pois tal isolamento implicaria a abstração de suas determinações históricas. Diferentemente, no simbolismo, a maior parte da explicação da experiência recai sobre o sujeito, concebido a partir da função transcendental que lhe é inerente. Algumas questões daí se impõem. Dado este tensionamento, é importante indagar se deve haver algum tipo de prioridade na interpretação da experiência com a música. O correto seria partir de uma visão formalista ou do reconhecimento do fenômeno social? Estas duas perspectivas são realmente inconciliáveis?

O principal problema decorrente dessa divergência para o conceito de experiência musical diz respeito à definição do grau de interferência que o aspecto social exerce sobre a experiência com a música, pois evidentemente sequer na perspectiva simbolista se supõe que não haja, de modo absoluto, uma relação. Para Adorno, a forma musical expressa a objetividade social, as contradições reais que constituem a efetividade histórica. A música, dentre outras coisas, é o testemunho de uma época. De outra parte, na compreensão de Langer, a música, que é a expressão lógica da vida interior, não sofre uma interferência tão decisiva do meio social. Assim, ao mesmo tempo em que a interpretação crítica enfatiza que através de sua forma, a música denuncia a situação histórica, o simbolismo insiste que o

conteúdo da música é a expressão das formas universais do sentimento, o que implica em não assumir a influência constitutiva dos aspectos sociais na experiência artística. Apresentada deste modo, a divergência parece evidente. Tentaremos, entretanto, mostrar que, mesmo estando claro que a interpretação de Adorno pretenda ser tomada como uma crítica ao formalismo da interpretação simbólica, a sua análise do jazz o coloca numa posição que, de certa maneira, é também formalista. Mesmo assumindo que a experiência musical é um fenômeno histórico-social, Adorno também recai num tipo de primazia da forma.

A partir da análise de Eric Hobsbawm (1990) acerca do caráter de protesto do jazz, é possível enxergar que Adorno realmente não radicalizou o aspecto social de sua crítica, apesar da centralidade deste elemento, recaindo em uma leitura formalista da música. O seu reconhecimento do papel insurrecional do Atonalismo de Schoenberg diante da racionalidade tonal dominante não foi o suficiente para situá-lo na esteira dos pensadores que assumem a radicalidade do histórico. Talvez, tenha faltado a Adorno o “aprofundamento na superfície do fenômeno artístico”⁸³ tal como era comum ao seu mestre Kracauer e ao seu amigo Walter Benjamin. A insistência de Adorno em identificar a racionalidade da economia capitalista – a anterioridade lógico-ontológica da forma valor – com a racionalidade do sistema tonal, aliada a uma compreensão menos dialética que a que o próprio Adorno julgava ter acerca das contradições no interior da forma valor, parece ter ofuscado sua análise filosófica a ponto de nesta não se conseguir notar a força crítica dos aspectos que estão para além da forma musical do jazz e que, ainda assim, contribuem na sua constituição enquanto fenômeno social.

Na primeira seção elaboraremos uma comparação entre as duas interpretações no que se refere ao grau de determinação que a interferência do elemento social exerce sobre a experiência musical. Em seguida, analisaremos em que sentido a questão da forma artística é central para ambas as interpretações. As divergências apresentadas na problemática entre tonalismo e atonalismo, na verdade, manifestam a aproximação entre Langer e Adorno no que diz respeito à primazia da forma musical, apesar das profundas diferenças que lhes são próprias. A crença de Langer no essencialismo de Schenker e o otimismo de Adorno na subversão trazida pelo atonalismo de Schoenberg, único lugar de onde se poderia

⁸³ Apesar da aparência poética e contraditória da junção dos termos “aprofundamento” e “superfície”, mantenho a expressão devido sua força semântica.

esperar, para ele, uma posição de quebra das relações reificadas num mundo completamente administrado, sugerem um claro distanciamento no entendimento da natureza da música. Quando, contudo, a questão é o papel fundamental que a forma musical em sua autonomia deve exercer na compreensão da experiência, há uma aproximação que precisa ser devidamente apontada e explicada.

Na terceira e última seção, analisarei um aspecto comum às duas interpretações que tomo como avanço no quadro da reflexão teórica sobre o conhecimento, que se apresenta, portanto, como fundamental àqueles que querem pensar a experiência musical. Para Langer e Adorno, a arte possui um caráter cognitivo. O que significa dizer que a experiência artística gera ganho epistêmico ao expressar seu conteúdo. Com a música, por exemplo, é possível conhecer mais sobre o real. Este conhecimento é objetivo e não se constitui dentro da compreensão positivista de representação entre idênticos, nos moldes da dinâmica da linguagem discursiva, mas, diferentemente, a arte se coloca como uma forma de apresentação não discursiva de seu conteúdo. A positividade desta interseção está no reconhecimento de que há modos objetivos, mas não científicos de apreensão da realidade, os quais contribuem, ao seu modo, para a edificação do conhecimento. A objetividade da obra de arte transcende o sujeito que a criou.

As implicações do reconhecimento do poder cognitivo da arte são de ampla repercussão. Podem contribuir para uma crítica contra a hegemonização do saber técnico-científico, abrindo possibilidades, por exemplo, para uma educação estética que encontre na arte um tipo de formação mais humana e libertária. Em tempos de fragmentação da vida e diante da urgência de reflexão sobre o tipo de sociabilidade que hodiernamente rege a existência, perceber o mundo por meio das formas artísticas seja, talvez, uma alternativa a ser mais experimentada. A reflexão e a vivência a partir da arte podem ser mais aprofundadas, certamente, nos espaços em que a questão possa ao menos ser colocada com maior flexibilidade. O campo da educação, a meu ver, pode vir a se constituir como um destes espaços.

A prática do diálogo, que se espera cotidiana nas experiências pedagógicas, seja nas ruas, nas escolas ou nas universidades, é a condição básica da convivência para que novas maneiras de compreensão do mundo sejam consideradas. Deslocar as experiências artísticas do campo do lúdico e do entretenimento para a esfera do conhecimento, nos espaços pedagógicos, assumindo as consequências de sua capacidade epistêmica, pode vir a contribuir no

processo de resistência frente a uma sociedade administrada, dominada pela lógica mercantil. Concluimos o capítulo, então, argumentando a favor da aproximação, que nos parece fértil, entre a arte e a educação à luz da interseção encontrada nas duas interpretações pela afirmação do caráter cognitivo da experiência estética.

4.2 A interferência do social na experiência musical

Diante do que foi exposto nos capítulos antecedentes, sobre as duas interpretações da experiência musical, é notória a distinção tanto no modo como o problema é posto quanto no tratamento de suas implicações. O simbolismo assume como fundamento de toda forma de objetivação da realidade (incluindo a arte) a função simbólica que, por ser válida *a priori*, antecede a experiência e independe das contingências históricas. O simbólico é tomado como condição de possibilidade da compreensão histórica, ou seja, há para o simbolismo sempre uma natureza invariável, constituidora do humano, que transcende as flutuações da história e estas, para serem entendidas, são remetidas à função simbólica fundamental:

Qualquer fato histórico, por mais simples que possa parecer, só pode ser determinado e entendido por uma tal análise prévia dos símbolos. Os objetos primeiros e imediatos do nosso conhecimento histórico não são coisas ou eventos, mas documentos ou monumentos. Só através da mediação e da intervenção desses dados simbólicos podemos apreender os dados históricos reais – os acontecimentos e os homens do passado (CASSIRER, 1994, p. 285).

Para a interpretação crítica, o entendimento é inverso, não fazendo sentido subsumir a história ao imperativo da idealidade simbólica. Nesta direção Benjamin adverte: “A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais” (BENJAMIN, 1987, p.222). A forma artística não depende de uma função transcendental ou de alguma espécie de natureza invariável, ela é entendida como mutável e dependente das escolhas e circunstâncias das determinações históricas. Enquanto para a interpretação crítica a arte e a história mantêm uma relação dialética necessária de interdependência, por ambas consistirem em atividades situadas socialmente, o simbolismo as concebe como

formas diferentes de conhecimento, como idealidades de naturezas idênticas e finalidades distintas⁸⁴. A história é, antes de tudo, resultado da produção simbólica.

Esta diferença de compreensão implica diretamente na maneira como o problema da experiência é tratado. Caso a música seja concebida como fenômeno social, como uma manifestação do espírito submetida às contingências e flutuações históricas, a relação sujeito-objeto estará submetida a um enorme número de variáveis, aumentando assim o grau de complexidade de sua análise crítica e, ao mesmo tempo, diminuindo o compromisso com a demonstração de elementos apriorísticos. Se a música é tomada principalmente como a manifestação particular de uma forma simbólica, à arte, que expressa logicamente as formas universais dos sentimentos humanos para além das mudanças sociais, impõe-se, sobretudo, a tarefa de demonstrar o seu caráter apriorístico e transcendental. Para o simbolismo, o grau de complexidade da experiência musical diminui porque a quantidade de variáveis que compõem a relação sujeito-objeto é bem menor, contudo, aumenta a exigência para que se demonstre a validade universal da atividade simbólica.

Sob este aspecto, nos termos aqui colocados, não vemos síntese possível que concilie as duas interpretações, pois, em certo sentido, o espírito filosófico da leitura crítica da experiência é uma contraposição direta ao espírito filosófico do simbolismo. Esta tensão tem como *background* a disputa clássica entre idealismo e materialismo. Certamente não seria correto afirmar que o simbolismo transcendental consiste em uma versão pura e renovada do idealismo ao passo que a interpretação crítica seria a versão atual do materialismo, porque as duas interpretações da experiência musical carregam influências dessas duas grandes matrizes filosóficas. Entretanto, não seria imprudente dizer que ao passo que o simbolismo traz em si uma cota maior de idealismo, o pensamento crítico carrega consigo um maior alinhamento com o materialismo histórico.

Essa diferença de orientação se torna explícita quando vemos que a interpretação simbólica desenvolve sua leitura da experiência musical com enorme ênfase sobre o sujeito. Como mostrei anteriormente, para S. Langer, é o sujeito quem elabora, a partir de suas abstrações sensíveis, o conteúdo significativo da

⁸⁴ “E, no entanto a idealidade da história não é o mesmo que a idealidade da arte. A arte nos dá uma descrição da vida humana através de uma espécie de processo alquímico; transforma nossa vida empírica em dinâmica de formas puras. A história não funciona assim. Não vai além da realidade empírica das coisas e dos eventos, mas molda essa realidade em uma nova forma, conferindo-lhe a idealidade da lembrança”(CASSIRER, 1994, p. 333).

arte. O compositor em seu mais profundo solipsismo criativo, subitamente, intui o tema central da composição e a constrói no interior de uma estrutura musical a qual pressupõe a compatibilidade lógica entre os sons naturais e a mente que cria seus modos de expressão. O conteúdo significativo da música são as formas universais que expressam objetivamente a interioridade subjetiva, enquanto a recepção musical só é possível porque o ouvinte é também dotado da capacidade racional para apreender o conteúdo comunicado pelo movimento das formas. O sujeito simbólico é o produtor de uma realidade virtual em que compositor e o ouvinte interagem através de formas universais. Pela exposição de Langer, as condições materiais penetram a experiência musical muito lateralmente. Sua presença está basicamente na interferência que a exterioridade da natureza exerce sobre o sujeito simbólico. E a história só é admitida por sua teoria enquanto movimento da idealidade que se apresenta no progresso intelectual da cultura.

A conclusão a que chego sobre a interpretação simbólica é que a experiência com a música, ao ser entendida idealmente, se assenta sobre um vazio histórico e social. A forte herança do transcendentalismo kantiano na filosofia do simbolismo impôs à sua teoria da arte tamanho grau de subjetivismo que mesmo a compreensão da história ocorre nos moldes da idealidade subjetiva. Vimos que a abertura do simbolismo de Langer para a história se apresentou somente quando da admissão de que as estruturas musicais se formavam evolutivamente no tempo, passando das formas pré-musicais às formas musicais. A explicação desta evolução da forma musical se desenvolve, para o simbolismo, deixando de lado uma série de condicionantes histórico-materiais tais como a economia e a política, apenas para exemplificar. A experiência musical do ponto de vista do simbolismo paira sobre a história e a sociedade, deixando de lado um conjunto de elementos outros que interferem na composição, na audição e na significação artísticas.

Não restam dúvidas de que o simbolismo avança diante do criticismo de Kant na compreensão da experiência, ampliando o seu escopo. A objetividade da experiência possível não está mais restrita ao entendimento científico. A música pode comunicar de modo apresentativo um conteúdo objetivo, uma faixa da realidade que, diferentemente do que defendiam os positivistas, está sujeita à expressão significativa, ou seja, não somente as proposições científicas são inteligíveis à razão. Contudo, a ampliação da compreensão sobre a experiência pelo simbolismo transcendental preservou o caráter idealista da modernidade e com ele

muitos de seus problemas ainda não solucionados. Defender que a música é a expressão lógica das formas universais da vida interior implica no ônus de aceitar ou demonstrar uma tese idealista que, para o simbolismo de Langer e Cassirer, é a defesa da função simbólica como constitutiva do espírito.

Uma vez que o fundamento da interpretação é a função simbólica, todas as etapas da experiência musical dependem da sua atividade. O grande obstáculo que o simbolismo deve superar, repito, é a demonstração da validade universal da função simbólica que, tanto para Cassirer como para Langer, depende de argumentos filosóficos ou de analogias com as interpretações dos resultados da psicologia empírica. A capacidade significativa da música em apresentar a vida interior por meio da expressão das formas universais depende, em última instância, da função simbólica inerente ao sujeito. Uma implicação da aposta de Langer no poder simbólico da função transcendental que, como consequência, enfraquece a influência do social sobre a música, aparece claramente na afirmação de Keith Swanwick (2003), um de seus atuais seguidores:

Então, temos de abandonar a ideia de que a música assume uma relação direta com alguma espécie de realidade social independente, como se fosse um espelho. Naturalmente, existem fortes conexões entre a música de grupos particulares e seus estilos de vida e posições sociais. Mas isso não quer dizer simplesmente que a música incorpora esses mundos sociais. O discurso musical é intrinsecamente social, não no sentido determinístico de representar o ou *refletir* a sociedade, mas porque qualquer forma de discurso depende, sobretudo, da negociação dentro de sistemas de significados compartilhados (SWANWICK, 2003, p.42).

Há na passagem de Swanwick uma noção de *interação* que pressupõe a dimensão intersubjetiva como sendo o espaço onde a troca de significados opera. Aqui, assim como no simbolismo de Langer, a influência do social é reconhecida de modo lateral exatamente porque a relação sujeito – objeto não é radicalizada no plano da história efetiva. Ao invés de se assumirem as determinações materiais como condições inelimináveis para a produção do significado musical, o simbolismo renovado de Swanwick opta por uma leitura cognitivista que, no máximo, reconhece a existência do social na condição de contexto ou de *locus* no qual a experiência musical acontece. A interação simbólica, assim, parece equivaler à relação que dois jogadores de xadrez, por exemplo, estabelecem entre si durante a realização da partida. O jogo ocorre porque existe uma partilha recíproca de significados que compreende as regras, os lances e as funções de cada peça. Agora, a pergunta

pelas razões que explicariam a totalidade significativa do jogo não parece ser de fundamental importância para o simbolismo.

A interpretação crítica não limita desse modo a interferência do social no processo de produção de significados, pois, contrariamente, ela a assume como determinação constitutiva da experiência musical. Para Adorno, a música incorpora sim o mundo social. Logo, sob a perspectiva crítica, a experiência com a música não se esgota completamente no âmbito da estética ou em sua significação estritamente artística. Diferente do que ocorre no simbolismo, a composição não pode nunca ser entendida como se estivesse em um invólucro idealista que a isola das interferências externas. Uma das vantagens que a interpretação crítica possui frente ao simbolismo, a nosso ver, está na possibilidade de abertura do fenômeno musical para a influência advinda de outras esferas da vida. Se ao interpretarmos o fenômeno musical nos termos idealistas exigidos pelo simbolismo transcendental, somos obrigados a supor uma enorme ficção estética que é, exatamente, a imagem do artista solitário que produz sua obra para um expectador igualmente solitário em um mundo virtual de formas significativas, na direção oposta do simbolismo, Adorno diz:

Mas o fato de a obra de arte não ser só estética, mas mais e menos, com sua fonte em camadas empíricas, com caráter coisal, *fait social*, e convergindo finalmente na ideia de verdade com o meta-estético, implica a crítica ao comportamento quimicamente puro perante a arte. O sujeito da experiência, do qual se afasta a experiência estética, ressurge nela como sujeito trans-estético (ADORNO, 2003, p. 20).

Assumir a determinação do social na experiência com a música parece consistir, necessariamente, numa ampliação do espectro de análise do fenômeno musical, rompendo com o esquema de um sujeito ideal que comunica formas universais a outro sujeito ideal. Isto não é o mesmo que diluir completamente a experiência musical no todo das relações sociais ao ponto de se fazer perder o específico da vivência estética propriamente dita. O que a postura crítica defende é uma leitura não ingênua da experiência que tende a isolar o fenômeno musical da vida real. O indivíduo quando escuta um *hit* de sucesso que lhe agrada, de fato, sente sensações específicas. O material sonoro realmente lhe afetou, mexendo em seu estado anímico. Neste caso, dizer simplesmente que a afetação foi causada apenas pelo conteúdo significativo das formas universais, abstraindo completamente

das variáveis históricas do fenômeno estético é, para a interpretação crítica, bastante problemático. Além da dificuldade em se demonstrar a validade universal da função simbólica, a interpretação elaborada pelo simbolismo de Langer sofre de extrema parcialidade ao explicar a experiência com a música.

Se o professor Jorge Carvalho estiver correto quando atrela a constituição da sensibilidade musical em um contexto dominado pela indústria cultural à lógica mercantil do registro e da massificação da produção, não se poderia então postular que o conteúdo da experiência opera de maneira unívoca, como sugere o simbolismo musical. Pretender desvelar o funcionamento universal e inexorável da dinâmica da experiência seria um esforço vão, pois a relação intelectual e sensitiva que o sujeito (compositor e ouvinte) estabelece com o objeto (o material sonoro) não possui uma natureza imutável. Enquanto o simbolismo defende a música como uma arte particular cuja função é a expressão lógica dos sentimentos, o pensamento crítico insiste que arte apresenta por meio de sua forma a lógica social. A música reificada e capturada pelos interesses da indústria cultural carrega em sua forma mesma a lógica da racionalização e da mercantilização que a criaram enquanto a nova música, capitaneada pelo atonalismo de Schoenberg, carrega em sua forma insurgente a crítica à lógica social a ser superada. O espírito crítico subverte a interpretação do simbolismo, fazendo com que o rígido esquema explicativo da experiência com a música seja estremecido.

A lógica dos símbolos pretendida pela teoria de Langer parece só fazer sentido quando isolamos a experiência musical do mundo vivido. Se aceitássemos, sem nenhuma crítica, que a música é a expressão lógica das formas universais do sentimento, mesmo assim, restaria a indagação sobre a influência dos aspectos não simbólicos da experiência. No final de sua obra *Sentimento e Forma*, depois de todo seu o esforço empreendido na construção da lógica simbólica das artes, Langer afirma:

Até agora, consideramos a arte quase inteiramente a partir do que se poderia chamar de *o ponto de vista do estúdio*, vendo a obra de arte como uma expressão da *Ideia* de seu autor, isto é, como algo que toma forma na medida em que ele articula uma visualização de realidades que não podem ser adequadamente expressas pela linguagem discursiva (LANGER, 2011, p. 408).

E prossegue:

É um grande erro pensar que o artista deve sempre ter em mente o público particular que irá visitar a galeria ou a sala de concertos ou a livraria onde sua obra irá aparecer pela primeira vez. Ele trabalha para uma audiência ideal. Mesmo quando pinta um mural, sabendo qual o público irá usar o edifício que abriga sua obra, ele pinta para a sua idealização desse público, ou pinta mal. Uma obra dirigida *ad hominem* é tão insignificante e sem valor quanto um argumento filosófico *ad hominem* [...] O espectador ideal é a medida da objetividade de uma obra (LANGER, 2011, p. 408).

A expressão empregada pela própria filósofa, “ponto de vista do estúdio”, revela muito da endogenia que caracteriza sua teoria da arte como um todo. O olhar sempre voltado exclusivamente para a interioridade da experiência é a marca registrada da interpretação simbólica. O formalismo de Langer está ancorado justamente na crença de que a experiência com a música tem suas bases estabelecidas ao se explicitar a lógica do simbolismo que subjaz ao processo criativo de composição. A *ideia* do compositor, apresentada formalmente ao ouvinte idealizado, é a relação nodal defendida pelo simbolismo. A alta cota de idealismo que a leitura de Langer carrega é o que provoca o fechamento de sua interpretação para a interferência do social. Entretanto, este aspecto endógeno de sua teoria, que aparenta colocar em xeque a interpretação de Langer, não invalida de imediato, em minha compreensão, a sua tese de que o conteúdo significativo da música apresenta algo da vida interior. Esta afirmação é muito intuitiva e de certa maneira possui ampla aceitação na história do pensamento sobre a arte. A questão que fica ainda em aberto é a de saber se a apreensão do conteúdo artístico, por arte do ouvinte, pressupõe somente a mediação cognitiva ou exige a mediação social.

A interpretação crítica, diferentemente do simbolismo, oferece as condições teóricas para uma compreensão de totalidade da experiência com a música. Entender o fenômeno musical à luz do espírito da teoria crítica permite que tanto os problemas específicos ligados à forma sejam investigados quanto os aspectos externos à arte ganhem espaço na interpretação sobre a experiência, e isso porquanto o interno e o externo não estão aí meramente contrapostos, mas unificados dialeticamente na experiência mesma. Sendo assim, a resposta à questão apontada no final do parágrafo anterior exigiria do teórico crítico a investigação em torno das relações que a forma artística preserva com a lógica da organização social vigente. Considerando que experiência com a música pressupõe as imposições do mercado, pois tanto a sua produção quanto sua recepção são

mediadas pela lógica da sociedade administrada, não haveria como simplesmente explicar a apreensão do conteúdo significativo da música a partir da lógica endógena do simbolismo. A leitura crítica do fenômeno musical nos ensina que há muito mais em jogo na experiência artística do que a suposta relação binária entre artista e expectador exatamente na medida da pertença comum a um campo de experiência que é não apenas musical, mas que abarca a totalidade do vivido. O simbolismo postula uma lógica que possibilita a articulação do conteúdo significativo da música. Já a interpretação crítica compreende a música no interior de uma lógica social, não dentro de uma lógica simbólica idealizada.

A enorme afinidade que o simbolismo de Langer possui com o tonalismo não é por acaso. O *status* de natureza desfrutado pelo sistema tonal é absolutamente compatível com uma interpretação idealista da experiência musical. Reconhecer o tonalismo como sendo o estágio mais avançado da forma musical, atribuindo-lhe o estatuto de essência de toda a música, é a mais clara expressão da hipóstase simbolista das regras tonais e da naturalização desse sistema harmônico que situa a idealmente a música para muito além da sua historicidade. O esforço de Max Weber em mostrar que o sistema tonal é o resultado de um processo social de racionalização do material sonoro, cuja consequência é a institucionalização da legalidade própria da música e de sua aparente autonomia, parece não ecoar nas contribuições do simbolismo de Langer. Ao invés de perguntar pelas razões mediante as quais o tonalismo se tornou uma matriz de significação musical, levando em conta os motivos circunstanciais de seu advento na modernidade, Langer opta por abstrair tais determinações, concentrando esforços no exame de seus aspectos estritamente musicais. A análise de Schenker que, para Langer, exerce um importante papel na justificação de sua teoria da música, ao invés de ser posta à prova por uma investida mais cética e menos crédula, é concebida como a explicação da suposta estrutura fundamental da composição.

A crítica de Adorno ao essencialismo de Schenker reconhece o mérito de sua análise musical, bem como a validade de sua aplicação para o caso da música de Beethoven. Contudo, adverte que a sua ideia de uma linha melódica fundamental cai por terra quando se trata da obra de Debussy. A dificuldade do simbolismo em internalizar a interferência do social em sua interpretação da experiência gera fragilidades teóricas como esta. Um dos limites do formalismo é exatamente o de interpretar as evidências contra factuais sem por xeque a sua própria pretensão de

universalidade. A interpretação crítica, em outras palavras, tenta evitar que a manifestação histórico-social da música seja entendida em função de uma forma idealizada.

A depender, porém, do grau de radicalização que a interpretação filosófica assume acerca da interferência do social na experiência com a música, mesmo uma interpretação crítica como a de Adorno pode vir a cair na tentação de uma centralidade autonomizada da forma. Não restam dúvidas de que a posição de Adorno impõe ao teórico da música e da arte em geral a perspectiva histórica como condição necessária para o entendimento da experiência musical em sua totalidade. Este direcionamento de sua teoria parece ser um recurso primordial no combate às leituras idealistas do fenômeno musical as quais centralizam seus esforços no sentido de compreender a pretensa essencialidade da forma musical. Contudo, defenderei na seção seguinte que, particularmente no caso de Adorno, sua crítica ao formalismo se voltou contra ele mesmo. O problema da análise de Adorno reside precisamente no fato de que sua interpretação não se aprofunda nas implicações provenientes da dimensão social da experiência e em suas contradições. No caso do jazz como manifestação particularizada da racionalidade tonal e reificada da mercadoria, ele não conseguiu apreender e nem significar criticamente os seus elementos sociais básicos. Com Hobsbawm, por exemplo, veremos que o jazz, mesmo enquanto estilo musical cooptado pelo mercado do entretenimento, consegue manter o espírito crítico e de protesto diante da ordem social estabelecida. Diferentemente do que Adorno sugere, é possível encontrar no jazz muito mais do que os limites de sua estrutura musical, bem como uma disputa em torno do valor de uso contra a maximização de seu valor de troca.

Vimos que o formalismo impede a interferência do social na interpretação simbólica. Guardadas as devidas proporções, no caso de Adorno, parece ocorrer algo de semelhante, algo que nos interessa particularmente na medida em que tem profunda significação quanto à noção mesma de experiência musical. A centralidade da forma, que sua leitura crítica assume, dificulta o reconhecimento de aspectos sociais importantes no caso jazz. A conclusão que demonstrarei na seção seguinte é que existe uma relação direta entre a priorização da forma e o impacto que os aspectos sociais exercem sobre a experiência. Mesmo a interpretação crítica, se segue a orientação adorniana da autonomia da forma, pode significar a não radicalização da determinação histórico-social que ela mesma apresenta como

central quando, de sua parte, admite uma regressão quase absoluta da experiência sob as condições fetichistas, regressão que só pode ser criticada pela priorização da forma musical. Tal centralidade da forma artística repõe algo do formalismo própria à leitura de Langer.

4.3 A centralidade da forma na experiência musical

Na seção anterior, vimos que a natureza formalista do simbolismo torna sua interpretação excessivamente idealista, o que implica em uma leitura endógena da experiência musical. A interpretação crítica tende a quebrar essa endogenia na medida em que se abre para a interferência do social, isto é, para as determinações advindas da exterioridade. O contexto histórico no qual a experiência musical se dá não pode, para a leitura crítica, ser deixado fora da compreensão estética. O formalismo que sugerimos estar presente na perspectiva de Adorno, assim, difere do formalismo de Langer porque o pensador alemão não abstrai a relação sujeito-objeto completamente das determinações históricas. Entretanto, Adorno acaba desenvolvendo uma espécie de formalismo que pode ser apreendido em dois momentos de sua exposição, sendo estes alguns dos resquícios de idealismo que encontramos em sua filosofia crítica. O primeiro diz respeito à forma da mercadoria e o segundo se refere à forma musical propriamente dita.

Em *Fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno defende que a indústria do entretenimento impõe à mercadoria cultural uma lógica de comercialização que transforma o jazz em um produto provido apenas de valor de troca. Enquanto fenômeno de massa, a música ligeira é refém da forma mercadoria que, ao ser regulada somente pela relação quantitativa, o quanto se paga por ela, atrela o seu sucesso ao consumo. A indústria cultural hegemônica termina por se universalizar, submetendo toda a produção e recepção musicais a uma lógica social que reifica a relação do consumidor com a música. Esta padronização da experiência estética que condiciona a composição e a performance tem interferência direta na formação dos ouvintes. No capitalismo tardio, a indústria cultural criou uma legião de ouvintes regressivos⁸⁵ totalmente domesticados pela forma musical do jazz, absolutamente ligada em sua estrutura mesma, à forma mercadoria.

⁸⁵ “A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costumeiro jazz comercial só pode exercer a sua função quando é ouvido sem grande

A fetichização da mercadoria e a regressão da audição são duas constatações adornianas que, ao que nos parece, apesar de identificáveis na realidade social contemporânea, comportam mais dialética que aquela que Adorno concebe. O que ele abole, no conceito de indústria cultural, são as contradições entre valor de uso e valor de troca, entre qualidade e quantidade – presentes na forma-mercadoria, para apresentar, no conceito de indústria cultural, uma resolução conciliada e, mais que isso, definitivamente abolida, da contradição entre uso e troca. Mas do que se trata nessa contradição? Ao falar de contradições na forma mercadoria entre o concreto e o abstrato, entre o uso e a troca, Marx afirma, como pretende Adorno, é certo, que na mercadoria estas contradições se encontram abolidas. Isso não significa, contudo, que nas relações fetichistas estejam abolidos o uso e o concreto, relativos ao sujeito, mas que os usos (inclusive o do trabalho concreto, também do músico, no que diz respeito ao nosso interesse) são submetidos a uma prioridade da forma, prioridade da forma valor, Mas como diz o próprio Marx, as mercadorias não se fazem nem se trocam sozinhas, e é justamente esse elemento que carrega as contradições e apresenta possibilidades de uso que se negam a submeter-se à forma valor, Não é por outra razão que Marx afirma que a sua crítica à economia política só foi possível com a emergência das lutas dos proletários, lutas em que a disputa sobre o uso da força de trabalho justamente permite o desvendamento da falsidade da equivalência entre as mercadorias ao mostrar o momento em que a equivalência falha, na remuneração da força de trabalho. Compreender esse elemento é fundamental para dizer o que está em questão no formalismo de Adorno: ele transforma a realidade da mercadoria – e também da música-mercadoria uma realidade sem contradição, sem disputa, pois toda a experiência, já por se situar na forma-mercadoria, seria a priori a abolição, a resolução da contradição.

Adorno, ao enquadrar o jazz na lista das mercadorias prediletas pela indústria cultural, condena-o ao purgatório da crítica estetizada que, à luz da centralidade da forma mercadoria, não enxerga quaisquer contradições. O lugar e as condições de luta sob as quais esse gênero musical se gesta são abolidos na positividade da etiqueta mercadoria, impedindo um olhar histórico e socialmente mais atento a um

atenção, durante um bate-papo e, sobretudo, como acompanhamento de baile. [...] Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade (ADORNO, 1999, p. 93).

gênero musical gestado em condições sociais tão específicas. O caráter de protesto do jazz, isto é, sua força insurgente, nem de longe é considerado pela análise de Adorno. Aprioristicamente o jazz é considerado como sendo música regredida para consumidores de audição infantilizada, posto que, estando submetido a uma lógica de produção que, por princípio, elimina qualquer autenticidade artística, ele não configura qualquer grau de resistência política. Para Adorno, uma composição inédita de jazz, de saída, já é refugo musical e produto lixo da indústria cultural, pois a forma econômica à qual sua produção e massificação estão submetidas é o suficiente para lhe tirar a dignidade artística. O que me parece problemático na leitura de Adorno sobre jazz é sua condenação *a priori* do gênero musical que lhe tira qualquer possibilidade de crítica ao modo de sociabilidade vigente e, também, a associação imediata que ele estabelece entre a lógica da sociedade administrada e a forma musical, tonal, do jazz.

Do ponto de vista da resistência social do jazz, Hobsbawm arregimenta alguns de seus aspectos históricos e lhe garante uma função de protesto, indicando a seguinte tese:

O jazz, sem dúvida, faz aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre os seus oponentes [...] Quero sugerir que isso acontece porque o jazz não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião. Não necessariamente ou sempre uma música de protesto consciente e declaradamente política [...] (HOBBSAWM, 1990, p. 272).

É possível Hobsbawm defender esta tese porque não há de sua parte uma interpretação do jazz condicionada a uma preconcepção formal como ocorre com Adorno. A história social do jazz que o pensador reconstrói entra realmente no mérito das características laterais que compõem a exterioridade do fenômeno musical. A origem do jazz se situa na opressão sofrida por classes sociais menos abastadas e, para além de qualquer forma universal abstraída, os elementos históricos contingentes que não foram internalizados pela análise de Adorno exercem outro papel na leitura materialista de Hobsbawm. Um dos aspectos históricos que este ressalta e Adorno desconsidera é o que concebe o jazz como uma música democrática (HOBBSAWN, 1990, p. 273). O jazz não era composto para uma minoria de catedráticos. Os mais inexperientes e menos especialistas poderiam ouvi-lo sem dificuldades. Os músicos não necessitavam de uma longa

formação prévia para atuarem em performances profissionais, ou seja, a educação musical tradicional e aristocrática não tinha mais espaço na popular pedagogia jazzística. A iniciação musical era mais informal e espontânea, e isto tornou mais fácil o acesso das pessoas ao jazz.

Nesse sentido, Hobsbawm assume uma posição completamente inversa à de Adorno, pois para ele o fato do jazz estar situado no âmbito do vulgo, na esfera popular do consumo, não o invalida, para o historiador, enquanto arte potencialmente crítica. Consciente ou inconsciente, autorizado ou não pela indústria cultural, o jazz que surge das camadas pobres da sociedade traz em si a possibilidade da livre apreciação e este acesso mais democrático não necessariamente é sinônimo da decadência de sua forma musical. O jazz, mesmo condicionado aos limites do sistema tonal, consegue ser crítico e resistente frente ao elitismo cultural:

Em sua melhor forma, o protesto democrático do jazz significa apenas que essa música se arroga o direito de participar do mundo das artes do povo que, se não fosse por essa música, não teria direito a tal participação; e seu apelo por essas pessoas não poderia deixar de ser forte [...] Em segundo lugar, o jazz é uma música de protesto, pois era originalmente a música dos povos e classes (HOBSBAWM, 1990, p. 274-275).

Os negros pioneiros do jazz de Nova Orleans, por exemplo, reconheciam-se social e emocionalmente neste tipo de música. Mesmo com toda a marginalização dos guetos, o jazz, de certa maneira, foi o abrigo para os excluídos⁸⁶. Só este fato seria o suficiente para furar o formalismo de Adorno. Uma música que foi vivenciada nos bairros mais oprimidos pelo capital e que, mesmo assim, serviu de lugar de convivência e protesto, não pode ser relegada à dimensão da mera infantilização auditiva. O intelectualismo de Adorno, por miopia, não enxergou a resistência cultural que o jazz significou⁸⁷.

⁸⁶ “De qualquer maneira, a fase inicial do jazz, que foi a de maior influência geral, o *estilo Nova Orleans* e suas derivações e diluições, é quase certamente a música socialmente mais *bem ajustada* que já surgiu entre os negros americanos, produto de uma sociedade cruel e injusta, porém um lugar onde o negro tinha espaço para uma considerável certeza emocional e segurança desde que ficasse no seu lugar dentro do gueto, onde tocava para os outros negros” (HOBSBAWM, 1990, p. 278).

⁸⁷ Numa perspectiva inversa a de Adorno, Tanaka afirma: “O surgimento e evolução do jazz são descritos pelos seus historiadores como momentos singulares dentro da história da música norte-americana. Os motivos para essa relevância histórica residem em dois fatores principais: primeiro, no grau de evolução técnica alcançado pelos músicos em um curto espaço de tempo; segundo, a importância do jazz na esfera social, uma vez que suas origens estão diretamente ligadas à história dos negros norte-americanos no fim do século XIX e início do século XX – período em que, mesmo em meio à segregação racial, os músicos negros foram capazes de

A falta de reconhecimento desse lugar de resistência e o ponto de vista aristocrático de Adorno diante do jazz ocorrem justamente pela dose de idealismo ainda presente na crítica de Adorno. Ao se fixar em uma caracterização geral da estrutura social e musical do jazz, subsumiu tudo mais à forma intelectualizada, isto é, ao reconhecimento da co-naturalidade entre a forma tonal e a forma-mercadoria, abolindo numa como na outra toda possibilidade de contradição. Um dos problemas que a noção de indústria cultural carrega é o de atuar como uma espécie de baliza que, aprioristicamente, já determina o tom e a natureza da crítica. Não seria inapropriado dizer que o formalismo da crítica de Adorno gera alguns preconceitos na medida em que sua análise não se arrisca a pôr a cabeça fora do casulo, pois há um mundo de possibilidades e determinações históricas que escapam ao movimento da forma e, conseqüentemente, à crítica adorniana.

É como se para Adorno não houvesse um gradiente na relação entre arte e sociedade, apenas os extremos. Ou a música é inautêntica por ser reificada e determinada pela indústria cultural (o jazz) ou a música é autêntica e insurgente por romper com a experiência artística empobrecida (o atonalismo de Schoenberg). E mais, esta dicotomia desprovida de mediação se dá em nome da forma. Neste sentido, adverte Peter Townsend:

Existe ou a intransigência criativa (que tem como arquétipos as versões de Adorno de Schoenberg e Bach) ou a completa absorção [pelo mercado] [...]. Nenhuma outra relação entre arte e sociedade é prevista ou, como parece, permitida (TOWNSEND, 1988⁸⁸ apud TANAKA, 2012, p. 139).

Esta primazia pela forma é um ponto comum entre a interpretação crítica de Adorno e a interpretação simbólica de Langer que, a meu ver, não deve ser consentido sem ressalvas. No que diz respeito à forma social da mercadoria música, apresentada na análise do jazz, falta à crítica de Adorno a abertura para a interferência de elementos históricos que mesmo não estando diretamente ligados à forma musical trazem em si a força da crítica. O que aprendemos com Adorno e que pode ser endossado sem tanto ceticismo é a relação que a forma musical mantém com as determinações sociais, pois realmente a música como fenômeno social carrega em sua estrutura interna estas determinações, contudo, a experiência

criar e desenvolver um gênero musical inovador que rapidamente ganhou adeptos no mundo todo (TANAKA, 2012, p. 137).

⁸⁸ TOWNSEND, Peter. Adorno on Jazz: Vienna versus the vernacular. *Prose Studies*, v. 11, n. 1, p. 69-88, 1988.

estética em sua totalidade não se resolve numa imbricação formalizada e não-contraditória da relação entre forma social e forma musical. Uma interpretação crítica mais avançada que aquela apresentada na filosofia de Adorno deve construir mediações que equilibrem as determinações formais e as determinações históricas, evitando então, o retorno das separações próprias ao formalismo entre os extremos. Que a relação entre forma e conteúdo, apoiada na relação entre sujeito e objeto seja levada a sério por Adorno, não impede que o formalismo da sua abordagem dessa relação impeça justamente que o reconhecimento das contradições ocorra, e por isso seja pensado em mediações histórico-sociais mais precisas e atentas à negação da forma a priori, isso que a noção de resistência no caso do Jazz aponta como desafio. Em outras palavras, nessa perspectiva adorniana parece que é justamente a relação entre a forma do jazz e a experiência socialmente ampla e historicamente situada dos jazzistas que desaparece, sendo mergulhada numa identidade formal que resolve a priori a pertença ao formalismo tonal-mercantil.

No caso do simbolismo de Langer, a experiência com a música se fundamenta na pressuposição de uma compatibilidade lógica entre as estruturas musicais e as estruturas mentais, cuja mediação é garantida pela atividade simbólica do sujeito. Assim, a música só é possível por causa da isomorfia (ou forma lógica) que identifica o material sonoro e a psicologia humana. A imensa dificuldade decorrente desta interpretação, e ainda não superada pelo simbolismo, é a mesma de toda filosofia idealista, a saber: como demonstrar a validade universal da operação simbólica? Caso fosse possível tal demonstração de maneira indubitável, como justificar que as interferências externas à relação idealizada sujeito-objeto não exercem nenhuma influência significativa na mesma? Talvez, a identificação entre as estruturas musical e mental pudesse ser mais econômica e menos problemática, se fosse entendida somente como uma hipótese da psicologia empírica da música, abrindo mão de sua pretensão de universalidade e da tentativa de desvelamento de uma suposta natureza. Acredito que a suposição de uma forma lógica para a experiência musical possa render mais resultados positivos à interpretação simbólica, caso sua pretensão de universalidade seja contida. Como Langer nos mostra, as pesquisas voltadas para a psicologia da música têm oferecido resultados promissores nessa direção que associa estruturas musicais e estruturas mentais.

No tocante à forma musical, *stricto sensu*, fica clara a sua priorização na análise de Adorno quando remontamos ao debate entre tonalismo e atonalismo. O

jazz enquanto manifestação particularizada do sistema tonal é a expressão do processo de racionalização do material sonoro. Como Weber mostrou, na modernidade, a razão se desenvolve a um estágio em que a música conquista sua legalidade própria. O aprofundamento da razão matemática nos problemas relativos à escala não temperada resultou na construção de um conjunto de soluções que engendrou as regras da música harmônica. O sistema tonal é o edifício que a razão construiu tendo como base o material sonoro. As relações entre as notas dos acordes e as notas da melodia seguem, no interior desta matriz, uma série de regras internas que garantem o equilíbrio racional do sistema como um todo. Logo, o tonalismo é caracterizado por possuir uma lógica de funcionamento e, obviamente, toda a música composta a partir deste sistema carregará consigo uma forma acabada.

O atonalismo de Schoenberg por ser uma música composta fora das regras e implicações tonais, assume, portanto, uma crítica formal à música de acordes. A condição colocada pelo simbolismo de Langer de que o conteúdo significativo da música só pode ser apresentado no todo da composição, como *Gestalt*, de modo indivisível, logo, não fragmentado é implodida pela crítica formal manifesta na obra de Schoenberg. Não é à toa que Adorno pondera: “A arte mais exigente tende a ultrapassar a forma como totalidade e realizar-se no fragmento” (ADORNO, 1973⁸⁹ *apud* SAFATLE, 2007, p.382). O atonalismo destrói a expectativa criada pelo movimento previsível do tonalismo, além de dispensar a exigência da totalidade da composição enquanto unidade mínima de significação. Na contramão do sistema tonal e do simbolismo de Langer:

Para realizar seu conceito, a música deve fracassar como totalidade funcional. Lembremos também como Adorno sempre procurou pensar a análise musical como crítica à ilusão da obra como *Gestalt*, boa forma totalizante. Criticar a aparência ilusória do todo é um postulado que vale também para o projeto da filosofia da música adorniana⁹⁰ (SAFATLE, 2007, 382).

A crítica de Adorno ao tonalismo e a alguns aspectos propriamente musicais do jazz pressupõe não só o esgotamento da experiência estética administrada pela

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *Ästhetische theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.

⁹⁰ A interpretação da análise musical que Langer e Schenker defendem é exatamente o oposto desta posição. Para ambos, a música só se expressa na forma do todo.

lógica da indústria cultural, mas igualmente os limites de sua forma musical. Adorno aponta vários problemas musicais no jazz: a origem de sua formação instrumental que tem raízes nas bandas militares, suas figuras rítmicas (síncopes), a previsibilidade de suas cadências harmônicas, a falsa liberdade das improvisações etc. Estas características aparecem como condenáveis porque não passam da expressão de uma experiência musical administrada para fins não artísticos. No atonalismo, diferentemente, os aspectos formais claramente relacionados à racionalidade questionada por Adorno são negados por uma nova matriz composicional.

Os nexos internos e as relações próprias do tonalismo que, como Schenker e Langer defendiam, eram capazes de revelar uma estrutura fundamental que só possui sentido na totalidade da composição foram negados pela forma atonal. Ao comentar a obra dodecafônica de Ernt Krenek, Adorno indica a ausência de sentido de suas composições. A sensação básica do tonalismo provocada pela dinâmica entre tensão e relaxamento, bem como a ideia de totalidade presente no movimento cadencial perfeito (I – IV – V - I) constituem justamente o típico da forma musical degenerada. A negação que a composição de Krenek carrega é o que podemos chamar de uma crítica por dentro da forma musical.

O nexo desta obra é a negação do próprio nexo e seu triunfo está no fato de que a música se mostra contraparte da linguagem falada ao expressar-se precisamente como falta de sentido, enquanto todas as obras musicais fechadas compartilham o sinal da pseudometamorfose com a linguagem falada. Toda a música orgânica surgiu do estilo recitativo. Imitou desde o início a linguagem falada. Hoje a emancipação da música é análoga à sua emancipação com relação à linguagem falada e é tal emancipação que resplandece em meio à destruição do sentido (ADORNO, 2009, p. 102).

O raciocínio de Adorno é que quanto mais a música se determina formalmente, tornando-se autônoma, em termos weberianos, mais ela se distancia da realidade social⁹¹. A música vai se tornando impenetrável na medida em que ela se racionaliza, conquistando assim sua legalidade própria. Em outras palavras, a crítica ao formalismo que esboço aqui é bem próxima da crítica que o próprio Adorno desfere contra a forma tonal. Ora, se o problema do tonalismo é, dentre outras coisas, que sua autonomia foi, na modernidade, elevada ao estatuto de segunda

⁹¹ “A música já não é uma afirmação e imagem de um fato interior, mas um comportamento frente à realidade que ela reconhece enquanto não a resolve na imagem. Assim se modifica, no extremo isolamento, seu caráter social. A música tradicional, ao tornar independentes suas tarefas e suas técnicas, se havia separado do movimento social e se tornado *autônoma*” (ADORNO, 2009, p. 104).

natureza musical, fechando-se assim para a influência do movimento social, no mesmo sentido, a primazia da forma dada por Adorno em sua crítica contra o jazz está manifesta na sua intransigência em não reconhecer a importância dos elementos sociais e não formais da sua história. Adorno nega a autenticidade do jazz porque sua forma musical carrega o conteúdo social a ser superado, mas não permite que a compreensão da experiência com a música reificada seja mais do que suas determinações formais.

Desse modo, destaco como característica comum às duas interpretações, resguardando as devidas diferenças, a relação direta entre a primazia da forma e a limitação da interferência do aspecto social na experiência com a música. Tanto o simbolismo de Langer quanto a crítica de Adorno deixam escapar a experiência histórica em suas contradições. A consequência fundamental deste limite interpretativo é a considerável perda daquilo que está além da forma musical ou de qualquer esquema idealizado da experiência. O simbolismo não consegue sair da realidade virtual que construiu para explicar a expressão significativa das formas universais enquanto a crítica de Adorno não aprofunda a relação entre arte e sociedade por ela mesma defendida.

Para finalizar este debate, analisaremos na seção seguinte mais uma interseção encontrada por ambas as interpretações que me parece acertada: tanto para o simbolismo como para a leitura crítica, a arte possui um poder cognitivo. De algum modo, Langer e Adorno mostraram que a experiência estética detém valor epistêmico, ou seja, por meio da arte é possível conhecer mais acerca da natureza ou da sociedade. O conhecimento encontrado na obra de arte é alternativo frente ao conhecimento teórico, dependente da linguagem e, uma vez engendrado, transcende o artista. Um encaminhamento possível sobre esta constatação seria a radicalização do caráter epistêmico da arte. No campo da educação ainda há muito que se explorar nessa direção. Se, com Adorno, reconhecemos que a questão pedagógica fundamental é a pergunta “para onde a educação deve conduzir?” (ADORNO, 1995, p. 139), o conhecimento produzido pela atividade artística pode ampliar o horizonte de sentido das reflexões sobre a formação humana, a vida e a sociedade.

4.4 Experiência musical: uma aproximação entre arte, conhecimento e educação

Uma das conquistas que o pensamento simbólico e o pensamento crítico alcançaram foi uma ampliação da noção moderna de experiência que, principalmente com Kant mas também nos desdobramentos ulteriores de sua posição, limitou-se à ciência empírica. Com a redução da objetividade ao campo do conhecimento científico, não foi difícil, em séculos posteriores, o surgimento de argumentos filosóficos orientados para uma compreensão positivista da atividade epistêmica que, em última instância, deixava de lado outras possibilidades da razão. É bem verdade que Kant, em sua terceira Crítica, deu contribuições importantes, normalmente lembradas por Langer e Adorno, no sentido da explicitação da natureza dos nossos juízos estéticos. Muito ainda estaria por vir, contudo, até que a experiência fosse autorizada a alçar voos mais longos.

A contribuição das duas interpretações, que destaco e reputo como importante para os campos da educação e da formação musicais, consiste na defesa de que a arte, e em especial a música, possui poder cognitivo. Isso significa afirmar que por meio da experiência estética se produz ganho epistêmico sobre a realidade, ou seja, a arte apresenta à razão algo de objetivo sobre o mundo. Dentre outras coisas, o simbolismo de Langer tentou, ao seu modo, demonstrar que o conteúdo significativo da música é uma expressão objetiva e particular do conhecimento. A arte ao operar simbolicamente constrói uma versão do real que não se equipara e nem se confunde com outras formas de simbolização⁹². A filosofia de Adorno, por sua vez, nos ensina que a obra de arte pode ser tida também como uma espécie de registro histórico do momento da sociedade. O fato da música, seja ela reificada ou autêntica, carregar em sua forma as determinações da objetividade histórico-social torna possível à razão crítica uma compreensão de sua época.

Assim, a experiência estética carrega em si um conteúdo racional que apresenta objetivamente a realidade. Mesmo sobre fundamentos diferentes e incompatíveis, em certa medida, ambas as interpretações mantêm a possibilidade de a experiência estética produzir conhecimento objetivo. Este aspecto não constituiu um princípio comum partilhado pelo simbolismo e pela leitura crítica, mas

⁹² Ciência, linguagem, religião, mito.

sim de um mesmo corolário derivado de diferentes pressupostos e de tramas conceituais distintas. O formalismo de Langer tenta ser a explicitação da lógica própria do simbolismo a partir de onde se pode demonstrar e justificar o processo de produção do conteúdo significativo da arte. A experiência musical é, assim, a atividade simbólica produtora de uma versão objetiva da interioridade humana. A apresentação do conteúdo interno por parte da música equivale à representação do mundo físico por parte da linguagem. Apesar da mesma matriz simbólica, arte e linguagem operam mediante lógicas peculiares e se referem a dimensões diferentes da realidade⁹³. A arte apresenta à interioridade subjetiva e a linguagem representa a exterioridade. A música, especificamente, significa a vida emotiva.

Já o formalismo crítico de Adorno amplia sua inquirição no sentido da compreensão da lógica social dentro da qual a experiência com a música ocorre. A estrutura musical não comunica apenas algo acerca da interioridade humana, mas, sobretudo, apresenta as determinações sociais que estão pressupostas tanto nas formas autenticamente artísticas quanto nas formas reificadas do mercado das artes. Mesmo sendo não discursiva, a arte se refere à mesma realidade social que é também objeto da reflexão conceitual, por exemplo. A filosofia e a arte são capazes de articular uma crítica social, entretanto, de modo diverso. A lógica interna e a coerência sistemática que normalmente se espera da exposição conceitual não são esperadas pela obra de arte, por mais que tanto na filosofia quanto na arte haja crítica e conteúdo cognitivo.

Assim, para que se entenda esta interseção que afirma o poder cognitivo da arte é importante ter em mente como se dá a relação sujeito-objeto nas duas interpretações, bem como a produção do conteúdo produzido por esta relação. É a partir de tal conteúdo que a possibilidade de ganho epistêmico através da arte se apresenta. Uma vez pontuada a dinâmica entre sujeito, objeto e o conteúdo da experiência, mesmo que sumariamente, ficará mais claro que tanto para o simbolismo quanto para a interpretação crítica: a arte é uma forma racional, porém, não discursiva de conhecimento; e a obra de arte é que apresenta o seu conteúdo, e não o artista.

O caráter cognitivo da arte, e da música em particular, é destacado por Langer e por Adorno enquanto expressão não discursiva da realidade objetiva. Esta

⁹³ Há uma afirmação categorial de Adorno que parece aproximá-lo do simbolismo neste aspecto: “Enfaticamente, a arte é conhecimento, mas não conhecimento de objetos” (ADORNO, 2003, p. 11).

característica, para os dois pensadores, situa a experiência estética no âmbito da produção do conhecimento e demarca a diferença fundamental entre a arte e o saber estritamente teórico-discursivo. Langer se preocupa em distinguir bem a arte da linguagem ao passo que Adorno procura diferenciar o conhecimento conceitual da expressão cognitiva da arte. Logo, é notável que tanto a partir do simbolismo como da interpretação crítica encontramos condições para uma oposição à ideia de que o conhecimento conceitual é o único modo possível de compreensão da realidade.

Sobre Adorno, Viana e Franciscatti (2012) afirmam:

A linguagem da arte fala pela aparência e se torna conhecimento de uma realidade social, posto sua realização se dá por meio da passagem pelo sujeito – parte do procedimento formal que a caracteriza. Isso é o que confere à arte seu caráter social por trazer a tensão entre a estrutura da sociedade e a dinâmica das pulsões, uma vez que o sujeito é objetivação subjetiva da cultura. Como aparência do real – dado a esse caráter social da arte e sua capacidade de não se tornar mera cópia da realidade –, a arte tem a possibilidade de fazer com que a objetividade se revele pela aparência. Desse modo, a arte torna-se conhecimento, ao realizar uma crítica contundente a um princípio de realidade o qual denuncia uma (des)razão embrutecida que não realizou a cultura: resquícios da (de)formação cultural, do rebaixamento da capacidade de experiência, de sofrimentos excessivos que obstam a apropriação dos bens culturais e a realização do projeto de humanidade (FRANCISCATTI; VIANA, 2012, p. 239-240).

A dialética entre particular e universal se efetiva na experiência artística na medida em que seu conteúdo expresso depende da relação concreta e necessária entre o artista e o material a ser elaborado⁹⁴. Na música, os sons individuais articulados pela imaginação criativa do espírito resultam em composições específicas que, no interior de sua forma, apontam para a lógica social universalmente posta. Paira sobre o compositor individual uma lei formal que antecede o seu ato criativo. Se tomarmos uma música da indústria cultural, o jazz, por exemplo, verificamos que para Adorno o processo de composição pressupõe o material, a forma e a expressão musicais. Trocando em miúdos, a experiência individualizada com a música exige os sons timbrados por um instrumento específico, o sistema tonal estabelecido e historicamente construído, além das pistas das contradições sociais que, neste caso, são reafirmados na música de mercado.

⁹⁴ “A análise formal da obra de arte e o que nesta se chama forma só têm sentido na relação com seu material concreto. A construção das mais perfeitas diagonais, dos eixos e das linhas de fuga de um quadro, a melhor economia dos motivos de uma música, permanece sem valor enquanto não desenvolver a partir deste quadro ou desta composição” (ADORNO, 2003, p. 59).

Os problemas ainda não resolvidos da realidade social reaparecem na forma musical. O limite da música de mercado é o de não ser capaz de, mediante sua forma, propor um novo sentido à sociedade.

No caso da arte autêntica, tal como a música atonal de Schoenberg, a imaginação⁹⁵ do artista constitui uma novidade da experiência estética insurgente. Longe de ser considerada por Adorno uma espécie de devaneio solitário do artista, uma fuga literal de uma existência empobrecida, a imaginação é uma faculdade do espírito que permite a oposição crítica ao socialmente estabelecido. A espontaneidade do entendimento, mesmo presa às determinações sociais, alia-se ao trabalho do artista que consegue denunciar e negar a opressão e a miséria da realidade vigente. A genialidade de Schoenberg está neste movimento imaginativo que o fez enxergar além do socialmente dado, colocando abaixo a forma musical imposta pelo tonalismo. Enquanto uma composição de jazz nunca conseguiria, para Adorno, elaborar uma crítica social em virtude de seus limites formais e imaginativos, Schoenberg superou os condicionamentos musicais e sociais de sua época, postulando um mundo possível através de uma nova música⁹⁶. O conteúdo cognitivo da arte e da música pode ser encontrado em sua forma, seja como a mera afirmação do estabelecido, seja como crítica social.

Do ponto de vista epistêmico, a experiência artística no simbolismo tem como objeto aquilo que não pode ser representado pela linguagem. Os positivistas lógicos já demonstraram que sentimentos ou sensações privadas não afiguram estados de coisas, logo, estão fora do âmbito proposicional. Para Langer, a atividade subjetiva de simbolizar, uma vez realizada, imprime na obra de arte seu conteúdo objetivo e não linguístico. Por mais que o tema principal de uma composição surja do gênio de seu criador, o seu conteúdo significativo – as formas universais – passa a independe do intelecto no tocante à sua existência. Assim, a música e a arte em geral deixam seus conteúdos objetivos nas obras, sendo exatamente nisto que consiste seu caráter cognitivo. Com Langer, a razão é ampliada e o caráter cognitivo assume lugar na experiência possível e no conhecimento objetivo:

⁹⁵ “Sem diferenciar fantasia e imaginação, Adorno aponta vários elementos que permitem pensar essa faculdade. Longe de representar uma fuga sem consciência da realidade, a fantasia representa um momento constituinte da arte e traz a ideia de um caminho de possibilidades ainda não conhecidas, as quais levam a infinitas maneiras de solucionar o problema/enigma apresentado pela arte” (FRANCISCATTI; VIANA, 2012, p. 240).

⁹⁶ “A arte é a antítese social da sociedade, e não deve imediatamente deduzir-se desta. A constituição da sua esfera corresponde à constituição de um meio interior aos homens enquanto espaço da sua representação” (ADORNO, 2012, p. 21).

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 de entendimento. Tal reflexão convida-nos a enfrentar de novo, e com expectativas inteiramente diversas, o problema inteiro dos limites da razão, a mui disputada vida do sentir e os grandes tópicos controversos do fato e verdade, conhecimento e sabedoria, ciência e arte. Traz para o âmbito da razão muita coisa tradicionalmente relegada à *emoção*, ou àquela profundidade crepuscular da mente onde se supõe que nasçam as *intuições*, sem qualquer obstetrícia de símbolos, sem o devido processo de pensamento, para preencher as lacunas as lacunas no edifício do julgamento discursivo, ou *racional* (LANGER, 2004, p. 104).

As duas interpretações diferem certamente no que diz respeito à preponderância do sujeito no processo de criação da obra de arte, contudo, ambas reconhecem que uma vez engendradas as obras, o seu conteúdo cognitivo é objetivo e transcende o intelecto criador. Esta é a implicação que me parece profícua e que, em meu entender, deve ser mais aprofundada pelos pensadores da arte e pelos educadores. Se a tarefa básica da humanidade consistir em dizer o que é o mundo e definir como agir diante dele e de suas próprias tentativas de compreendê-lo, o reconhecimento do poder epistêmico da arte se mostra indispensável. Seguindo Adorno, a vantagem estaria na possibilidade da construção de uma crítica à razão instrumental que, na modernidade, se efetivou tão fortemente nas mais diferentes dimensões da vida. Assumir a arte como forma de conhecimento significa permitir que a realidade seja mais do que objeto de uma razão que mensura, administra e representa. Para Adorno, a arte autêntica expressa caminhos possíveis para a sociedade que hoje se encontra sob o jugo do capital enquanto apresenta uma quebra da totalidade própria a este jugo da forma-mercadoria. Para Langer, esse reconhecimento da dimensão cognitiva da experiência estética consiste na libertação do conhecimento que, para algumas correntes filosóficas, deveria continuar preso aos limites da linguagem. Neste sentido, também é possível conhecer a realidade, ou parte dela, sem necessariamente recair nos limites do conhecimento científico.

Na primeira nota de rodapé deste texto, afirmamos que esta pesquisa foi motivada por discussões em torno do ensino da música e das várias teorias da pedagogia musical que, naquele momento de formulação do objeto a ser pesquisado, me pareceram carentes de uma reflexão filosófica mais radical. A fragilidade teórica que a mim se evidenciou consistia exatamente na falta de um

aprofundamento sobre a própria noção de experiência no campo da arte e da educação musical. Em textos recentes de Keith Swanwick, tais como *Os fundamentos para a Música* (2003a) e *Ensinando música musicalmente* (2003b), encontrei alguns esforços com o claro intuito de colocar a música no rol das disciplinas curriculares, alegando o poder cognitivo advindo de sua matriz simbólica⁹⁷, mas sem se interrogar mais profundamente acerca da noção da experiência.

Com Langer, vimos que a música, enquanto forma simbólica, é muito mais do que uma disciplina curricular. Por meio da experiência musical é possível conhecer uma camada da realidade que é inacessível ao saber científico, pois descrever as reações nervosas da audição não é o mesmo que compreender o significado da música. A preocupação com uma justificativa apenas pedagógica para a inserção da música nos currículos pode levar a certa pressa conceitual quando da explicação de seu verdadeiro valor artístico, provocando assim alguns prejuízos teóricos. Parece-nos necessária uma visão mais ampliada da experiência musical que não instrumentalize, limitando-a às implicações práticas. A própria teoria da aprendizagem de Swanwick reproduz o mesmo limite do formalismo de Langer ao não equalizar bem o poder epistêmico da música na relação entre simbolismo e sociedade.

Adorno, por outro lado, demonstrou a fundamental influência que a sociedade exerce sobre a produção, a recepção e a significação musicais e, talvez, tenha deixado em segundo plano a inquirição sobre aquilo que o simbolismo tanto enfatizou: o conteúdo significativo dos sentimentos, ou melhor, de suas formas universais. Não é porque a interpretação crítica revela a gênese social da música reificada que o poder simbólico do jazz se esvazia completamente. Os elementos epistêmicos do jazz se resumem aos indícios sociais encontrados em sua forma musical ou em sua forma mercadoria? Ao reconhecemos que a música reificada é produto da indústria do entretenimento, isso significa que não há nenhuma forma de apropriação de seu conteúdo que estabelecendo novos usos, distintos daqueles da produção mercantil, possam a ele se contrapor? Mesmo sabendo que o jazz e a

⁹⁷ “Existe aqui uma questão fundamental. Creio que a música persiste em todas as culturas e encontra um papel em vários sistemas educacionais não por causa de seus serviços e outras atividades, mas porque é uma forma simbólica” (SWANWICK, 2003b, p. 18).

música pop são ainda hoje mercadorias submetidas à lógica comercial por qual motivo suas melodias ainda emocionam milhões de pessoas?

Se assumirmos o pressuposto de que o papel da educação é, principalmente, o de libertar os homens da ignorância através do conhecimento, a música como forma artística e cognitiva passa a ser uma atividade de relevância na formação do espírito. Ela, além de expressar as determinações de sua época, carrega um conteúdo significativo que apresenta algo acerca da interioridade emotiva mesmo em um contexto de mercantilização da música. A medida desta tensão entre a determinação social e o conteúdo diretivo da música é, em minha compreensão, a questão ainda em aberto⁹⁸ no campo da filosofia da educação musical. Talvez, hoje, a tarefa da pedagogia musical e de suas teorias da aprendizagem seja a de observar e refletir mais detidamente sobre a superfície do fenômeno estético, ao invés de aprofundá-lo nas entranhas de sua forma tomada de modo autonomizado, tendo como objetivo o desvelamento de uma suposta natureza universal da música. É possível que encontremos na aparência da experiência com a música mais do que a postulação de um substrato ideal ou até mesmo histórico.

As duas interpretações aqui apresentadas, mesmo sob a primazia da forma, deixaram aos pesquisadores advertências fundamentais: a música possui um conteúdo objetivo e, segundo a leitura crítica, as determinações sociais da experiência nunca podem ser abstraídas do fenômeno musical. Estas duas advertências retomam o debate sobre o estatuto epistêmico da arte. Assim como a ciência, a arte também precisa, à luz de seus limites históricos, justificar o conteúdo objetivo de sua experiência, não havendo, então, nenhum abismo que separe uma da outra. Parece-nos válido o esforço para inserir a arte no rol das atividades intelectuais que devem constituir a formação educacional, sendo importante atentar que a defesa de certa interseção entre a arte e as demais formas de conhecimento pode ser encontrada tanto no simbolismo de Langer quanto na crítica de Adorno.

⁹⁸ Uma boa análise que, em si, carrega esta tensão foi realizada pelo músico brasileiro Tom Zé (2008). Em sua interpretação do funk carioca "Atoladinha", composto pelo Mc Bola de Fogo, Tom Zé identifica no refrão da canção um alto poder semântico que conota, pelo uso em um ambiente sexualizado, um ato de liberdade. O curioso da análise é que mesmo em se tratando de uma música completamente questionável, pela crítica estetizada, acerca do seu valor artístico ou do rebuscamento de sua forma, é possível encontrar um lugar de resistência no fenômeno musical. Toda a determinação social que condiciona a produção e recepção do funk carioca não foi suficiente para reificá-lo completamente. De algum modo, mesmo na adversidade, há uma significação resistente, um novo uso que socialmente se constitui. Para conferir a análise completa, vide Zé, 2008, disponível em: <http://tomze.blog.uol.com.br/arch2008-11-30_2008-12-06.html>.

O debate aqui construído entre simbolismo transcendental e teoria crítica pretende ter uma consequência direta para o campo da educação, em particular da educação musical: ao resgatar o valor cognitivo da música, permite ampliar o escopo da experiência estética no interior das potencialidades da razão. A dimensão da aparência, sem a qual não há arte, é resgatada pelas duas interpretações e resignificada de modo a ser possível demonstrar que o conhecimento estético é possível e abre parcelas do real à cognição. Não faz sentido uma pedagogia que conduza a educação sobre crença de que só o conhecimento conceitual é viável. Enquanto Langer demonstra que a arte é cognitiva por ser, tal como a ciência, igualmente simbólica, Adorno equaliza a arte e a ciência como determinações específicas do mesmo todo social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir este trabalho, seguem abaixo algumas considerações cujo intuito é mostrar a pertinência da temática abordada, bem como possíveis desdobramentos das teses e argumentos aqui desenvolvidos, visando pesquisas futuras. Dentre outras coisas, nossa pretensão foi a de atender a urgência imposta pela carência do debate filosófico sobre a experiência musical, ao menos no Brasil. Muitas vezes as discussões mais conceituais se restringem aos grupos de pesquisas institucionalmente ligados aos programas de Pós-Graduação *stricto sensu* da área de Filosofia ou às integrações entre projetos que focam prioritariamente nas implicações empíricas de seus esforços de pesquisa. Esta tese, produzida em um programa de Educação, onde a problemática da formação e do ensino é central, tentou ampliar o diálogo conceitual entre as áreas, incluindo duas importantes correntes filosóficas no debate acerca da experiência com a música.

A reflexão no campo da fundamentação se mostra imprescindível para construção de teorias da aprendizagem musical. Entender o processo de desenvolvimento do sujeito em sua relação com o material sonoro é, necessariamente, assumir uma noção de experiência. Assim como explicar o fenômeno musical por meio de uma perspectiva sociológica nos obriga também a realizar uma análise prévia sobre os pressupostos de outra possível ideia de experiência que esteja em questão. As interpretações simbólica e crítica que propusemos como norteadoras para o debate sobre a experiência musical nos mostraram quão amplo é o escopo de investigação que constitui o âmbito da fundamentação. Se tivermos pelo menos evidenciado que este tipo de reflexão é indispensável às pesquisas empíricas que envolvem a música, teremos atingido um dos objetivos deste trabalho. Apesar das inúmeras apropriações possíveis dos resultados que apresentamos com esta tese, nosso esforço foi no sentido de encaminhar a discussão na direção da Educação Musical, reforçando assim os trabalhos que há anos vêm sendo realizados pelos pesquisadores ligados ao eixo de Ensino de Música⁹⁹.

Numa época em que as aulas de música se tornaram obrigatórias para os estudantes do ensino médio brasileiro, na rede pública de ensino, através da Lei

⁹⁹ Este é um dos eixos da linha de pesquisa *Educação, Currículo e Ensino* do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará.

Federal N. 11.769, não há mais como evitar ou negligenciar a reflexão conceitual acerca da produção, recepção e significação musicais. Suspender os juízos filosóficos sobre a arte e a experiência estética é, obrigatoriamente, deixar-se levar pela acriticidade, assumindo o risco de não conseguir construir a clareza mínima sobre tudo o que circunda a experiência com a música nas escolas, a saber: metodologias de ensino, teorias pedagógicas, escolha de repertório, a relação entre a música e sociedade etc. Na universidade, a preocupação deve ser a mesma, pois, em nossa compreensão, é completamente desejável que as pesquisas acadêmicas possam vir fomentar as práticas musicais nas escolas públicas de modo refletido.

Na introdução, ficou evidenciado qual o problema seria enfrentado nas páginas seguintes. O que identificamos como ponto nodal a ser investigado foi exatamente a tensão fundamental entre a interpretação simbólica e a interpretação crítica que girava em torno do caráter prioritário da experiência musical. Enquanto para a primeira a natureza simbólica da música consistia em seu elemento essencial, a leitura crítica concebia a música como fenômeno histórico e social, negando então qualquer ideia de essência ou de natureza imutável da música. A proposta era expor as linhas gerais de cada um das interpretações para, em seguida, promover o debate direto entre ambas. É interessante destacar que mesmo tendo sido contemporâneos e tratando de temáticas tão próximas, não encontramos registros de um diálogo entre S. Langer e Adorno. Esta tese pretendeu, em resumo, simular este debate.

No capítulo seguinte, procuramos partir de uma tese mais global que expressava o projeto do simbolismo nos termos de Cassirer, mostrando em que sentido a arte é um modo possível de construção da realidade objetiva. Ao explicar porque a arte é uma forma simbólica, esclarecemos qual a dimensão do real recai sobre ela – a vida interior – e como sua expressão racional é particularmente justificada. Com Susanne Langer, a tese da arte como forma simbólica é reassumida na sua interpretação da experiência estética que, em última análise, entende a música como apresentação dessa vida interior. A esfera dos sentimentos, relegada ao âmbito do *nonsense* pelos neopositivistas, é salvaguardada por Langer na condição de conteúdo significativo cuja susceptibilidade ao simbólico torna possível sua expressão lógica. A música é, portanto, a expressão lógico-simbólica das formas universais que versam sobre os sentimentos.

Ao afirmar a primazia do lógico frente somático, o simbolismo de Langer procura fornecer, de alguma maneira, um critério estético a partir do qual se possa distinguir o conteúdo objetivo da música das reações idiossincráticas que a experiência musical possa vir a provocar. O transcendentalismo presente no simbolismo de Langer tenta fundamentar a apresentação dos conteúdos da experiência estética sob a égide das formas universais e objetivas que versam sobre o sentimento enquanto tal. O compositor, quando executa sua peça em tonalidade menor, expressa objetivamente o conteúdo simbólico do sentimento universal de tristeza ao invés de comunicar seu estado somático individual. Um desdobramento possível do que foi desenvolvido neste trabalho poderia se dá no aprofundamento sobre essa dimensão considerada por Langer como secundária na experiência musical. Com seu distanciamento da psicologia freudiana, o simbolismo musical evitou os problemas relativos aos processos criativos do artista, bem como suas consequências para a objetividade das formas universais. O conteúdo objetivo contido nas estruturas musicais foi abstraído por Langer das determinações psíquicas do compositor em nome da sua expressão lógica. Seria absolutamente válido, então, aprofundar a investigação sobre os aspectos psíquicos que constituem a criação artística e sobre os aspectos somáticos que dizem respeito aos afetos individuais. Relacionando esses novos elementos com a expressão lógica do conteúdo da experiência musical, pois, mesmo o simbolismo possuindo forte inclinação psicológica, sua ênfase no aspecto lógico é limitadora e muitas outras determinações são deixadas de lado.

No tocante à interpretação crítica, em especial às contribuições de Adorno, muito se disse sobre a influência da sociedade na constituição da experiência musical. Vimos que a música não deve ser abstraída de suas determinações históricas, pelo contrário, a leitura crítica a entende no interior de uma lógica comercial que condiciona a produção e a recepção musicais. Se falarmos das mercadorias culturais que compõem o mercado do entretenimento, como é caso do jazz, percebe-se que a mesma lógica fabril que caracteriza a produção industrial penetrou a música de tal maneira a reificar toda a sua cadeia produtiva, passando pela composição, audição e distribuição das mercadorias musicais. Especialmente em tempos de indústria cultural, a mercadoria musical se caracteriza pela maximização de seu valor de troca perante o esvaziamento completo de seu valor

de uso, ou seja, a qualidade da mercadoria musical está refém do quanto por ela se paga na esfera da circulação dos bens culturais.

Um dos limites da crítica adorniana que destacamos consiste em sua não radicalização do aspecto histórico da experiência musical. A crítica de Adorno ao jazz, apesar de correta quando da constatação da determinação da lógica do capital em sua estrutura tonal, não aprofundou vários aspectos históricos da formação social do referido gênero musical, submetendo assim o jazz ao duro julgamento de seu formalismo estético. Com Hobsbawm, mostramos que o caráter de negação do jazz, sua própria força crítica, residia exatamente em sua constituição histórica e na possibilidade de acesso musical que o gênero permitiu a uma massa trabalhadora que, desde sempre, ficava à margem da experiência artística. Um desdobramento possível para uma futura pesquisa sobre a interpretação crítica seja o de aprofundar a reflexão sobre os aspectos externos à forma musical, procurando neles seu poder de crítica social. O espírito investigativo de outros pensadores como Benjamin e Kracauer que, de modo muito peculiar, desenvolveram suas críticas à arte sem recair em um formalismo de tipo adorniano, pode ser um guia para pesquisas futuras. A crítica que fizemos à primazia da forma musical por parte de Adorno, talvez, possa ser efetivamente desenvolvida quando a superfície do fenômeno estético for devidamente interpretada para além de qualquer apriorismo formalista.

A possibilidade de uma síntese filosófica que, globalmente, realize uma mediação entre as duas interpretações da experiência musical foi descartada em nosso último capítulo. Apesar da aproximação pontual sobre uma ou outra implicação teórica, o simbolismo e a crítica possuem uma incompatibilidade na base de suas justificações acerca da experiência musical. A concordância de que a arte, em especial a música, possui valor epistêmico, por exemplo, não é o suficiente para que se diga que há uma síntese entre as interpretações. O caráter transcendental do simbolismo, inegociável para este, não encontra na crítica social um lugar confortável para se instalar, pois para assumir a invariabilidade da função simbólica seria necessário negar a historicidade da experiência estética, algo impensável para a interpretação crítica.

Por fim, é importante destacar que por mais que a experiência estética tenha aqui sido limitada, no campo propriamente musical, aos tensionamentos entre tonalismo e atonalismo, com referências às composições clássicas ou ao repertório popular, há uma infinidade de manifestações musicais que, certamente, demandaria

outro categorial para ser mais rigorosamente analisada. Refiro-me à música de povos indígenas, de comunidades tradicionais ou de tribos africanas que, em virtude de sua matriz fortemente percussiva, demandaria um arranjo conceitual e argumentativo diferente do que propomos. Sem dúvida, a discussão sobre suas formas musicais se daria noutros termos. Contudo, a pertinência da reflexão aqui desenvolvida abrange inclusive essa música menos comercial e sistematicamente negligenciada pela história oficial da arte. O que aqui estava em jogo, no fundo, era o sentido mesmo da experiência com a música. Apresentamos o simbolismo e a crítica musicais não somente para listar as divergências e aproximações entre as duas interpretações, mas, sobretudo, com o intuito de mostrar que a escolha por uma delas implica em uma série de compromissos teóricos. Interpretar é, obrigatoriamente, construir um horizonte totalizante de significado, portanto, a leitura da experiência musical que alguém possa vir defender está atrelada a uma visão ampliada do mundo e da vida social.

Este trabalho pode vir a ter os mais diferentes tipos de uso à luz dos mais diversos propósitos, e o controle dessas possibilidades é algo que nos escapa. Entretanto, mesmo diante desta limitação existencial, podemos pelo menos desejar que o esforço aqui empreendido seja, doravante, sempre utilizado para o fomento da arte e da educação. Uma das contribuições mais importantes que o simbolismo e a teoria crítica nos deixaram foi o empenho de seus defensores em demonstrar o poder transformador da arte que, de algum modo, consegue nos dizer objetivamente algo sobre nós mesmos. Assim, esperamos que a arte continue a ser pautada, debatida e criticada, principalmente, nos espaços educacionais. É no processo de formação da alma que a arte também deve insurgir com todo seu potencial simbólico e com toda sua força crítica.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor. **Experiência e criação artística**: paralipômenos à “Teoria Estética”. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003. (Arte e Comunicação, 81).
- ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da música**. São Paulo: UNESP, 2011.
- ADORNO, Theodor. **O Fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Nova Cultural, 1975.
- ADORNO, Theodor. O Fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Theodor W. Adorno: textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ADORNO, Theodor. On some relationships between music and painting. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 79, n. 1, p. 66-79. 1995. Disponível em: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/news/calendar/lydia_goer_postgraduate/jstor_terms_and_conditions.pdf>. Acesso em: maio 2015.
- ADORNO, Theodor. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Coimbra: Edições 70, 2008.
- ADORNO, Theodor. **The critique social of radio music**. Spring: Kenyon Review Classic, 1945.
- ADORNO, Theodor. **Musik in der Verwalteten**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- ADORNO, Theodor; HORKEHEIMER, Max. Dialektik der Aufklärung. In: **Gesammelte Schriften 3**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (Orgs.). **Temas básicos da Sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1956.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor; PADDISON, M. On problem of musical analysis. **Music Analysis**, v. 1, n. 2, p. 169-187, Jul., 1982.

BARBOSA, Alexandre de Moura. Da representação à apresentação: crítica hegeliana à matemática como método para a filosofia. In: COLÓQUIO IMAGO, II, 2009, Crato, CE. **Anais...** Crato, CE, 2009.p. 109-118.

BELL, Clive. **Art. 1914**. London: Chatto and Windus, 1924.

BENJAMIN, Walter .O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo. Brasiliense, 1994. p. 120 – 136;

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BENJAMIN, Walter. Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114 – 119.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21 – 35.

BENJAMIN, Walter. **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1961.

BERNSTEIN, J. M. O discurso morto das pedras e estrelas. In: RUSH, Fred (Org.) **Teoria Crítica**. São Paulo: Ideias e Letras, 2008. p.175-202.

CARPENTER, Patricia. “Grundgestalt” as tonal function. **Music Theory Spectrum**, p. 15-38, 1983.

CARVALHO, José Jorge. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000200004>>.

CASSIRER, E. **The logic of the cultural sciences**: five studies. New Haven: Yale University Press, 2000.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das formas simbólicas**. V. I. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

FELÍCIO, Vera Lúcia. Suzanne K. Langer-Filosofia em nova chave. **Discurso**, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 253-258, 1973. Disponível em: <<http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/discurso/D3>>.

FERNANDES, P. I. B. Theodor Adorno, Arnold Schonberg e a música dodecafônica. In: SEMANA DA MÚSICA, IV, 2007, Uberlândia. **Anais da IV Semana da Música**, Uberlândia: UFU, 2007.

FRANCISCATTI, Kety Valéria Simões; VIANA, Cynthia Maria Jorge. Arte e filosofia: conhecimento e crítica cultural a respeito da (de)formação cultural. **Inter-Ação**, Goiânia, v. 37, n. 2, p. 237-254, jul./dez. 2012.

FRANCO, Ana Luiza Varella. O pensamento de Walter Benjamin e o legado kantiano: uma nova forma de conceber o conhecimento. **O Que nos faz pensar (PUCRJ)**, Rio de Janeiro, v. 25, p. 193-211, 2009.

FOL, Sylvia. **Billie Holiday**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GENTIL, Hélio Sales. **Para uma poética da modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HOBBSAWM, Eric. **História social do Jazz**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HORKHEIMER, Max. **Teoria tradicional e teoria crítica**. São Paulo: Nova Cultural, 1975.

HENTSCHKE, L. A adequação da Teoria Espiral como Teoria de Desenvolvimento Musical. In: ABEM. **Fundamentos da Educação Musical**. Londrina: ABEM, 1993.

JAY, Martin. **A imaginação dialética**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do Juízo**. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012.

KRACAUER, Siefried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MEDAGLIA, J. **Música impopular**. São Paulo: Global, 1988.

LACERDA, Marcos Branda. Breve resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg para a análise musical. **Revista eletrônica de musicologia**, Curitiba, v. 2, n. 1, out.1997. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr2.1/vol2.1/BreveResenha/BreveResenha.html> Acesso em: 22 jul. 2015.

LANGER, Susanne. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LANGER, Susanne. **Filosofia em nova chave**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LANGER, Susanne. **Philosophy in a new key**. The New American Library, 1954.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LAZZARIN, Luís Fernando. **Uma compreensão da experiência com música através da crítica de duas filosofias da educação musical**. 2004. 170f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (Ed.). **Kant e a música**. São Paulo: Barcarolla, 2010.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. V. I. 18. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MEEÛS, Heinrich. **Schenker: une introduction**. Liège: Mardaga, 1993.

PETRY, Franciele. A relação dialética entre arte e sociedade em Theodor Adorno. **Veritas**, Porto Alegre, v.59, n.2, p. 388-406, 2014.

Real Book. The Real Book Press, New York, 1980.

REIMER, Bennett. **A philosophy of music education**. New Jersey: Prentice Hall, 1970.

RUSH, Fred (Org.) **Teoria Crítica**. São Paulo: Ideias e Letras, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e mimesis na Filosofia da Música adorniana. **Discurso**, São Paulo, n. 37. São Paulo, 2007, p. 366-405.

SANTANA, Beatriz Pires. **Os padrões que ouvimos: uma introdução à interface música-linguagem**. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SWANWICK, Keith. **A basis for music**. Taylor e Francis Group, 2003a.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. São Paulo: Moderna, 2003b.

TANAKA, Elder Kôei Itikawa. Adorno e o Jazz In: **Crítica Cultural (Critic)**, Palhoça, SC, v. 7, n. 1, p. 137-148, jan./jun. 2012.

TOWNSEND, Peter. Adorno on Jazz: Vienna versus the Vernacular. **Prose Studies**. v. 2, n. 1, May 1988.

WAIZBORT, L. G. P. Introdução. In: WEBER, M. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBER, M. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001.

Zé, Tom. Exegese de *Tô ficando atoladinho*. **Blog do Tom Zé**. São Paulo, 02 Dez. 2008. UOL Blog. Disponível em: <http://tomze.blog.uol.com.br/arch2008-11-30_2008-12-06.html>.

APÊNDICE A – Partitura de *Autumn Leaves* de Mercer, Johnny (1945)

(Mod. Jazz) **AUTUMN LEAVES** — JOHNNY MERCER

Chord symbols and musical notation details:

- System 1: Treble clef, 4/4 time. Chords: A7, D7, Gmaj7.
- System 2: Bass clef. Chords: Cmaj7, F#7 b5, B7 (1st ending), E-.
- System 3: Bass clef. Chords: B7 (2nd ending), E-, F#7 b5, B7 b9, E-.
- System 4: Treble clef. Chords: A7, D7, Gmaj7.
- System 5: Bass clef. Chords: F#7 b5, B7 b9, E- Eb, D- Db.
- System 6: Bass clef. Chords: Cmaj7, B7 b9, E-.

Additional markings: FINE, - 9 -

BILL EVANS — "PROTRAIT 10 JAZZ"