

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARCELO TANNUS GOULART

**DISSONÂNCIA MUSICAL EM NIETZSCHE E ADORNO**

GOIÂNIA  
2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico:     Dissertação     Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Marcelo Tannus Goulart

Título do trabalho: Dissonância musical em Nietzsche e Adorno

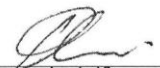
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 19 / 12 / 2019

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

MARCELO TANNUS GOULART

**DISSONÂNCIA MUSICAL EM NIETZSCHE E ADORNO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás.

Linha de pesquisa: Metafísica e Teoria do Conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Thiago Suman Santoro

GOIÂNIA

2019

Goulart, Marcelo Tannus

Dissonância musical em Nietzsche e Adorno [manuscrito] / Marcelo Tannus  
Goulart. - 2019.

132 f.

Orientador: Prof. Thiago Suman Santoro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Filosofia (Fafil), Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Goiânia,  
2019.

Bibliografia.

1. Dissonância musical. 2. Filosofia da música. 3. Nietzsche. 4. Adorno. I. Suman  
Santoro, Thiago, orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE FILOSOFIA

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 13/2019 do PPGFil-UFG da sessão de Defesa de Dissertação de Marcelo Tannus Goulart, que confere o título de Mestre em Filosofia, na área de concentração em Filosofia.

Aos vinte dias do mês de novembro de dois mil e dezenove, a partir das 8:00 h, na Sala de Defesas da Faculdade de Filosofia da UFG, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada "Dissonância musical em Nietzsche e Adorno". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Thiago Suman Santoro (FAFIL-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Henry Martin Burnett Junior (EFLCH-Unifesp), membro titular externo, cuja participação ocorreu através de videoconferência; Professor Doutor Ricardo Bazilio Dalla Vecchia (FAFIL-UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Thiago Suman Santoro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte dias do mês de novembro de dois mil e dezenove.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Suman Santoro, Professor do Magistério Superior**, em 20/11/2019, às 10:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Henry Martin Burnett Junior, Usuário Externo**, em 20/11/2019, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Bazilio Dalla Vecchia, Vice-Coordenador de Pós-graduação**, em 21/11/2019, às 15:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0956845** e o código CRC **B87C7BBF**.

Referência: Processo nº 23070.036962/2019-97

SEI nº 0956845

Dedico aos meus pais Tânia e Arquimedes, e  
aos meus irmãos Gustavo e Vivian.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Thiago Suman Santoro, meu orientador, pelo encorajamento ao duplo desafio, pelas boas ideias, pelas memoráveis aulas de filosofia da música, pelas exigências indispensáveis à realização do trabalho, e também pela paciência e compreensão em momentos difíceis.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Ensino Superior (CAPES) pela bolsa de estudos, que proporcionou as condições para minha subsistência durante a pesquisa.

À Marlene Ferreira, por toda ajuda e gentileza.

A todo o corpo docente da Faculdade de filosofia da UFG, em especial à professora Adriana Delbó, responsável direta pelos primeiros passos desta pesquisa, ao professor Christian Klotz, por me apresentar a Hölderlin, ao professor Cristiano Rezende e à professora Carla Damião, por tantas noções importantes, e ao professor Fábio Ferreira, por me mostrar a importância do espanto e do enigma.

Aos membros da banca, professor Ricardo Dalla Vecchia, que participa deste trabalho desde o exame de qualificação e cujos apontamentos são sempre inestimáveis, e professor Henry Burnett, por nos honrar com sua participação na defesa.

Ao professor Guilherme Ghisoni, pelas considerações fundamentais feitas no exame de qualificação.

Aos amigos da trédi, Gustavo, Marcos, Rafael, Pablo e Jairo, pelas discussões sempre muito relevantes e edificantes.

À Kárita Pedra, por todo apoio, companhia e inspiração, sem os quais nada disso teria sido possível.

## RESUMO

Pretende-se investigar o papel da dissonância musical nas filosofias de Nietzsche e Adorno, com atenção especial às obras *O nascimento da tragédia* e *Filosofia da nova música*. Ambos os filósofos presenciaram um período de grande radicalização no uso das dissonâncias na música, e ambos as valorizaram, para além de seu aspecto sonoro, como figuras privilegiadas de interpretação do mundo. Apesar da evidente distância das concepções do jovem Nietzsche para as de Adorno – *grosso modo*, de uma perspectiva trágico-existencial em Nietzsche para um viés mais psicossocial em Adorno -, é possível dizer que ambos, em suas filosofias, atribuíram às dissonâncias o papel de portadoras do que há de mais desejável para o homem. Para o Nietzsche de *O nascimento da tragédia*, a dissonância, tanto na Grécia trágica como na Alemanha de Wagner, possibilitaria ao ouvinte pressentir o “prazer superior” de sua fusão com a totalidade da natureza e, ao mesmo tempo, afirmar o caráter ilusório da permanência dos indivíduos. Com isso, as dissonâncias condensariam a “monstruosa aliança” entre as experiências dionisíaca e apolínea, uma co-presença apontada como o mais notável entre os efeitos da tragédia, e que teria permitido aos antigos gregos elevarem-se à “esplêndida mescla” da perfeição. Não por acaso, a obra que Nietzsche elege como modelo para a ressurreição das tragédias na modernidade, por novamente possibilitar o duplo estímulo do “efeito trágico”, é *Tristão e Isolda*, de Wagner, cujas dissonâncias irresolvidas abriram as portas para a atonalidade. E aqui nos encontramos com Theodor Adorno. Em sua *Filosofia da nova música*, Adorno confere à dissonância um significado expressamente utópico, ainda que de forma negativa: com a passagem da atonalidade livre ao dodecafonismo, o papel *expressivo* antes reservado às dissonâncias converte-se em *princípio de construção*, mas nessa passagem, diz o filósofo, “sua negatividade se mantém fiel à utopia e encerra em si a consonância tácita”. Embora a predominância de tais sonoridades na chamada *nova música* se opusesse ao caráter ideológico, falso, da aparência harmoniosa da sociedade total, Adorno percebe que a crescente rigidez da técnica dodecafônica levava a uma gradativa neutralização daquela capacidade libertadora, própria às dissonâncias, de acolher os sons individuais e mantê-los como diferenciados. Assim, por não estar imune às mais regressivas tendências da sociedade, presentes por exemplo na música de Stravinsky, mesmo a música mais consciente, representada pela escola de Schoenberg, poderia petrificar-se e naufragar. Para fazer uma breve comparação entre as concepções dos dois filósofos, arriscaríamos sugerir que, se na interpretação do jovem Nietzsche a dissonância comporta uma improvável junção entre ilusão e verdade, naquela proposta por Adorno convergem, por sua vez, o real e o possível; se em Nietzsche tais desagregações sonoras fazem o ouvinte também “pressentir” o prazer de reintegrar-se à natureza, em Adorno elas mantêm viva a promessa de felicidade, mas também a consciência dolorosa de que tal promessa é quebrada.

Palavras-chave: Dissonância musical - Filosofia da música – Nietzsche - Adorno

## ABSTRACT

We intend to investigate the role of musical dissonance in the philosophies of Nietzsche and Adorno, with special attention to the works *The birth of tragedy* and *Philosophy of new music*. Both philosophers witnessed a period of great radicalization in the use of dissonances in music, and both valued them, beyond their sonorous aspect, as privileged figures to the interpretation of existence. Despite the great distance from the young Nietzsche's conceptions to those of Adorno - roughly from a tragic and existential perspective in Nietzsche to a more psychosocial view in Adorno - it can be said that both, in their philosophies, attributed to dissonance the role of bearers of what is most desirable to man. For the Nietzsche of *The birth of tragedy*, dissonance, in both Wagner's Germany and tragic Greece, would enable the listener to sense the "superior pleasure" of his fusion with the totality of nature and, at the same time, to affirm the illusory character of permanence of the individuals. Thus, dissonances would condense the "monstrous alliance" between the dionysian and apollonian experiences, a co-presence pointed out as the most remarkable among the effects of the tragedy, which would have allowed the ancient Greeks to rise to the "splendid blend" of perfection. Not surprisingly, the work that Nietzsche elects as a role model for the resurrection of tragedies in modernity, for making that double stimulus of "tragic effect" possible again, is Wagner's *Tristan and Isolde*, whose unresolved dissonances opened the door to atonal music. And here we meet Theodor Adorno. In his *Philosophy of new music*, Adorno gives dissonance an expressly utopian meaning, albeit in a negative way: with the passage from free atonality to twelve-tone music, the *expressive* role previously reserved for dissonance becomes the *principle of construction*, but in that transition, says the philosopher, "its negativity remains true to utopia: it includes within itself the concealed consonance". But while the predominance of such sonorities in "new music" opposed the ideological, false character of the harmonious appearance of total society, Adorno realizes that the increasing rigidity of the twelve-tone technique led to a gradual neutralization of that liberating capacity, proper to dissonance, to accommodate and keep as differentiated the individual sounds. Thus, because it was not immune to the most regressive trends in society, present for example in Stravinsky's music, even the most conscious music, represented by the Schoenberg School, could petrify and sink. To make a brief comparison between the conceptions of the two philosophers, we would venture to suggest that, if in the interpretation of the young Nietzsche dissonance entails an unlikely conjunction between illusion and truth, in that proposed by Adorno converge, in its turn, the real and the possible; if in Nietzsche such sonorous derangements also make the listener "sense" the pleasure of reintegrating into nature, in Adorno they would keep alive the promise of happiness, but also the painful awareness that such a promise is broken.

Keywords: Musical Dissonance - Philosophy of music – Nietzsche - Adorno

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO .....   | 12  |
| CAPÍTULO 1 - NIETZSCHE.....                                      | 23  |
| 1.1 A dissonância em <i>O nascimento da tragédia</i> .....       | 24  |
| 1.2 A influência de Hölderlin .....                              | 28  |
| 1.3 Monstruosa aliança .....                                     | 32  |
| 1.4 Vinho nobre.....   | 34  |
| 1.5 O deus em pedaços.....                                       | 42  |
| 1.6 Maravilhoso significado .....                                | 44  |
| 1.7 Algumas considerações a partir de Hegel e Schopenhauer ..... | 49  |
| 1.8 A vida sem música seria um erro?.....                        | 56  |
| 1.9 Depois de <i>O nascimento da tragédia</i> .....              | 59  |
| CAPÍTULO 2 – ADORNO.....   | 63  |
| 2.1 A música e o “fora”.....                                     | 66  |
| 2.2 Dissonância, emblema do modernismo estético .....            | 72  |
| 2.3 Raízes da expressão.....                                     | 73  |
| 2.4 Dissonância e utopia.....                                    | 77  |
| 2.5 Ferida e cicatriz.....                                       | 83  |
| 2.6 Sagrado fragmento.....                                       | 87  |
| 2.7 Diagnósticos.....  | 92  |
| CAPÍTULO 3 - DISSONÂNCIAS OUTRAS.....                            | 102 |
| 3.1: Música com janelas (uma frase de John Cage).....            | 104 |
| 3.2 Espectralismo: emanações do som natural único.....           | 107 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>3.3 <i>Vaporwave</i>: assombrado por futuros perdidos .....</b> | <b>110</b> |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>   | <b>116</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                            | <b>125</b> |

## INTRODUÇÃO

*Uma imensa multiplicidade, que no entanto é o contrário do caos.*

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

*Se o pensamento não se mede pelo que há de mais exterior e que escapa ao conceito, então ele é de antemão marcado pela música de acompanhamento com a qual os SS adoravam encobrir os gritos de suas vítimas.*

Theodor Adorno, *Dialética Negativa*

Quando pensamos na intersecção entre filosofia e música, ou mais propriamente em uma *filosofia da música*, os nomes de Nietzsche e Adorno imediatamente nos saltam aos olhos, muito embora o objeto de seu pensamento, como se sabe, tenha ido muito além de obras musicais. Mas será que, mesmo no que tem de extramusical, o pensamento desses autores não teria herdado da música sua radicalidade? Seria descabido supor que teve alguma influência em seu pensamento o fato de ambos terem estado em contato direto com os eventos musicais mais revolucionários de suas épocas? Ou teria sido a própria força da música de artistas como Wagner e Schoenberg o que impôs a Nietzsche e Adorno a missão de traduzí-la filosoficamente, além de expandir seu poder a outros domínios? Em que sentido inovações musicais foram incorporadas ao pensamento, e, por outro lado, como pôde a filosofia ter se tornado música? Como, afinal, música e filosofia se relacionam?

Embora a ligação entre música e filosofia tenha uma tradição que remonta a pré-socráticos como Pitágoras e Heráclito, essa correlação nunca chegou a se firmar como algo evidente, como atesta o fato de que tanto Nietzsche quanto Adorno sentiram necessidade de justificar a importância filosófica que deram à música em seus textos principais a respeito, respectivamente *O nascimento da tragédia* e *Filosofia da nova música*.

Nietzsche, já no prefácio dedicado a Richard Wagner com que inicia *O nascimento da tragédia*, busca convencer o leitor de que tem “algo sério e urgente a dizer”. Ele se dirige especialmente àqueles alemães da década de 1870 que poderiam se escandalizar ao “ver um problema estético ser tomado tão a sério” (a saber, o nascimento da tragédia *a partir do espírito da música*), como se a arte não fosse mais que um “divertido acessório” a ser dispensado diante

da “seriedade da existência”<sup>1</sup>. “A estes homens sérios”, diz Nietzsche (1992, pp.25-26) “sirvalhes de lição o fato de eu estar convencido de que a arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida”. Mais tarde ficamos sabendo que, ao situar o nome de Wagner no “centro das esperanças alemãs” como “vórtice e ponto de viragem” [*Wirbel und Wendepunkt*], Nietzsche (1992, p. 94) deseja reverter o “ponto de inflexão e vértice” [*Wendepunkt und Wirbel*] que o nome Sócrates representou na “assim chamada história universal”<sup>2</sup>.

Já na *Filosofia da nova música*, livro em duas partes concluídas respectivamente no início e no final da bárbara década de 1940, Theodor Adorno busca, também no prefácio, rebater de antemão a possíveis acusações de que estaria ali tratando “apenas de música”, depois do horror que se abateu sobre a Europa naqueles anos, e, após deixar claro que “não pretende dissimular os impulsos provocativos de seu propósito” (ADORNO, 2007, p. 10), afirma:

Parece realmente cínico que, depois do que ocorreu na Europa e o que ainda ameaça ocorrer, [o autor] dedique tempo e energia intelectual a decifrar os problemas esotéricos da moderna técnica de composição. (...) [Mas] como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis? (ADORNO, 2007, pp.10-11)

A menção a “o que ocorreu na Europa” deve deixar claro que o mundo de Adorno está separado do mundo de Nietzsche por um gigantesco trauma, e isso obviamente se reflete em suas disposições de ânimo e suas idiossincrasias, principalmente no que diz respeito à ideia de totalidade.

Mas dizíamos que esses filósofos tiveram contato direto com o que de mais revolucionário aconteceu na música de suas épocas. Que acontecimentos foram esses? *Grosso modo*, foram o acontecimento Wagner e o acontecimento Schoenberg. E, muito embora esses compositores – bem como os filósofos que se dedicaram a suas obras – estivessem separados por mais de meio século, é possível dizer que, ao menos no que diz respeito ao impacto dessas obras na filosofia, elas possuem um elemento comum: a dissonância musical. Durante todo o período que vai das ousadias mais inovadoras de Wagner até os desdobramentos mais avançados da música dodecafônica, portanto pelo menos da segunda metade do século XIX até

<sup>1</sup> Ao fim da obra o divertido e o sério se fundem na imagem que simboliza a *metafísica de artista* apresentada por Nietzsche: o deus-criança de Heráclito (NIETZSCHE, 1992, p. 142).

<sup>2</sup> Quisemos destacar o fato de Nietzsche usar os mesmos termos para se referir a Sócrates e Wagner. A propósito, o termo *Wirbel* denotando a ideia de um movimento circular ou de um “turbilhão” é muito importante para as considerações de Nietzsche em *A filosofia na idade trágica dos gregos*, sobretudo ao tratar da cosmologia de Anaxágoras, na qual haveria essa ideia de um “movimento primordial de rotação” ou um “movimento giratório primitivo”. (Cf. NIETZSCHE, 1995, pp. 46-51)

meados do século XX, a música teve como característica central a radicalização no uso das dissonâncias.

Contudo, enquanto o próprio nome Adorno pode fazer soar harmonias desarmoniosas nos ouvidos de quem conhece minimamente sua história, talvez a importância dada por Nietzsche à dissonância musical não seja algo assim tão conhecido. Sabe-se da intensa amizade e do drástico afastamento que associaram de forma indelével seu nome ao de Wagner, mas não é tão evidente o quanto o elogio que Nietzsche faz ao compositor em seus primeiros escritos está relacionado a um certo processo emancipatório que se dava na música. Afinal, se é também notório que Schoenberg e seus discípulos da Segunda Escola de Viena foram os oficiais responsáveis pela “emancipação das dissonâncias”, talvez não seja tão pública a importância desempenhada por Wagner neste processo, sobretudo em sua obra mais “futurista”, *Tristão e Isolda*, com suas quatro horas e meia de dissonâncias não resolvidas. O escândalo provocado pela obra se mostra na declaração feita por um dos maiores musicólogos e líder dos antiwagnerianos à época, Eduard Hanslick<sup>3</sup>, segundo o qual o prelúdio de *Tristão e Isolda* o fazia lembrar “uma pintura italiana de um mártir cujos intestinos são lentamente retirados de seu corpo e enrolados numa bobina” (HANSLICK apud SONTAG, 2005, p. 132). Curiosamente, Nietzsche também declarou que ao ouvir pela primeira vez aquele prelúdio foi “arrancado para fora de si”, mas, ao contrário de Hanslick, ficou fascinado pela experiência<sup>4</sup>. Não seria descabido imaginar que tal experiência pode ter levado Nietzsche a apontar *Tristão e Isolda* como modelo para o renascimento das tragédias na modernidade, já que, segundo o filósofo, um dos principais efeitos da tragédia seria o êxtase dionisíaco, o completo sair de si, por força da música.

Mas uma questão que surge inevitavelmente quando vamos falar sobre a importância que Nietzsche dá às dissonâncias musicais, sobretudo em seus primeiros escritos, é justamente: existiam dissonâncias na música dos antigos gregos, como ele dá a entender? Alguns autores como Silk e Stern (1981, p. 263) afirmam que Nietzsche projeta na música antiga as

---

<sup>3</sup> Autor de *Do Belo Musical* (1854), Hanslick se opôs à “estética do sentimento” de nomes como Daniel Schubart e Phillip Emanuel Bach, e contribuiu para a emancipação da música em relação ao texto, tendo tido importante papel no caminho que levou a música instrumental, antes considerada um “ruído morto”, a ser respeitada como “música absoluta”. Como diz Dahlhaus, a estética de Hanslick, “a que os seus adversários apuseram o rótulo de ‘formalismo’ e que, por isso, é suspeita de reduzir a música a um jogo vazio, sem nada a dizer, deveria antes, se se tentasse fazer-lhe justiça, caracterizar-se como estética do ‘especificamente musical’”. (DAHLHAUS, 1991, pp. 81-83)

<sup>4</sup> “Numa carta a Rohde, de 27 de outubro de 1868, Nietzsche revelou as sensações que sentira em um concerto realizado na Antuérpia, onde se executou o prólogo de *Tristão e Isolda* e a abertura de *Os mestres cantores* (...): ‘Frente a essa música é impossível me impor uma posição distanciada e crítica; toda fibra, todo nervo se estremece e faz muito tempo que não sentia um sentimento de êxtase como o que se apoderou de mim ao escutar esta abertura, senti-me sendo arrebatado para fora de mim’”. (SOCHODOLAK, 2011, p. 8)

características da música de Wagner, outros como Christophe Corbier (2014, pp. 73-75) defendem que a pesquisa musicológica feita à época de Nietzsche o permitia dizer que havia já na antiguidade harmonias não muito diferentes das modernas, daí a possibilidade das dissonâncias. Mas talvez essas contradições que nos servem de obstáculo possam ser superadas (ou no mínimo *contornadas* sem que sejam necessariamente tiradas do caminho) por um simples motivo: as consonâncias e dissonâncias da música moderna costumam ser descritas com características muito semelhantes, senão idênticas, às que são atribuídas respectivamente às antigas sonoridades apolíneas e dionisíacas. O que são, afinal, as dissonâncias, e como elas se distinguem do seu contrário, as consonâncias?

No segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer descreve as consonâncias como calmas e apaziguadoras, enquanto as dissonâncias seriam instáveis e perturbadoras<sup>5</sup>. Ora, tais são justamente as características que grandes helenistas da época de Nietzsche usaram para descrever respectivamente as antigas músicas apolínea e dionisíaca. Segundo Barbara von Reibnitz, Friedrich Ritschl, professor muito estimado pelo jovem Nietzsche, trazia em um de seus escritos a “drástica oposição entre a música citaródica e aulódica, que se revela tanto na poesia e nos cultos como nas relações tribais. A música da cítara era apaziguadora, edificante, ‘típica do culto apolíneo’, enquanto a aulodia era entusiástica, excitante, própria ao Dionisíaco” (REIBNITZ, 1992, p. 64, tradução nossa). Reibnitz traz também um trecho da *História da música antiga e medieval* escrito por Rudolph Westphal em 1865, que Nietzsche teria pesquisado ao escrever sua primeira obra, e que diz:

A música da lira está contra a música do aulos em um estrito contraste do ethos: tranquilidade [*Ruhe*], comedimento, altiva seriedade caracteriza a música citaródica; - já a aulodia coloca o ânimo em agitação e movimento [*Unruhe und Bewegung*]; não traz apaziguamento, mas arrasta violentamente consigo para o orgasmo tanto a luxúria exuberante como dor desmesurada. (WESTPHAL apud REIBNITZ, 1989, p. 64, tradução nossa).

---

<sup>5</sup> “A música portanto consiste sempre numa alternância contínua entre acordes mais, ou menos, inquietantes [*beunruhigenden*], isto é, acordes que despertam anseios, e aqueles que mais, ou menos, fazem-nos repousar e satisfazem [*beruhigenden und befriedigenden*]: precisamente como a vida do coração (a vontade) é uma contínua alternância entre grandes e insignificantes inquietações [*Beunruhigung*] mediante desejo e temor, e repouso [*Beruhigung*] diversos que lhes correspondem. Em conformidade com isso, a progressão harmônica consiste na alternância artisticamente regulada entre dissonância e consonância. Uma sequência de acordes meramente consonantes seria saturante, cansativa e vazia, como um languor produzido pela satisfação de todos os desejos. Eis por que dissonâncias têm de ser introduzidas, embora elas sejam inquietantes e façam efeito quase penoso [*beunruhigend und fast peinlich wirken*], todavia apenas para que tornem novamente a resolver-se, com adequada preparação, em consonâncias”. (SCHOPENHAUER, 2015b, pp. 547-548)

Essa distinção é precisamente o que descreve o antigo mito de Mársias e Apolo<sup>6</sup>, segundo o qual o sátiro Mársias, depois de muito praticar e se impressionar com os sons de uma flauta que encontrara na floresta, decide desafiar a uma competição musical o próprio Apolo, que além de deus era um exímio tocador de cítara. Tendo ambos combinado que o vencedor poderia fazer o que quisesse ao vencido, o deus do comedimento sagra-se vencedor, mas *exagera* no castigo: Apolo arranca a pele do sátiro vivo, que, pendurado de cabeça para baixo numa árvore, grita e clama em vão por misericórdia. Ovídio assim narra o terror sofrido por Mársias:

“Por que me arrancas de mim mesmo?”, perguntava ele, e gritava: “Ah! Como me arrependo!”. E, apesar dos seus gritos, a pele lhe foi arrancada de toda a superfície do corpo, criando uma só ferida. O sangue escorria de todo lugar, os músculos descobertos se mostravam à luz do dia, um movimento convulsivo fazia tremerem as veias sem a pele, podiam-se contar as palpitações das vísceras e as fibras que a luz tornava visíveis em seu peito. (OVÍDIO apud FERRY, 2012, p. 143)<sup>7</sup>

Embora de violência assustadora, esse mito é usado tanto por Platão quanto por Aristóteles (Cf. Cerqueira, 2012, p. 63) como exemplo do tipo de música<sup>8</sup> desejável em uma sociedade: não a flauta (*aulós*) rústica do sátiro, que trazia o furor bestial, imprevisível e ilógico

<sup>6</sup> Fabio Cerqueira (2012, pp. 61-78) apresenta várias versões deste complexo mítico no artigo *Apolo e Mársias: certame ou duelo musical? Abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a líra e o aulós*.

<sup>7</sup> Na tradução trazida por Cerqueira a luz adquire uma importância simbólica maior: “Enquanto gritava, arrancava-se-lhe a pele de todos os membros; seu corpo não era nada mais que uma chaga. O sangue jorrava de todos os lados; seus músculos, expostos nus, estão visíveis; veem-se suas veias onde o sangue bate, e nenhuma pele o recobre, estremeando, se poderiam contar as palpitações de suas vísceras, e, no seu peito, as fibras, entre as quais passa a luz” (OVÍDIO apud CERQUEIRA, 2012, p. 71). Este detalhe nos chama a atenção pois, como veremos, tanto Nietzsche quanto Adorno fazem a curiosa afirmação de que certo tipo de *música* teria a capacidade de ser *atravessada pela luz*. Nietzsche afirma que a música dionisiaca instaura uma “transluminosa onivisibilidade” (NIETZSCHE, 1992, p 139), já Adorno, ao tratar das obras *fragmentárias* que compõem a fase tardia de Beethoven (e também de Schoenberg), afirma: “o segredo está entre essas partes e não é possível conjurá-lo senão na figura que formam juntas. Isto esclarece o contra-sentido pelo qual Beethoven, em sua última fase, foi chamado objetivo e subjetivo ao mesmo tempo. Objetiva é a paisagem descontínua; subjetiva, a luz em que somente aquela assume vida”. (ADORNO, 2007, p. 97)

<sup>8</sup> Para fazer um brevíssimo relato da trajetória percorrida pela música da antiguidade grega até os dias atuais, com base naquela sua oposição central, diríamos a princípio que as sonoridades apaziguadoras, que hoje chamamos de consonâncias, nunca deixaram de ser o padrão de quase toda música feita no ocidente. Como narra Wisnik (1989, pp. 99-158), já a doutrina pitagórico-platônica da *harmonia das esferas* as consagra como modelo de uma ordem eterna a ser perseguida, ainda que, em termos musicais, o que era tido como harmonioso naqueles dias compreendesse uma gama muito limitada de relações sonoras em comparação ao que percebemos hoje. Na Idade média, a vitória daqueles sons calmos e beatíficos sobre os de caráter instável e perturbador mantém-se no primado dos intervalos consonantes sobre os dissonantes, chegando um destes últimos – o trítone - a ser proibido e condenado como “diabólico”. Com o advento do chamado *sistema tonal*, na aurora da modernidade, passou-se a *permitir* e mesmo a *desejar* as dissonâncias, com a condição de que elas fossem, necessariamente, resolvidas, dissolvidas, superadas. Ou seja, passou a ser desejável que o compositor usasse acordes dissonantes para efeito de *tensão* e *conflito* em suas obras, mas estes não podiam se delongar indefinidamente, devendo ser logo aplacados pela tranquilidade consonante. Assim, a música ocidental da era moderna é caracterizada, quase que invariavelmente, por trazer em suas progressões a dinâmica *consonância – dissonância - resolução*, sendo esta última nada mais que o retorno à consonância; uma dinâmica da qual a música só irá se emancipar a partir de meados do século XIX, que é onde propriamente têm início os eventos que servem de tema ao nosso trabalho.

da natureza - o modelo adequado à civilização só poderia ser o da música da cítara ou da lira de Apolo, que além de transmitir tranquilidade e comedimento, podia se fazer acompanhar pelo *lógos* da palavra cantada. Cerqueira comenta a significação desse embate musical:

a *lýra* e o *aulós* se inserem simbolicamente em dois universos da vida absolutamente inversos, simbolizados na cultura grega pela oposição entre o que se convencionou chamar de apolíneo e dionisíaco. A ligação que a *lýra* mantém com o apolíneo garante-lhe um papel civilizador da humanidade; por outro lado, a estreita ligação do *aulós* com o dionisíaco confere-lhe um caráter de desordem potencial, de uma arrebatadora *hýbris*, capaz de abalar a ordem humana. (CERQUEIRA, 2012, p. 72)

O contraste entre a serenidade apolínea e a agitação dionisíaca percorre toda a narrativa de *O nascimento da tragédia*, estando presente por exemplo numa importante passagem que Nietzsche toma emprestada de Schopenhauer, onde se descreve um barqueiro que crê na segurança de sua pequena canoa em meio às ondas furiosas de um mar revolto, como metáfora para o indivíduo confiante em seu frágil princípio de individuação em meio aos incomensuráveis terrores da existência, que cedo ou tarde irão destruí-lo (NIETZSCHE, 1992, p. 30). Não devia ser estranho a Nietzsche e Schopenhauer o fato de que em sua origem grega o próprio termo harmonia, como lembra Lia Tomás (2004, p.16), “significava algo como ‘ajuste’ ou ‘junção’ e se referia simplesmente ao encaixe de duas peças de madeira, como, por exemplo, das tábuas de uma jangada ou das pranchas de um navio”. Essa descrição de harmonia como uma espécie de encaixe se aplica ainda às consonâncias modernas, enquanto as dissonâncias encerrariam certo desencaixe, como mostra uma explicação consistente dada pelo próprio Schopenhauer, nome que, devemos sempre lembrar, exerceu grande influência sobre Wagner e Nietzsche, tendo representado um elo importante na amizade entre os dois.

A explicação de Schopenhauer (2015, p. 541) é mais ou menos conhecida entre músicos, e se baseia na coincidência das vibrações das notas musicais de um mesmo acorde, que pode ser expressa matematicamente na *proporção* entre as vibrações dessas notas. Tentando dizer de forma simples, um acorde é *consonante* quando a proporção entre as vibrações das notas que o compõem é racional e expressa em números pequenos, o que faz com que estas vibrações estejam sempre *coincidindo*. Ao ouvir um acorde consonante, nossa razão apreende de maneira *imediate* e *inconsciente* que as notas soarão juntas novamente a cada duas ou três vibrações, e isso nos dá a impressão que elas formam algo como um encaixe ou fusão.

Já em um acorde *dissonante*, a proporção entre as vibrações das notas é *irracional* e expressa em números *grandes* – não conseguimos apreender de imediato a razão entre as vibrações daquelas notas, elas antes parecem que nunca irão se encontrar, dando a sensação de algo *desconjuntado*. Segundo Schopenhauer,

a relação do significado metafísico da música com seu fundamento físico e aritmético se baseia em que aquilo que *resiste* a nossa apreensão, o *irracional* ou a *dissonância*, se converte em imagem natural do que resiste a nossa vontade; e, ao contrário, a *consonância* ou o *racional*, ao submeter-se facilmente a nossa captação, se converte em imagem da satisfação da vontade (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 541).

Em suma, para Schopenhauer a dolorosa e inquieta *vontade* que nos constitui é expressa musicalmente por meio dessas desagregações sonoras a que chamamos dissonâncias, enquanto já os acordes consonantes, formados por notas cujas vibrações *coincidem* e dão a sensação de um perfeito *encaixe*, expressam *repouso*, logo *satisfação*.

Essa disjunção característica das dissonâncias talvez explique a presença aparentemente deslocada de um certo personagem dinamarquês nas considerações de Nietzsche sobre a antiga tragédia grega e a “música do futuro” alemã. No livro *Nietzsche on tragedy*, Silk e Stern estranham o fato de que *Hamlet* figura como uma espécie de modelo para algumas considerações em *O nascimento da tragédia*, afinal haveria “óbvias e embaraçosas diferenças” entre aquela arte *nascida a partir do espírito da música* e a peça de Shakespeare, especialmente no fato de que esta, “exceto incidentalmente, não tem música, e certamente não tem uma origem musical” (SILK; STERN, 1995, p. 280). No entanto, diríamos que o papel desempenhado por Hamlet em *O nascimento da tragédia* tem próxima relação com aquele elemento que segundo Nietzsche seria proeminente na música das tragédias: a dissonância. Hamlet é usado para descrever o “homem dionisíaco”, pois ambos tiveram o “olhar dolorosamente alquebrado” devido a terem lançado “alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas” (NIETZSCHE, 1992, pp. 56-57). De fato, uma das frases mais citadas de Hamlet, sua amarga percepção de que “o tempo está desconjuntado” [*the time is out of joint*] - e que Nietzsche cita trocando curiosamente o “tempo” pelo “mundo” [*die Welt, die aus den Fugen ist*]<sup>9</sup> - descreve não apenas a visão do traumatizado príncipe da Dinamarca, como também dá a característica exata do que torna um determinado grupo de notas musicais uma dissonância: o fato de que elas são desencaixadas, desconjuntadas, “out of joint”. Vista por esse ângulo, a presença de Hamlet em meio às tragédias musicais analisadas por Nietzsche não é assim tão estranha – sobretudo se lembrarmos que Dionísio, deus que representa a música nas tragédias, é ele mesmo um deus *destroçado*. E não seriam as dissonâncias pequenos dionísios sonoros? Não soariam elas como

---

<sup>9</sup> Diz Nietzsche: “o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que se lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado”. (NIETZSCHE, 1992, p. 56)

totalidades fragmentadas que se busca em vão, como buscava Hamlet, ajustar? Não seria tal exemplo *anacrônico* o mais “adequado” a uma tão drástica desconjunção?

Parece-nos que essa fragmentação representada pelas dissonâncias – que nos fazem quase sentir o momento da quebra ou da fratura – é também muito importante, em Adorno, como oposição às ideias de unidade e totalidade. Já quanto ao jovem Nietzsche, diríamos, no entanto, que a fragmentação “dionisíaca” presente nas dissonâncias, em vez de se opor à totalidade, dá acesso a ela, permite que o indivíduo possa se fundir a ela.

Essa tensão entre o *indivíduo* e a *totalidade*, que é central tanto em *O nascimento da tragédia* como na *Filosofia da nova música*, e que em ambos os casos está ligada à questão das dissonâncias, pode nos ajudar a estabelecer uma comunicação inicial entre as concepções de Nietzsche e Adorno. Devemos notar no entanto que, no caso do primeiro Nietzsche, a totalidade contraposta ao indivíduo seria a da natureza ou do que ele chama de Uno Primordial<sup>10</sup>, enquanto em Adorno, com sua preocupação mais social do que propriamente metafísica, a totalidade corresponderia ao que ele chama de sociedade totalmente administrada, que busca subjugar e igualar todos os indivíduos<sup>11</sup>.

O que nos instiga a tomar inicialmente esse traço como uma espécie de fio de Ariadne em uma tão complexa conjunção de problemas é o fato de que, na *Filosofia da nova música*, Adorno menciona algumas vezes uma noção muito usada por Nietzsche em sua primeira obra: a noção de *principium individuationis*. Apesar da grande diferença de atmosfera entre os dois textos, ao se referir a tal *principium* Adorno parece “acenar” para o estranho mundo de *O nascimento da tragédia*.

Nietzsche relaciona o *principium individuationis* não apenas ao indivíduo comum, mas também à figura do mito ou herói trágico, elemento visual, apolíneo, que “nasce” a partir do elemento dionisíaco, a música, para juntos formarem a mais elevada das artes, a tragédia. Aqui, o indivíduo mítico teria, entre outras, uma função pedagógica, pois sua aniquilação nas tragédias liberta os espectadores “da ávida impulsão para esta existência e, com mão admoestadora, [lembra-os] de um outro ser e de um outro prazer superior” (NIETZSCHE, 1992, p. 125). Este *prazer superior*<sup>12</sup> estaria na reintegração do indivíduo aniquilado à totalidade da natureza, uma fusão que poderíamos experimentar com ajuda da música.

<sup>10</sup> “A contradição, na *Origem da tragédia*, é a da unidade primitiva e da individuação, do querer e da aparência, da vida e do sofrimento. (...) A contradição reflete-se na oposição Dionísio e Apolo”. (DELEUZE, 2001, p. 20)

<sup>11</sup> “A tensão central na obra de Adorno era precisamente a de uma relação entre o universal e o particular, que corresponde à tensão objetiva entre a totalidade social e seus sujeitos”. (JAMESON, 1997, P. 316).

<sup>12</sup> Cumpre deixar registrado que o termo “prazer superior” [*höchste Lust*], usado por Nietzsche para se referir a esse prazer característico do fenômeno do dionisíaco (NIETZSCHE, 1992, pp. 125, 130, 131 e 140), é uma referência ao último verso de *Tristão e Isolda*, de Wagner, mencionado expressamente na obra: “*Unbewusst...*

Com esta “metafísica de artista” ligada a uma “consideração trágica de mundo”, Nietzsche propõe uma alternativa à consideração moral platônico-cristã centrada na figura do indivíduo, cuja alma inquebrantável se preserva no “além”. Essa preservação do indivíduo a todo custo acabaria por levar a uma desvalorização “deste” mundo e a um empobrecimento “desta” existência, em prol de uma suposta sobrevivência imaterial. Assim, com intuito de superar, ainda que de forma incipiente em sua obra, a moral e a metafísica tradicionais, Nietzsche apresenta o rompimento orgiástico do *principium individuationis* nas tragédias como algo desejável, indicativo de experiências anteriores e posteriores ao “eu” – não num outro mundo além-vida, mas *em vida e neste mundo*. Nietzsche (1992, p.140), no entanto, não coloca o indivíduo acima da totalidade nem o contrário; para ele o que há de mais notável entre os efeitos da tragédia é justamente a co-presença entre aquelas duas experiências, a experiência *apolínea* do sujeito enquanto indivíduo e a *dionisíaca* de sua fusão com a totalidade.

Já Adorno, que embora exilado nos Estados Unidos viveu à época do nazismo, aponta o *principium individuationis* como algo a ser, sim, preservado – e aqui se apresenta uma diferença fundamental em relação às concepções do jovem Nietzsche, que valorizavam a reintegração mística do indivíduo ao todo da natureza. Para Adorno, pelo contrário, importaria *conservar* o indivíduo e *impedir* sua diluição na totalidade, mas esta não é mais entendida como aquela “unidade primordial” que animava os primeiros escritos nietzschianos, e sim como a sociedade cujos poderes logram se imiscuir e administrar todos os aspectos da vida humana, mutilando dos indivíduos as suas singularidades.

Essa talvez seja, inclusive, a mais crucial diferença entre os principais compositores analisados por Adorno nos dois capítulos que se contrapõem na obra, “Schoenberg e o progresso” *versus* “Stravinsky e a restauração”. Schoenberg é louvado porque, entre outros motivos, “atém-se sem reservas ao *principium individuationis*” (ADORNO, 2007, p. 162), o que constituiria uma defesa acirrada contra as pressões da administração total no capitalismo tardio. Sua *Segunda Escola de Viena*, da qual participaram também os discípulos Anton Webern e Alban Berg, seria, para Adorno, responsável por um quase heroico “progresso”, não apenas devido a seu radical distanciamento da tradição do tonalismo, mas também pelo fato de que suas obras conseguem representar uma sociedade que destroça a singularidade dos indivíduos, mas a partir do ponto de vista do indivíduo destroçado, que assim se preserva. Segundo Adorno (2007, p. 54), “a dissonância e a necessidade estreitamente ligada a ela de formar as melodias

---

*höchste Lust!*” (“Inconsciente... supremo prazer!”, *ibid.*, p. 131). Esta relação entre o *Liebestod* de Wagner e a descrição nietzschiana do dionisíaco costuma ser negligenciada pelos comentadores, mas é de grande importância ao nosso tema.

com intervalos ‘dissonantes’ são, contudo, os verdadeiros veículos do caráter documental da expressão”; expressão que, mesmo após o período mais propriamente “expressionista” nunca deixou de estar no centro das preocupações de Schoenberg. Segundo Safatle,

Adorno sempre insistiu no fato do uso schoenberguiano da série procurar convergir a tentativa de conservar exigências de expressão do que não se reconhece na imagem naturalizada do mundo e um princípio construtivo e transparente de relação (SAFATLE, 2008, p. 188).

Para Wisnik, o mérito que Adorno vê em Schoenberg não estaria na criação do sistema dodecafônico,

(...) mas em compor *apesar* dele. Schoenberg escreveria num tempo em que a obra luta contra a própria linguagem que necessita, ao mesmo tempo, fundar. O compositor atende contraditoriamente à necessidade incontornável de um sistema, compondo não para afirmar a fórmula, mas para exercer uma difícil espontaneidade através dela e contra ela. (...) Assumindo sofredamente a necessidade de um sistema que é contraditoriamente recusa e reflexo imposto da ordem existente, sistema que ela funda e contesta, a música de Schoenberg participaria, segundo Adorno, de uma racionalidade dialética (WISNIK, 1989, p. 188).

Stravinsky, por sua vez, recebe duras críticas de Adorno, pois teria retomado a “tradição de Schopenhauer e Wagner” para “fazer da linguagem aconceitual da música um órgão do que é anterior ao eu”, agindo, portanto, “em detrimento do *principium individuationis*” (ADORNO, 2007, p. 129) – muito embora com isso sua música tenha atraído “todos aqueles que queriam libertar-se de seu eu” (ADORNO, 2007, p. 151). As obras do compositor russo seriam cúmplices da completa desintegração e submissão dos indivíduos, e Stravinsky tiraria precisamente dessa desintegração “a fórmula para a integração estética do mundo” (ADORNO, 2007, p. 157). Em suas obras, segundo Adorno (2007, p. 114), “a subjetividade assume o aspecto da vítima, mas – e aqui [Stravinsky] zomba da tradição da arte humanista – a música não se identifica com ela, mas com a instância destrutora”. Assim, enquanto Schoenberg, ao assumir em sua música a perspectiva do homem, inevitavelmente reflete o embate entre homem e mundo, Stravinsky, ao assumir a perspectiva do mundo, precisa agir como se tal embate sequer existisse, de tal modo que, conforme a percepção de Adorno, sua música recai em mera reprodução da ideologia. Uma das obras mais célebres de Stravinsky, *A Sagração da Primavera*, é interpretada por Adorno nos seguintes termos:

A negação do antagonismo constitui, entretanto, no *Sacre du Printemps*, um truque ideológico. Assim como um prestidigitador faz desaparecer a bela moça no cenário de um teatro de *variété*, no *Sacre* a música escamoteia o sujeito, que deve levar o peso da religião natural. Em outras palavras: não se chega a nenhuma antítese estética entre a vítima imolada e a tribo, mas a dança daquela realiza antes sua identificação imediata com esta. O tema não expõe um conflito, assim como o contexto musical não poderia suportá-lo. A eleita dança até morrer, mais ou menos como os antropólogos

relatam que os selvagens morrem na verdade quando, sem saber, violaram um tabu. Dela como ser individual não se reflete nada na música, senão o reflexo inconsciente e fortuito da dor; seu solo de dança é, como todas as outras danças, coletivo em sua específica organização interna, uma dança em círculo, desprovida de toda dialética do universal e do particular. A autenticidade é obtida sub-repticiamente negando-se o pólo subjetivo. Com a escolha do ponto de vista coletivo, que tem muito de golpe de mão, produz-se a agradável conformidade com a sociedade individualista, uma conformidade diferente e por certo em alto grau sinistra: a conformidade com uma sociedade integral e cega, quase uma sociedade de castrados ou de homens sem cabeça. (ADORNO, 2007, pp. 124-125)

Para concluir esta introdução, resta fazer uma breve apresentação do nosso trabalho. No primeiro capítulo, dedicado a Nietzsche, veremos que em *O nascimento da tragédia* a dissonância musical dispõe o ouvinte à experiência simultânea entre o mar de potências do *todo* e a ilusão de permanência dos *indivíduos*, e, graças a certo prazer doloroso que tais desarmonias provocam, elas seriam capazes de *justificar a existência* com todas as suas dores, já que esse prazer seria conatural ao gozo primevo com que a natureza tudo cria e destrói. A esperança de Nietzsche no wagnerismo como ressurreição da tragédia grega se quebra em Bayreuth, mas sua aposta em *Tristão e Isolda* como paradigma estético de uma nova era não se mostra de todo enganada.

No segundo capítulo, veremos que também para Adorno as dissonâncias podem indicar o que há de mais desejável para o homem – elas encerrariam um caráter expressamente utópico, o que teria se preservado na passagem do atonalismo livre ao dodecafonismo. Porém, parece que naquela transição algo se perde, e aos poucos mesmo a música mais consciente incorpora o que há de paralisador nas escolas mais regressivas. Buscaremos investigar se, não obstante, a música emancipada teria sido capaz de encontrar alguma saída para o trágico destino de toda manifestação humana, segundo a visão de Adorno.

Com base no que coincide e no que descoincide nas concepções dos filósofos, tentaremos ainda, no terceiro capítulo, encontrar alguns aspectos dissonantes, ao menos filosoficamente, na música feita nas últimas décadas, mesmo após a “implosão” do dodecafonismo ocorrida em meados do século XX. O intuito do presente trabalho, no entanto, não é forjar conciliações ou criar falsas polêmicas, nem tampouco apresentar conclusões definitivas, mas talvez plantar uma árvore sob cuja sombra Nietzsche e Adorno possam conversar sobre música.

## CAPÍTULO 1 - NIETZSCHE

*Lemos no Timeu de Platão que o tempo é uma  
imagem móvel da eternidade; e isso não passa de  
um acorde que não demove ninguém da convicção  
de que a eternidade é uma imagem feita com  
substância de tempo.*

Jorge Luis Borges, A história da eternidade

A referência à dissonância musical na obra de Nietzsche desponta já nos textos de adolescência e ganha especial importância durante o período wagneriano, mas o uso mantém-se após seu distanciamento em relação ao compositor, incorporando novos significados até os últimos escritos. Se Nietzsche pretendeu de alguma forma estimular uma interpretação musical do que entendemos por “mundo”, tal interpretação certamente teve na dissonância uma figura privilegiada.

Entre os escritos de juventude, por exemplo, chama a atenção o título que Nietzsche deu a um ensaio, infelizmente perdido, escrito durante o período do *Germania*, grupo de discussões que manteve com dois amigos adolescentes entre 1860 e 1863: o ensaio chamava-se *Sobre o demoníaco na música (Über das Dämonische in der Musik)*. Ora, se lembrarmos que *diabolus in musica* era o nome dado a um intervalo<sup>13</sup> que, de tão dissonante, chegou a ser proibido durante a Idade Média, é razoável imaginar que o escrito fizesse alguma referência às dissonâncias - suspeita acentuada pela informação trazida por Silk e Stern de que o “exemplo extremo” desse demoníaco musical, no ensaio, era *Tristão e Isolda*, cuja partitura causara grande impacto no jovem Nietzsche, em 1861. Contudo, segundo estes autores, aquela impressão foi passageira: Nietzsche teria mantido um gosto musical “conservador” até 1868, quando só então rendeu-se de fato à música do futuro [*Zukunftsmusik*] wagneriana. (SILK; STERN, 1981, pp. 25-27)<sup>14</sup>

Em seu curso de *Introdução à tragédia de Sófocles*, de 1870, diz Nietzsche: “a visão trágica do mundo encontra-se apenas em Sófocles. O destino imerecido parece-lhe trágico: os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica. A catarse aparece

---

<sup>13</sup> Trata-se do intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta, também conhecido como “trítone”.

<sup>14</sup> Portanto, também segundo Silk e Stern (1981, p. 25), seria no mínimo inexata (*a considerable misstatement*) a declaração feita por Nietzsche em *Ecce Homo* de que “a partir do instante em que houve uma partitura para piano do Tristão (...) eu fui wagneriano”. (NIETZSCHE, 2008, p. 42)

como o sentimento necessário de consonância no mundo da dissonância” (NIETZSCHE, 2006a, 86-87). Já em um longo comentário escrito em 1875 sobre o livro *Der Werth des Lebens*, de Eugen Dühring, ele afirma:

Uma desarmonia, quer dizer, uma mistura de acordo e antagonismo, parece ser a verdadeira forma da vida. O que dá ao jogo seu encanto é o movimento que está abaixo da fronteira da plena harmonia. Aqui, Dühring toma bastante emprestado a analogia da música e da vida; a sua doutrina está, aliás, contida sob uma forma simbólica e mitológica na minha concepção do dionisíaco e do apolíneo. O dionisíaco é então o fundo desarmonioso que aspira o ritmo, a beleza etc. (NIETZSCHE, 2006b, p. 16)<sup>15</sup>.

Em *Humano demasiado humano*, de 1878, livro que marca sua ruptura definitiva em relação a Wagner, Nietzsche afirma que as dissonâncias não resolvidas na relação entre os pais continuam a ressoar na história interior dos filhos. Já no prólogo à *Genealogia da moral*, Nietzsche adianta que o livro deverá soar dissonante aos ouvidos do leitor, exigindo para ser decifrado algo como uma lenta ruminação. E, na autobiografia *Ecce homo*, é às dissonâncias irresolvidas de *Tristão e Isolda* que Nietzsche se refere ao confessar que ainda procura em todas artes algo com a magia daqueles “primeiros acordes”.

### 1.1 A dissonância em *O nascimento da tragédia*

Mas o ponto na obra de Nietzsche em que a dissonância musical adquire maior importância, chegando a ganhar uma dimensão metafísica é, sem dúvida, em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, publicado em 1872, bem como nos cursos e apontamentos que o antecedem. Trata-se do auge de seu período wagneriano, em que o filósofo desfrutou com o compositor e sua esposa Cosima uma relação de estreita proximidade.

O termo dissonância aparece na obra em três momentos muito importantes, com significados diferentes. Em um deles a morte da antiga tragédia grega é atribuída ao fato de que a “dissonância trágica” é “resolvida” por Eurípides, que não compreende a “desigual repartição de ventura e desventura” (NIETZSCHE, 1992, p. 77) nas obras de seus antecessores, e, influenciado pelo “olhar ciclópico” de Sócrates, busca “corrigir” aquele *sufrimento imerecido*, dando ao herói sofredor uma “bem merecida recompensa” (NIETZSCHE, 1992, pp. 107-108). Assim, entra em cena a figura do *deus ex machina*: solução milagrosa que passa a substituir, nas tragédias, o “consolo metafísico” antes trazido pela música - este o único meio capaz de fusionar os espectadores ao prazer superior com que a natureza tudo cria e destrói sem, no

---

<sup>15</sup>: Trata-se do apontamento 9[1] do verão de 1875.

entanto, nunca atingir um *ponto de chegada* ou um *estado final*. Em outro momento, na última seção do livro, Nietzsche chega a definir o homem como uma “encarnação da dissonância” [*Menschwerdung der Dissonanz*] (Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 143), no que parece ser uma alusão à descrição de Cristo como “Deus feito carne” [*Menschwerdung Gottes*].

Dentro desse intenso jogo de significações que caracteriza o próprio estilo de Nietzsche, há no entanto uma terceira passagem em que a dissonância é trazida em seu sentido propriamente sonoro: o autor refere-se à *dissonância musical* como algo cujo “maravilhoso significado” seria o único caminho direto a tornar “singularmente inteligível e imediatamente captado” um difícil problema: o “fenômeno primordial da arte dionisíaca” que, com seu prazer percebido inclusive na dor, seria capaz de *justificar a existência* (NIETZSCHE, 1992, p.141). Como se infere do texto de Nietzsche, a dissonância seria predominante não apenas em obras wagnerianas como *Tristão e Isolda*, mas também na música das antiquíssimas tragédias e cultos dionisíacos, sendo portanto o único meio de fazer o ouvinte compreender, de maneira imediata, sensível, o prazer estético causado pela aniquilação do herói trágico. Isso permitiria à arte *justificar a existência* com todas as suas dores, enquanto os tradicionais meios *morais* de justificação seriam, segundo o filósofo, obsoletos e impróprios<sup>16</sup>.

É interessante lembrar que talvez a mais célebre justificação da existência, a *Teodiceia* de Leibniz<sup>17</sup>, também fazia uso da figura da dissonância musical, mas como metáfora para as dores que serviriam unicamente para ressaltar a divina perfeição do Todo, como se a existência fosse uma grande sinfonia a ser ocasionalmente temperada aqui e ali pelas desarmonias do mal e do sofrimento, mas onde a beleza e a harmonia lograriam triunfar, sempre, como provas inequívocas da bondade de Deus. Essa metáfora de Leibniz só foi possível, claro, porque na música feita à sua época as dissonâncias deveriam ser sempre *resolvidas* segundo as convenções do chamado sistema tonal. O fato de esta regra ter sido violada em definitivo por Wagner em

---

<sup>16</sup> “Quem pretendesse, todavia, defluir o efeito trágico unicamente dessas fontes morais, como era na verdade costume na estética há muito tempo, não poderá crer que haja feito com isso algo pela arte: a qual, em seu domínio, deve antes de tudo exigir pureza” (NIETZSCHE, 1992, p. 141).

<sup>17</sup> Nietzsche refere-se indiretamente à filosofia leibniziana pelo menos em três momentos: ao afirmar que os deuses gregos legitimam (ou justificam) a vida humana pelo fato de eles mesmos a viverem (“a teodiceia que sozinha se basta!”); ao mencionar, referindo-se a *Tristão e Isolda*, uma “harmonia preestabelecida que impera entre o drama perfeito e a sua música”, relação na qual o drama (apolíneo) e sua música (dionisíaca) desdobram-se em “rigorosa proporção recíproca”; e também ao dizer que estes dois elementos da tragédia, música e mito, “justificam com tal jogo a própria existência do ‘pior dos mundos’” (NIETZSCHE, 1992, pp. 37, 128 e 143), e aqui Nietzsche alude à crítica mordaz feita por Schopenhauer à ideia leibniziana de que vivemos no melhor dos mundos possíveis: “caso se conduzisse o mais obstinado otimista através dos hospitais, enfermarias, mesas cirúrgicas, prisões, câmaras de tortura e senzalas, pelos campos de batalha e pelas praças de execução, e depois lhe abrissemos todas as moradas sombrias onde a miséria se esconde do olhar frio do curioso, (...) ele certamente também veria de que tipo é este *meilleur des mondes possibles*” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 377). (Para uma melhor análise da presença das ideias de Leibniz em *O nascimento da tragédia*, cf. BENCHIMOL, 2002, pp. 34 e 56).

*Tristão e Isolda* talvez explique o fato de Nietzsche usar este *Musikdrama* como modelo para o renascimento do trágico na modernidade, o que torna ainda mais evidente a importância que deve ser dada à dissonância musical em *O nascimento da tragédia*. A imagem do “Prometeu desagrilhoado” [*entfesselten Prometheus*], que Nietzsche orgulhosamente usou para estampar a folha de rosto de seu primeiro livro, pode também ilustrar a emancipação das dissonâncias que Wagner prefigura já no *Tristão*<sup>18</sup>.

Mas qual seria, então, aquele “maravilhoso significado da dissonância musical”, que segundo Nietzsche seria capaz de fazer o ouvinte ao mesmo tempo *sentir* e *entender* a “justificação estética da existência”? Na verdade, o filósofo não o deixa claro ao leitor, limitando-se a acrescentar: “o prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico” (NIETZSCHE, 1992, p.141).

Como observam M. S. Silk e J. P. Stern (1981, p.428), Nietzsche, ao falar de um prazer causado pelas dissonâncias, parece pressupor a noção amplamente difundida de que a dissonância é comumente usada para a expressão de dor. Segundo os autores, essa dor provém do fato de que a dissonância não consegue por si mesma satisfazer o anseio por resolução que a caracteriza, precisando ser sucedida por um acorde consonante adequado (SILK; STERN, 1981, p. 378). Autores como Schopenhauer, como vimos, apontam a existência de uma aspereza intrínseca às dissonâncias, vinda do fato de que as notas parecem lutar umas contra as outras, em vez de se “encaixar perfeitamente” como ocorre nas consonâncias (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 541)<sup>19</sup>. Ou seja, para Schopenhauer, a “dor” das dissonâncias não vem de seu desejo por resolução em outro acorde, mas de sua própria constituição física, por assim dizer. De qualquer modo, como dirá Adorno (2007, p. 72) “as dissonâncias surgiram como expressões de contradição, de tensão e de dor”, e, ao mencionar a “sensação prazerosa da dissonância na música”, Nietzsche está dando um passo além de um entendimento como o de Schopenhauer, que em nenhum momento reconhece a existência de prazer seja na dissonância, seja naquilo que ela também expressa: a vontade. Mas Nietzsche não se opõe ao fato de que as dissonâncias expressam (e causam) dor; ele está dizendo que, na percepção das dissonâncias, prazer e dor se sobrepõem, co-existem.

<sup>18</sup> A propósito, no verbete intitulado “Dissonanz in der neuen Musik” que Adorno escreve em 1942 entre os *Neunzehn Beiträge über neue Musik*, ele refere-se à emancipação das dissonâncias como uma “completa libertação dos grilhões” [*ganz frei von den Fesseln*] do esquema tonal.

<sup>19</sup> Schopenhauer (2015b, p. 541) usa a expressão *obstrepunt sibi perpetuo* [ruído incessante feito um contra o outro], para falar dessa aspereza ou atrito próprio aos acordes dissonantes.

Isso coloca novamente em evidência o momento histórico em que *O nascimento da tragédia* é escrito, de grande intensificação do uso de dissonâncias na música, o que atingiu um ponto crucial em *Tristão e Isolda*, com suas quatro horas e meia de dissonâncias irresolvidas - um verdadeiro divisor de águas não apenas na história da música, mas também no que tange à reação das plateias. Ao se dirigir ao “verdadeiro ouvinte estético” como o único capaz de compreender as enigmáticas últimas seções do livro, Nietzsche (1992, p. 134) parece ter em mente aqueles wagnerianos capazes de sentir prazer com dissonâncias tão insistentes, visto que essas sonoridades chegaram a causar repulsa em grande parte da plateia. Assim, acreditando elucidar esse difícil problema de saber “como é que o feio e o desarmonico, isto é, o conteúdo do mito trágico, podem suscitar um prazer estético”, Nietzsche (1992, p. 141) faz, contudo, afirmações ainda um tanto nebulosas:

Não se terá entretanto facilitado essencialmente esse difícil problema do efeito trágico, pelo fato de haveremos recorrido à ajuda da relação musical da dissonância? Pois agora entendemos o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar: estado que, no tocante à dissonância empregada artisticamente, precisaríamos caracterizar exatamente assim, isto é, que queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir (NIETZSCHE, 1992, pp.141-142).

Em seguida, Nietzsche conclui o curto e enigmático parágrafo relacionando esse efeito das dissonâncias ao prazer lúdico que, segundo a concepção de Heráclito, sentiria o artista primordial do mundo, caracterizado como uma espécie de deus-criança, ao criar e destruir seus “montes de areia”:

Esse aspirar ao infinito, o bater de asas do anelo, [associado ao] máximo prazer ante a realidade claramente percebida, lembram que em ambos os estados nos cumpre reconhecer um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los (NIETZSCHE, 1992, p.142).

Ou seja, aparentemente a sensação que temos ao ouvir um acorde dissonante resume o inteiro efeito da tragédia, cuja peculiaridade mais notável seria a co-presença, a simultaneidade entre duas experiências inteiramente distintas: querer olhar (ou ouvir) e querer ir muito além do olhar (ou do ouvir) (NIETZSCHE, 1992, pp.139-140). Mas como essa simultaneidade lembraria os montes de areia formados e destruídos pela criança de Heráclito, a “força plasmadora do universo”? E por que esse prazer lúdico na criação e destruição dos indivíduos teria “pátria idêntica”, seria consanguíneo ao prazer causado pelas desarmonias na música? Se para um alemão da época de Wagner e Nietzsche as significações da dissonância talvez fossem óbvias, a ponto de facilitarem o entendimento de um tão difícil problema, para

nós talvez seja necessário fazer o caminho inverso, ou seja, percorrer aquelas metáforas *visuais* com que Nietzsche vem tratando do problema ao longo do livro, para depois tentar decifrar o enigma em seu caráter propriamente musical. Devemos, portanto, ir até a raiz.

## 1.2 A influência de Hölderlin

*A grandiosa frase de Heráclito, hèn diaphéron  
heautôi<sup>20</sup> só poderia ser encontrada por um grego, pois  
é a essência da beleza e, antes de ter sido encontrada,  
não havia filosofia alguma.*

Hölderlin, Hipérior

Se tivermos razão em apostar na *relação entre o indivíduo e o todo* como um frutífero ponto de comunicação entre *O nascimento da tragédia* e a *Filosofia da nova música*, como dissemos anteriormente, talvez também seja fértil recorrer a alguma ajuda de Hölderlin ao tratar da primeira obra de Nietzsche, já que, no que diz respeito àquela relação, *O nascimento da tragédia* parece ser profundamente inspirado pelas exortações hölderlinianas a “ser um com o todo” e “ser um com tudo o que vive”.

Roberto Machado destaca a “grande proximidade ou convergência que há entre Nietzsche e Hölderlin”, e que se manifesta principalmente em *O nascimento da tragédia*, “apesar das distâncias evidentes entre eles - pois é preciso não esquecer que entre os dois houve Schopenhauer e Wagner” (MACHADO, 2004, p. 208). Em seu livro *O nascimento do trágico*, ao retrazar o percurso de revalorização dos helenos pelos alemães de Winckelmann a Nietzsche, Machado encontra tal proximidade, por exemplo, no fato de que tanto Hölderlin quanto Nietzsche distinguiram “entre uma Grécia marcada pela serenidade, ou simplicidade (...), e uma Grécia arcaica, sombria, violenta, selvagem, mística, extática” (MACHADO, 2006, p. 253). Além disso, observa que ambos os pensadores recorrem a nomes de deuses para representar estas esferas cujo antagonismo constitui o trágico (embora, curiosamente, Apolo desempenhe um papel inverso nas duas concepções)<sup>21</sup>, e ambos tematizam, com muito fervor, sobretudo nas

<sup>20</sup> “O uno diferente em si mesmo”. Em grego no original (nota do tradutor). (HÖLDERLIN, 2003, p. 85)

<sup>21</sup> Segundo Machado, Hölderlin atribui a Apolo “a força que provoca o fogo do céu, o fundo oriental, o elemento estrangeiro da natureza grega, o tumulto aórgico”, portanto algo próximo do que Nietzsche irá identificar em Dionísio, enquanto a composição orgânica da aparência, que em Nietzsche cabe a Apolo, Hölderlin atribui à sobriedade de Juno. (Cf.: MACHADO, 2006, p. 166).

fases iniciais de suas obras, um traço marcante da época dos gregos trágicos: a experiência mística de fusão com a unidade do todo, o retorno do indivíduo à totalidade da natureza.

Ao comentar a primeira obra de Nietzsche, por exemplo, Machado (2006, p. 250) observa que “a experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da multiplicidade individual e se fundir ao uno, ao ser; é a possibilidade de integração da parte na totalidade”. Impulso semelhante percorria os primeiros escritos de Hölderlin, como o romance de formação *Hipérion*, “com sua nostalgia da unidade perdida e seu desejo de restabelecê-la” bem como as versões da peça inacabada sobre a morte de *Empédocles*, filósofo pré-socrático que, segundo a lenda, teria se lançado às chamas do vulcão Etna, tamanha sua “aspiração à unidade ou à totalidade” (MACHADO, 2006, pp. 164-165).

Em relação ao tema do nosso trabalho, a proximidade entre os dois pensadores faz ainda mais sentido, uma vez que a primeira ocorrência “oficial” de que temos notícia do uso do termo dissonância na obra de Nietzsche parece ter tido como influência a obra de seu “poeta preferido”. Em uma curiosa carta escrita a um amigo fictício, datada de 19 de outubro de 1861, Nietzsche, então com dezessete anos, faz recomendações entusiasmadas sobre as obras de Hölderlin, e compara o romance *Hipérion* às movimentações harmônicas e desarmônicas da música. Diz o jovem Nietzsche a seu interlocutor imaginário:

Tu não conheces também o Hipérion, que no movimento harmonioso de sua prosa, na sublimidade e beleza das formas aí emergentes, produzem em mim uma impressão semelhante ao bater de ondas do mar agitado. De fato, essa prosa é música, tons brandos que se fundem, interrompidos por dissonâncias dolorosas, esfacelando-se, por fim, em sombrias e secretas canções sepulcrais (NIETZSCHE apud ARALDI, 2015)<sup>22</sup>.

As dissonâncias não estariam apenas no estilo do poeta: o destaque às sonoridades “dolorosas” vem do próprio texto do *Hipérion*, desde o breve prefácio até os últimos parágrafos<sup>23</sup>. Escrito de maneira epistolar, o romance é marcado por um profundo desejo de reunificação com a natureza, cuja “maravilhosa eufonia infinita” o narrador afirma trazer consigo em um de seus picos de entusiasmo (HÖLDERLIN, 2003, p. 11). Mas estes picos se alternam com momentos de tristeza devastadora. Hipérion recorda os instantes passados com a amada Diotima<sup>24</sup>, capaz de perceber em suas feições “cada eufonia, cada dissonância” de seu

<sup>22</sup> Tal citação encontra-se em uma entrevista concedida por Clademir Araldi via e-mail a Márcia Junges e Ricardo Machado, publicada com o título “Hölderlin e Nietzsche e o trágico como denominador comum”. (ARALDI, 2015)

<sup>23</sup> No prefácio, após afirmar que “quem apenas cheira a minha planta não a conhece e quem a colhe apenas para estudá-la também não a conhece”, Hölderlin adverte o leitor para o fato de que “a dissolução das dissonâncias num certo caráter não é algo para a simples reflexão, nem para o prazer vazio”. (HÖLDERLIN, 2003, p. 11)

<sup>24</sup> Referência a Suzette Gontard, com quem Hölderlin mantivera um romance proibido. (Cf.: HÖLDERLIN, 2003, p. 180, Posfácio de Alexander Honold).

“ser inconstante”, antes mesmo que ele se desse conta (HÖLDERLIN, 2003, p. 66). Em outra passagem - que Nietzsche elogia em sua “carta” ao amigo fictício - Hölderlin faz duras críticas à “dissonância gritante” presente nos modernos alemães, “bárbaros calculistas” que, de tão especializados em suas funções, jamais chegariam a ser homens completos, lembrando antes “um campo de batalha no qual mãos, braços e todos os membros esquartejados jazem misturados” - uma desarmonia tal que mesmo a força de reconciliação da “graciosa primavera” seria incapaz de dissolver, ou seja, de reunificar harmoniosamente<sup>25</sup> (HÖLDERLIN, 2003, pp. 159-161).

Contudo, na conclusão da obra o termo é retomado em um sentido mais amplo; agora a dissonância porta em si, latente, o momento de harmonia, quando o poeta-filósofo expressa, com melancólico otimismo, uma visão que abarca a vida como unidade que suporta todas as dores e divisões, e onde mesmo a morte ganha o significado de um reencontro. Mas a reunificação não passa de um instante e, como o sangue num corpo vivo, o movimento não se detém: “as dissonâncias do mundo são como a discórdia dos amantes. A reconciliação está latente na disputa e tudo o que se separou volta a se encontrar. As artérias se separam e retornam ao coração, e a vida una, eterna e fervorosa é tudo”. (HÖLDERLIN, 2003, p. 166)

A imagem do coração como centro onde as artérias se reúnem para se separar novamente simboliza a natureza onde findam os indivíduos dando vez a outros seres; mas, se é assim, então não apenas a reconciliação está latente na disputa e a harmonia na dissonância, mas também o contrário: a consonância também está prenhe de dissonâncias e a placidez também dá à luz o conflito, com igual inocência e num ciclo eterno. A unidade da “vida fervorosa” contém tanto o momento de separação como o de reunificação, e em ambos os estados existe a latência pelo seu oposto: como se o mais próprio do separado fosse buscar a união e o mais próprio do uno, buscar a divisão.

O uso de um elemento *musical* para caracterizar a existência como uma alternância incessante de dissonâncias e harmonias, “metáfora e metonímia” para o vai-e-vem contínuo entre caos e ordem, simplicidade e complexidade, divisões e reunificações que – talvez o mais importante – não almejam repousar em nenhuma espécie de estado final ou *telos*, como o são os próprios movimentos da vida *para além dos indivíduos*, parece preludiar algumas das visões de mundo que Nietzsche desenvolve em sua obra, desde o período preparatório<sup>26</sup> a *O*

<sup>25</sup> O termo alemão *Auflösung* é usado em música para dissolução ou resolução de um acorde dissonante, ou seja, para sua devida conversão em um acorde consonante adequado.

<sup>26</sup> Destacaríamos os apontamentos 7[116], 7[117] e 7[165], escritos entre o fim de 1870 e início de 1871. Os dois primeiros foram tema de um belo ensaio de Alberto Pucheu, de cujas traduções transcreveremos aqui alguns trechos, para mostrar a seriedade com que Nietzsche perseguia uma explicação “musical” do mundo: “7[116]: O

*nascimento da tragédia* até escritos tardios como o apontamento abaixo, escrito entre junho e julho de 1885, e que conclui a reunião de fragmentos intitulada postumamente como *Vontade de poder*:

Sabeis vós também o que é para mim “o mundo”? (...) um mar em forças tempestuosas e afluentes em si mesmas, sempre se modificando, sempre refluindo, com anos imensos de retorno, com vazante e montante de suas configurações, expelindo das mais simples às mais complexas, do mais calmo, mais inteiriçado, mais frio ao mais incandescente, mais selvagem, para o que mais contradiz a si mesmo **e depois, de novo**, da plenitude voltando ao lar do mais simples, a partir do jogo das contradições de volta até o prazer da harmonia, afirmando a si mesmo ainda nessa igualdade de suas vias e anos, abençoando a si mesmo como aquilo que há de voltar eternamente, como um devir que não conhece **nenhum tornar-se satisfeito, nenhum fastio, nenhum cansaço** –: este meu mundo *dionisíaco* do **criar** eternamente a si mesmo, do **destruir** eternamente a si mesmo, este mundo misterioso da **dupla volúpia** (...) *Este mundo é a vontade de poder – e nada além disso!* E também vós mesmos sois essa vontade de poder – e nada além disso! (NIETZSCHE, 2008, pp. 512-513)

A imagem *circulatória* de Hölderlin guarda semelhança espantosa também em relação a algumas passagens em que Nietzsche (2011, p. 209) descreve seu “pensamento abissal” do *eterno retorno*, embora falte aqui o elemento sonoro que nos interessa: “Tudo se rompe, tudo é novamente ajeitado; eternamente constrói-se a mesma casa do ser. Tudo se despede, tudo volta a se saudar; eternamente fiel a si mesmo permanece o anel do ser.”

De qualquer modo, Machado (2006, p.167) observa que o pensamento de Hölderlin sofre uma grande alteração ao longo de sua obra, indo de uma visão que apresentava o trágico como uma “contradição que é superada por uma harmonização”, nos primeiros escritos, para uma posição em que “a antinomia é radicalizada sem levar a uma reconciliação”, resultando

---

belo natural não existe. Há, entretanto, uma deformidade-perturbação e um ponto de indiferença. Em vista da idealidade da consonância, pensemos a realidade da dissonância. Assim, a dor é produtiva, ela que – a partir desse ponto de indiferença – engendra o belo como contra-cor aliada. Exemplo excepcional no santo martirizado que experimenta um êxtase sem dor e até voluptuoso. Até onde vai essa idealidade? Continuamente, ela vive e cresce, ela é um mundo no mundo. Mas a realidade não é a dor? E a representação não é nascida da realidade? Que tipo de regozijo é esse? O regozijo de uma coisa que não é real, mas apenas ideal? Sendo regozijo, toda a vida não é nada além de uma tal realidade? Que ponto de indiferença é esse que a natureza realiza? Como a ausência de dor é possível? (...)”. “[117] - É necessário que o prazer artístico exista independentemente dos homens. A floração multicolor e a cauda do pavão têm a mesma relação com a sua origem que a harmonia tem com o ponto de indiferença, ou, em outras palavras, que a obra-de-arte tem com sua origem negativa. O que cria, o que cria de maneira artística, age no artista. O que é, então, a obra-de-arte? O que é a harmonia? Ela tem tanta realidade quanto a flor multicolor. Mas se a flor, o homem e a cauda do pavão têm uma origem negativa, eles são como as ‘harmonias’ de um deus, ou seja, sua realidade é como uma realidade de sonho. Temos, então, necessidade de um ser que produz o mundo como obra-de-arte, como harmonia; a vontade faz nascer do vazio, da *penia*; a arte como *póros*. Tudo que existe é reprodução da vontade, o que se dá, inclusive, na força artística. O cristal, as células etc. Direção da arte, superar as dissonâncias: é assim que, nascido do ponto de indiferença, o mundo do belo se esforça em fazer a perturbadora dissonância atravessar a obra-de-arte. Daí o regozijo progressivo com o modo menor e com a dissonância. (...) A música prova que todo esse mundo, em sua pluralidade, não é mais experienciado como dissonância. O que padece, luta e se lacera, é sempre a única vontade: ela é a contradição perfeita como causa original da existência. A individuação é, então, o resultado, e não a causa, da paixão. A obra-de-arte e o indivíduo são uma repetição do processo originário de onde o mundo nasce, uma onda no mar”. (PUCHEU, 2007, pp. 214-215)

numa “contradição que não se resolve” – posição encontrada principalmente nos textos *Observações sobre Édipo* e *Observações sobre Antígona*.

Não queremos aqui adentrar as ricas complexidades destes textos, apenas apontar que a característica ali encontrada por Machado parece esclarecer, também, o que está em jogo em *O nascimento da tragédia*, sobretudo no que diz respeito às difíceis passagens sobre a dissonância musical. Recorrendo às interpretações de Lacoue-Labarthe, Machado assinala que a lógica presente nestes textos de Hölderlin não é dialética, sendo antes uma “lógica paradoxal”: “um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece a equivalência dos contrários levados ao extremo da contrariedade” (LACOUE-LABARTHE apud MACHADO, 2006, p. 189). Essa *equivalência dos contrários levados ao extremo da contrariedade* parece descrever com precisão, no nosso entendimento, a natureza daquela aliança monstruosa que está no cerne de *O nascimento da tragédia*: a aliança entre o apolíneo e o dionisíaco.

### 1.3 Monstruosa aliança

Como então se relacionam o apolíneo e o dionisíaco? Bom, primeiramente há entre eles uma contraposição: são dois universos opostos, criados por impulsos opostos e que geram efeitos opostos. Tal oposição se apresenta de forma clara já no primeiro parágrafo do livro, quando Nietzsche distingue entre “a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio” (NIETZSCHE, 1002, p. 27). Assim, enquanto Apolo figura, Dionísio desfigura; ou, dito de outra maneira, Apolo transfigura o desfigurado transformando-o em figura, para então Dionísio desfigurá-lo novamente, como ondas que se erguem e se desfazem, num ciclo eterno.

O modo como Nietzsche caracteriza tal oposição é também digno de nota. Em três momentos distintos, o filósofo refere-se a ela usando a expressão *ungeheure Gegensatz*, que na versão brasileira é traduzida como “imensa oposição” (NIETZSCHE, 1992, p. 97) e como “enorme contraposição” (NIETZSCHE, 1992, pp. 27 e 98). Mas em várias outras passagens em que o adjetivo *ungeheuer* é usado (são quase quarenta ao todo), ele é traduzido como *inaudito*, *monstruoso*, *prodigioso*, *extraordinário*. De fato, o termo parece comportar algo de mais bizarro e espantoso que simplesmente “enorme” ou “imenso”, e a variedade de termos em português necessários para abarcar seu conteúdo dá testemunho dessa monstruosidade. Segundo Roberto Machado, o próprio termo *ungeheuer* tem um aspecto antitético, significando ao mesmo tempo *maravilhoso* e *monstruoso*, motivo pelo qual ele mesmo prefere traduzí-lo por

“formidável”, que carregaria a simultaneidade entre um sentido positivo e um negativo (MACHADO, 2004, p.203). Machado entende, inclusive, que precisamente essa ambivalência teria sido o motivo pelo qual Hölderlin usa o substantivo *das Ungeheuer* para traduzir o grego *deina* em sua versão de Antígona, no trecho do coro que fala das contradições<sup>27</sup> que fariam do homem o ser mais extraordinário, ou monstruoso, entre tantos seres extraordinários na natureza (“*Ungeheuer ist viel. Doch nichts/ Ungeheuer, als der Mensch*”) (MACHADO, 2006, p.195). O que estamos tentando dizer é que o próprio adjetivo usado por Nietzsche para qualificar o antagonismo Apolo-Dionísio já tem algo de antagônico e monstruoso, e não seria nenhuma enormidade afirmar que esse elemento monstruoso percorre todos os cantos de *O nascimento da tragédia*.

Machado observa também que Hölderlin usa o termo no momento “mais importante” de suas análises teóricas sobre as tragédias de Sófocles: ali, ao falar da transgressão de limites que caracteriza a *hýbris*, o poeta descreve-a como um *acoplamento* ou *acasalamento monstruoso* entre homem e deus (“*das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart*”) (DIAS, 2018, p. 85), uma “unificação ilimitada” que cumpriria à tragédia *purificar* por meio da “separação ilimitada” entre as esferas do humano e do divino. Veremos mais adiante que Nietzsche tem uma ideia bem diferente dessa “insolúvel contradição entre homem e deus”, apresentando-a como uma “contradição primordial oculta”, uma “contradição no âmago do mundo” que acomete e faz sofrer o “indivíduo que aspira ao titânico”, o “nobre gênero humano que aspira ao ascenso” (NIETZSCHE, 1992, p. 67-68). Por enquanto importa-nos observar que a ideia de acasalamento também está no primeiro parágrafo de *O nascimento da tragédia*: Nietzsche emprega o mesmo verbo usado por Hölderlin, *paaren* (traduzido na edição brasileira como “emparelhar”), e chega a comparar a oposição dionisíaco-apolínea, da qual dependeria o desenvolvimento da arte (ou seja, *o nascimento da tragédia*), com a dualidade dos sexos da qual depende a procriação, “em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992, p.27). Ideia semelhante aparece também em *A filosofia na época trágica dos gregos*:

Há culpa, injustiça, contradição, sofrimento, neste mundo? Sim, exclama Heráclito, mas somente para o homem limitado, que vê em separado e não em conjunto, não para o deus contuitivo; para este, todo conflitante conflui em uma harmonia, invisível decerto ao olho humano habitual, mas inteligível àquele que, como Heráclito, é semelhante ao deus contemplativo. (...) Assim intui o mundo somente o homem estético, que aprendeu com o artista e com o nascimento da obra de arte como o conflito da pluralidade pode trazer consigo lei e ordem, como o artista fica em contemplação e em ação sobre a obra de arte, como necessidade e jogo, **conflito e**

<sup>27</sup> Sófocles ressalta essas contradições no texto de Antígona usando os pares antagônicos *pantoporos/aporos* e *ypsipolis/apolis*. (Cf. GOURGOURIS, 2003, pp. 137-142)

**harmonia têm de se emparelhar para gerar a obra de arte** [*Widerstreit und Harmonie sich zur Zeugung des Kunstwerkes paaren müssen*]. (NIETZSCHE, 1999, pp. 258-259, grifo nosso)

No que isso diz respeito ao assunto *música*, uma pista acerca do lugar onde o monstruoso e a música se tocam pode estar em um dos apontamentos preparatórios a *Humano, demasiado humano*: ali, Nietzsche afirma que nós humanos somos seres ilógicos e, portanto, injustos, mas o fato de que somos ao mesmo tempo capazes de *reconhecer isso* constitui uma das *mais monstruosas* desarmonias da existência (*eine der ungeheuersten Disharmonien des Daseins*) (NIETZSCHE, 2006b, p. 9)<sup>28</sup>. Já na versão que foi à publicação, ele substituiu *ungeheuersten* por *unauflösbarsten* (*eine der grössten und unauflösbarsten Disharmonien des Daseins*) (NIETZSCHE, 2000, p.38), de modo que a “mais monstruosa” entre as desarmonias existentes - o homem – é agora descrita como a “mais irresolúvel”. Talvez a analogia musical nos permita inferir que a aliança entre Apolo e Dionísio, uma vez que é apresentada como *monstruosa*, seja também *irresolúvel*; e de fato Nietzsche chama atenção para a *incongruência* da união formada entre esses opostos na tragédia – muito embora sua reconciliação tenha sido “o momento mais importante na história do culto grego”:

Era a reconciliação de dois adversários, com a rigorosa determinação de respeitar doravante as respectivas linhas fronteiriças e com o periódico envio mútuo de presentes honoríficos: no fundo, **o abismo não fora transposto por ponte nenhuma**. (NIETZSCHE, 1992, p. 34, grifo nosso)

Fica claro nesta passagem que, quando Nietzsche fala em reconciliação ou aliança entre os adversários Apolo e Dionísio, ele não tem em mente algo como uma integração sem falhas; em termos musicais, podemos dizer que de maneira alguma se trata de uma união *consonante*.

## 1.4 Vinho nobre

É relativamente conhecido o fato de que a primeira obra de Nietzsche narra não apenas o nascimento, mas também a morte e o renascimento da tragédia. Esse percurso se define por uma longa sucessão de batalhas, sendo a principal delas, da qual depende a própria sobrevivência da arte trágica, a que ele chama de uma “luta eterna entre a *consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo*” (NIETZSCHE, 1992, p. 104, grifos no original). A

---

<sup>28</sup> Trata-se do apontamento 9[1] do verão de 1875, em que comenta o livro de E. Dühring.

consideração teórica é aquela nascida a partir do racionalismo de Sócrates, ao qual também corresponde um “otimismo oculto na essência da lógica” (NIETZSCHE, 1992, p. 110). Estamos mais interessados, porém, naquela consideração que, tendo se configurado a partir da aliança entre Apolo e Dionísio, permite à música desdobrar todos os seus gestos e todas as suas cores: justamente a consideração *trágica*.

Vimos, no entanto, que mesmo essa aliança não se dá sem conflito, sendo descrita como algo da ordem do monstruoso. Como exatamente ela ocorre? Diríamos que tal aliança se realiza de várias formas, e, como já se deve adivinhar, em nenhuma delas Apolo e Dionísio formam uma perfeita combinação lógica – seu caráter monstruoso só fica mais evidente ao longo do livro.

Mas devemos também ter em mente que a correta concatenação lógica não estava nos propósitos de Nietzsche ao conceber *O nascimento da tragédia*, pelo contrário: na “Tentativa de autocrítica” que escreve dezesseis anos depois da primeira publicação, o filósofo assume que aquele seu “livro impossível” é “mal-escrito, frenético e penoso”, entretanto confessa tê-lo elaborado “sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando inclusive da *conveniência* do demonstrar, como livro para iniciados, como ‘música’ para aqueles que foram batizados na música” (NIETZSCHE, 1992, pp. 15-16).

E esta não é a primeira vez em que Nietzsche contrapõe a música à esfera da lógica. No aforismo 373 de *A gaia ciência*, por exemplo, ele afirma que querer interpretar a existência meramente por meio de cálculos e fórmulas acabaria por despojá-la de seu caráter polissêmico, o que seria tão absurdo quanto fazer uma avaliação “científica” da música querendo apreender dela o que é, de fato, música (NIETZSCHE, 2012, p.150) <sup>29</sup>.

E aqui chegamos a um ponto alto em nossas considerações. Diríamos que uma das principais dificuldades que *O nascimento da tragédia* oferece ao leitor é o fato de que, além

---

<sup>29</sup> Cabe lembrar, também, que nem toda música seria para ele oposta à lógica, embora as vertentes lógicas ou socráticas de música - tais como a ópera ou o seu correlato antigo, o novo ditirambo ático – e mesmo a música unicamente apolínea, tenham merecido severas críticas: “imaginemos o que podia significar esse demoníaco cantar do povo em face dos artistas salmodianes de Apolo, com os fantasmais arpejos de harpa!” (NIETZSCHE, 1992, p. 41). “Não se pode caracterizar de forma mais aguda o conteúdo íntimo dessa cultura socrática do que denominando-a cultura da ópera” (NIETZSCHE, 1992, p. 112). “Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a *música alemã*, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. O que poderá empreender, no melhor dos casos, o socratismo de nossos dias, cobiçoso de conhecimentos, com esse demônio surgido de profundezas inexauríveis? Nem a partir dos floreios e arabescos da melodia operística, nem com a ajuda da tábua aritmética da fuga e da dialética contrapontística, encontrar-se-á a fórmula à cuja luz três vezes potenciada se conseguisse subjugar esse demônio e se pudesse obrigá-lo a falar” (NIETZSCHE, 1992, p. 118).

das múltiplas maneiras como os mundos (ou experiências, ou impulsos, ou estados) dionisíaco e apolíneo se opõem, as quais veremos a seguir, Nietzsche chama cada vez mais a atenção para a importância da *simultaneidade* entre aqueles mundos, para o fato de que eles se sobrepõem, de que há entre eles uma co-presença [*Nebeneinander*] (NIETZSCHE, 1992, p.140), eles se confundem [*Durcheinander*] (NIETZSCHE, 1992, p.67). Precisamente essa inter-penetração entre o mundo apolíneo e o dionisíaco nas tragédias permite que ambos se intensifiquem mutuamente ao máximo, cada um dos quais impedindo os efeitos nocivos que o outro, tomado isoladamente, exerceria sobre o homem. Tal experiência simultânea de mundos opostos maximamente intensificados, que revela ao homem a necessidade recíproca entre ilusão e verdade, é, segundo Nietzsche (1992, p.140), “entre os efeitos peculiares da tragédia, o que há de mais notável”, além de ser a “meta suprema da tragédia e da arte em geral” (NIETZSCHE, 1992, p.130). Graças a tal simultaneidade, a tragédia logrou ser “a mediadora imperante entre as qualidades mais fortes e as mais fatídicas do povo”, tendo levado a cultura grega à “perfeição” (NIETZSCHE, 1992, p.124) – uma perfeição que, esperava Nietzsche, também a Alemanha estaria prestes a atingir, graças à reencarnação da tragédia grega no *Musikdrama* de Wagner. Essa *perfeição* inventada pelos gregos, cujo caráter raro e efêmero Nietzsche faz questão de frisar<sup>30</sup>, é comparada a uma “esplêndida mescla, como a tem um vinho nobre que inflama o ânimo e *ao mesmo tempo* o dispõe à contemplação” (NIETZSCHE, 1992, p.124, grifo nosso).

E como as dissonâncias musicais parecem condensar essa disposição simultânea a dois efeitos incongruentes, tentaremos elencar algumas das maneiras pelas quais se dá a oposição entre aqueles dois mundos, para que talvez sua co-presença trágica se torne mais compreensível. Realizemos, pois, a “análise”, para que possamos proceder àquela estranha “síntese”:

a) *O mundo dionisíaco gesta e dá à luz o apolíneo*. O título inicial da obra, *O nascimento da tragédia a partir do espírito da música*, é comumente associado à narrativa nietzschiana da formação dos espetáculos trágicos a partir do coro dos cultos dionisíacos, mas ele descreve também um *processo*: justamente a gestação e o parto do mito trágico (enformado, como todo indivíduo, pelo impulso apolíneo) a partir da “força hercúlea” da música dionisíaca

---

<sup>30</sup> “Colocados entre a Índia e Roma, e impelidos a uma eleição transviadora, conseguiram os gregos inventar, com clássica pureza, uma terceira forma, sem dúvida não para longo uso próprio, mas por isso mesmo destinada à imortalidade. Uma vez que os favoritos dos deuses morrem cedo, isso vale em todas as coisas, porém não menos certo é que, depois, eles vivem eternamente com os deuses. Do mais nobre não se exija pois que possua a duradoura resistência do couro; a sólida durabilidade, como a que foi própria, por exemplo, do impulso nacional romano, não pertence provavelmente aos predicados necessários da perfeição”. (NIETZSCHE, 1992, p. 124)

(NIETZSCHE, 1992, p.71), para, juntos, formarem a tragédia. A música é a “força criadora de mitos”, o espírito da música é o “espírito formador de mitos” (NIETZSCHE, 1992, pp. 105-106), em suma, a música é mãe do mito.

Nietzsche apresenta inicialmente esse nascimento de imagens a partir da música fazendo menção a Schiller, que teria descrito seu processo de criação poética como algo vindo de uma “certa disposição de ânimo musical” [*eine gewisse musikalische Gemüthsstimmung*], algo sem objeto determinado que resultaria em imagens poéticas.

b) *O mundo apolíneo é reflexo do dionisíaco*. Aquele nascimento é também caracterizado como a geração de uma réplica, um símile, um reflexo que, no entanto, se dá através de um espelho transfigurador (NIETZSCHE, 1992, p. 37), fazendo emergir a partir da horrível percepção do caos, da tormenta e do abismo, formas ilusórias belas e resplendentes. Nietzsche recorre a metáforas como a de “rosas a desabrochar da moita espinhosa” (NIETZSCHE, 1992, p. 37), ou “manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha”, após “um olhar no que há de mais íntimo e horroroso na natureza” (NIETZSCHE, 1992, p. 63). Tais processos ocorreriam, segundo o filósofo, de forma *inversa* a um fenômeno óptico caracterizado pelo aparecimento de manchas escuras diante dos olhos de quem tenta mirar fixamente o Sol, sendo, portanto, uma espécie de *remédio*.

A este respeito, vale o que diz Müller-Lauter ao comentar a gênese do lógico a partir do ilógico, presente na obra de Nietzsche: o estudioso ressalta o fato de que “Nietzsche faz largo uso do método de derivação de um estado de coisas a partir de outro que lhe é oposto”, como parte de uma atitude que busca “afirmar, contra todo tipo de dualismo metafísico, a unicidade deste mundo. Os antagonismos efetivos, admitidos em seu filosofar, não devem se excluir uns aos outros, mas sim ser derivados uns dos outros” (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 47).

c) *Há entre os dois mundos algo como uma simetria*. Entre aquele “lago negro de tristeza” e as belas nuvens ali refletidas (NIETZSCHE, 1992, p. 67), entre as formas harmoniosas e o inteiro substrato de desarmonia do qual elas provém, em suma, entre o dionisíaco e o apolíneo, há algo como uma harmonia preestabelecida (NIETZSCHE, 1992, p. 128), uma rigorosa necessidade e uma proporção recíproca:

Daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca (NIETZSCHE, 1992, pp. 143-144).

d) *O dionisíaco descarrega-se, redime-se, resolve-se no apolíneo.* “Devemos compreender a tragédia grega como sendo o coro dionisíaco a descarregar-se sempre de novo em um mundo de imagens apolíneo” (NIETZSCHE, 1992, p. 60).

e) *O mundo apolíneo é o véu que encobre o mundo dionisíaco.* O apolíneo é o véu de ilusão necessário para impedir que o homem mire o verdadeiro-existente, pois o “relance interior na horrenda verdade” pode deixá-lo enjoado e drenar sua vontade de viver (NIETZSCHE, 1992, p. 56).

f) *O apolíneo é o mundo do sonho, o dionisíaco é o da embriaguez.* Nietzsche define a “essência da tragédia” como “manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca” (NIETZSCHE, 1992, p. 90). Talvez a maneira como se dá o *trânsito* entre esses dois estados fique mais compreensível se recorrermos à proximidade que Nietzsche estabelece entre a embriaguez e o sono (este entendido como prostração, autoalienação, autoesquecimento), o que se mostra na passagem em que ele descreve o processo de criação do artista trágico, ou seja, “o artista ao mesmo tempo onírico e extático”:

(...) a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em *uma imagem similitude de sonho* (NIETZSCHE, 1992, p. 32).

Essa experiência de fusão com a natureza, a propósito, é bastante similar à que Hölderlin descreve, embora não com o nome “dionisíaca”, como capaz de desfazer a indesejável divisão entre homem e Ser, entre sujeito e objeto, ocorrida no momento em que o homem se considera a si mesmo um “eu”. Segundo Hölderlin, basta que o indivíduo se considere um eu para se apartar da natureza; no entanto, ele pode retornar a ela por meio de um “bem-aventurado autoesquecimento” [*selige Selbstvergessenheit*] (HÖLDERLIN, 2003, p.13). Para descrever o estado ideal de criação artística, Nietzsche recorre à mesma *Selbstvergessenheit* apontada por Hölderlin como forma de reunificação com o Todo (NIETZSCHE, 1992, pp. 30, 41).

g) *O mundo apolíneo protege o homem do mundo dionisíaco.* Apolo “desarma” Dionísio, tira seus efeitos nocivos – esta seria a diferença do violento dionisismo bárbaro para o respeitoso dionisismo helênico (NIETZSCHE, 1992, p.33). Apenas mesclado ao elemento apolíneo o dionisíaco não destrói o homem. Assim, o mundo apolíneo é *interposto* entre o homem e os poderes dionisíacos da natureza para proteger o indivíduo de sua unificação imediata com o todo:

Miramos o drama e penetramos com o olhar perfurante em seu movimentado mundo interno dos motivos - e, no entanto, nos sentíamos como se junto a nós passasse unicamente uma imagem similiforme, cujo sentido mais profundo críamos quase adivinhar, e que desejávamos puxar, qual uma cortina, para divisar por trás dela a proto-imagem. A claríssima nitidez da imagem não nos bastava: pois esta parecia tanto revelar algo como encobri-lo; e enquanto, com a sua revelação similiforme, ela parecia convidar a rasgar o véu, ao desvelamento do fundo misterioso, precisamente aquela transluminosa onivisibilidade mantinha outra vez o olho enfeitiçado e o impedia de penetrar mais fundo. (NIETZSCHE, 1992, p. 139)

h) *Também o dionisíaco impede os excessos da tendência apolínea.* O dionisíaco se fez necessário, entre os gregos, “para que a forma, nessa tendência apolínea, não se congelasse em rigidez e frieza egípcias, para que no esforço de prescrever às ondas singulares o seu curso e o seu âmbito não fosse extinto o movimento do lago inteiro” (NIETZSCHE, 1992, p.68) Além disso, o dionisíaco, por outro lado, impediu os gregos de se exaurirem numa “consumidora ambição de poder e glória universais” (NIETZSCHE, 1992, p. 124) a que teria levado o impulso político vindo unicamente do “Apolo formador de estados”, como o que foi responsável pela “expressão grandiosa, mas também horrorosa”, do *imperium romano* (NIETZSCHE, 1992, pp.123-124).

i) *O mundo dionisíaco é o substrato, o fundamento do mundo apolíneo.* Esse “fundamento”, no entanto, ora é caracterizado como um *abismo*, ora como um *transbordamento de vida*: “precisamos demolir pedra após pedra, por assim dizer, o artístico edifício da cultura apolínea, até vislumbrarmos os fundamentos nos quais se assenta” (NIETZSCHE, 1992, p. 35). O grego apolíneo sentia que “toda a sua existência, com toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p. 41). “O ‘eu’ do lírico soa, portanto, a partir do abismo do ser: sua ‘subjetividade’, no sentido dos estetas modernos, é uma ilusão” (NIETZSCHE, 1992, p. 44). “Toda a concepção do poeta nada mais é senão aquela imagem luminosa que a natureza saneadora nos antepõe, após um olhar nosso ao abismo” (NIETZSCHE, 1992, pp. 64-65). “A tragédia está sentada em meio a esse transbordamento de vida, sofrimento e prazer” (NIETZSCHE, 1992, p. 123).

Cabe acrescentar que a partir do momento em que Eurípides busca “excisar da tragédia aquele elemento dionisíaco originário e onipotente e voltar a construí-la de novo puramente sobre uma arte, uma moral e uma visão do mundo não-dionisíacas” (NIETZSCHE, 1992, p. 78), a tragédia muda de caminho, de fundamento, de raiz:

O que foi então que impeliu o artista ricamente dotado e incessantemente movido à criação a desviar-se de maneira tão violenta do caminho sobre o qual brilhavam o sol

dos maiores nomes poéticos e o céu desanuviado do favor popular? (NIETZSCHE, 1992, p. 76).

j) *O dionisíaco dá profundidade ao apolíneo*. À aparente precisão dos traços e linhas das figuras apolíneas da cena, o dionisíaco acrescenta uma “profundidade enigmática”, uma “infinitude de fundo”, uma “cabeleira de cometa” que aponta para o incerto e inclarificável (NIETZSCHE, 1992, p.77). Essa ideia de um poder da distância, que pode ser muito frutífera em se tratando de música, nos lembra a definição do conceito benjaminiano de *aura*<sup>31</sup>, que, a propósito, Wisnik irá usar em sentido muito parecido (embora sem fazer menção explícita ao nome de Benjamin), com a vantagem de também se aplicar a outras concepções, que veremos em maiores detalhes nos itens seguintes, feitas por Nietzsche a respeito do caráter contínuo da unidade primordial dionisíaca, em oposição ao caráter descontínuo, distinto, individuado, da esfera apolínea<sup>32</sup>.

k) *Do apolíneo pode-se derivar/deduzir o dionisíaco*. Essa característica já é dada nas primeiras páginas, nos comentários sobre a *interpretação dos sonhos* por meio da qual se teria acesso ao significado oculto e profundo de tais imagens superficiais (NIETZSCHE, 1992, p.28). Um outro grande exemplo de *dedução do dionisíaco a partir do apolíneo* está no último parágrafo do livro: Nietzsche imagina a curiosa cena de um homem moderno subitamente transportado à Grécia antiga, capaz então de contemplar a beleza, a harmonia, os gestos delicados e ritmados dos helenos. Da grandeza apolínea que ali se manifesta, ele deduz a *necessária* magnitude de Dionísio:

Não teria ele, diante dessa ininterrupta afluência de beleza, de levantar as mãos para Apolo, exclamando: “Bem-aventurado o povo dos helenos! Quão grande deve ter sido entre vós Dionísio, se o deus de Delos considera necessárias tais magias para curar vossa folia ditirâmbica!”. - Mas a alguém nesse estado de ânimo, um velho ateniense, erguendo o olhar para ele com o sublime olhar de Êsquilo, replicaria: “Mas dize

<sup>31</sup> Segundo Walter Benjamin, a aura seria a “única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 147). Didi-Huberman traz esta citação de Benjamin e chama a atenção para o “poder da distância” presente na aura.

<sup>32</sup> Diz Wisnik: “Em muitas tradições, especialmente entre árabes e indianos, os sons são cantados como notas (que se localizam num ponto preciso da altura melódica), mas também ‘glissados’, deslizando em torno dessas referências ‘fixas’ através de nuances melismáticas, quartos de tom ou menos, variações mínimas de altura e timbre que criam, em torno de cada som discreto e articulado, uma espécie de dança irreverente que reverencia o contínuo ruidoso. O canto obedece às medidas e às distinções escalares, aos intervalos regulares e descontínuos, mas tece em cada ponto uma espécie de rumoroso comentário sobre o *contínuo* em que se inscreve cada som (em torno de cada som gravita um campo de força que, além de diretamente rítmico – o que a música desenvolve fartamente – é timbrístico e micromelódico). O ruído cerca o som como uma aura. O som desponta alegre e dolorosamente em meio ao ruído” (WISNIK, 1989, p. 40). Obviamente, esses “quartos de tom ou menos, variações mínimas de altura e timbre”, que fazem “uma espécie de dança irreverente que reverencia o contínuo ruidoso”, soariam *dissonantes* em relação a “cada som discreto e articulado”, ao menos para nossa percepção ocidental. Ou seja, se “o ruído cerca o som como uma aura”, essa aura certamente soa dissonante aos nossos ouvidos, e talvez também a recíproca seja verdadeira: tudo o que é dissonante “reverencia o contínuo ruidoso” e “cerca o som” (medido, discreto) tal como uma *aura*.

também isto, ó singular forasteiro, quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo!” (NIETZSCHE, 1992, p. 144)

1) *O dionisíaco é contínuo, o apolíneo é descontínuo.* Esse caráter discreto, descontínuo, que caracteriza o apolíneo, constituído por indivíduos muito bem delimitados e separados uns dos outros, é também exemplificado no último parágrafo do texto, quando Nietzsche fala das “altas colunas jônicas”, do “horizonte recortado por linhas puras e nobres” (NIETZSCHE, 1992, p. 144), trazendo também a característica da fixidez pétrea que busca a todo custo *resistir à impermanência*. Já o dionisíaco é sempre marcado pelas fusões, possessões, torrentes, isto é, pelos movimentos que tendem à unidade do todo; o *continuum*, aliás, é essa unidade. Mas é importante ressaltar que o caráter contínuo do dionisíaco não implica homogeneidade, pois esta revelaria algo de artifício humano; o dionisíaco está ligado ao elemento ctônico, titânico, ao caos de forças indomadas que buscam sempre se expandir.<sup>33</sup>

A oposição entre a continuidade dionisíaca e a descontinuidade apolínea parece também se mostrar na linguagem do autor: temos um bom exemplo na passagem entre a seção 20 para a 21, quando Nietzsche (1992, p.123), após entusiasmar-se incitando a uma improvável união do homem com tigres e panteras, apenas possível naquele estado fusional dionisíaco, retorna à distinção e ao comedimento apolíneo: “Retornando desses tons exortatórios à disposição do ânimo que convém ao homem contemplativo...” (NIETZSCHE, 1992, p. 123)

A oposição acima observada se manifesta de uma maneira mais propriamente musical quando Nietzsche, por exemplo, distingue entre a “torrente unitária” da música dionisíaca e a “arquitetura dórica em sons” que caracteriza a música apolínea (NIETZSCHE, 1992, p.34). Além disso, ao comentar o efeito da música dionisíaca sobre o homem civilizado, Nietzsche menciona uma afirmação feita por Wagner segundo a qual a civilização é “suspensa [*aufgehoben*] pela música, tal como a claridade de uma lâmpada o é pela luz do dia” (NIETZSCHE, 1992, p.55). Tal afirmação parece sublinhar o caráter contínuo da luz diurna,

---

<sup>33</sup> Esse caráter heterogêneo e agônico que constitui a unidade dionisíaca é assim exposto em uma das mais belas passagens do livro: “Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pletera de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o uno vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos”..(NIETZSCHE, 1992, pp. 102-103)

vinda de um único sol, em oposição à iluminação discreta propiciada por uma ou várias lâmpadas. Nietzsche pode ter percebido as rupturas trazidas por *Tristão e Isolda* como um movimento no sentido que vai da discrição/separação que caracteriza o mundo civilizado para o *continuum* heterogêneo que constitui o Todo da natureza.

Após termos tentado mostrar a multiplicidade de maneiras como se contrapõem os mundos (ou estados, ou princípios) dionisíaco e apolíneo, gostaríamos, entretanto, de nos deter em um destes aspectos em especial: a oposição entre as concepções *morais* que eles fundamentam. Esta parece ser, nas considerações de Nietzsche, o mais importante aspecto da oposição Dionísio-Apolo, e talvez seja o principal responsável pelo fato de o livro soar tão estranho ao leitor - pois se a moral ligada às perenes figuras *apolíneas* nos parece agradavelmente familiar, a que decorre da visão mundo dionisíaca pode causar algum desconforto.

## 1.5 O deus em pedaços

Para nós que vivemos no ocidente platônico-cristão, apegados que somos à ideia de participar do eterno por meio de uma alma inquebrantável, a leitura de *O nascimento da tragédia* pode ser dolorosa: ali, são onipresentes expressões como *despedaçamento*, *destróçamento*, *quebrantamento*, *desconjunção*, *dilaceração*. Nietzsche nos leva à Grécia trágica, terreno de Dionísio, deus “a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, *nesse estado*, é adorado como Zagreus”. (NIETZSCHE, 1992, p. 107, p. 70, grifo nosso).

Embora a noção de despedaçamento leve necessariamente à de *aniquilação*, termo também recorrente em *O nascimento da tragédia*, o curioso é que, segundo o autor, o que se está a louvar, tanto nos antigos cultos a Dionísio como na tragédia deles nascida, é justamente a vida eterna: “‘Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia”. (NIETZSCHE, 1992, p.102)

Mas como é possível essa relação entre dilaceração e imortalidade no âmbito dionisíaco? Ora, aqui a vida eterna não é aquela em que escapamos da morte graças à imaterialidade de uma alma individual. Pelo contrário, trata-se de uma imortalidade *a despeito* dos indivíduos, *para além* de suas barreiras: trata-se da vida eterna da *unidade de tudo o que existe*, à qual retornam os seres quando desmoronam suas barreiras individuais. Daquela

unidade primordial, emergimos por alguns instantes apenas para novamente naufragar, tal como ondas no mar se arrebatam. No entanto, apenas *enquanto indivíduos* somos aniquilados: estamos agora fusionados à vida una que segue. Diferentemente do que ocorre na concepção platônico-cristã, a visão dionisíaca passa pelo doloroso reconhecimento de que *toda permanência individual não passa de ilusão*. No âmbito de *O nascimento da tragédia*, a sensação de permanência dos indivíduos, cuja função é animá-los a sua existência cotidiana, seria uma ilusão plasmada pelo impulso *apolíneo* da natureza, em referência ao antigo deus das belas aparências. Assim se dá a oposição, tornada célebre por Nietzsche, entre os impulsos *apolíneo* e *dionisíaco* da natureza: enquanto Apolo engendra permanências ilusórias, Dionísio simboliza aquilo que por trás delas verdadeiramente existe: a fluidez de uma vida que se destrói para se recriar, num misto de dor e prazer.

Conforme tal visão de mundo, que Nietzsche apresenta como própria aos gregos de certa época anterior ao evento Sócrates, o indivíduo mesmo é resultado de uma dilaceração: a dilaceração da unidade primordial da natureza, à qual, no entanto, o homem se *reintegra* quando é, por sua vez, dilacerado. Daí o significado da identidade entre a natureza una e Dionísio, que segundo Nietzsche estava na base dos antigos cultos e tragédias: por meio da *desintegração* dos indivíduos, Dionísio se *reintegra* e renasce! Este seria o segredo da força e coragem com que os gregos da melhor época - a época trágica - enfrentavam o que há de mais horrível e perturbador na existência: para além dos horrores da vida individual, aguardava-os o prazer dionisíaco do retorno ao cerne da natureza, entendido como potência pura pré-individuação. Como diz Nietzsche,

na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: “Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências!” (NIETZSCHE, 1992, p. 102).

Mas aquela oposição não se baseia em nenhum efeito mágico, que faria surgir mundos que não existem; trata-se de duas considerações de mundo distintas, de consequências conflitantes, mas ambas neste mundo e combinadas de uma tal forma que, não obstante sua incongruência, teria sido responsável pelo “milagre” grego: trata-se justamente da contradição entre o “mundo da individuatio” apolíneo e o “Uno primordial” dionisíaco - também entendidos, a certa altura do texto, como respectivamente um mundo humano e um mundo divino, por trazerem as características da medida (mundo humano/apolíneo) e da desmedida (mundo divino/dionisíaco):

(...) a contradição no âmago do mundo se lhe revela como uma **confusão de mundos diversos**, por exemplo, de um mundo divino e um mundo humano dos quais cada um, como indivíduo, está certo, mas, como mundo singular ao lado de outro, tem de sofrer por sua individuação. Na heróica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre (NIETZSCHE, 1992, pp 67-68, grifo nosso).

Parece-nos que o motivo mais importante para Nietzsche (1992, pp. 131-132) valorizar essa incongruência é o fato de que ela impediria o estabelecimento de uma única “ordem moral do mundo” ou “consideração moral do mundo” como sendo *a correta*: Apolo se nos apresenta como o “endeusamento do *principium individuationis*”, o qual “só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico” (NIETZSCHE, 1992, p.40), enquanto Dionísio, pelo contrário, simboliza uma consideração que prescreve aquela individuação apolínea como “fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável”. Assim, a consideração dionisíaca seria

uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a *doutrina misteriosófica da tragédia*: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida. (NIETZSCHE, 1992, p.70)

É importante reiterar que essa desintegração fusionante entre o indivíduo e a “vida eterna” por trás das aparências não era experienciada *após* a morte num além metafísico incorpóreo, mas alcançada *em vida e neste* mundo - por meio da música. A música dionisíaca daria ao homem acesso ao gozo primevo com que a natureza tudo cria e destrói. E o espantoso é que, segundo Nietzsche, um elemento musical específico seria capaz de provocar, também no homem moderno, aquele *efeito* que experienciavam os gregos dionisíacos em seus antigos cultos e tragédias: trata-se, claro, da dissonância. Fernando de Moraes Barros aponta para o cerne da questão ao afirmar: “porque se refere de maneira legítima à contradição existente no coração do Uno primordial, a noção de dissonância apresentaria as melhores credenciais para caracterizá-lo”. (BARROS, 2007, p. 38)

## 1.6 Maravilhoso significado

Nietzsche (1992, pp. 141-142) descreve o efeito da dissonância, que facilitaria o entendimento do “difícil problema do efeito trágico”, da seguinte forma: “queremos ouvir e

desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir”, o que se daria de forma análoga à caracterização visual do mesmo efeito: “ter de olhar e ao mesmo tempo ir além do olhar” (NIETZSCHE, 1992, p. 139). Além disso, ele afirma que “entre os efeitos peculiares da tragédia, o que há de mais notável é essa co-presença” (NIETZSCHE, 1992, p. 140); e é importante frisar que não se trata de uma co-presença entre olhar e ouvir, mas entre querer olhar (ou ouvir) e, ao mesmo tempo, querer ir além do olhar (ou além do ouvir). Essa simultaneidade de efeitos é descrita, em termos visuais, da seguinte forma no início da seção 22:

Enquanto se faz assim consciente de que seus impulsos dirigidos à visibilidade e à transfiguração sofrem suma intensificação, sente todavia **com igual precisão** que essa longa seqüência de efeitos artísticos apolíneos não engendrou, apesar de tudo, aquela ditosa persistência em uma contemplação isenta de vontade, que o criador plástico e o poeta épico, isto é, os artistas genuinamente apolíneos, nele suscitam por meio de suas obras de arte: quer dizer, a justificação do mundo da *individuat* alcançada naquela contemplação, justificação que constitui o cimo e a suma da arte apolínea. Ele contempla o mundo transfigurado da cena e, **no entanto**, o nega. Ele vê diante de si, com nitidez e beleza épicas, o herói trágico e, **no entanto**, alegra-se com o seu aniquilamento. Ele compreende até o mais íntimo a ocorrência da cena e, **no entanto**, refugia-se de bom grado no incompreensível. Ele sente que as ações do herói são justificadas e, **no entanto**, sente-se ainda mais enaltecido quando essas ações destroem o seu autor. Ele estremece ante os sofrimentos que hão de atingir o herói e, **no entanto**, pressente neles um prazer superior, muito mais preponderante. Ele enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, **no entanto**, deseja estar cego. (NIETZSCHE, 1992, pp.130-131, grifos nossos)

Aqui a expressão “no entanto”, usada repetidamente, também pode ser entendida como “ao mesmo tempo”, ou seja: Nietzsche está chamando a atenção para aquela simultaneidade, aquela notável co-presença experimentada pelo espectador trágico: “ele compartilha com a esfera da arte apolínea o inteiro prazer na aparência e na visão e simultaneamente nega tal prazer e sente um prazer ainda mais alto no aniquilamento do mundo da aparência visível” (NIETZSCHE, 1992, p. 140).

Mas, assim como na passagem acima, na maior parte das vezes em que descreve tal efeito trágico Nietzsche faz apelo ao sentido da *visão*. De posse dos elementos que conseguimos até agora reunir, entretanto, talvez possamos entender como aquela co-presença se dá no âmbito puramente musical, ou seja, como Nietzsche entende a *dissonância*, e por que ele a relaciona ao “lúdico construir e desconstruir” da criança de Heráclito.

Vimos que a tragédia ou o *Musikdrama* é o meio estético onde se dá aquela aliança entre Apolo e Dionísio, ou seja, onde se dá a simultaneidade entre a experiência do mundo discreto dos indivíduos, separados uns dos outros e constrangidos cada qual a seus limites, sendo portanto uma experiência (predominantemente visual) de *contemplação*, e aquela outra experiência das forças desmedidas da natureza, que formam um Todo convulsionado, heterogêneo, de formas disformes que se mesclam e se movem, sendo esta uma experiência

(predominantemente musical) de *êxtase* e de  *fusão*. Vimos também que Nietzsche descreve a dissonância como algo que *dispõe* a essas experiências, ela nos faz “querer”, “desejar” tê-las ao mesmo tempo. Com isso, as dissonâncias não apenas facilitariam, mas nos fariam entender, de imediato,

o que significa na tragédia querer ao mesmo tempo olhar e desejar-se para muito além do olhar: estado que, no tocante à dissonância empregada artisticamente, precisaríamos caracterizar exatamente assim, isto é, que queremos ouvir e desejamos ao mesmo tempo ir muito além do ouvir. (NIETZSCHE, 1992, pp. 141-142)

Ora, aparentemente, todo aquele efeito conjunto da tragédia, que revelaria como é possível a aniquilação do herói trágico causar no espectador um prazer estético, estaria *condensado* nas dissonâncias. Pois queremos ouvir as notas que as constituem, seu caráter discreto, sua curiosa combinação, seus tons singulares, como se pudéssemos “ver” as notas individuais, e, *ao mesmo tempo*, o fato de essas notas estarem disjuntas, desconjuntadas, arranjadas de maneira algo precária e fazendo atrito umas contra as outras, nos permitiria também perceber o que se oculta por trás das aparências, de modo que elas nos fariam entrever, ou melhor, entreouvir aquele ruído furioso de onde tudo vem, o caos sonoro do qual os belos sons afinados, os “fantasmas arpejos de harpa” (NIETZSCHE, 1992, p.41) não são mais que o reflexo negativo e a necessária transfiguração – uma experiência *disforme* que também pode se dar no âmbito visual, mas cujo meio por excelência seria a música.

E por que Nietzsche logo em seguida relaciona o efeito das dissonâncias ao jogo da criança de Heráclito? Parece-nos que, ao revelar para o ouvinte o lugar de onde vêm e para onde voltam todos os seres, *cuja permanência revela-se mera ilusão*, aquela sobreposição que as dissonâncias provocam entre ver e ir além do ver (ou entre ouvir e ir além do ouvir) colocaria em movimento, para usar as palavras de Didi-Huberman, o “jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33), um movimento de ondas análogo ao daqueles montes de pedra que o deus-criança ergue apenas para então desfazer. A única coisa que poderia *justificar a existência* com todas as suas dores, portanto, não seria culpar os indivíduos por sua existência, como se a dor inevitável fosse o pagamento de um preço, mas imaginar, *deduzir* que em toda essa constante criação e destruição, ou seja, por trás de toda a vida e morte dos seres, haveria um prazer lúdico, o prazer infantil da *brincadeira*, sentido pela própria vida enquanto “força plasmadora do universo”, e é aí que está a questão: nos seria dado *sentir*, também, esse *mesmo prazer*, quando ouvimos uma dissonância musical, de

maneira tal que o “prazer primordial percebido inclusive na dor”, causado por essas feridas sonoras, seria uma prova de que vale a pena existir.

O que pode deixar essas considerações um tanto mais confusas - e lembremos que Nietzsche descreve uma “confusão [*Durcheinander*] de mundos diversos” - é justamente o fato de que a música, arte dionisíaca por excelência<sup>34</sup>, permite uma percepção apolínea, e também as imagens, primariamente apolíneas, permitem uma percepção dionisíaca. A seguinte passagem pode nos ajudar a abordar a questão: “no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. (...) Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio” (NIETZSCHE, 1992, pp. 129-130). Ou seja, aparentemente, segundo Nietzsche, *antes* de tal ruptura ocorrida no ponto alto da peça, tanto música como imagem são percebidas predominantemente de acordo com os critérios da distinção apolínea (que poderíamos talvez chamar de “analíticos”), portanto a música, na primeira metade de uma tragédia, apenas “serve” à caracterização e individualização dos personagens; mas, *depois* daquele “ponto mais essencial de todos” – que parece remeter ao que Hölderlin chama de *cesura* trágica<sup>35</sup> –, a integridade das imagens individuais se quebra e elas (ou o que resta delas) incorporam o caráter fusional, disforme, “sintético”, monstruoso, próprio à música – obviamente, próprio não à música apolínea, que Nietzsche caracteriza como “arquitetura dórica em sons”, e sim à música dissonante-dionisíaca: daí ele usar como modelo *Tristão e Isolda*.

Um caso exemplar desse ponto de *cesura* é aquele relacionado à *hýbris* de Édipo, e, de fato, podemos dizer que a partir desse ponto é como se a imagem de sua esposa se fusionasse à de sua mãe, assim como, de maneira igualmente dolorosa, o Édipo-marido e o Édipo-filho tornam-se (revelam-se) indiscerníveis<sup>36</sup>. Com isso o próprio espectador, como diz Nietzsche, “enxerga mais e com mais profundidade do que nunca e, no entanto, deseja estar cego” (NIETZSCHE, 1992, p. 131) - uma aparente alusão ao fato de que Édipo, quando percebe ter violado aqueles limites invioláveis, também viola (perfura) os próprios olhos. Se Nietzsche em outro momento diz que o homem dionisíaco, à maneira de Hamlet, tem o “olhar alquebrado”,

<sup>34</sup> “Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral” (NIETZSCHE, 1992, p. 34, grifo nosso).

<sup>35</sup> “(...) torna-se necessário o que na métrica se chama *cesura*, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir de encontro à mudança torrencial das representações, em seu ápice”. (HÖLDERLIN, 2008, pp. 68-69)

<sup>36</sup> Lembremos que, de uma maneira bem menos trágica que aquela experimentada pelo filho/marido Édipo e pela esposa/mãe Jocasta, as figuras de Tristão e Isolda também passam por algo como uma fusão, quando Tristão diz: “Tu Tristão, eu Isolda, já não Tristão!” [*Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan!*!], ao que Isolda responde: “Tu Isolda, eu Tristão, já não Isolda!” [*Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!*!]. Nesse sentido, o título da obra pode ser visto como anúncio da sobreposição (“dissonante”) entre as personagens, assim como ao final se dá uma fusão entre seu amor e a morte [*Liebestod*].

devemos lembrar que o que quebra o olhar do homem, o que destroça os frágeis limites seja de Hamlet, Édipo, Jocasta ou qualquer humano, é a própria *desmedida da verdade*<sup>37</sup>, que não conhece qualquer limite e despreza toda medida individual; e é essa desmedida da verdade o que, segundo Nietzsche, a música dionisíaca-dissonante é capaz de expressar - trazendo, contudo, além da dor da desagregação individual, o prazer “orgiástico” da reintegração ao todo<sup>38</sup>. A respeito da consanguinidade entre uma música predominantemente dissonante e o *disforme*, Safatle faz alguns apontamentos esclarecedores:

Tal como o mito trágico dá forma ao que insiste para além da forma (a fusão com o Um, o retorno à indiferenciação), a forma musical deve ser capaz de sustentar-se na tensão entre processos construtivos e dissolução. Dificilmente poderíamos imaginar exposição melhor do que está em jogo no recurso wagneriano ao cromatismo. Um cromatismo que impede a individuação segura das funções e motivos no interior da forma musical, forma de uma vontade que só se afirma através do impulso em direção ao aniquilamento das individualidades. (...) Se Nietzsche pode afirmar, ao final de *O nascimento da tragédia*, que a dissonância musical é a matriz comum que liga a música ao mito trágico, é porque, no cromatismo wagneriano, não estamos mais falando de dissonâncias preparadas que servem apenas para justificar e assegurar o centro tonal, mas dissonâncias *sem telos* que abrem o desenvolvimento para uma multiplicidade aparentemente infinita de desdobramentos cromáticos. Há longas passagens de *Tristão e Isolda* nas quais temos dificuldade em encontrar uma tonalidade definida, o que embaralha a partilha segura entre consonância e dissonância, abrindo, com isto, o espaço para uma melodia infinita que se assemelha ao “lúdico construir e destruir do mundo individual”. Atividade sem fim que remete à criança que “brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los”. (SAFATLE, 2006, pp. 17-18)<sup>39</sup>

Talvez o encanto de uma obra como *Tristão e Isolda* esteja no fato de suas severas dissonâncias portarem instantes de tanta beleza, como se fossem “rosas a desabrochar da moita espinhosa”, rosas estranhas cuja beleza vem precisamente de deixarem entrever o terror de sua origem<sup>40</sup>. Como diz Nietzsche, “o que dá ao jogo seu encanto é o movimento que está abaixo

<sup>37</sup> Diz Hölderlin em comentário a *Édipo rei*: “quando rompeu os limites, embriagado em sua forma esplêndida e harmoniosa, que no entanto pode permanecer, o saber se incita antes de tudo a saber mais do que pode suportar ou apreender”. (HÖLDERLIN, 2008, p. 72)

<sup>38</sup> Lembremos também que Nietzsche relaciona esse prazer orgiástico das antigas tragédias e cultos dionisíacos ao “prazer superior” [*höchste Lust*] que Isolda declara sentir ao mergulhar na inconsciência da morte, no último verso de *Tristão*. (NIETZSCHE, 1992, p. 131)

<sup>39</sup> Em relação a essa capacidade de “[impedir] a individuação segura das funções e motivos no interior da forma musical”, Safatle faz a interessante observação de que, após a “guinada contra o cromatismo wagneriano”, Nietzsche passa a atribuir ao *riso irônico* o papel de “desvelar a força plástica da vida e de afirmar a temporalidade radical de um mundo onde nenhuma configuração deve subsistir de maneira perene” (SAFATLE, 2006, p. 22). Veremos essa questão novamente ao tratar da ironia presente na música de Stravinsky.

<sup>40</sup> Uma descrição desse jogo de figura e fundo na música se encontra numa curiosa analogia feita por Guilherme Wisnik entre as obras do escritório japonês de arquitetura SANAA e as músicas do grupo inglês Radiohead: “Vejo na arquitetura do SANAA uma espécie de sonambulismo lúcido, cuja vitalidade provém justamente da sua aparência inerte. E que, como em outras manifestações artísticas recentes, tais como as canções do Radiohead, parecem manter a nossa atenção presa à circularidade translúcida da sua superfície, prometendo um mergulho em seu interior, que revelaria a sua estrutura formal. Mas o acesso a essa dimensão, no entanto, permanece sempre vedado, mantendo-nos em hipnótica vigília” (WISNIK, 2013, p. 259). Diríamos que esse efeito pode ser percebido em canções como *Pyramid song* e *How to disappear completely*.

da fronteira da plena harmonia” (NIETZSCHE, 2006, p.16). Mas, se em *Tristão* aqueles instantes de beleza harmônica são notáveis como produto da vontade do compositor que, assim como a criança de Heráclito, se compraz em “transfigurar” grãos de areia em montes (e então derrubá-los), talvez já possamos adiantar que a *música radical* elogiada por Adorno parece fascinada por tudo aquilo que não costuma se elevar à superfície, movendo-se lá onde a beleza, se existe, é muito mais rara ou mais difícil de se ver: “o que a música radical conhece é a dor não transfigurada do homem” (ADORNO, 2007, p.42).

## 1.7 Algumas considerações a partir de Hegel e Schopenhauer

Em suas análises de *O nascimento da tragédia*, Gilles Deleuze faz algumas afirmações que dão o que pensar. Ele afirma por exemplo que “Dionísio e Apolo não se opõem como os termos de uma contradição, mas antes como dois modos antitéticos de a resolver” (DELEUZE, 2001, p. 20). Isso nos levaria a questionar se, nesse sentido, haveria então algo como uma primeira resolução/redenção/descarga do dionisíaco no apolíneo (música no mito) e, depois, uma segunda “grande” resolução/dissolução/consolação do apolíneo no dionisíaco, como uma espécie de movimento hegeliano de *negação da negação*, que a partir da totalidade dionisíaca se exterioriza formando o indivíduo apolíneo (negação), para depois retornar ao todo dionisíaco (negação da negação), como uma espécie de “suprassunção no absoluto”.

Talvez não seja exatamente o que o francês sugere, pois, uma vez que “o anti-hegelianismo atravessa a obra de Nietzsche, como o fio da agressividade” (DELEUZE, 2001, p.16) não estaríamos diante de uma “negação da negação”, e sim de uma “afirmação da afirmação” (DELEUZE, 2001, p. 290). Essa consideração parece acertada se lembrarmos, por exemplo, da “dupla volúpia” mencionada por Nietzsche (2008, p.513) ao descrever o mundo como vontade de poder: “este meu mundo *dionisíaco* do criar eternamente a si mesmo, do destruir eternamente a si mesmo, este mundo misterioso da dupla volúpia (...) *Este mundo é a vontade de poder – e nada além disso!*” (NIETZSCHE, 2008, pp. 512-513).

Mas a ideia de que seriam duas formas diferentes de “resolução”, embora muito interessante do ponto de vista musical (e Deleuze era alguém que entendia do assunto), parece contrastar com momentos em que Nietzsche (1992, p.18) se refere a uma *contínua* redenção (“o mundo, em cada instante a *alcançada* redenção de deus”), e uma *contínua* satisfação:

Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: “Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, **eternamente a satisfazer-se** com essa mudança das aparências!” (NIETZSCHE, 1992, p.102).

Não é difícil imaginar, por exemplo, que Nietzsche assim percebesse as quatro horas e meia de *Tristão e Isolda*: como um *contínuo sofrimento* e um *contínuo prazer*, simultaneamente, em cada um de seus instantes.

De todo modo, uma tal “afirmação da afirmação”, como a que aponta Deleuze, parece remeter unicamente àquela dimensão temporal linear, sucessiva, em que os seres são constantemente criados e destruídos; essa dimensão, que Nietzsche caracteriza como o “verdadeiramente-existente”, é a da unidade primordial da natureza, expressa na música dionisíaca, e que atende também pelo nome de *impermanência*. Mas o que o filósofo também não cansa de apontar é a possibilidade da sobreposição (que ele chama de “trágica”) entre esta e uma outra experiência: aquela da *permanência*, sempre *ilusória*, de natureza apolínea, que é representada pela palavra e pela imagem – e, na tragédia, representada pela figura do *mito*. Em última análise, são esses dois mundos, impermanência e permanência, ou melhor, a *verdade da impermanência do Todo* e a *ilusão de permanência dos indivíduos*, unidos de maneira misteriosa na tragédia e no *Musikdrama*, que Nietzsche pretende a ambos afirmar e exaltar. Assim, em vez do termo “afirmação da afirmação”, com que Deleuze polemiza contra a “negação da negação” hegeliana, talvez seja mais adequado se falar em *dupla afirmação*.

Mas há uma outra “dupla negação”, talvez ainda mais terrível que a de Hegel, que Nietzsche enfrenta opondo uma outra “dupla afirmação”. Trata-se daquela que o leitor de *O mundo como vontade e como representação* encontra em suas últimas páginas: “Nenhuma vontade: nenhuma representação, nenhum mundo” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 476). Ou seja: Schopenhauer defende a negação do mundo “como vontade” e *também* do mundo “como representação” – negando assim, para espanto do leitor, o próprio título da obra.

De fato, ao lermos em *O mundo* aquelas longas menções à indignidade humana, ao desprazer da existência e à ideia fixa de que *toda vida é sofrimento* (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 360), a grande exortação ao nada<sup>41</sup> que toma os últimos capítulos da obra parece soar apenas

---

<sup>41</sup> Segundo Schopenhauer (2015, p. 476), este pretendido “nada, que como o último fim paira atrás de toda virtude e santidade”, causador de uma “paz que é superior a toda razão”, teria um modelo na arte, mais propriamente na “serenidade jovial” expressa nos rostos dos santos representados por artistas como Rafael e Correggio. Diz o autor: “Esta consideração é a única que nos pode consolar duradouramente, quando, de um lado, reconhecemos que sofrimento incurável e tormento sem fim são essenciais à aparência da vontade, ao mundo, e, de outro, vemos, pela vontade suprimida, o mundo desaparecer, e pairar diante de nós apenas o nada”. (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 476)

como a solução mais racional e mais lógica. Isso acaba por evidenciar de maneira cristalina de onde vem o *ideal ascético*, que Nietzsche irá criticar tão duramente na terceira dissertação da *Genealogia da moral*, ou seja: seria como uma relação de causa e efeito, em que a vida causa o efeito negação da vida, a vontade causa o efeito negação da vontade, e, na música, a dissonância causa o efeito consonância. Pois se, como insiste Schopenhauer, encarnamos uma vontade dolorosa que nunca se satisfaz, o que torna a nossa existência essencialmente sofrível, a única saída seria, *logicamente*, negar a vontade, nada querer – o que Nietzsche apontará como sendo ainda uma vontade: a *vontade de nada*, como a vontade do torturado por livrar-se de uma tortura (NIETZSCHE, 1998, §6, p. 95).

Mas se uma ideia central na filosofia de Schopenhauer é a de que encarnamos uma vontade que *nunca* encontra satisfação por mais que breves instantes, na música por ele concebida, pelo contrário, a vontade *sempre* se satisfaz, a dissonância sempre é *resolvida*, *suturada* por sonoridades sempre harmoniosas e apaziguadoras. “Precisamente por isso”, diz Schopenhauer (2015, p. 547), “a música agrada tanto ao nosso coração, pois simula a completa satisfação de todos os seus desejos”. Tal afirmação só foi possível porque Schopenhauer viveu durante a vigência do sistema tonal, logo não foi capaz de imaginar uma música tão dolorosamente implacável, tão irremediavelmente dissonante quanto sua própria filosofia. No fim do segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação*, ele chega a indagar<sup>42</sup>: “de onde vem a elevada dissonância que atravessa este mundo?” - porém a música feita em sua época – a música tonal - trazia já um contrapeso a esse desconsolo, com a necessidade de *resolução das dissonâncias*.

Coube a Wagner traduzir musicalmente a filosofia de Schopenhauer com todas as suas dores<sup>43</sup>. Com isso, ele acabou provando - a Nietzsche e ao mundo - que a dolorosa dissonância pode, sim, ser prazerosa, e que aquilo que ela representa, a vontade, bem como sua

---

<sup>42</sup> Vale trazer o trecho de Schopenhauer (2015b, p. 764): “o que levou [a Vontade] a abandonar o repouso infinitamente preferível do nada abençoado? Uma vontade individual, pode-se acrescentar, pode direcionar a si mesma para a própria perdição só através de erro na escolha, logo, através da culpa do conhecimento: mas a vontade em si, anterior a toda aparência, conseqüentemente ainda sem conhecimento, como poderia pegar o caminho errado e cair na perdição do seu atual estado? De onde vem, em geral, a elevada dissonância que atravessa este mundo? Ademais, pode-se perguntar, quão fundo, na essência em si do mundo, descem as raízes da individualidade?, ao que se poderia em todo caso responder: elas descem tão fundo até onde alcança a afirmação da Vontade de vida; onde a negação da vontade entra em cena, elas param: pois elas brotaram com a afirmação”.

<sup>43</sup> Em seu livro de quase 400 páginas intitulado *O acorde de Tristão* [*The Tristan chord*], Bryan Magee afirma que foi a leitura das passagens na obra de Schopenhauer sobre o efeito de suspensão, criado pelas dissonâncias, o que “acendeu uma luz na cabeça de Wagner” [*lit a beacon in Wagner’s head*] para criar a “impressionante ideia musical” de *Tristão e Isolde*: “a ideia de compor uma inteira obra musical, na verdade uma inteira ópera, baseada na maneira como funciona a suspensão. A música se moveria em toda sua extensão de dissonância em dissonância, de forma tal que os ouvidos ficariam desesperados por uma resolução que não viria” (MAGEE, 2000, pp. 207-208).

insatisfação - sua *não-redenção* -, podem ser não apenas suportáveis mas, inclusive, desejáveis! Em outras palavras, Wagner provou que era possível viver sem o deus redentor do sistema tonal e sua inquebrantável promessa de *repouso*.

Talvez isso tenha permitido a Nietzsche dizer, na *Gaia ciência*, que Schopenhauer, embora tenha colocado pela primeira vez o problema, *errou a solução* (NIETZSCHE, 2012, §357, pp. 229-230); e é buscando “corrigir” a solução de Schopenhauer - o *nada*, ou seja, a solução de se negar o mundo *como representação* e também *como vontade* - que Nietzsche propõe a afirmação simultânea dos dois mundos, e a chama de perfeição.

Temos aqui um dos mais belos episódios, na história, da relação entre música e filosofia: filosofia torna-se música, que por sua vez torna-se novamente filosofia. Pois se com *Tristão e Isolda* Wagner “traduz” a filosofia de Schopenhauer em música, esta é reconvertida em filosofia por Nietzsche em *O nascimento da tragédia* – por meio da figura da dissonância. Neste percurso, a “vontade” insaciável que, no entanto, deveria ser *negada* pelo indivíduo em Schopenhauer já não é negada (não é resolvida) no *Tristão* de Wagner, e, conjugada com o elemento protetor apolíneo<sup>44</sup>, ela pode abertamente *se afirmar* em Nietzsche, perfazendo assim um itinerário que vai da “vontade de nada” schopenhaueriana àquilo que se contrapõe justamente a ela: o que Nietzsche mais tarde irá chamar de *vontade de potência*. Como diz José Miguel Wisnik, “a paixão de Nietzsche pelo *Tristão*”, reafirmada mesmo após seu duro posicionamento contra Wagner, é “assunto para pensar”, uma vez que o “encanto único de *Tristão*” estaria no fato de que “a música é forte o bastante o bastante para resistir às negações que contém e àquelas que desperta”. (WISNIK, 1987, p. 197)

Que entre Schopenhauer e Nietzsche tenha havido a influência benfeitora de Wagner é algo que não se pode negligenciar, afinal, quanta distância existe entre o ascético “pairar” que Schopenhauer contempla nos santos e o elevado *prazer* que Nietzsche empresta de *Isolda*! Como diz Peter Szondi, “os conceitos de Schopenhauer de ‘vontade’ e ‘representação’ podem ser vistos como antepassados dos dois princípios artísticos nietzschianos, o ‘dionisíaco’ e o ‘apolíneo’” (SZONDI, 2004, p. 67) - todavia, ao contrário de Schopenhauer, Nietzsche está interessado em algo capaz de *dispor* tanto à experiência apolínea quanto à experiência dionisíaca, e é nesse sentido que ele se refere ao significado da “dissonância empregada

---

<sup>44</sup> Diz Nietzsche (1992, pp. 124-125): “A tragédia interpõe, entre o valimento universal de sua música e o ouvinte dionisiacamente suscetível, um símile sublime, o mito, e desperta naquele a aparência, como se a música fosse unicamente o mais elevado meio de representação para vivificar o mundo plástico do mito. Confiando nessa nobre ilusão, ela pode agora agitar seus membros na dança ditirâmbica e entregar-se sem receio a um orgiástico sentimento de liberdade, no qual ela, enquanto música em si, não poderia atrever-se, sem aquele engano, a regalar-se. O mito nos protege da música, assim como, de outro lado, lhe dá a suprema liberdade”.

artisticamente” como algo ligado a uma simultaneidade entre *querer ouvir* e *desejar ir muito além do ouvir* (NIETZSCHE, 1992, pp. 141-142). Essa “correção” que Nietzsche faz do “erro” de Schopenhauer seria, entretanto, uma solução paradoxal, monstruosa: uma *solução que não se resolve*.

Devemos lembrar, claro, que Schopenhauer teve importância fundamental neste processo: sua filosofia contribuiu para a morte de sua própria concepção de música, mas a nova música dali nascida seria mais fiel a sua filosofia. Sua influência sobre Wagner foi decisiva para que pudessem passar ao primeiro plano, na música, aquela vontade e aquele sofrimento que os compositores antes levavam necessariamente à satisfação e à redenção. A música enquanto equação que necessariamente se resolve passou a reverberar o antiquíssimo incômodo de enigmas irresolúveis, que, no entanto, nos constituem – e foi graças a Schopenhauer que essa monstruosa ferida se abriu na música: a ferida nua e crua chamada homem. Se é uma música mais dolorosa, por outro lado ela aponta para uma plenitude possível: “a civilização bloqueia aos homens uma plenitude, sem cuja promessa, no entanto, seu próprio conceito não poderia sequer ser pensado” (ADORNO, 2018, p. 220).

Mas se defendemos, contra Deleuze, que a “dupla afirmação” de Nietzsche não se contrapõe tanto à “dupla negação” de Hegel quanto àquela presente na filosofia de Schopenhauer, acrescentaríamos, todavia, que a narrativa que Nietzsche faz do *nascimento, morte e renascimento* da tragédia parece obedecer, ainda que de uma forma transvalorada, à narrativa dialética, essa sim algo hegeliana, segundo a qual algo ou alguém, partindo de um estado de harmonia originária, sofre algum tipo de perturbação que o faz sair ou se alienar daquele estado, para depois, superados os enteveros, finalmente regressar - como um Ulisses que ao fim da Odisseia retorna à merecida Ítaca. Uma das maiores inovações de Nietzsche em seu primeiro livro é a oposição feita a nomes importantes como Schiller, Goethe e Winckelmann, que viam na Grécia antiga um modelo de harmonia e serenidade, para onde deveria “retornar” a fragmentada Alemanha em busca de unificação. Nietzsche rechaça, como projeção exangue de uma modernidade decadente, essa concepção de uma suposta antiguidade grega harmoniosa<sup>45</sup>, e propõe, como “solo pátrio” para onde se deveria retornar, a “dissonância trágica” da Grécia dos cultos dionisíacos, das peças de Ésquilo e Sófocles, e da filosofia de Heráclito, invertendo assim a clássica narrativa<sup>46</sup> em que uma situação inicial de harmonia é reconquistada ao fim.

<sup>45</sup> “Uma retórica totalmente ineficaz brinca com a ‘harmonia grega’, a ‘beleza grega’, a ‘serenojovialidade grega’”. (NIETZSCHE, 1992, p. 121)

<sup>46</sup> Jeanne Marie Gagnebin, ao comentar o tema da “viagem de provações” exemplificado pelo que seria “uma mini-odisseia dentro da Odisseia” (o episódio em que o menino Ulisses sai para caçar um javali e sofre uma “ferida que

Quanto ao período intermediário, ou seja, o longo período moribundo em que a visão de mundo trágica precisou se refugiar no “mundo ífero” (NIETZSCHE, 1992, p. 107), em um “abismo inacessível” (NIETZSCHE, 1992, p. 142), “degenerada em culto secreto” (NIETZSCH, 1992, p. 83), “estranhada de sua casa e de sua pátria” (NIETZSCHE, 1992, p. 143), Nietzsche o caracteriza relacionando-o ao “otimismo dialético”<sup>47</sup>, bem como a sua contraparte musical, a “dialética contrapontística” (NIETZSCHE, 1992, p. 118), ambos resultantes daquele racionalismo socrático inoculado nas peças por Eurípides. Ou seja: Nietzsche constrói uma narrativa dialética em que a própria dialética é o momento negativo a ser superado!

Já o terceiro momento, a superação, ou seja, o *renascimento da tragédia* a se dar pelas mãos de Wagner, é descrito, também à maneira “dialética” (não sem alguma ironia), como um “retorno a si mesmo” e como um “reencontrar-se a si próprio” do espírito alemão e da própria essência da música (NIETZSCHE, 1992, p. 120) – e talvez esteja aí o “aroma hegeliano” com que Nietzsche (2008, p. 59) irá lamentar em *Ecce homo* ter impregnado seu primeiro livro: um otimismo depositado em Wagner não muito diferente daquele otimismo dialético, de origem socrática, que tanto havia criticado.

No entanto, é preciso frisar que o momento inicial e o final, ou seja, a Grécia trágica e a Alemanha de Wagner, não se assemelham a nenhuma tese ou síntese plácidas e harmoniosas, mas antes àquela monstruosa aliança, a jamais resolvida contradição entre os dois âmbitos incongruentes, que Nietzsche pretende a ambos afirmar. Aos momentos de *nascimento, morte e renascimento* da tragédia, correspondem, portanto, *paradoxo, dialética*, e novamente

---

vira cicatriz”), afirma que “essa conjunção feliz marca até hoje as narrativas do Ocidente, desde os contos de fada até as novelas de televisão, sem esquecer a tragédia e o romance” (GAGNEBIN, 2009, p. 109). Segundo o mitólogo americano Joseph Campbell, essa estrutura não é prerrogativa única do ocidente: “A aventura do herói costuma seguir o padrão da unidade nuclear acima descrita: um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida. Todo o Oriente foi abençoado pela dádiva que Gautama Buda trouxe consigo seu maravilhoso ensinamento da Boa Lei, tal como o Ocidente o foi pelo Decálogo de Moisés. Os gregos atribuíram o fogo, o primeiro apoio de toda cultura humana, à façanha, que transcendeu o mundo, do seu Prometeu, e os romanos atribuíram a fundação da sua cidade, suporte do mundo, a Enéias, realizada após sua partida da decadente Tróia e de sua visita ao lúgubre mundo inferior dos mortos. Em todos os lugares, pouco importando a esfera do interesse (religioso, político ou pessoal), os atos verdadeiramente criadores são representados como atos gerados por alguma espécie de morte para o mundo; e aquilo que acontece no intervalo durante o qual o herói deixa de existir - necessário para que ele volte renascido, grandioso e pleno de poder criador - também recebe da humanidade um relato unânime” (CAMPBELL, 2004, p. 14). A intenção de Gagnebin ao falar daquela narrativa arquetípica, em que o herói ao fim retorna à casa e suas feridas são todas cicatrizadas, é sublinhar, no entanto, que, em casos como o genocídio nazista, “as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantamentos nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para algo como uma ‘pátria’, não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-la”. (GAGNEBIN, 2009, p. 110)

<sup>47</sup> “A dialética otimista, com o chicote de seus silogismos, expulsa a música da tragédia: quer dizer, destrói a essência da tragédia, essência que cabe interpretar unicamente como manifestação e configuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo onírico de uma embriaguez dionisíaca”. (NIETZSCHE, 1992, p. 90).

*paradoxo* – com aquele “otimismo oculto na essência da lógica” correspondendo ao período de *morte* da monstruosamente paradoxal visão trágica de mundo, o que talvez justifique a afirmação de Deleuze, segundo a qual “o anti-hegelianismo atravessa a obra de Nietzsche, como o fio da agressividade” (2001, p.16).

Por essas e outras razões, defenderíamos ainda que essa inversão ou transvaloração realizada em *O nascimento da tragédia*, que aqui tentamos descrever, enquadra-se naquilo que o próprio Nietzsche, em um apontamento escrito no ano de 1870 (KSA, 7[156]), afirma ser o seu projeto filosófico: promover uma *reversão do platonismo* [*umgedrehter Platonismus*]. Reversão esta que deve ser vista como um “des-virar”, ou seja, como o desfazimento da empobrecedora inversão que Platão realizara ao privilegiar um mundo imaterial de “formas e ideias”, com sua tendência a plácidas unidades abstratas, em detrimento da potência conflitiva da multiplicidade da vida e da natureza - o *pólemos* que segundo Heráclito é o pai de todas as coisas. Pois podemos ver em *O nascimento da tragédia*, de forma análoga, um movimento de des-resolução do trágico, ou seja, uma reversão<sup>48</sup> da indevida resolução (ou dissolução)<sup>49</sup>, realizada inicialmente por Sócrates e Eurípides, da dissonância presente nas antigas tragédias, dissonância entendida tanto no sentido musical como existencial, sem limites precisos entre um e outro.

Talvez se possa cogitar ainda que, ao falar na dissolução [*Auflösung*] dos instintos levada a cabo por Sócrates, Nietzsche estaria também se referindo à unificação ou harmonização da tríade bom-belo-verdadeiro: “o seu princípio estético, ‘tudo deve ser consciente para ser belo’, é, como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: ‘Tudo deve ser consciente para ser bom’” (NIETZSCHE, 1992, p. 83). Não seria essa tríade um “acorde” que Nietzsche pretende des-resolver, levando-o de volta à irresolução pré-socrática? Ao comentar sobre Hamlet, por exemplo, ele menciona a *horrenda verdade*, ou seja: apesar do que dizem as concepções socrático-platônicas, verdade e beleza *não* estão em sintonia, muito pelo contrário.

---

<sup>48</sup> A propósito, essa inversão realizada por Nietzsche, que aqui tentamos descrever, antecipa um feito de Schoenberg que Adorno elogia na *Filosofia da nova música*: o fato de que o *Mondfleck* do Pierrot Lunaire estaria escrito “de acordo com as regras do contraponto mais severo, mas admitindo as consonâncias somente de passagem e em seus tempos fracos” (ADORNO, 2007, p.73), ou seja, exatamente o contrário das regras do contraponto tradicional, segundo as quais as *dissonâncias* só podem ocorrer nas notas de passagem ou nos tempos fracos.

<sup>49</sup> “Resolução” e “dissolução” traduzem igualmente o alemão *Auflösung*.

## 1.8 A vida sem música seria um erro?

Dissemos que ao defender a afirmação simultânea dos mundos *dionisíaco* e *apolíneo* Nietzsche inverte a “solução” dada por Schopenhauer ao problema do sofrimento humano: um *nada* onde se veriam negados tanto o mundo “como vontade” quanto o mundo “como representação”. Dissemos também que, devido à incongruência “monstruosa” entre aqueles dois mundos agora afirmados, a “correção” nietzschiana do “erro” de Schopenhauer consiste numa solução paradoxal, uma *solução que não se resolve* – embora tal *irresolução* e tal *incongruência* constituam uma arte – a tragédia - capaz de justificar “a própria existência do ‘pior dos mundos’” (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

Parece-nos que algo muito semelhante está presente em outro momento da reflexão de Nietzsche sobre música: sua célebre afirmação de que “sem a música a vida seria um erro”.

Antes de tudo, lembremos que esta frase, geralmente vista como uma singela declaração de amor às melodias, está em *Crepúsculo dos ídolos*, obra que Nietzsche já no prólogo caracteriza como uma *grande declaração de guerra* (NIETZSCHE, 2006, p. 8). Ao longo da obra, quase nada é poupado: a moral, o livre-arbítrio, a concepção de um mundo verdadeiro “ideal” por trás das aparências - todos esses *ídolos eternos*, como Nietzsche os chama, estariam ocultos, envolvidos de erros, quando não *seriam*, simplesmente, erros - e é interessante notar que a palavra “erro”, *Irrthum*, aparece neste curto livro nada menos que 26 vezes.

Ora, as críticas nietzschianas à religião, ao “além” e às idealidades já são bem conhecidas, mas... por que a vida mesma, sempre tão valorizada por ele, seria apontada como um erro, se desprovida de música? E o que faria da música, entre tantos erros, um “acerto” capaz até de *redimir* a vida? Por que, afinal, “sem a música a vida seria um erro”?

Gostaríamos de propor a interpretação - não como a interpretação correta, mas como uma interpretação possível - de que esta frase pode ser vista como uma culminação dos pensamentos de Nietzsche sobre música, uma espécie de “síntese” que ironiza – ou, se quisermos, que transvalora – outras formulações importantes sobre música feitas na história da filosofia, em especial as que fizeram Leibniz e Schopenhauer, e que em ambos os casos está ligada à questão das dissonâncias.

Sim, pois, através do uso administrado das dissonâncias no início da era moderna, a música passou a expressar a crença na solução de todos os problemas por meio da razão, fato que, associado à crescente complexidade das obras, tornou a composição semelhante à atividade de um matemático. Isso levou Leibniz a afirmar que “a música é um exercício de aritmética no

qual a alma não sabe que está contando” (LEIBNIZ apud SCHOPENHAUER, 2015a, p. 306) – e Schopenhauer, com uma pequena ressalva, a defender que, na verdade, “a música é um exercício oculto de *metafísica* no qual a alma não sabe que está *filosofando*” (SCHOPENHAUER, 2015a, p. 306, grifos nossos). Cabe lembrar que, na música ouvida por esses dois filósofos, todos os problemas - as dissonâncias - necessariamente *se resolvem*, sejam eles “aritméticos” ou “metafísicos”.

Aqui nos aproximamos do ponto que nos interessa. Pois, embora Schopenhauer deixe claro que sua frase é já uma *paródia* da frase de Leibniz, ambas têm em comum algo que Nietzsche abomina<sup>50</sup>: justamente a redução da música a um exercício ou a uma espécie de fórmula em que cada composição é um encadeamento de problemas que magicamente se resolvem um a um. Nietzsche é tão contrário a essa ideia que em *O nascimento da tragédia* ele usa o termo *Auflösung*, que denota a *dissolução/resolução* de dissonâncias na música e, também, a resolução de problemas na matemática, apenas com conotação negativa – ao dizer por exemplo que Sócrates é responsável pela *dissolução* dos instintos dos gregos. Para Nietzsche, resolver as contradições e dissonâncias da existência, tentar “corrigir o mundo pelo saber”, forjando simetrias falsas e identidades enganosas, equivale a dissolver, corroer, diluir a vida mesma. O que, no entanto, Nietzsche deixa (quase) subentendido é o fato de que esse otimismo corroedor da existência também se expressa na música:

Do fundo dionisíaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primigênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. O que poderá empreender, no melhor dos casos, o socratismo de nossos dias, cobiçoso de conhecimentos, com esse demônio surgido de profundezas inexauríveis? Nem a partir dos floreios e arabescos da melodia operística, nem com a ajuda da tábua aritmética da fuga e da dialética contrapontística, encontrar-se-á a fórmula à cuja luz três vezes potenciada se conseguisse subjugar esse demônio e se pudesse obrigá-lo a falar (NIETZSCHE, 1992, p. 118).

Ora, se a música é capaz de fazer com que a vida não seja um erro, deve-se lembrar que, nas concepções de Nietzsche, a música constitui uma esfera antagonica em relação àquela em que se valoriza o resultado correto dos cálculos, a exatidão das fórmulas e a “limpeza lógica” do princípio de não-contradição<sup>51</sup>, âmbitos que se definem justamente pelo evitamento e pela

---

<sup>50</sup> Ver por exemplo o §373 de *A gaia ciência*, onde ele afirma que é a prática de se interpretar a existência (essencialmente polissêmica) por meio de cálculos e fórmulas é tão absurda quanto fazer uma avaliação “científica” da música querendo apreender dela o que é, de fato, música, (NIETZSCHE, 2012, p.150)

<sup>51</sup> Na Tentativa de autocrítica a *O nascimento da tragédia*, como vimos, Nietzsche afirma que o livro foi escrito “sem vontade de limpeza lógica, muito convencido e, por isso, eximindo-se de dar demonstrações, desconfiando

erradicação do *erro*. Ironia das ironias, Nietzsche apresenta justo aquela dimensão – a música - contrária à fórmula e ao cálculo (uma dimensão, portanto, capaz de incorporar e assimilar o erro) como algo capaz de tirar da vida seu *status* de erro, ou seja, algo capaz “resolver” a vida - mas é uma solução, mais uma vez, em si mesma paradoxal, ilógica, anti-lógica.

Na verdade, a ideia de uma vida *sem* música em oposição a uma vida *com* música, como se a música fosse algo acoplável ou desacoplável ao mundo, já está presente em *O nascimento da tragédia*, quando Nietzsche, logo após mencionar o “maravilhoso significado das dissonâncias musicais”, diz que “somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético”. (NIETZSCHE, 1992, p.141)

Salvo engano, parece haver uma grande semelhança entre as duas sentenças, quase como se elas dissessem a mesma coisa, ou seja: contra a ideia de que a música seria um campo onde, no fim das contas, tudo se resolve, Nietzsche opõe a ideia de que só a *alogicidade* da música, “colocada junto ao mundo”, pode de alguma maneira fazer com que a alogicidade da vida se justifique, tenha algum sentido, e não seja um completo erro. Com o recurso à dissonância para “explicar” o mundo, é como se Nietzsche dissesse que, para o mundo fazer sentido enquanto “totalidade”, ele precisa estar fraturado, quebrado, destruído - e é nesse sentido sua defesa de que nem só o mundo apolíneo nem o dionisíaco servem para explicar, sozinhos, a totalidade do mundo; são dois mundos antagônicos que ao mesmo tempo são um só: “‘Tudo o que existe é justo e injusto e em ambos os casos é igualmente justificado’. Isso é o teu mundo! Isso se chama um mundo!” (NIETZSCHE, 1992, p. 69)

E como a contradição no próprio coração do mundo impede qualquer tipo de solução *correta*, talvez possamos também inferir que a música imaginada por Nietzsche faz parte de um mundo que valoriza não apenas a contradição, mas também o erro, o desvio da fórmula, a não sujeição ao denominador comum daquilo que busca mutilar o diferente, o polissêmico e o perspectivístico, portanto uma música capaz de ensinar ao mundo o próprio valor da busca e do erro. Se estivermos minimamente corretos, isso irá inclusive ressoar no que diz Schoenberg já nas primeiras linhas do prefácio de *Harmonielehre*: “o professor não deve apresentar-se como o infalível, o que tudo sabe e nunca erra; mas como o incansável, que busca sempre e que, talvez, às vezes encontra. Por que desejar ser semideus? Por que não, melhor, plenamente humano?” (SCHOENBERG, 2001, p. 31).

---

inclusive da conveniência do demonstrar, como livro para iniciados, como ‘música’ para aqueles que foram batizados na música (NIETZSCHE, 1992, p. 16).

De fato, parece haver uma clara ligação entre o que Nietzsche percebeu haver de libertador no “demônio das profundezas” representado pela música dionisíaca/dissonante e aquilo que o oficial emancipador das dissonâncias certa vez manifestou buscar em suas obras: uma oposição contra as fórmulas e limitações do pensamento lógico. Em uma carta enviada a Ferruccio Busoni em agosto de 1909, Schoenberg assim comenta sua obra *Erwartung*:

É impossível ao homem sentir apenas uma coisa por vez. Sentimos milhares de coisas ao mesmo tempo. E essas milhares de coisas não se adicionam, da mesma maneira como uma maçã e uma pêra não se adicionam. Elas divergem. É essa multiplicidade de cores, de formas, esse *alogicismo* próprio a nossas sensações, *alogicismo* inerente às associações de ideias, a não importa qual reação dos sentidos e dos nervos que quero em minha música (SCHOENBERG apud SAFATLE, 2008, pp. 186-187).

Nietzsche faz comentário parecido ao falar da origem da música dionisíaca a partir daquele que “trauteia diante de nós toda a escala cromática de suas paixões e de seus desejos”: o *poeta lírico*. Embora esse artista “subjetivo” fosse visto pelos estetas modernos como destituído da “pura contemplação desinteressada” necessária à “objetividade” de toda (suposta) verdadeira arte (NIETZSCHE, 1992, p. 43), Nietzsche afirma que aquele artista lírico, ao tornar manifestas suas emoções subjetivas, na verdade *renuncia à sua subjetividade* e mergulha no “abismo do ser”, tornando-se, assim, capaz de expressar “aquela contradição e aquela dor primordiais” no “coração do mundo”. Segundo Nietzsche, o maior modelo grego desse artista capaz de revelar a essência contraditória do ser é Arquíloco, aquele que, sendo “o primeiro lírico dos gregos, manifesta o seu amor furioso e, *ao mesmo tempo*, o seu desprezo pelas filhas de Licambes”. (NIETZSCHE, 1992, p. 44, grifo nosso)<sup>52</sup>

## 1.9 Depois de *O nascimento da tragédia*

A atitude posterior de Nietzsche em relação ao elogio feito à obra de Wagner em *O nascimento da tragédia* passa por diversas turbulências, oferecendo dificuldades a quem quiser captá-la em um sentido único e preciso. Quatro anos depois da publicação do livro, o relato que

---

<sup>52</sup> No entanto, no que diz respeito a esse evitamento da lógica e da fórmula que Schoenberg buscava em sua música, e que Adorno, como observa Jorge de Almeida, percebia como uma “promessa de liberdade” (ALMEIDA, 2007, p. 256), o dodecafonismo que se seguiu à atonalidade livre trazia um perigo, “o perigo do enrijecimento da técnica em um método ou mesmo em uma teoria científica” (ALMEIDA, 2007, p. 254). Nesse sentido, é sintomática a seguinte declaração de Adorno: “após várias audições do quarteto de Schoenberg e o estudo detalhado da *Suíte* op. 28, não posso deixar de ver que, para ele, a técnica dodecafônica de fato se tornou receita e funciona mecanicamente” (ADORNO apud ALMEIDA, 2007, p. 256).

escreve a respeito do festival de inauguração do teatro de Bayreuth, construído para receber as obras do compositor, mostra que a distância entre a realidade ali presenciada e o ideal de ressurreição da Grécia trágica, que Bayreuth prometia encarnar, fez com que a fé depositada no wagnerismo pelo filósofo fosse abalada, provocando oscilações muito bem descritas por Henry Burnett:

Em seu *Richard Wagner em Bayreuth*, [Nietzsche] oscilará entre o elogio do empreendimento faraônico que se ergueria em Bayreuth e a mesquinhez dos que o foram admirar, talvez ainda acreditando que o problema era o teimoso público de arte, mas já percebendo a sintonia entre ele e o seu maestro, fato que mudará definitivamente o eixo de sua estética. (BURNETT, 2012, p. 66)

Não deve passar despercebido o fato de que foi durante o festival que Nietzsche começou a escrever *Humano, demasiado humano*, livro que marca sua ruptura definitiva em relação a Wagner: “foi já no verão de 1876, durante o primeiro Festival, que me despedi interiormente de Wagner” (NIETZSCHE, 1999, p. 66). Assim, Bayreuth é um ponto de virada a partir do qual os elogios ao compositor dão cada vez mais lugar às críticas, tendo como alvo desde a “paradoxia e blasfêmia rítmica” e o “caos no lugar do ritmo” de uma música que faz “nadar, flutuar – não mais caminhar, dançar”, o que é muito perceptível em *Tristão e Isolda* (1999, p.55), até a “volta a ideais cristãos-mórbidos e obscurantistas”, a “pregação da castidade” e o “ódio à vida” que estariam presentes em *Parsifal* (1999, p. 65), apenas para ficar em alguns exemplos.

Mas enquanto Nietzsche não deixa de lamentar o fato de que em *Parsifal* “Wagner virou o seu oposto” e “rendeu homenagem à castidade em sua velhice”, como diz na *Genealogia da moral* (1999, III, §3, p. 88), ele, no entanto, volta a enaltecer em *Ecce homo* a “volúpia do inferno” presente em *Tristão e Isolda*, e chega a confessar que ainda procura em todas as artes algo com a mesma magia daqueles “primeiros acordes”, que fariam do *Tristão* uma obra inigualável na história (NIETZSCHE, 2008, pp. 42-43). A oposição entre a “volúpia” do *Tristão* e a “castidade” do *Parsifal* parece estar presente inclusive quando, em *Além do bem e do mal*, Nietzsche investiga “todo esse fenômeno do santo” (segundo ele a questão central de Schopenhauer e, conseqüentemente, também de Wagner), e conclui que o motivo para “essa horrível interrogação da crise e do despertar religioso” gerar tanto interesse nos homens está no aspecto de “milagre” presente na “imediate *sucessão de opostos*”: “a volúpia mais repentina e extravagante, que de modo igualmente súbito se transforma em convulsão de penitência e negação do mundo e da vontade”. Diz Nietzsche:

Como é possível a negação da vontade? Como é possível o santo? – esta parece ter sido mesmo a questão pela qual Schopenhauer se tornou filósofo, e com a qual

começou. E assim foi uma consequência genuinamente schopenhaueriana que seu partidário mais convicto (e talvez o último, no que toca à Alemanha -), ou seja, Richard Wagner, completasse a obra de sua vida justamente nesse ponto, e pusesse afinal em cena esse tipo terrível e eterno na figura de Kundry [obs: personagem de *Parsifal*]. (NIETZSCHE, 2005, §47, p. 49).

Essa quase devoção de Nietzsche por *Tristão e Isolda* é certamente uma das responsáveis pela afirmação feita por Thomas Mann (2015, p. 159) de que “a arte de Wagner foi a maior paixão amorosa da vida de Nietzsche”. E contra a possível objeção de que em certo momento esse posto passa a ser ocupado pela *Carmen* de Bizet, o próprio Mann (2015, p. 266) opõe uma declaração feita pelo filósofo, em carta enviada em 1888 ao músico Carl Fuchs, onde lemos: “o senhor não precisa tomar a sério o que eu digo sobre Bizet; assim como sou, Bizet está muito longe de ter alguma importância para mim. Mas, como antítese irônica a Wagner, seu efeito é muito forte...”. Assim, por mais fecundos que tenham sido os efeitos da alegria africana de *Carmen* nas considerações de Nietzsche (Cf. NIETZSCHE, 1999, p.13), como uma provável sugestão de que “um dionisismo consistente só é possível depois da penetração da música africana na América e na Europa”, como interpreta Wisnik (1987, p. 220), Mann só pode concluir que “quem toma Nietzsche ‘ao pé da letra’, quem o toma literalmente, quem acredita nele, está perdido” (MANN, 2015, p. 266).

Confiável ou não, Nietzsche entretanto demonstra, na *Tentativa de autocrítica* que escreve dezesseis anos depois da publicação de *O nascimento da tragédia*, um grande arrependimento por ter atribuído a afirmatividade entusiasmada de sua primeira filosofia à obra de Wagner. Se inicialmente ele descrevia o *Musikdrama* como continuador daquela dupla capacidade que tinham as antigas tragédias de, como um “vinho nobre”, *estimular* o ânimo dionisíaco e *também* a contemplação apolínea, tendo permitido aos gregos elevarem-se à “esplêndida mescla” da perfeição (NIETZSCHE, 1992, p.124), agora, pelo contrário, Nietzsche descreve a “atual música alemã” (ainda se referindo a Wagner) como algo duplamente *desestimulante*: uma “dupla propriedade de narcótico inebriante e ao mesmo tempo obnubilante”, sendo portanto “duplamente perigosa em um povo que gosta de bebida e honra a obscuridade como uma virtude” (NIETZSCHE, 1992, p.21). Tendo enfim superado o otimismo algo dialético com que havia enxergado Wagner e os alemães, Nietzsche agora nega à obra de Wagner a grandeza das antigas tragédias, e nega ao povo alemão a perfeição dos gregos, enquanto lamenta ter depositado esperanças “lá onde nada havia a esperar, onde tudo apontava, com demasiada clareza, para um fim próximo!” (NIETZSCHE, 1992, p. 21).

Entretanto, veremos que a *música do futuro* wagneriana, que Nietzsche chega a desqualificar como uma música *sem futuro*<sup>53</sup>, ainda renderia bons frutos: precisamente a volúpia daqueles acordes é um dos fatores responsáveis pelo fato de que “a música do século XX atrai nossa atenção para o desejo de satisfação mediante a recusa em dá-la”, como observou Iris Murdoch em texto sobre Schopenhauer (MURDOCH, apud DALCOL; WILLIGES, 2013, p. 115). De fato, um dos ouvintes mais dedicados a essa música dirá inclusive que ela “cumpre sua promessa apenas negando-se ao que os homens esperam dela” (ADORNO, 2007, p. 11).

---

<sup>53</sup> “Uma música sem futuro” é o título que o filósofo dá a um subcapítulo em *Nietzsche contra Wagner*. Cf. NIETZSCHE, 1999, p. 57.

## CAPÍTULO 2 – ADORNO

*Quando as condições existentes se assemelham ao inferno terrestre, as melodias tocadas não serão apenas reflexos, mas apostas infernais com o extremo.*

Peter Sloterdijk, Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico

No livro *Uma nova história da música*, Otto Maria Carpeaux refere-se a Wagner como “o anacronismo mais estranho da história da música”, uma vez que, já na segunda metade do século XIX, “plena época do liberalismo, da grande imprensa, da industrialização, do romance naturalista, da pintura impressionista”, o compositor teria criado um “autêntico neo-romantismo”, tornando-se um dos maiores influenciadores da arte de sua época. *Tristão e Isolda* ocuparia uma posição *sui generis* nesse contexto: com a obra, Wagner ameaçou “destruir o sistema tonal de Bach-Rameau” e anunciou os “mundos novos [da] música moderna”, o que a situa já no ponto de viragem entre o romantismo tardio e o modernismo. Contudo, Carpeaux (1999, pp. 255-257) observa que depois de *Tristão e Isolda* Wagner “pareceu assustado da sua própria audácia” e “recuou”, voltando a compor dentro dos limites da tonalidade. Mas isso não impediu o caminhar das dissonâncias rumo à autonomia. Como narra Alex Ross,

(...) os níveis de dissonância na música cresciam constantemente desde os últimos anos do século XIX, quando Liszt compôs sua Bagatela sem Tonalidade e Satie concebeu os acordes rosa-cruzes de seis notas de *Les files des étoiles*. Strauss, é claro, entregou-se à dissonância em Salomé. Max Reger, compositor versado na ciência contrapontística de Bach, provocou escândalos semelhantes ao de Schoenberg em 1904, com uma música que se aproximava do atonal. Na Rússia, o compositor e pianista Aleksandr Scriábin, influenciado pelo espiritualismo teosófico, concebeu uma linguagem harmônica que vibrava em torno de um “acorde místico” de seis notas. (ROSS, 2009, p. 72)

Porém, assim como Wagner, outros de seus contemporâneos também *recuaram* após levar a música às portas da atonalidade, cabendo a Arnold Schoenberg, inclusive sob influência do “estudo intenso de *Tristão e Isolda*” (CARPEAUX, 1999, p.378), efetivar a completa emancipação das dissonâncias, uma proeza à qual ele costumava se referir “como se os acordes fossem povos, vítimas de séculos de escravidão” (ROSS, 2009, p. 72)<sup>54</sup>. A Segunda Escola de

<sup>54</sup> Ross complementa ainda que, ao falar da emancipação das dissonâncias, Schoenberg em outros momentos “se imaginava como um cientista, envolvido numa pesquisa objetiva (...). Nos últimos anos comparava-se a aviadores que faziam a travessia do Atlântico e aos exploradores do polo Norte”.

Viena, cujos principais integrantes eram, além do próprio Schoenberg, seus discípulos Alban Berg e Anton von Webern, foi até o fim quando se tratou de dar cabo da tonalidade:

Tanto Wagner quanto Strauss e Mahler compensavam as sonoridades inovadoras com o uso intensivo dos acordes comuns; dissonância e consonância existiam numa tensão mutuamente compensatória. Debussy, da mesma maneira, povoou seu nebuloso território harmônico com desusados personagens melódicos. Scriabin manteve um sentido de centralidade tonal mesmo nas passagens de harmonia mais ousada de suas últimas sonatas para piano. Schoenberg foi quem insistiu que era impossível retroceder. Com efeito, ele passou a dizer que a tonalidade estava morta – ou, como diria Webern mais tarde, “quebramos o pescoço dela”. (ROSS, 2009, p. 73)

E se a música de Wagner mereceu do jovem Nietzsche um entusiasmo filosófico próximo da devoção, o mesmo pode ser dito do fervor com que Theodor Adorno acompanhou as proezas da escola de Schoenberg<sup>55</sup>, embora as significações dadas à música tenham se alterado do jovem Nietzsche para Adorno, acompanhando, naturalmente, as diferenças entre suas próprias filosofias: *grosso modo*, de significações trágico-existenciais no primeiro para um viés mais psicossocial no segundo. De qualquer maneira, a ligação entre dissonância e filosofia na obra de Adorno parece retomar algo da primeira fase de Nietzsche, como se Adorno lograsse salvar algumas das poderosas intuições que tivera Nietzsche antes de se decepcionar com Wagner.

Entretanto, a retomada que Adorno faz da importância dada por Nietzsche à dissonância musical<sup>56</sup> não se deve às elaborações teóricas deste, mas à própria música feita nas primeiras décadas do século XX - uma música que, se por um lado se insurge contra o wagnerismo, por outro se beneficia do que nele há de irremediavelmente “futurista”. No seu *Guia de leitura para “O nascimento da tragédia”*, Douglas Burnham e Martin Jesinghausen (2010, p.109) afirmam que, ao elevar *Tristão e Isolda* a paradigma estético-filosófico de uma nova era, Nietzsche teria tido uma percepção similar à daqueles índios de faroeste que “colocam os ouvidos no chão” para ouvir aproximações longínquas que ainda não se pode ver - e uma prova desse poder antecipatório de Nietzsche seria o fato de que, décadas após a exaltação que ele faz ao drama de Wagner em *O nascimento da tragédia* (1872), o chamado *acorde de Tristão* será “citado com reverência em algumas composições que servem quase como manifestos do movimento

<sup>55</sup> Lacoue-Labarthe faz comparação semelhante e ainda a estende a outros nomes: “Em condições idênticas, Schoenberg está mais ou menos para Adorno como Schiller, por exemplo, está para Hegel, Wagner para o primeiro Nietzsche e Hölderlin para Heidegger: a oferta de uma obra que, nisso moderna, tematiza explicitamente a questão de sua própria possibilidade como obra e por aí mesmo comporta, como seu tema mais próprio, a questão da essência da arte”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 229)

<sup>56</sup> Cabe lembrar que Nietzsche aponta as dissonâncias musicais como único caminho que permite ao homem moderno apreender o antigo fenômeno do *dionisíaco*, responsável por nada menos que a *justificação da existência* de maneira puramente estética, sem interferência moral; e a obra que ele aponta como modelo para a percepção desse “efeito trágico” é aquela que trouxe as dissonâncias definitivamente para o primeiro plano na história da música, *Tristão e Isolda*, de Wagner.

modernista, como as Três Peças para Piano, Opus 11, de Schoenberg (1909), e a Suíte Lírica, de Alban Berg (1926)” (BURNHAM; JESINGHAUSEN, 2010, p.109, tradução nossa). O motivo de tal reverência reside, justamente, no fato de que em *Tristão e Isolda* a dissonância “passa para o centro da atividade musical”, e, nesse sentido,

(...) pode-se dizer que Wagner emancipou a dissonância. Dali em diante, desmorona o edifício da harmonia clássica e romântica. Tem início a busca pelo alargamento do escopo da expressão musical que, primeiramente, com base no cromatismo, rompe a restrição da tonalidade fixa e, depois, leva a novos princípios “desarmônicos” de estruturação, como a técnica dodecafônica de Schoenberg. (BURNHAM; JESINGHAUSEN, 2010, p.110, tradução nossa).

Portanto, a obra mais progressista de Wagner pode não ter ressuscitado a tragédia grega da maneira como sonhou Nietzsche, mas, precisamente aquelas dissonâncias, que Adorno (2007, p. 162) lembra terem sido “tão aclamadas como símbolos trágicos”, serviram como matéria-prima para a ebulição da chamada *nova música*, ainda que, como lembra Jorge de Almeida

(...) no início do século XX, *Neue Musik* era o termo utilizado para contrapor, no contexto da música alemã, obras de Richard Strauss, Mahler, Zemlinsky, Busoni e Schoenberg aos seguidores neogermânicos da “Zukunftsmusik” [música do futuro] wagneriana, que já naquela época era vista por muitos como algo do passado. (ALMEIDA, 2007, p.80)

É claro que Adorno, tendo dedicado mais de um terço de sua extensa obra à interpretação social e filosófica da música, também se ocupou das implicações, muitas delas problemáticas desde sua gênese, da obra de Wagner, não cabendo ao escopo do presente trabalho investigá-las. Cumpre-nos ao menos trazer o comentário de Martin Jay segundo o qual Adorno, ao mesmo tempo em que aponta o vínculo entre a obra de Wagner e “as forças regressivas da sociedade burguesa que alimentaram, em última instância, o fascismo” (JAY, 1988, pp. 131-132), como a tentativa de superar pelo recurso ao *mito* a ausência de identidade popular e nacional (GAGNEBIN, 2009, p. 66), também não deixa de reconhecer seus elementos progressistas, presentes sobretudo no fato de que ela prefigura a emancipação das dissonâncias:

Apesar de toda sua hostilidade arraigada por Wagner, Adorno, contudo, não se recusou a ver algo de redentor em sua música. No uso wagneriano do cromatismo, reconhecia Adorno, foi preparada a emancipação da dissonância. Apesar de Wagner ter tentado transfigurar o sofrimento expresso dessa dissonância, em lugar de encará-lo de frente, como o Beethoven do período final fizera, seu enfraquecimento da tonalidade teve efetivamente uma função progressista (JAY, 1988, p.133).

Neste ponto arriscaríamos dizer que, se em Nietzsche a dissonância musical está ligada ao que ele chama de “o mais notável entre os efeitos da tragédia”, ou seja, à simultaneidade entre a experiência dionisíaca, caracterizada pela fusão dos indivíduos aniquilados à unidade

da natureza, e a experiência apolínea das imagens individuais, que nos encantam com sua beleza, na *nova música* exaltada por Adorno a ilusão, agora entendida como ideologia, está descartada: a arte não mais deve fornecer “o bálsamo terapêutico de um delicioso engano”, como diz Nietzsche sobre o elemento apolíneo que protege o ouvinte de uma “unificação imediata com a música dionisíaca”<sup>57</sup>; para Adorno a arte deve aferrar-se à “dor não transfigurada do homem”, chegando a conter o “registro sismográfico de *shocks* traumáticos”, como aquele que em *Erwartung*, de Schoenberg, constituiria a própria “lei técnica da forma musical” (ADORNO, 2007, p. 42).

## 2.1 A música e o “fora”

Vimos que a oposição entre o indivíduo e a totalidade está presente tanto em *O nascimento da tragédia* como na *Filosofia da nova música*; mas enquanto o jovem Nietzsche associa a ideia de totalidade à “unidade primordial” da natureza, a totalidade a que Adorno se refere, na maioria das vezes, corresponde ao que ele chama de sociedade totalmente administrada. Isso coloca uma importante distinção entre os dois autores, pois enquanto para Nietzsche o efeito trágico pressupõe a fusão do indivíduo ao todo (ocasionada pelo sair de si, o êxtase dionisíaco), para Adorno talvez fosse mais desejável ao indivíduo *fugir* à totalidade, uma ideia cujo caráter paradoxal também se traduz como *desespero*. Como diz o filósofo no texto “Vers une musique informelle” (2018, p. 432), “em última análise, nada escapa das malhas da sociedade administrada. Ela integra tudo, inclusive o que é mais contrário a ela”. E, ao falar sobre o que move a dialética do esclarecimento, afirmam Adorno e Horkheimer: “Nada mais pode ficar de fora, porque a simples ideia do ‘fora’ é a verdadeira fonte da angústia...” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 26).

Mas, voltando à música, vimos também que as dissonâncias são associadas a um caráter agitado e perturbador, enquanto as consonâncias seriam calmas e apaziguadoras, uma distinção, central na música do ocidente, que remete ao antiquíssimo mito do sátiro arrancado

---

<sup>57</sup> “Entre os efeitos artísticos peculiares da tragédia musical, tivemos de ressaltar uma ilusão apolínea, através da qual devemos ser salvos de uma unificação imediata com a música dionisíaca, enquanto a nossa excitação musical puder descarregar-se em um terreno apolíneo e em um mundo intermediário visual aí intercalado. Nisso acreditávamos haver observado como, justamente por meio dessa descarga, aquele mundo intermédio da ocorrência cênica, e em geral o drama, se tornava, de dentro para fora, visível e compreensível em um grau inatingível em qualquer outra arte apolínea: de tal modo que aqui, onde, por assim dizer, essa arte era alada e alteada pelo espírito da música, foi preciso reconhecer a suprema intensificação de suas forças e por conseguinte naquela aliança fraterna de Apolo e Dionísio, o cimo dos propósitos artísticos, quer apolíneos quer dionisíacos” (NIETZSCHE, 1992, p. 139).

da pele por Apolo. Durante o período conhecido como *tonalismo*, que vai do início da era moderna até as últimas décadas do século XIX, incorpora-se, ao tradicional predomínio das plácidas consonâncias, as perturbadoras e antes condenadas dissonâncias, cuja tensão passa a servir como motor da dinâmica musical. A admissão dessas sonoridades agitadas somente de passagem, com o retorno obrigatório ao “repouso” na tônica, faz com que a música tonal, ou a sensação por ela causada no ouvinte, costume ser descrita por meio da metáfora de uma casa segura, de onde se sai por alguns instantes para logo retornar<sup>58</sup> – ou como se, naquela metáfora de Nietzsche e Schopenhauer, o barqueiro ousasse dar breves mergulhos no mar revolto e logo subir à canoa; ou ainda como se a pele de Mársias ressurgisse magicamente sem nenhuma dor ou cicatriz.

Em *Caminhos para a nova música*, Webern faz uso daquela tradicional imagem para afirmar, no entanto, que na passagem do século XIX para o XX a música já teria adquirido segurança o suficiente para se arriscar naquele turbulento *fora*, sem a necessidade do retorno à casa (WEBERN apud ALMEIDA, 2007, p.65). Schoenberg, maior responsável pelo “navegar num caos de novas sonoridades” que caracteriza a nova música (LINKE apud ADORNO, 2007, p.87), igualmente exorta seus alunos a buscar e se aventurar, rejeitando toda tendência à comodidade - e, sempre preocupado em se mostrar um continuador da tradição, destaca na *Harmonielehre* o papel de Bach neste processo, afirmando que ele “agarrou-se a um salva-vidas para que aprendêssemos a nadar com liberdade, assim como ele nadava livremente ali onde os seus antecessores precisavam de salva-vidas” (SCHOENBERG, 2001, p. 460).

Parece-nos que Adorno, em seus textos sobre música, também recorre a essa antiga oposição musical entre acomodação e inquietude, dentro e fora, repouso e evasão, integração e desterro, atribuindo-lhe, em alguns momentos, uma drástica radicalidade. Afinal, se “os

---

<sup>58</sup> Como observa Jorge de Almeida (2007, p. 62), a forma sonata, uma das formas mais usadas no período tonal, pode ser vista como uma “expansão ao todo da forma do princípio básico da cadência”, sendo cadência uma progressão de acordes que costuma passar por dissonâncias e se encerrar com sua resolução na tônica, visando a um efeito de conclusão. Assim, tanto a cadência quanto sua “expansão ao todo” na forma sonata costumam trazer o reconhecível formato A-B-A’. Adorno sublinha o caráter ideológico do retorno ao tema inicial (sua retomada ou reexposição) na forma sonata, e a compara à estrutura da dialética de Hegel: “A retomada é o ponto crucial da forma sonata. Ela dotou o que era decisivo desde Beethoven – a dinâmica do desenvolvimento temático – de uma confirmação retroativa (...). Beethoven dominava isso mediante um *tour de force* que se tornou sua marca registrada: no momento crucial da retomada final ele apresenta o resultado dessa dinâmica e desse processo como a ratificação e justificação do primeiro momento, do que já estava presente desde o início. Isso marca sua cumplicidade com a culpa dos grandes sistemas idealistas na filosofia, como o dialético Hegel, em quem finalmente a essência mesma das negações, e portanto o próprio vir-a-ser, retorna à teodiceia do já existente. Por meio da retomada, por conseguinte, a música – ela mesma um ritual da liberdade burguesa – permanece, como a sociedade na qual ela existe e que existe nela, presa a uma escravidão mítica” (ADORNO, “Mahler”, apud JAMESON, 1997, pp. 223-224). Jameson (1997, p. 224) acrescenta que “a forma sonata, em consequência, trabalha para produzir uma ideia ou sentimento de necessidade que é ideológico-social, e confirma e justifica a totalidade do que existe”.

nazistas se entusiasmavam com a imagem da casa, com seu telhado sobre colunas, enquanto praticavam a tortura no porão”, como ele afirma em “Música e nova música” (ADORNO, 2018, p.369), talvez a ideia de fugir ou se esconder fosse mais desejável que a de retornar à casa. Essa perda de ingenuidade, ou seja, a consciência de que naqueles tempos sombrios, como hoje, “não existem palavras, denotando o nobre, o bom, o verdadeiro e o belo, que não tenham sido violadas e transformadas em seu contrário” (ADORNO, 2018, p.369), talvez justifique o fato de Adorno assim descrever a essência da arte moderna em um texto sobre Schreker<sup>59</sup>: “que a utopia encontre refúgio na força da negação, na proibição de seu próprio nome, que a cor seja salva no obscuro, a felicidade na ascese, a reconciliação na dissonância” (ADORNO, 2018, p. 219). Entretanto, ao trazer à tona tudo aquilo que se gostaria de esquecer, e, por meio de “configurações dessa obscuridade”, tentar convencer o mundo, “tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas”, a nova música nega aos homens o “asilo seguro” que eles esperam dela (ADORNO, 2007, p. 11).

O que deixa a situação mais dramática é o desejo de pertencimento que costuma acompanhar especialmente os excluídos, desejo de fincar raízes em uma terra que os rejeita, de forma tal que, ao mesmo tempo em que a sujeição dos indivíduos é total, também o é o sentimento de desterro. Essas contradições ficam visíveis em um comentário que faz Jorge de Almeida sobre a influência romântica na “revelação da casa em ruínas” realizada pelo expressionismo:

Mais uma vez, o Romantismo aparece como berço das contradições expressionistas. Ao mesmo tempo em que o indivíduo reivindica plenos poderes, anseia por um sentido na busca das raízes de solo e sangue. O viajante, no inverno, se vê diante da falsa escolha entre o enrijecimento pelo frio ou o retorno a uma casa inatingível. Esse é o sentido “moderno” do ciclo de Schubert, que Adorno tanto admirava (ALMEIDA, 2007, p. 229).<sup>60</sup>

Adorno faz um belo comentário sobre tal sentimento de desterro em um texto sobre Heinrich Heine, poeta alemão de origem judaica cuja “impertinência nascia da excitação daquele que gostaria de ser aceito” (ADORNO, 2012, p.131), e que, forçado a se exilar em Paris um século antes da ascensão do nazismo, teria profetizado que “onde livros são queimados, seres humanos estão destinados a serem queimados também”:

Hoje, depois que o destino pressentido por Heine se cumpriu literalmente, o sentimento de desterro [*Heimatlosigkeit*] tornou-se comum a todos, tão mutilados em essência e linguagem quanto o poeta proscrito. Suas palavras dão voz às palavras dos

<sup>59</sup> Adorno faz grandes elogios à obra de Schreker, mas afirma que ela não teria sido madura o suficiente para a gravidade dos problemas com que a arte da época tinha de lidar. (ADORNO, 2018, pp. 219-220)

<sup>60</sup> Cabe notar que Almeida faz menção ao perigo que habita o desejo pela casa: sangue e solo (*Blut und Boden*) é um lema nazista.

outros: a única pátria que resta seria um mundo no qual ninguém fosse proscrito, o mundo da humanidade realmente livre. (ADORNO, 2012, p.134)

Mas que tipo de relação entre os indivíduos poderia indicar o caminho a uma “humanidade realmente livre”, e como isso poderia se configurar na música? Seria possível algum tipo de construção em que os indivíduos não fossem mutilados ou totalmente sufocados?

Se Adorno costuma qualificar como “heroico” o período da emancipação das dissonâncias, exemplo maior daquela liberdade constitutiva que faria da música uma “inimiga do destino” (ADORNO, 2007, p. 58), ele ao mesmo tempo percebe que o anseio de “ordem após a desordem” (ADORNO, 2018, p.403), que alimenta a criação da técnica dodecafônica, ameaça capturar a música nas malhas daquela “integração absoluta que se prepara por toda parte onde os homens são igualados” - e que, no limite, como ele diz na *Dialética negativa*, teria levado ao genocídio (ADORNO, 2009, p. 300). Nesse sentido, se a música é “heroica”, não podemos deixar de notar que ela então se assemelha àquele tipo de herói *trágico* que, quanto mais foge ao destino, mais vai de encontro a ele: “a angústia emancipou-se (...), mas havendo-se emancipado nada a impede de entregar-se ao mais forte” (ADORNO, 2007, p.46). No texto que dedica a Schoenberg na coletânea *Prismas*, Adorno faz menção a uma certa metamorfose sofrida pelo próprio compositor, no sentido de que o iconoclasta que emancipara definitivamente a música em relação aos grilhões do tonalismo, dando início ao “estilo musical da liberdade”, ou seja, à atonalidade *livre*<sup>61</sup>, revela um caráter autoritário quando o dodecafonismo que a sucede acaba por recair em “fetichismo da série”:

Sua índole autoritária é de tal forma, que ele mesmo, que se colocou como princípio coerente de toda música, prescreve esse princípio para si mesmo, e então tem de obedecê-lo. A ideia de liberdade é bloqueada na sua música pela necessidade desesperada de submeter-se a um heterônimo, porque fracassa o esforço de *ultrapassar a mera individualidade* e objetivar a si mesmo. A impossibilidade interna da objetivação da música se manifesta nos traços compulsivos de sua compleição estética. A música não consegue *sair verdadeiramente de si*, e tem por isso de elevar a uma posição de autoridade sobre si mesma a própria arbitrariedade, em cujos traços tentava realizar seus propósitos. O iconoclasta torna-se um fetichista. (ADORNO, 1998, p. 164, grifos nossos)

---

<sup>61</sup> No texto “Vers une musique informelle”, Adorno lembra que a atonalidade livre era chamada de “estilo musical da liberdade”, mas observa que o que ela tinha de *livre* teria ficado “interrompido” pela criação da técnica dodecafônica (ADORNO, 2018, pp. 380-381). O texto é uma espécie de manifesto no sentido de apontar as condições de possibilidade de uma música novamente livre (daí as elaboradas concepções a respeito do que seria uma música “informal” ou “a-serial”), sem negar as consequências históricas do grande impacto e influência exercidos na música pelas técnicas criadas por Schoenberg, bem como dos avançados desenvolvimentos trazidos principalmente por Webern. A descrição do que seria tal “musique informelle” foge ao escopo do presente trabalho, mas vale mencionar que ela teria como seu elemento vital a “tensão entre o imaginado e o imprevisível”. (ADORNO, 2018, p. 318)

Algo que nos chama particularmente a atenção no trecho acima é o fato de que “sair de si” e “ultrapassar a mera individualidade” são as características que descrevem precisamente a experiência do *êxtase*, e, como vimos no capítulo sobre Nietzsche, o *êxtase* tem uma antiquíssima relação com a música - muito embora tal relação se dê, claro, no sentido de que os *ouvintes* é que são levados ao *êxtase* graças a um certo tipo de música. A ideia de que a *própria música* seria capaz de “sair de si” e “ultrapassar a mera individualidade”, ou seja, experimentar ela mesma o “*êxtase*” que tradicionalmente provoca, dá uma amostra da peculiaridade do pensamento de Adorno, que, talvez devido à influência transvaloradora de Nietzsche, também gostava de ressignificar e jogar com a tradição, mesmo que condenasse abertamente o jogo “nietzschiano” feito, na música, por autores como Stravinsky<sup>62</sup>. Mas como a música seria capaz de sair de si, experimentar ela mesma o *êxtase* que provoca?

Não se trata de um feito simples ou corriqueiro. Como vimos acima, mesmo Schoenberg, sem dúvida um dos maiores “ídolos” deste filósofo que, assim como Nietzsche, combateu com veemência o culto a todos os ídolos (embora de maneiras e por razões bem diferentes), mesmo Schoenberg teria “bloqueado” a liberdade da música ao lhe impor a heteronomia da série dodecafônica. Se as ideias de transformação e diferença são comumente associadas à de liberdade, a absolutização daquelas por meio da técnica, que pretendia impor ordem ao “caos” da música emancipada, acaba por neutralizar toda variação e toda transformação – e por consequência toda liberdade –, aqui ligadas a uma outra noção emprestada da tradição mística e metafísica, a “transcendência”:

A técnica dodecafônica, elevando o princípio da variação à totalidade e considerando-o como absoluto, eliminou-o com um último movimento conceitual. Tão rápido como se torna total, desaparece a possibilidade da transcendência musical; (...) nada mais se transforma na universalidade de transformação. (ADORNO, 2007, pp. 84-85)

---

<sup>62</sup> Na parte dedicada a Schoenberg na *Filosofia da nova música*, Adorno afirma que o caráter “documental” das obras do vienense (particularmente aquelas do período livre atonal como *Erwartung* e *Die Glückliche Hand*) contrapõem-se radicalmente à aparência e ao jogo, e assim sua música “tende ao conhecimento” (ADORNO, 2007, p. 42). Esta seria uma das maiores diferenças entre Schoenberg e Stravinsky, pois, quanto a este último, “sua linguagem não se afasta muito da linguagem comunicativa nem da zombaria estudantil: falta de seriedade, jogo, com o qual o sujeito nada tem a ver, renúncia ao estético ‘desdobrar da verdade’, são coisas que se convertem em garantia de autenticidade entendida como verdade” (ADORNO, 2007, p. 164). Conforme veremos em um subcapítulo intitulado “Diagnósticos”, o filósofo que Adorno aponta como uma espécie de “culpado” por esse procedimento do jogo contra o qual Schoenberg se volta, é, claro, ninguém menos que Nietzsche: “Nietzsche assumiu com razão uma posição positiva frente às convenções estáticas e sua última *ratio* foi o jogo irônico com formas cuja substancialidade desapareceu. Todo aquele que não se sujeitava a esse jogo era para ele suspeito de plebeu e protestante; e há muito disso em sua luta contra Wagner. Mas somente com Schoenberg a música aceitou o desafio nietzschiano. As obras de Schoenberg são as primeiras em que realmente nada pode ser diferente: são documento e construção ao mesmo tempo. Nelas nada permanece das convenções que garantiam a liberdade do jogo. Schoenberg assumiu uma atitude tão polêmica a respeito do jogo quanto a respeito da aparência”. (ADORNO, 2007, p. 41)

Quanto ao nêmesis de Schoenberg, Stravinsky, em um texto que Adorno escreve em 1962 reavaliando as duras críticas que lhe fizera na *Filosofia da nova música*, ele reafirma, no entanto, que sua música “seria, no fundo, uma música sufocada. Mas a música não tolera a concepção de que não há saída, e quanto mais densa, menos ela se sujeita a isso. Daí a inconsistência interna de Stravinsky” (ADORNO, 2018, p. 232). Ou seja, devido ao fato de o “ideal estático da música de Stravinsky” se contrapor ao “ideal de uma música dinâmica, constitutivamente temporalizada, intrinsecamente desenvolvida” (ADORNO, 2018, p. 230), suas obras entrariam em contradição consigo próprias, já que, por ser uma *arte temporal*, haveria segundo Adorno a presença essencial e constitutiva de uma “transcendência da música – o fato de que a qualquer instante ela se torna algo e algo diferente do que era” (ADORNO, 2018, p. 230).

Mas se o Schoenberg dodecafônico se aproxima de Stravinsky no sentido de que ambos produzem uma música “sufocada”, resta-nos voltar à pergunta: como seria uma música capaz de sair de si, experimentar ela mesma o êxtase que tradicionalmente provoca no ouvinte? Talvez o maior exemplo para Adorno de uma música capaz de “transcendência” seja aquela obra que inaugura a atonalidade livre, e na qual as dissonâncias tornam-se oficialmente emancipadas: trata-se do *Segundo quarteto de cordas em fá sustenido menor*, opus 10, de Schoenberg, ou mais precisamente de seu quarto movimento, onde ocorre de fato aquela emancipação em relação à tradição tonal. O texto usado no movimento é o poema *Entrückung*, de Stefan George, comumente traduzido como “Arrebatamento” ou “Êxtase”, e seu primeiro verso, “Eu sinto o ar de outro planeta” [*Ich fühle luft von anderem Planeten*], ficou célebre por marcar o início de uma nova era na música. Já tentamos tratar deste assunto em um outro momento<sup>63</sup>, mas seria interessante aqui mencionar que, segundo Adorno, Schoenberg faz jus mais uma vez à “frieza da evasão” presente naquele verso de George quando realiza uma espécie de *superção do dodecafonismo*<sup>64</sup>, e assim dá início à sua fase tardia. No entendimento de Adorno, após a “dessensibilização do material” causada pelo cálculo da série, Schoenberg consegue se subtrair ao “fascínio da dialética do material”, logrando assim “romper a barreira da matéria natural em que até agora estava confinada a história da música” (ADORNO, 2007,

<sup>63</sup> Conferir minha monografia de conclusão de curso, “A imagem do ‘outro planeta’ na filosofia da música de Adorno”. Um fato interessante a respeito do tema, e que mostra a radicalidade do pensamento de Adorno, está na crítica que ele faz a um “abuso” que Schoenberg teria cometido ao afirmar que o poema de George usado em sua música, com o verso sobre o “outro planeta”, teria “profetizado” as viagens espaciais. Para Adorno, ao fazer tal comparação, Schoenberg teria confundido “o êxtase expresso pelo poema com as experiências bem mais modestas de astronautas guiados no espaço. Nada poderia ser mais *down to earth* do que a grandiosa, porém mensurável, distância deles”. (ADORNO, 2018, pp.436-437)

<sup>64</sup> Veremos mais alguns detalhes desta fase pós-dodecafônica de Schoenberg nos subcapítulos “Dissonância e utopia” e “Sagrado fragmento”.

pp. 96-97). Devido então a uma “força do esquecimento”, segundo Adorno, “Schoenberg reconquista, para os homens, através da arte, a liberdade” (ADORNO, 2007, p. 100). As ideias de libertação e evasão em relação a um confinamento parecem estar presentes também em outra passagem da *Filosofia da nova música* a respeito do período tardio de Schoenberg, onde aparece novamente a noção de *transcendência*: “o inexorável caráter compacto e fechado da técnica impõe um severo limite. Tudo o que a transcende, tudo o que é constitutivamente novo – e ao qual tendem apaixonadamente as últimas obras de Schoenberg – está proibido na variedade definida da técnica”. (ADORNO, 2007, p. 84).

E se no início deste subcapítulo lembramos da relação entre o “sair de si” e o mito do sátiro Mársias arrancado da pele por Apolo, talvez valha trazer um trecho em que, também comentando sobre o Schoenberg tardio, Adorno diz:

Já não se evocam formas tradicionais literalmente, mas em compensação a exigência dinâmica das formas tradicionais é tomada com toda a seriedade. Já não se constrói a sonata, mas ela é verdadeiramente reconstruída renunciando aos envoltórios ou roupagens esquemáticas. (ADORNO, 2007, p. 83)

A grande música, diz ainda Adorno, “põe-se em movimento graças ao próprio peso e transcende o concreto (o isto e o aquilo) de que procede” (ADORNO, 2007, p. 83). Talvez possamos dizer que, enquanto nas considerações do jovem Nietzsche a música faz o homem sair de si para se integrar ao Todo, nas análises de Adorno a música assume a missão de quebrar o Todo, para o que ela ensaia buscando inicialmente sair de si.

## **2.2 Dissonância, emblema do modernismo estético**

Como lembra Martin Jay (1988, p.18), a trajetória filosófica de Adorno é indissociável de sua defesa ferrenha da nova música e do modernismo estético em geral, a tal ponto que, ao contrário de outros defensores das vanguardas, como Ernst Bloch e Louis Althusser, “Adorno poderia legitimamente reivindicar ter sido ele mesmo um modernista”. E, no entendimento de Adorno, o signo maior do modernismo, mesmo em âmbitos não-musicais, é a dissonância. Na *Teoria Estética*, que segundo Almeida (2007, p.27) “deve ser entendida como uma síntese das reflexões do autor sobre os dilemas da arte do século XX” e que foi deixada incompleta devido a sua morte em 1969, Adorno (2011, p.32) refere-se às dissonâncias como “uma espécie de invariante do modernismo”, um “sinal de todo o modernismo, (...) mesmo nos seus equivalentes

ópticos”, e sublinha o “alcance imprevisível de tudo o que é dissonante para a nova arte desde Baudelaire e o *Tristão*”.

Essa opinião de Adorno, que pode soar suspeita se lembrarmos de seu contato com a escola de Schoenberg, é compartilhada por alguém como Peter Sloterdijk, que sempre manteve posição polêmica em relação a Adorno e à Escola de Frankfurt em geral. Em um livro de 1987 a respeito das diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo na cultura, em que chega a propor inclusive uma “teoria estética” alternativa à de Adorno, Sloterdijk (1992, p.41) reconhece a existência de um “primado modernista da dissonância”, e frisa que “o que unia as antigas vanguardas, apesar das diferenças, era uma espécie de consenso anti-harmonia, antitradição, anticonsonância”, um “imperativo anticonsonantista” (SLOTERDIJK, 1992, p.69). Jorge de Almeida (2007, p.83) aponta um momento crucial deste “consenso” na música: “no início dos anos 20, a dissonância se estabelecia como norma, não apenas no interior das obras, mas no confronto das escolas”. Assim, devido a sua quase onipresença na música produzida na primeira metade do século XX, a dissonância tornou-se uma espécie de *slogan* do período conhecido como modernismo estético.

### 2.3 Raízes da expressão

*Também já mergulhei por vezes nesses pensamentos  
e clamei “por que põe o machado em minha raiz,  
espírito cruel?”, e continuo aqui.*

Hölderlin, Hipérion

Uma das frases mais citadas de Adorno é aquela segundo a qual “dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade” (ADORNO, 2009, p. 24). E se quisermos localizar *na música* onde se encontra essa expressão do sofrimento portadora da verdade, devemos inicialmente falar de uma das principais vanguardas do início do século XX, o *expressionismo*, ou mais propriamente de sua faceta musical, o *atonalismo livre*, que teve início com a emancipação das dissonâncias levada a cabo por Schoenberg.

Em seu belo livro sobre as tensões culturais em torno da nova música nas primeiras décadas do século XX, Jorge de Almeida afirma que, embora se considere a “década expressionista” o período compreendido entre 1909 e 1918, o movimento não deixou de servir como referência para as discussões e movimentos posteriores, mesmo após a declaração de sua “morte” feita pelos próprios expressionistas em 1921 (ALMEIDA, 2007, pp.30-32). Tanto na

música quanto em esferas como a poesia e a pintura, o expressionismo valoriza o retrato de um Eu acochado pelos costumes e regras da tradição, contra os quais se levanta em busca de uma “expressão verdadeiramente livre” (ALMEIDA, 2007, pp.35-36). “Configurado como arte da negação e ao mesmo tempo premido pela criação de novas formas”, diz Almeida, o expressionismo seria fundamentalmente um movimento de recusa às raízes, cujo lema era a expressão imediata e sem amarras<sup>65</sup>.

Adorno também menciona uma ruptura radical como a característica definidora do expressionismo: ele o descreve como o “resultado do desenraizamento dos compromissos de estilo” (ADORNO apud ALMEIDA, 2007, p.33); e Almeida associa o termo usado por Adorno nesta passagem, *Stilgebundenheit* (compromissos de estilo), à ideia de *Verbindlichkeit*, a vinculação social que os estilos tradicionais ao mesmo tempo manifestam e reforçam:

(...) os estilos históricos eram *verbindlich* porque expressavam os vínculos da esfera artística com outras esferas da sociedade. Ao mesmo tempo, eles também eram “criadores de vínculos”, pois reafirmavam esteticamente os valores de uma nação, cultura ou época. (ALMEIDA, 2007, p.33)

O imperativo da livre expressão seria a única característica comum em um movimento que, não mais preso às leis formais universais ou a um princípio estilístico geral, acabava por gerar “várias e distintas vozes de um conjunto heterogêneo” de obras, cada uma das quais buscando dar forma à singularidade do sentimento criador do artista. Mas, naquela busca da expressão de um “Eu absoluto” que não se deixa restringir por formas prévias, a arte expressionista acabava levando a configurações percebidas como caóticas e anárquicas, tanto na música como em outras artes. O “solipsismo” daquele “eu absolutizado” (ALMEIDA, 2007, pp. 40-45) era visto como fonte de uma suposta estética da desordem, e assim as críticas a essa música vinham invariavelmente acompanhadas do desejo de um retorno a formas tradicionais em que a expressão individual deveria ser completamente eliminada. Fortalecidas pelo anseio de reconstrução na Alemanha devastada após o fim da primeira guerra, tais críticas aceleraram o envelhecimento do expressionismo e o levaram a uma crise que, segundo Jorge de Almeida, fortalecia a ideia de se tentar usar a música para recriar os vínculos sociais perdidos, o que

---

<sup>65</sup> Para ilustrar esse *pathos* dos artistas do movimento, Almeida (2007, pp. 89-90) traz as indicações de uma obra do jovem compositor expressionista Rudi Stephan: “Expressão! Com ternura! Enfatizar! Mais expressão ainda! Muito expressivo! Com a mais calorosa expressão!”. Tal caráter livre e sem amarras não deixa de lembrar a “efusão irrepresada do querer inconsciente” de que fala Nietzsche ao descrever o dionísíaco (NIETZSCHE, 1992, p. 127), fato também observado por Thomas Harrison no livro *1910, The Emancipation of Dissonance*: “O teor dessa nova música expressionista, desenvolvida antes da guerra [por Schoenberg] e desenvolvida de modos originais por seus alunos Anton Webern e Alban Berg, é forma despreendida de qualquer teor que seja (...). Se elas têm algum objetivo emocional, certamente não é amparo, consolo, alegria ou segurança. É algo mais próximo das emoções instáveis e inexplicáveis de turbulência, agitação e desconforto. Aqui Apolo, o deus clarificador da harmonia consonante, dá lugar ao frenético Dionísio”. (HARRISON, 1996, p. 47, tradução nossa)

estaria na base de tendências como o neoclassicismo e o neofolclorismo: “o que fica claro, na crítica de Adorno, é a tentativa de desvelar a ideologia dessa busca da *Verbindlichkeit* perdida, que agora serve aos interesses políticos do nacionalismo emergente”. (ALMEIDA, 2007, p. 230)

Mas embora pudesse ser compreensível o desejo de se utilizar a música como meio de estabilização e recriação de vínculos comunitários na Alemanha em pedaços, Adorno percebe que essa comunidade idealizada e espontânea já não existe, sendo nada mais que uma quimera em um mundo totalmente administrado, ao qual a música corria o risco de servir como mero instrumento ideológico (ALMEIDA, 2007, pp.149-150). Além disso, aquela tendência nostálgica era ligada a uma concepção equivocada que via na tradição *tonal* uma “casa segura” (ALMEIDA, 2007, p. 175), constituída por formas eternas e imutáveis, quando, na verdade, as formas tradicionais do tonalismo resultavam elas mesmas de conteúdo histórico sedimentado, e eram, mesmo naquele passado idealizado, constantemente colocadas em xeque por compositores como Schubert e Beethoven (ALMEIDA, 2007, pp.62-63). Dito em outras palavras, a tradição tem a tradição de *romper* a tradição. Em resposta às críticas reacionárias daqueles que defendiam a submissão da música às formas mortas de um classicismo desgastado, Adorno diz no prefácio da *Filosofia da nova música* que “a busca do tempo perdido não somente faz com que se perca o caminho que conduz à casa, como também faz perder toda a consistência; aquele que conserva arbitrariamente o que já está superado compromete o que quer conservar e se choca de má fé contra o novo” (ADORNO, 2007, p. 16). Haveria inclusive, para Adorno, a necessidade de “proteger Bach de seus admiradores”<sup>66</sup>, pois estes viam o compositor como criador de uma suposta “objetividade religiosa e matematizante, na qual o sujeito desaparece completamente” (ALMEIDA, 2007, pp.173-174), quando na verdade Bach teria criado momentos líricos de tal forma inovadores que apenas ouvintes de um futuro muito distante seriam capazes de assimilar. O próprio Schoenberg menciona o fato de Bach ter empregado dissonâncias tão “horríveis e incompreensíveis” para sua época que seriam semelhantes a um bombardeio – um bombardeio para o qual a própria música, no entanto, fornecia o abrigo: “nós já não consideramos difícil [compreendê-las], sabemos que as terríveis dissonâncias [usadas por Bach] não são lugares de parada numa partitura; que elas seguem seu curso seguramente, até alcançarem um abrigo antibombas [*a bomb-proof shelter*]” (SCHOENBERG, 1984, pp.100-101, tradução nossa) – abrigo que estaria, claro, na obrigatória resolução de todas as dissonâncias. Entretanto, naquelas primeiras décadas do século XX,

---

<sup>66</sup> “Em defesa de Bach contra seus admiradores” é o título de um texto de Adorno escrito em 1951 que integra a coletânea *Prismas*.

mesmo um “território reservado”<sup>67</sup> como a música já teria sido de tal forma invadido e ocupado pelos conflitos do mundo que só poderia prometer aos homens *não* lhes fornecer abrigo:

Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis? Até que ponto a vida estará atualmente perturbada, se cada estremecimento seu e cada rigidez sua se reflete ainda num plano a que não chega nenhuma necessidade empírica, numa esfera em que, segundo os homens acreditam, há um asilo seguro contra a pressão da norma funesta, e que cumpre sua promessa apenas negando-se ao que os homens esperam dela? (ADORNO, 2007, p. 11)

Nesse sentido, a música de Schoenberg deixa o ouvinte desprotegido, desamparado, exposto ao poder mortífero da *verdade*: “tal como o purismo linguístico de Karl Kraus e a severidade arquitetônica de Adolf Loos”, diz Martin Jay, essa música “despreza a ornamentação falsamente consoladora da arte precedente, para mostrar, despido de tudo, um mundo do qual o calor humano fugira” (JAY, 1988, p. 135). Talvez por isso a nova música atraísse todo tipo de crítica vinda daqueles para quem a arte deve *apenas enfeitar, jamais ser verdadeira*, contrariando o que já dizia Hegel no trecho usado por Adorno como epígrafe na *Filosofia da nova música*: “pois na arte temos que ver, não através de um simples jogo agradável ou útil, mas através de um desdobramento da verdade”. (ADORNO, 2007, p. 13)

Mas talvez a repulsa dos tradicionalistas pela nova música não se devesse tanto à sua *novidade*, e sim à sua *antiguidade*, ou seja, ao fato de que a nova música remete àquilo que é *mais antigo que a tradição*.

A origem da atonalidade, como completa purificação da música liberta das convenções, tem precisamente nisto algo de selvagem. Na realidade, esta sempre abala nos estalos anticulturais de Schoenberg a superfície artística. O acorde dissonante não somente frente à consonância é o mais diferenciado e avançado, mas parece como se o princípio de ordem da civilização não o houvesse submetido totalmente, quase como se de certa forma fosse mais antigo que a tonalidade. (ADORNO, 2007, p. 41)

Com base nessas considerações, talvez possamos também inferir que aquele desenraizamento próprio à expressão é um movimento de desrecalque, de reconquista da natureza interna do homem, mutilada no processo civilizatório. O desenraizamento dos vínculos de estilo seria na verdade o reenraizamento do homem na natureza, na experiência e na própria verdade. Segundo Adorno, “já que [a música de Schoenberg] deve sua origem quase a um

---

<sup>67</sup> “(...) quanto mais a música purifica suas leis formais e confia nelas, mais se fecha a representação manifesta da sociedade dentro da qual tem seu território reservado [*Enklave*]. E precisamente a esta impenetrabilidade deve sua popularidade social. É uma ideologia na medida em que se afirma como um ser em si ontológico mais além das tensões sociais. (...) [A nova música] destrói hoje, desde o interior, como um imperturbável microcosmo da constituição antagonista humana, esses muros que a autonomia estética havia levantado tão cuidadosamente pedra sobre pedra” (ADORNO, 2007, pp. 104-105)

impulso vegetal, já que precisamente sua irregularidade se aproxima das formas orgânicas, não é de modo algum totalidade” (ADORNO, 2007, p. 41). E se a música soa como desenraizada, é porque ela, reconectada ao real das pulsões e desejos naturais humanos, dá voz ao estado de mutilação em que se encontra o espírito na sociedade administrada. Nesse sentido, dizem Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*:

No autoconhecimento do espírito como natureza em desunião consigo mesma, a natureza se chama a si própria como antigamente (...). Graças a essa consciência da natureza no sujeito, que encerra a verdade ignorada de toda cultura, o esclarecimento se opõe à dominação em geral. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 44)

Isso talvez nos ajude a compreender a razão pela qual Adorno afirma que “o que Schoenberg canta no *Pierrot Lunaire* é justamente o desterro de nossas almas” (ADORNO apud ALMEIDA, 2007, p. 51). Parece ser também no sentido dessa autoconsciência do espírito como natureza em desunião consigo mesma que Adorno aponta na música dissonante a existência de um protesto, de algo a insistir no horizonte utópico de uma humanidade conciliada.

## 2.4 Dissonância e utopia

No verbete intitulado “Dissonância na nova música” que figura entre os *Neunzehn Beiträge über neue Musik* (1942), Adorno afirma que, enquanto no atonalismo livre a dissonância tem função meramente *expressiva*, na música dodecafônica ela ganha o status de *princípio de construção*, tornando-se “o [princípio] vinculante da seleção harmônica”. A criação da técnica dodecafônica teria sido impulsionada pela tentativa de se manter as conquistas expressivas “heroicas” da época da emancipação das dissonâncias e, ao mesmo tempo, através de sua transformação no princípio construtivo da série, garantir a continuidade da evolução musical, ameaçada pelo fato de que, após o fim da primeira guerra, o “caos” expressionista entrara em crise.

Contudo, na necessária transição do caos à ordem, algo muito importante teria se preservado. Na parte dedicada a Schoenberg na *Filosofia da nova música*, escrita no ano anterior, Adorno diz:

As dissonâncias surgiram como expressões de tensão, de contradição e de dor. Sedimentaram-se e converteram-se em “material”. Já não são meios de expressão subjetiva, mas nisto não renegam sua origem e se convertem em caracteres do protesto objetivo. A enigmática sorte destas sonoridades está em que elas, precisamente em virtude de sua transformação em material, dominam aquela dor que antes manifestavam.

Sua negatividade se mantém fiel à utopia e encerra em si a consonância tácita (ADORNO, 2007, pp. 72-73).

Mas o que significa essa utopia, e de que espécie é tal “consonância tácita”? O autor afirma também que os acordes dissonantes “não são os inofensivos sucessores das antigas consonâncias”, mas “diferenciam-se desta enquanto sua unidade está totalmente articulada em si”, e “em seu interior esses sons são simultaneamente diferentes um do outro como sons individuais. Desta forma continuam ‘dissonando’, não em relação às consonâncias eliminadas, mas *em si mesmos*” (ADORNO, 2007, p. 72, grifo nosso). Isso nos leva a crer que aquela capacidade que tem a dissonância de “se manter fiel à utopia e encerrar *em si* a consonância tácita” esteja ligada ao fato de que tal acorde, como diz Adorno, “*acolhe* todo som que contém e o mantém como som diferenciado” (grifos nossos).

A importância dada por Adorno à necessidade de se acolher o diferenciado mantendo-o tal como ele é, e isso para além do âmbito musical, é apontada por Jeanne Marie Gagnebin em um texto intitulado *Sobre as relações entre ética e estética no pensamento de Adorno*:

A experiência estética, experiência da distância do real em relação a nós, experiência também da distância entre o real tal como é e qual poderia ser, essa experiência pode configurar um caminho privilegiado para o aprendizado ético por excelência, que consiste em não recalcar o estranho e o estrangeiro, mas sim em ser capaz de *acolhê-lo na sua estranheza* (GAGNEBIN, 2009, p.94, grifo nosso).

Assim, aparentemente as dissonâncias trazem em sua configuração interna uma espécie de modelo de relação entre os indivíduos próprio a uma sociedade emancipada, a ser concretizado num futuro utópico - futuro em que o homem lograria guiar-se a si próprio não por meio de uma razão paranoica, cujos “sistemas perfeitos, sem contradições nem falhas”<sup>68</sup>, pressupõem a erradicação de toda diferença (GAGNEBIN, 2009, p. 90), nem por meio da recaída em um irracionalismo bárbaro e caótico; antes o que se está a propor, segundo a análise de Olgária Matos (1989, p. 285), é uma razão redimensionada, ressensibilizada, pois, como diz Adorno, “o espírito que recalca o instinto [*Trieb*] ainda não é espírito” (ADORNO, 2018, p. 236). Adorno comenta o sentimento que Freud descreve como o “mal-estar na civilização” como revelador dos limites e causador do *fracasso* da civilização, já que esse mal-estar indicaria

<sup>68</sup> Podemos também dizer que as *consonâncias* funcionam perfeitamente como modelos de tais características, como adequação, sujeição, mutilação das singularidades, integração, ou seja, do mundo tal como é o nosso, regido pelo “esquema da calculabilidade”, e que “só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade” (ADORNO, 1985, p. 20). Em um texto sobre a indústria cultural, Adorno (1994, pp. 92- 93) afirma, por exemplo, que “os diversos ramos [da indústria cultural] assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema”; descrição que lembra aquela de um “ajuste mútuo”, como o das tábuas de uma jangada, que, como vimos, estaria na origem da própria palavra harmonia, e ainda hoje serve para caracterizar as *consonâncias*.

que a civilização “não consegue acolher o instinto [*Trieb*] de maneira reconciliada, mas o reprime com violência” (ADORNO, 2018, p. 220). E já que, segundo Adorno, “desde Gesualdo e Bach (...) a dissonância torna-se garantia do censurado movimento dos instintos” (ADORNO, 2007, p. 124), um tal modelo de razão “redimensionada”, capaz de acolher o seu outro sem violentá-lo, e sem submetê-lo ao regime totalizante da unidade por meio de um *denominador comum*, tal modelo de razão parece indicado na afirmação, feita na *Filosofia da nova música*, de que “a dissonância é ainda mais racional do que a consonância, já que mostra de maneira articulada, embora complexa, a relação dos sons nela presentes, ao invés de adquirir a unidade mediante um conjunto ‘homogêneo’, isto é, destruindo os momentos parciais que contém” (ADORNO, 2007, pp. 53-54). Também no texto *Vers une musique informelle* Adorno traz a ideia de que a música pode fornecer à sociedade um modelo de uma razão não mais deformada ou mutilada:

Apenas em uma sociedade racionalmente organizada desapareceria, junto com a falta, a necessidade de repressão por meio da organização. Em uma *musique informelle*, os momentos hoje deformados da racionalização seriam superados em uma racionalidade positiva. Apenas o totalmente articulado na arte fornece a imagem de uma realidade não mutilada e, por extensão, a imagem da liberdade (ADORNO, 2018, p. 437).

De fato, embora Adorno defenda a necessidade de *não* se descrever positivamente a utopia – uma necessidade que ele costuma relacionar à *Bilderverbot*, a proibição de imagens da tradição do judaísmo -, a utopia está sempre no horizonte de seu pensamento. Martin Jay afirma que “Adorno sempre insistiu quanto à importância do pensamento utópico como negação do *status quo*, mesmo quando argumentou contra a possibilidade de esboçar-lhe os contornos”, e destaca a maneira precária e cuidadosa com que Adorno, no texto “Sobre sujeito e objeto”, se arrisca a descrever um tal estado de conciliação – uma descrição, cumpre observar, próxima daquelas que ele faz das dissonâncias. Ali, diz Adorno:

Se fosse permitido especular sobre o estado de reconciliação, não caberia imaginá-lo nem sob a forma de indiferenciada unidade de sujeito e objeto nem sob a de sua hostil antítese; antes, a comunicação do diferenciado. Somente então o conceito de comunicação encontraria seu lugar de direito como algo objetivo. (..) Em seu lugar de direito estaria, também do ponto de vista da teoria do conhecimento, a relação entre sujeito e objeto na paz realizada, tanto entre os homens como entre eles, e o outro que não eles. Paz é um estado de diferenciação sem dominação, no qual o diferente é compartilhado. (ADORNO, 1995, p. 184)

Mas embora Adorno afirme que, na passagem para o dodecafonismo, as dissonâncias teriam mantido aquela essência utópica que entendemos estar ligada às ideias de “diferenciação sem dominação”, “acolhimento do estranho” e “comunicação do diferenciado”, um dos temas mais importantes na *Filosofia da nova música* é a progressiva *perda de diferenciação* entre os

intervalos, que acomete a música ao mesmo tempo em que se acredita promover uma diferenciação cada vez maior por meio da técnica dodecafônica, que estabelece o uso de uma série de doze sons que *não se repetem*. Mesmo o progresso representado pela escola de Schoenberg, entendido como progressivas diferenciação e complexificação sobretudo harmônicas, e cujo radical caráter *dissonante* estava ligado à expressão do sujeito, parecia fracassar em seu intento e sucumbir, por seus próprios meios, ao poder nivelador e dominador da administração total, de forma que a pretendida diferenciação absoluta acabava por se converter em homogeneidade absoluta.

Para descrever o problema da perda de diferenciação, Adorno usa o termo *Vergleichgültigung*, traduzido na versão brasileira como dessensibilização, mas que tomado ao pé da letra poderia ser traduzido como *crescente indiferenciação*. A emancipação das dissonâncias, ao dar “igual direito” a todos os intervalos, teria acabado por levar a uma perda de “todas as experiências acumuladas de diferenciação”:

Agora os intervalos converteram-se em meras pedras de construção, e todas as experiências acumuladas em sua diferenciação parecem perdidas. A verdade é que se aprendeu a emancipar-se do procedimento por graus da escala e da simetria dos movimentos consonantes. A verdade é que se deu igual direito ao trítone, à sétima maior e também a todos os intervalos que superam a oitava; mas ao preço de ficarem nivelados aos antigos. (ADORNO, 2007, p. 65)

Já em um subcapítulo intitulado na versão original como “Diferenciação e grosseria crescente” [*Differenzierung und Vergröberung*], diz Adorno:

Se o nominalismo musical, como eliminação de todas as fórmulas que se repetem, é concebido até suas últimas consequências, a diferenciação se desmorona. (...) O progresso musical significou, até o contragolpe restaurador de Stravinski, diferenciação progressiva (...). A música tradicional permitia matizes muito mais sutis do que a nova, em que todo feito musical está só por si mesmo. A mais fina elaboração da música é obtida ao preço de uma grosseria crescente. (...) Caiu toda diferença hierárquica dos intervalos, dos sons e das proporções formais, a expressão já não pode tampouco ser imaginada. O que antes recebia seu sentido da diferença do esquema ficou desvalorizado e nivelado em todas as dimensões do processo de composição e não somente na melodia e na harmonia. (ADORNO, 2007, pp. 66-67)

E se Adorno afirma que na passagem da atonalidade livre ao uso da série as dissonâncias mantêm um caráter utópico, ele também não deixa de observar que essa passagem mesma é o que ocasiona aquele nivelamento. Diz Adorno:

Enquanto a dissonância mais aguda, a segunda menor, que na atonalidade livre se empregava com extrema circunspeção, é manejada agora como se não significasse absolutamente nada e nos coros amiúde prejudica manifestamente a partitura, por outro lado aparecem cada vez com maior frequência sonoridades vazias como as de quarta e quinta, que levam a marca da desgraça de estarem concebidas de maneira puramente acidental: são acordes carentes de tensão, obtusos (...). Mas as fricções e o

vazio dos acordes não têm uma finalidade determinada de composição: ambos são sacrifícios que a música faz à série (...). As dissonâncias convertem-se (...) em puros e meros quanta, sem qualidades, indiferenciados, e em conseqüência capazes de se encaixar onde o esquema exija (...). Os acordes se tornaram tão indiferentes que a proximidade da consonância já não os perturba. (ADORNO, 2007, pp. 72-73)

A oposição entre uma música que teria atingido o ápice da diferenciação “qualitativa” e uma outra em que os intervalos se transformam em “meros quanta” é exemplificada por duas obras de Schoenberg: respectivamente o *Pierrot Lunaire*, de 1912, pertencente ao período da atonalidade livre (também conhecido como período expressionista), e o *Terceiro Quarteto*, opus 30, de 1927, pertencente ao período dodecafônico (ADORNO, 2007, p. 73). Nesta mesma passagem do texto, Adorno afirma também que, “quanto menos os acordes tendem um ao outro, tanto menos tendem ao todo, que representa o universo. Em seu suceder-se desaparece essa profundidade do espaço musical” (ADORNO, 2007, p. 73). Essa progressiva perda de “tendência” ou de “susceptibilidade” recíproca entre as partes (ou entre os acordes, ou mesmo entre as notas) de uma composição, o que pode ser resumido em uma generalizada “perda de tensão”, irá resultar no que Adorno chama de “pseudomorfose do tempo musical em espaço”, de maneira que, com a passagem da atonalidade livre ao dodecafonismo, a nova música gradativamente deixa de ser dinâmica e se sujeita cada vez mais ao ideal de estaticidade próprio a esferas como a pintura e a escultura, e que estaria presente desde sempre na música de Stravinsky. Assim, com a passagem para o dodecafonismo, irá se esgarçar uma das características mais marcantes da atonalidade livre, a “susceptibilidade (...) contra tudo o que se assemelha à consonância” (ADORNO, 2007, p. 73), o que Adorno interpreta como uma incorporação, por parte da “música radical”, das tendências sociais reacionárias ou “restauradoras”:

A atonalidade livre, ao ferir com um tabu a harmonia perfeita, estendera universalmente na música a dissonância. Existia tão-somente a dissonância. O aspecto restaurador da técnica dodecafônica mostra-se talvez com maior força do que em outras partes no relaxamento da proibição da consonância. (ADORNO, 2007, p. 72)<sup>69</sup>

Assim, a passagem da *segunda fase* (livre atonal) para a *terceira fase* (dodecafônica) da música de Schoenberg e de seus discípulos é marcada por uma “perda de tensão”, por uma crescente indiferenciação ou dessensibilização que revela nestas obras uma tendência cada vez maior à unidade e à totalidade, o que para Adorno seria um impulso reacionário, já que os

<sup>69</sup> Também no verbete “Dissonanz in der neuen Musik” que integra os *Neunzehn Beiträge über neue Musik* (1942), Adorno associa o conformismo ao enfraquecimento do caráter dissonante das composições: “a virada conformista da música atual coincide amplamente com um abrandamento da dissonância através de sua regressão ao esquema tonal” [Die konformistische Wendung der neuen Musik fällt weithin mit einer Milderung der Dissonanz durch deren Rückbeziehung auf das tonale Schema zusammen].

“sacrifícios que a música faz à série” significam que “os feitos individuais e as relações concretas ficam sacrificados à totalidade” (ADORNO, 2007, pp. 72-73). A sensação de homogeneidade nas obras dodecafônicas seria um efeito colateral da pretensão à diferenciação absoluta, de modo que em algumas passagens “as consonâncias e as dissonâncias estão umas junto às outras com indiferença”, fato notável por exemplo no tempo lento do *Terceiro quarteto* de Schoenberg (ADORNO, 2007, p. 73). No entanto, é interessante observar que, para Adorno, já na *quarta fase* ou a fase *tardia* de Schoenberg, essa totalidade se quebra (“A linguagem musical se dissocia em fragmentos”)<sup>70</sup>, abrindo novamente o caminho para obras dinâmicas onde seria possível mesmo uma “expressão nova” (ADORNO, 2007, pp. 85-86). E parece-nos que seria justamente esse caráter destrocado das obras tardias de Schoenberg, resistente às pretensões reacionárias de unidade e totalidade, o que teria levado uma *nova tensão* responsável por obras novamente dinâmicas: “as últimas composições são dinâmicas e a técnica dodecafônica contradiz a dinâmica. Como impede a coesão entre um acorde e outro, não a suporta sequer no conjunto” (ADORNO, 2007, p. 82). Ou seja, talvez se possa dizer que, como as obras dodecafônicas soam cada vez mais homogêneas, é como se, apesar das severas dissonâncias empregadas em obediência ao uso da série, cada uma destas obras adquirisse no conjunto um aspecto algo *consonante*: “já não há [no dodecafonismo] uma atração anárquica recíproca entre os sons; mas somente sua falta monádica de relações e a autoridade planificadora que os domina” (ADORNO, 2007, p. 72). Já as obras tardias de Schoenberg, com seu caráter cesurado, alquebrado, híbrido, parecem restabelecer, graças à heterogeneidade entre os fragmentos que as constituem, aquela *tensão dissonante* perdida no dodecafonismo, o que talvez esteja ligado ao fato de que, segundo Adorno, em sua última fase, “Schoenberg. As obras de Stravinsky, por sua vez, embora sejam de certa forma também fragmentadas em “blocos de mármore” ou “complexos parciais”, estes no entanto *não se relacionam* (assim como os sons no dodecafonismo perdem sua “atração anárquica recíproca”), o que leva Adorno a comparar a um “acorde anorgânico” o conjunto destes blocos ou complexos que constitui cada uma das obras do compositor russo:

---

<sup>70</sup> “Por certo que a dessensibilização do material, forçado no cálculo da série, contribuiu justamente para esta abstração de má lei, que logo o sujeito sente como auto-alienação. Mas ao mesmo tempo é essa dessensibilização que permite ao sujeito romper a barreira da matéria natural em que até agora estava confinada a história da música. Em sua completa alienação, realizada pela técnica dodecafônica, o sujeito viu destruir, contra sua própria vontade, a totalidade estética, contra a qual na fase expressionista se havia rebelado inutilmente, para reconstruí-la de maneira igualmente inútil, com a ajuda da técnica dodecafônica. *A linguagem musical se dissocia em fragmentos*. Mas neles o sujeito está em condições de emergir indiretamente e como algo “significativo”, no sentido de Goethe, enquanto em troca as travas da totalidade material o teriam acorrentado”. (ADORNO, 2007, pp. 96-97, grifo nosso)

(...) os fios que ligam os complexos ficam cortados e os resíduos do procedimento dinâmico diferencial ficam demolidos. Os complexos parciais vêm opor-se reciprocamente no espaço. A negação polêmica do suave *laissez vibrer* é considerada como uma prova de força; o não-ligado, produto final da dinâmica se estratifica como blocos de mármore. Enquanto antes as sonoridades se compenetravam reciprocamente, agora se tornam autônomas, como acorde de certo modo anorgânico. A espacialização torna-se absoluta (...) (ADORNO, 2007, p. 148)

A primeira metade da *Filosofia da nova música* se encerra com a afirmação de que a música de Schoenberg “é verdadeiramente uma mensagem encerrada numa garrafa” (ADORNO, 2007, p. 107), e, segundo o entendimento de Fredric Jameson, com tal afirmação Adorno a teria caracterizado como uma música que, “não ouvida, carregou consigo os segredos do século XX para algum futuro inimaginável” (JAMESON, 1997, p. 160). Porém, Adorno também percebe que “até a melhor música de hoje pode perder-se e naufragar” (ADORNO, 2007, P. 29), afinal, nem os artistas mais conscientes de sua época estavam imunes às tendências mais regressivas da sociedade, fato que se mostrava especialmente no caráter integral da ordem que impunham àquele “navegar num caos de novas sonoridades”. Quais seriam, então, os “segredos do século XX” que a música de Schoenberg faria ouvir? Estaríamos condenados a naufragar em um dilúvio entrópico que dissolve igualmente mensagens, garrafas e embarcações? Ou seria ainda possível sequer imaginar aquele estado utópico que, no aforismo “*Sur l'eau*” da *Minima moralia*, Adorno descreve como um “flutuar na água, olhando pacificamente para o céu...”? (ADORNO apud JAMESON, 1997, p. 154).<sup>71</sup>

## 2.5 Ferida e cicatriz

Segundo Vladimir Safatle, as obras de arte no modernismo teriam como característica central o fato de serem “capazes de tematizar seus próprios modos de produção”, e devido a esse “desvelamento” de seus mecanismos estruturais, “as obras que se organizam a partir desse impulso crítico têm, como dizia Hegel, os intestinos fora do corpo” (SAFATLE, 2008, pp. 180-181). Não conhecemos tal passagem de Hegel, mas arriscaríamos dizer (assumindo o risco de fazer uma interpretação rasa e equivocada) que tal característica da arte moderna, certamente presente na obra de Schoenberg, não seria bem vista por um filósofo cujo sistema costuma ser

---

<sup>71</sup> Vale trazer a passagem com o comentário de Jameson (1997, p. 154): “Sabiamente, Adorno esforça-se em distinguir essa dialética existencial e metafísica (juntamente com a ética) de um materialismo político: ‘que ninguém mais passe fome’. Somente depois disso é que podemos acalentar a utopia de ‘*Sur l'eau*’; ‘*Rien faire, comme une bête*, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu...”

“resumido” por uma frase dita no final da *Fenomenologia do espírito*: “as feridas do espírito curam sem deixar cicatrizes” (HEGEL, 1993, p. 140).

Adorno parece aludir a esta frase (mesclando-a, talvez, a uma outra de Marx) ao afirmar, em um de seus *Três estudos* sobre a filosofia hegeliana:

Uma filosofia para a qual, como resultado de seu movimento e de seu todo, *tudo o que é se dissolve no Espírito*, filosofia que proclama a identidade entre sujeito e objeto no todo, enquanto é a não identidade no particular que a inspira, irá colocar-se apologeticamente do lado daquilo que existe, que deve ser uno com o Espírito. (ADORNO, 2013, p. 172, grifo nosso)

Em outro momento desses estudos, Adorno (2013, p. 235) aponta ainda que haveria na própria experiência intelectual hegeliana uma “necessidade de expressão” daquilo que “gostaria de vir à luz, mas que não o pode, caso queira adquirir um caráter de necessidade, a não ser por meio do médium conceitual (que lhe é fundamentalmente oposto)”. E, “assim como predomina nas obras de arte uma tensão entre expressão e construção”<sup>72</sup>, esse elemento expressivo ligado à experiência estaria numa relação de *tensão* contra os “elementos argumentativos”, ou seja, naquilo que de fato é prescrito conceitualmente. Segundo Adorno, porém, ao representar como realizável a impossível eliminação da ruptura (ou da “tensão”) entre experiência e conceito, o que há de falso na filosofia hegeliana ficaria exposto:

Não é possível alcançar a indiferença entre a experiência intelectual e o médium do pensamento. O não verdadeiro da filosofia hegeliana se manifesta exatamente no fato de ela representar tal indiferença como realizável por meio do esforço conceitual suficiente. Daí as inumeráveis rupturas entre o experimentado e o conceito. Hegel deve ser lido a contrapelo (...). O entendimento deve se enganchar *precisamente nas rupturas* entre experiência e conceito (ADORNO, 2013, pp. 236-237, grifo nosso)

Mas se Adorno faz tantas críticas a Hegel, de que tipo seria aquele hegeliano desdobrar da verdade que serve inclusive de epígrafe à *Filosofia da nova música*<sup>73</sup>? Dizer que Hegel deve ser “lido a contrapelo” significa também dizer que aquelas feridas *não* cicatrizam? Georges Bataille disse certa vez: “imagino que minha vida – ou, melhor ainda, o seu aborto, a ferida aberta que é minha vida – constitua por si mesma a refutação do sistema fechado de Hegel”<sup>74</sup>. Algo desse tom provocativo parece mover também a afirmação adorniana de que “dar voz ao sofrimento é condição de toda verdade” (ADORNO, 2009, p. 24). Ora, se “as dissonâncias que espantam [o ouvinte] falam de sua própria condição” (ou seja, de sua própria verdade), e se na

<sup>72</sup> Segundo Adorno, essa tensão é uma das formas de representar, na música, a tensão entre o sujeito (expressão) e a totalidade (construção).

<sup>73</sup> “Pois na arte temos que ver, não através de um simples jogo agradável ou útil, mas ... através de um desdobramento da verdade”. (HEGEL apud ADORNO, 2007, p. 13)

<sup>74</sup> Tal frase estaria em uma carta enviada a Kojève, de quem Bataille era aluno em seus famosos cursos sobre Hegel nos anos 1930. (BATAILLE apud AGAMBEN, 2017, p. 17)

música elas são responsáveis pelas “expressões de tensão, de contradição e de dor” (ADORNO, 2007, p. 72), não poderíamos dizer que, ao menos para Adorno, as feridas dissonantes seriam a verdade, enquanto as cicatrizes consonantes seriam a falsidade? Mas como isso se relaciona à imagem de um espírito cujas feridas não deixam sequer cicatrizes?

Pode-se dizer que aquela *imagem* de uma superfície lisa, única, sem cicatrizes, ou seja, a *totalidade* que Hegel identifica ao “espírito”, é algo que, em todo caso, *se impõe* ideologicamente - a exigir, no entanto, conforme Adorno, a incidência de um “raio de luz que revela o todo em todos os seus momentos como o não verdadeiro”, raio de luz que “não é senão a utopia de toda verdade, que ainda precisa se realizar” (ADORNO, 2013, p. 174). Mas o que seria esse raio de luz? A filosofia? A arte? Ambas, talvez mescladas numa “monstruosa aliança”, numa espécie de trítono que a totalidade não conseguiria jamais dissolver?

O próprio Hegel, ao tratar da música na *Estética*, menciona o fato de que aquelas oposições – as dissonâncias – caracterizam-se por um “dilaceramento” e tem por efeito destruir a unidade representada pelas consonâncias. Estas “acrescentam sons que imediatamente concordam uns com os outros”, não apresentando “nenhuma oposição, nenhuma contradição”, e assim “permanecem imperturbadas” (HEGEL, 2012, p. 313). Mas, devido ao “surgir efetivo de uma oposição mais profunda” (ou seja, de uma dissonância), diz Hegel,

aquela unidade e consonância imediatas estão destruídas, na medida em que se acrescenta um som que ressoa essencialmente de modo diferente, por meio do qual primeiramente surge de modo verdadeiro uma diferença determinada, e na verdade como oposição. (HEGEL, 2012, p. 313)

Nestas descrições feitas por Hegel fica claro, no entanto, que a música deve inicialmente apresentar consonâncias, que progredem, corajosamente, rumo às “oposições” representadas pelas dissonâncias: “é isto que constitui a autêntica profundidade do soar, o fato de que ele também prossegue para oposições essenciais e não teme a agudeza e o dilaceramento delas”. E como as dissonâncias seriam a forma musical da oposição, do paradoxo, da contradição, o sagrado princípio de não-contradição teria autoridade para julgá-las não-verdadeiras, enquanto o verdadeiro só pode estar em sua resolução ou dissolução, ou seja, no retorno à unidade imperturbada consonante:

Se a música deve expressar de acordo com a arte tanto o significado interior como também o sentimento subjetivo do Conteúdo o mais profundo, do religioso, por exemplo, e na verdade do religioso-cristão, no qual os abismos da dor constituem um lado principal, então ela deve possuir em seu âmbito sonoro meios que são capazes de descrever a luta das oposições. Este meio ela conquista nos acordes dissonantes (...). Mas que algo oposto como algo oposto esteja em unidade é em si mesmo contraditório e em consistência. Oposições em geral não possuem, segundo o seu conceito interior, nenhuma sustentação firme, nem em si mesmas nem em sua oposição. Ao contrário,

elas sucumbem em sua contradição mesma. A harmonia não pode, por isso mesmo, ficar presa a tais acordes [dissonantes], que apenas fornecem ao ouvido uma contradição que exige a sua solução para levar uma satisfação ao ouvido a ao ânimo. Com a oposição, nesta medida, está imediatamente dada a necessidade de uma dissolução [*Auflösung*] da dissonância e um retorno às tríades. Este movimento, como regresso da identidade a si mesma, é primeiramente, em geral, o verdadeiro. (HEGEL, 2012, p. 314)

Para Adorno, no entanto, e aqui é que está toda a questão, a verdade não é ditada pelo princípio de não-contradição, mas precisamente o contrário: a verdade está na *irreducibilidade do não-idêntico*. Sendo irreduzível, irresolúvel, essa não-identidade (entre os particulares) irá destruir a unidade (do todo) não apenas de forma momentânea até sua devida resolução, como na concepção musical *tonal* de Hegel (que a propósito parece ter as mesmas características do seu sistema filosófico), mas aquela irreducibilidade irá lançar o próprio sistema (seja o sistema tonal, seja o de Hegel) pelos ares. Assim, diz Adorno sobre o sistema hegeliano: “a verdade da irreducibilidade do não-idêntico aparece no sistema, segundo sua lei própria, como erro, como não resolvida num outro sentido, o do indômito, ou ainda, como sua inverdade; e não é possível compreender o não verdadeiro” (ADORNO, 2013, p. 245). E esse “incompreensível é em Hegel a chaga do próprio pensamento da identidade”, uma chaga (vale dizer, uma *ferida*) que se abre e “explode o sistema”. (ADORNO, 2013, p. 245)<sup>75</sup>

E se ao tratar da experiência filosófica Adorno afirma que “o entendimento deve se engancha precisamente nas rupturas entre experiência e conceito”; e se a respeito do sistema hegeliano a verdade do não-idêntico abre feridas que irão explodí-lo; ao comentar sobre as obras tardias de Beethoven e de Schoenberg, obras catastróficas, cesuradas, destroçadas em várias partes, Adorno diz que o “segredo” está *entre* as partes - embora não seja possível “conjurar” tal segredo “senão na figura que formam juntas” (ADORNO, 2007, p. 97)<sup>76</sup>. Tal

---

<sup>75</sup> Estas ideias de Adorno nos lembram aquela passagem em que Nietzsche diz: “O que poderá empreender, no melhor dos casos, o socratismo de nossos dias, cobiçoso de conhecimentos, com esse demônio surgido de profundezas inexauríveis? Nem a partir dos floreios e arabescos da melodia operística, nem com a ajuda da tábua aritmética da fuga e da dialética contrapontística, encontrar-se-á a fórmula à cuja luz três vezes potenciada se conseguisse subjugar esse demônio e se pudesse obrigá-lo a falar” (NIETZSCHE, 1992, p. 118). Já que ele se refere a uma “dialética contrapontística”, tal “fórmula à cuja luz três vezes potenciada” talvez seja uma referência ao famoso movimento triádico do sistema hegeliano.

<sup>76</sup> “As **cesuras...**, as **súbitas interrupções** que caracterizam mais do que nenhuma outra coisa a última fase de Beethoven, são esses momentos de arrebatção; a obra, abandonada, cala, e volta sua concavidade para fora. Só então encaixa a parte seguinte, que fica confinada em seu lugar preciso, pelo mandato da subjetividade que irrompe, com o qual fica ligada pela vida e pela morte àquela parte que a precede; com efeito, **o segredo está entre essas partes** e não é possível conjurá-lo senão na figura que formam juntas. Isto esclarece o contra-sentido pelo qual Beethoven, em sua última fase, foi chamado objetivo e subjetivo ao mesmo tempo. **Objetiva é a paisagem descontínua; subjetiva, a luz em que somente aquela assume vida.** Beethoven **não realiza a síntese harmônica. Destroça-a** como força de dissociação no tempo para, talvez, conservá-la na eternidade. Na história da arte, as últimas obras são as ‘**catástrofes**’”. (ADORNO, 2007, p. 97, grifos nossos)

figura, vale dizer, tal *imagem*, não é aquela superfície lisa, imperturbada, sem cicatrizes, mas, aparentemente, uma imagem que raios de luz sejam capazes de transpassar<sup>77</sup>.

Mas qual seria então aquele segredo? Qual a vantagem de se explodir um sistema? O que haveria naquelas rupturas para o entendimento “se enganchar”? E por que a filosofia de Hegel, apesar de tudo, seria tão valiosa para Adorno? Uma resposta a todas essas questões parece estar no texto “Palestra sobre lírica e sociedade”, onde Adorno diz:

Mas a filosofia – novamente a de Hegel – conhece a proposição especulativa que diz que o individual é mediado pelo universal e vice-versa. Ora, isso quer dizer que também a resistência contra a pressão social não é nada de absolutamente individual; nessa resistência *agem artisticamente*, através do indivíduo e de sua espontaneidade, *as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem; forças, portanto, que fazem parte de uma constituição do todo*, não meramente da individualidade inflexível, que se opõe cegamente à sociedade. (ADORNO, 2012, p. 73, grifos nossos).

Diríamos ainda que esse *outro todo*, mais amplo, digno de uma humanidade mais plena, e cujas forças seriam capazes de destroçar toda “situação limitada e limitante”, é aquilo que, segundo Adorno, a filosofia de Hegel, embora não por meio do “médium conceitual (que lhe é fundamentalmente oposto)”, ex-pressa: “na vida posterior das obras filosóficas, o desdobramento de seu conteúdo, aquilo que as obras exprimem, se liberta gradualmente daquilo que foi meramente pensado”. (ADORNO, 2013, p. 235)

## 2.6 Sagrado fragmento

*Are you fracturing?  
Flea-bitten? Moth eaten?*

Radiohead, We suck young blood

Como observa Adorno, a última fase de Schoenberg o colocará “numa tradição que compreende as últimas obras da grande música”, e que seria caracterizada, a exemplo da última fase de Beethoven, pela “catástrofe”, ou seja, por cesuras e fraturas por meio das quais “a obra, abandonada, cala, e volta sua concavidade para fora” (ADORNO, 2007, p. 97). Aparentemente

---

<sup>77</sup> Aludimos também àquela passagem de Ovídio sobre o mito de Mársias (segundo a tradução trazida por Fabio Cerqueira): “Enquanto gritava, arrancava-se-lhe a pele de todos os membros; seu corpo não era nada mais que uma chaga. O sangue jorrava de todos os lados; seus músculos, expostos nus, estão visíveis; veem-se suas veias onde o sangue bate, e nenhuma pele o recobre, estremeando, se poderiam contar as palpitações de suas vísceras, e, no seu peito, as fibras, entre as quais passa a luz”. (OVÍDIO apud CERQUEIRA, 2012, p. 71)

é a tais obras “catastróficas” que Adorno se refere quando, ao concluir a primeira metade da *Filosofia da nova música*, dedicada ao compositor, recorre à ideia da arte como uma resposta aos problemas do mundo; muito embora, assim como dissemos que aquela “dupla afirmação” apolíneo-dionisíaca, proposta por Nietzsche, seria uma paradoxal *solução que não se resolve*, a resposta dada por Adorno também seria uma resposta paradoxal, ilógica, cambiante:

A obra de arte dá uma resposta à heteronomia da sociedade com tão maior exatidão quanto mais está perdida para o mundo. A obra de arte tende à sociedade não na solução de seus próprios problemas e nem sequer necessariamente na escolha deles, mas [quando] permanece tensa contra o horror que a história lhe produz. Ora o esquece, ora insiste nela. Ora cede a ele, ora se endurece contra ele. Ora se mantém fiel a si mesma, ora renuncia a si mesma para superar o destino. (...) As obras de arte têm seus alicerces nos enigmas que o mundo organizado propõe para devorar os homens. O mundo é a esfinge; o artista, seu Édipo tornado cego; e as obras de arte se parecem à sábia resposta que precipita a esfinge nos abismos (ADORNO, 2007, p. 106).

Aqui devemos lembrar que, enquanto o jovem Nietzsche defende a necessidade do véu de aparências apolíneo<sup>78</sup> como proteção contra a *negação da vontade de vida* que acomete quem olha diretamente para o real (NIETZSCHE, 1992, p. 55-56), Adorno chama a atenção para o perigo presente nesse próprio véu, entendido agora como a ideologia que esconde os conflitos e contradições da sociedade - pois obviamente também a música costuma trazer aquela superfície que nos impede de perceber que interesses particulares se impõem como se fossem universais: “a subordinação à universalidade conciliadora é o princípio mais íntimo da aparência musical” (ADORNO, 2007, p. 40)<sup>79</sup>. Assim, Adorno critica o recurso artístico a imagens protetoras e “fachadas polidas” – termo com que ele costuma descrever a música que busca respeitar a unidade e a integridade próprias à imagem. Na *Filosofia da nova música* ele dirá, por exemplo:

Era o sentido de classe da música tradicional que proclamava, ora através de sua compacta imanência formal, ora através do aspecto agradável de sua fachada, que, em última instância, não há classes (...). [A nova música] indica a desordem social, ao invés de volatilizá-la no engano de uma humanidade entendida como já realizada. Já não é ideológica. (ADORNO, 2007, p. 105)

E embora Adorno não use esses termos unicamente para a música da tradição tonal, a ideia de uma fachada imperturbada ou de uma superfície lisa não deixa de lembrar o fato, visto

<sup>78</sup> “Daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca” (NIETZSCHE, 1992, pp. 143-144).

<sup>79</sup> A oposição entre a aparência e aquilo que se esconde por trás da aparência ganha ressonâncias ontológicas, quando Adorno afirma: “Como a indústria cultural tem educado suas vítimas para evitar-lhes todo esforço no tempo livre que destinam ao consumo dos bens espirituais que lhes fornece, elas se aferram com tenacidade ainda maior à aparência que apaga a essência”.

anteriormente, de que o “encaixe” constitutivo das consonâncias leva a uma quase fusão entre as notas (Schopenhauer diz que elas se “entremesclam” [*verschmelzen*]), enquanto a disjunção ou o desencaixe próprio às dissonâncias daria a impressão de algo que se *quebra*. A oposição que Adorno faz entre obras de arte “fechadas” e outras “fragmentárias” também parece apontar nesse sentido: “A obra de arte fechada é a obra de arte burguesa, essa obra mecânica, pertencente ao fascismo; a obra de arte fragmentária indica, no estado da negatividade total, a utopia” (ADORNO, 2007, p. 102). Já no texto “Música e nova música”, ele diz:

As obras do passado (...) passam a ter cada vez mais relevância à medida que se constata gradualmente seu lado negativo, evidenciando o que estava oculto atrás da fachada polida de seu fluxo sonoro; essa foi a grandeza do Beethoven tardio. Não era possível a síntese entre o sistema tonal e o impulso musical individual, assim como não era possível o acordo entre a ordem burguesa e os interesses e as paixões específicas de seus sujeitos; essa impossibilidade deixou marcas em toda música do passado que procurava afirmar tal unidade. (ADORNO, 2007, p. 363)

No texto “Fragmento sacro: *Moses und Aron*, de Schoenberg”, Adorno faz a observação – um tanto espantosa para os nossos ouvidos – de que, devido àquele procedimento de suavizar e polir a “superfície”, esta obra de Schoenberg *não* soaria nada dissonante do começo ao fim – efeito também devido à neutralização do “vocabulário expressivo” (as dissonâncias) ocorrida no processo de sua transformação em material, com a criação da técnica dodecafônica:

A maneira mais simples de descrever o efeito geral é dizer que a música é dissonante do primeiro ao último compasso, mas não soa dissonante em momento algum. Embora a transposição de Schoenberg do vocabulário expressivo em material seja espantosa, não há dúvida a respeito de sua neutralização no processo. Isso é mediado tecnicamente através de uma arte sem precedentes de disposição e divisão das sonoridades complexas de modo a eliminar qualquer fricção entre elas, criando certo equilíbrio. (...) A soberania com a qual Schoenberg domina sua música, podendo os elementos indisciplinados, suavizando e polindo, por assim dizer; em função desse controle total, a música deixa de ser chocante. É por isso que as passagens eruptivas e expressivas tornam-se imagens em um duplo sentido: metáforas da expressão. (ADORNO, 2018, pp. 334-335)

Assim, é também contra o caráter ideológico presente na integridade da imagem (cuja “serenidade” Nietzsche já apontara no elemento apolíneo), que Adorno defende que tanto arte quanto filosofia têm muito a aprender com a *Bilderverbot*, a proibição de imagens presente na tradição do judaísmo. Essa impossibilidade de representação do absoluto é inclusive o próprio tema de *Moses und Aron*, o que evidencia o caráter polêmico da afirmação acima sobre passagens expressivas que “tornam-se imagens”. Por outro lado, como sugere Lacoue-Labarthe, o valor filosófico de uma obra como *Moses und Aron* para Adorno estaria no fato de ser “uma obra que, nisso moderna, tematiza explicitamente a questão de sua própria possibilidade como

obra e por aí mesmo comporta, como seu tema mais próprio, a questão da essência da arte” (LACOUE-LABARTHE, 2016, p. 229). Ou seja, Schoenberg, à maneira de Moisés, sente ter recebido a missão de “ser a boca do absoluto”<sup>80</sup>, e como essa tarefa é impossível ele só poderia fracassar – mas é nesse fracasso mesmo, nessa quebra e nesse despedaçamento, que algo da verdade se revela:

De modo geral, as obras de arte significativas são aquelas que ambicionam um extremo; as que destroem no caminho e cujas fraturas permanecem como cifras da verdade suprema que não conseguiram nomear. É nesse sentido enfático que *Moses und Aron* é um fragmento, e não seria descabido dizer que a ópera permaneceu incompleta justamente porque não poderia ser concluída (ADORNO, 2018, p. 321).

Ao comentar *Moses und Aron* e essa passagem específica de Adorno, Safatle observa muito acertadamente:

Toda verdadeira obra de arte é a história de um fracasso e a expressão de uma fratura. Ela precisa expor a tensão em direção à construção absoluta, como forma de operar a crítica à ilusão de significação natural que seus materiais parecem portar. Ela não pode “encontrar” seus materiais. Antes, ela precisa procurar transcender a literalidade de seus materiais, sob pena de aceitar o estado arruinado da linguagem própria a uma sociedade que toda obra de arte verdadeira combate. (SAFATLE, 2019, p. 71)

Entretanto, Lacoue-Labarthe irá notar que, apesar dos vários elogios que Adorno faz no texto à “grande obra prima” de Schoenberg, há ali uma dura crítica ao compositor: *não* haveria na obra, de fato, uma cesura, pois esta, para Adorno, deveria ocorrer entre *linguagens musicais diferentes*, ou seja, a cesura deve *se tornar música*, e isso, em *Moses und Aron*, *não* acontece. Tal ausência de cesura denotaria um tradicionalismo de Schoenberg e ainda uma sujeição do compositor aos antigos ditames unificadores da *Gesamtkunstwerk* de Wagner, segundo a visão de Adorno:

No caso de Wagner, a unidade de linguagem e fatura, como no caso da narratividade épica, era apropriada, já que todos os eventos ocorreram no âmbito mítico do aprisionamento e da culpa, dos quais não há escapatória. Em Schoenberg, o círculo vicioso deve ser rompido: a cesura é decisiva. A ruptura deve se tornar música. A unidade não diferenciada da qual o processo rigoroso da integração não permite concessões entra em colisão com a própria ideia de um único Deus. Moisés e a *Dança em volta do bezerro de ouro* falam, de fato, a mesma língua em uma ópera que visa mostrar que se trata de duas línguas diferentes. Compreendemos melhor, assim, o motivo para o tradicionalismo de Schoenberg, o que só começou a se tornar visível nas últimas décadas e especialmente após a sua morte. A linguagem musical, como o

---

<sup>80</sup> “[A coragem de Moisés] não basta para a tarefa que não pode recusar. Pois agir como o porta-voz do absoluto é uma blasfêmia para o mortal. (...) Schoenberg sentiu-se como o corajoso e elaborou o personagem Moisés a partir de si mesmo, chegando ao limiar da autoconsciência de sua própria audácia, da impossibilidade de construir o todo estético, cuja existência depende de um teor metafísico absoluto, sem que pudesse, ao mesmo tempo, se satisfazer com menos”. (ADORNO, 2018, p. 320)

*organon* de sentido, permanece única e inquestionável. Por isso, ele se crê capaz de dizer tudo, na mesma medida, a qualquer momento. (ADORNO, 2018, p. 339)<sup>81</sup>

E devido a essa linguagem musical única, que teria produzido uma obra, no final das contas, não cesurada, não fragmentada, Adorno, fazendo um jogo de ideias entre a unidade da imagem e a faculdade da imaginação [*Einbildungskraft*], sentencia: “a proibição das imagens vai muito mais longe do que Schoenberg poderia imaginar, ele que foi tão atento a isso” (ADORNO, 2018, p. 341). Lacoue-Labarthe, no entanto, discorda do “melocentrismo” de Adorno, e considera que há, sim, tal cesura, de certa forma também musical, pois ela se daria no ponto de ruptura entre a *música* e o *silêncio*, a partir do qual a “pura palavra” emerge:

Do ponto de vista crítico, é somente a cesura que indica, na obra, o lugar que é preciso atingir para aceder ao *Wahrheitsgehalt* [conteúdo de verdade]. A partir desse modelo hermenêutico, Adorno tem razão em buscar no *Moisés*, como em toda obra supostamente grande, a cesura. Seu único erro, talvez, seja o de buscá-la, por “melocentrismo”, unicamente na música. Pois, se levamos em conta o que Schoenberg efetivamente *escreveu*, pode-se também fazer a hipótese de que ela está no próprio lugar em que a música – mas não a obra – se interrompe, isto é, ali onde, precisamente, Moisés proclama que a palavra (a fala) lhe falta: *O Wort, du Wort, das mir fehlt!* [Ó palavra, palavra, que me falta!]. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 252)

E retomando a noção de “cesura” presente nas análises de Hölderlin, poderíamos também cogitar, para concluir, se no período compreendido entre Nietzsche e Adorno (ou entre Wagner e Schoenberg) não veríamos encenado também algo como “uma unificação ilimitada que se purifica por meio e uma separação ilimitada”<sup>82</sup>, pois talvez possamos interpretar como cesura aquilo que faz de *Moisés e Arão* uma espécie de “anti-*Parsifal*”, um “negativo, no sentido fotográfico, de *Parsifal*” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 241)<sup>83</sup>. Segundo Adorno, embora busque igualmente representar uma “ação sagrada”, “comportando-se em relação à

<sup>81</sup> A afirmação de que Schoenberg “se crê capaz de dizer tudo, na mesma medida, a qualquer momento”, é obviamente uma ironia de Adorno em alusão ao fato de que o tema da obra está relacionado à impossibilidade de dizer tudo (ou de dizer o *todo*).

<sup>82</sup> Já vimos esta definição de Hölderlin no capítulo sobre Nietzsche, mas vale trazê-la novamente pelas palavras de Lacoue-Labarthe: “Para além de sua função estrutural, a cesura significa em Hölderlin – e é por isso que retém a atenção de Benjamin – a interrupção que é preciso para que apareça a verdade trágica, isto é, a necessária separação, o necessário corte que deve (...) ser feito no processo de colusão infinita entre o humano e o divino, que é o próprio erro trágico, a *hybris*. A separação trágica, o desacoplamento do deus e do homem (...) significa, portanto, a lei da finitude, isto é, a impossibilidade do imediato” (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 254). Esta impossibilidade do imediato, a propósito, seria precisamente aquela característica (trágica) que vimos no início do capítulo, sobre um olhar direto no real que causa a *negação da vontade de vida*, que Nietzsche explica trazendo o exemplo de Hamlet, e, em outro momento de *O nascimento da tragédia*, recorrendo à metáfora do sol que não conseguimos olhar fixamente sem que apareçam em nossa visão “manchas escuras protetoras” (uma metáfora que o filósofo usa para dizer, no entanto, que também um olhar nosso na horrível e insuportável *escuridão* faria surgir manchas protetoras *luminosas* – as imagens apolíneas).

<sup>83</sup> Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 59), Adorno “foi um dos primeiros a ressaltar essa função de cesura de Auschwitz para a história de nossa razão”, um dos primeiros a analisar a “ruptura que esse acontecimento instaura em nossa linguagem, em nosso pensamento e em nossa ação” (GAGNEBIN, 2009, p. 83).

narrativa bíblica da mesma forma que a música do *Ring* ou de *Parsifal* em relação ao seu texto”, *Moisés e Arão* nasce da tentativa de se representar “uma ação que justamente não é mítica, mas antimitológica” (ADORNO, 2018, p. 337). Para Lacoue-Labarthe (2016, p. 241), isso revelaria uma determinação “artística, filosófica e política” de Schoenberg, “o que, no fundo, impunha-se”. Ou seja, é como se, com a ascensão de Hitler ao poder, Schoenberg, à maneira de Moisés, tivesse sentido que recebera uma missão em relação ao povo judeu, e sua narrativa antimitológica, que sublinha o caráter *irrepresentável*<sup>84</sup> de Deus ou do absoluto<sup>85</sup>, em oposição à mitologia wagneriana que inspirou o nazismo, seria uma referência ao fato de que, como observou Maurice Blanchot (apud LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 25), “no judeu, no ‘mito do judeu’, o que Hitler queria aniquilar era, precisamente, a humanidade liberta do mito”.

## 2.7 Diagnósticos

Entre os teóricos da cultura que buscam diagnosticar a nossa época, parece ser um clichê incontornável apontar como sua característica definidora a experiência de uma profusão de imagens que tende à indiferenciação. Seríamos hoje de tal modo bombardeados por imagens que a distinção e apreensão de seu sentido estaria para muito além das nossas capacidades, chegando a se tornar algo quase dispensável. Emmanuel Alloa (2015, p.7) observa por exemplo que, na “múltipla proliferação de imagens no mundo contemporâneo”, “a imagem tende a se disseminar, declinar-se dela mesma em formas plurais, se desmultiplicar em um devir-fluxo que se sustentaria instantaneamente no *Um*”. Fredric Jameson menciona a noção de “desenraizamento” [*disembedding*] com que Anthony Giddens descreve os processos de modernização, e sublinha que também nossa vivência cultural é marcada por um estado cada vez mais drástico de *abstração*, o que na atual “pós-modernidade” nos causaria uma “nostalgia da própria nostalgia, um desejo pela situação na qual o processo de abstração pode ser, ele mesmo, mais uma vez possível” (JAMESON, 2006, p. 262). Assim, segundo Jameson (2006, p. 295), mesmo quando se anuncia um “retorno ao realismo” em áreas como a arquitetura, a

---

<sup>84</sup> As primeiras palavras de Moisés na obra são: “Único / Eterno / Onipresente / Invisível / E irrepresentável Deus”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, p. 233)

<sup>85</sup> Diz Lacoue-Labarthe (2016, p. 231): “a ‘contradição’ é definida, em léxico hegeliano, como a contradição entre o finito e o infinito: o absoluto – mais do que Deus: trata-se, no libreto de Schoenberg, de um pensamento, e não de uma fé – se esquia aos seres finitos em relação aos quais ele é incomensurável”.

música e a literatura, o que ocorre na verdade seria nada mais que um “*replay* de estereótipos vazios”. Baudrillard parece estar de acordo quando, no ano de 2000, diz:

Minha hipótese é a de que já ultrapassamos o ponto de irreversibilidade, que já chegamos a uma forma exponencial, ilimitada, em que tudo se desenvolve no vazio, ao infinito, sem poder mais ser apreendido em uma dimensão humana; em que se perdem, ao mesmo tempo, a memória do passado, a projeção do futuro e a possibilidade de integrar esse futuro em uma ação presente. Já estaríamos, então, em um estado abstrato, desencarnado, em que as coisas continuam por simples inércia e tornam-se o simulacro delas mesmas, sem que se possa pôr-lhes termo. (BAUDRILLARD, 2001, p.55)

Essa experiência torrencial de imagens reflete-se na música. Para Vladimir Safatle (2008, pp. 198-199), o fato de estarmos na “era da disponibilização integral do material e livre uso das formas” permite que compositores como o americano John Adams façam com que, em suas obras, “a multiplicidade de materiais [transforme-se] em um grande contínuo, em que tudo pode entrar e sair sem abalar o solo seguro de um desenvolvimento que esconde suas justaposições”. Tais obras seriam, portanto, semelhantes a “um ‘jogo de máscaras’, no sentido de um jogo musical sobre a própria música” – e aqui Safatle parece retomar a comparação que Adorno faz na *Filosofia da nova música* entre certas composições de Stravinsky e “um jogo de crianças [que] vestem e tiram inesperadamente a máscara (...) e, posto que jogam, não conhecem outra lógica senão aquela em que o movimento deve estar em permanente fluxo” (ADORNO, 2007, p. 128). Nesse sentido, haveria segundo Safatle “uma linha reta que vai de Stravinski até John Adams e Thomas Adès”, pois, ao compor utilizando-se de *clichês musicais* e *fetiches em ruínas*, Stravinsky teria antecipado “alguns dos dispositivos formais que estruturam vários programas-chave no interior do novo tonalismo” que estes compositores representam na atualidade. (SAFATLE, 2008, pp. 195-200)

Para Safatle (2008, p. 198), essa livre justaposição de materiais incongruentes, que o compositor reduz à condição de clichês sem neles reconhecer *nenhuma resistência*, é uma atitude própria a uma “racionalidade cínica” que, enquanto sintoma de “uma realidade que perdeu toda substancialidade”, estaria hoje em operação em todas as esferas da vida social, como o trabalho, o desejo, a linguagem e a arte<sup>86</sup> (SAFATLE, 2008, p. 160). Já Hegel em sua

<sup>86</sup> O próprio capitalismo, afirma Safatle (2008, p. 134), seria hoje caracterizado por uma “reconfiguração incessante que passa por e anula todo conteúdo determinado”, uma “conjunção de fluxos desterritorializados”, que além de submeter os objetos no processo de valoração econômica, “será imposta também aos sujeitos, [cujas] identidades serão cada vez mais flexibilizadas, cada vez menos dependentes de padrões de conformação de condutas” (SAFATLE, 2008, p. 141). Já no ano de 1900, no livro *Filosofia do Dinheiro*, Georg Simmel - cujos escritos, inclusive sobre música, tiveram grande influência sobre Adorno - afirmava que o valor dos objetos foi “completamente desligado de suas bases reais. Agora o valor segue, quase sem resistência, os impulsos psicológicos do temperamento, da opinião infundada, (...) tornou-se ele mesmo independente de suas próprias raízes e fundações, a fim de se render por completo às energias subjetivas” (SIMMEL apud JAMESON, 2006, p.305). Jameson aponta ser o capital, desde sempre, a “fonte fundamental de toda abstração”, e sublinha que,

*Estética* mostrava preocupação com essa “dissolução irônica do determinado e do que é em si substancial” (HEGEL apud SAFATLE, 2008, p. 40); e é também na tentativa de preservar o que há de substancial em um mundo evanescente, sem contudo paralisá-lo, que Adorno toma como missão aperfeiçoar a dialética hegeliana.

Certamente há algo de heroico nisso, se lembrarmos que Adorno viveu na época das vanguardas modernas do século XX, símbolos máximos de renovação e ruptura, tais como o expressionismo, caracterizado por um completo “desenraizamento dos compromissos de estilo” (ALMEIDA, 2007, p. 33), e sua faceta musical, o atonalismo livre, que dava voz ao sofrimento causado pela perda do “lar seguro” evocado pela tradição tonal (ALMEIDA, 2007, p. 65). Diríamos que está no cerne das preocupações adornianas essa experiência de perda da história, a crescente sensação de “girar em falso”<sup>87</sup> decorrente, inclusive, do processo de autonomização da arte radicalizado nas primeiras décadas do século XX – e que irá se agudizar na passagem do modernismo ao chamado pós-modernismo -, bem como os efeitos colaterais reacionários deste processo, cujas manifestações mais extremas são bem conhecidas. Adorno toma como modelo para sua dialética a obra de Schoenberg, que, dentro desse intenso cenário de abstração e desenraizamento, aceita o desafio de expressar um conteúdo de verdade - ainda que a verdade expressa em obras como o *Pierrot Lunaire* seja, nas palavras de Adorno, “justamente o desterro [*Heimatlosigkeit*] de nossas almas” (ADORNO apud ALMEIDA, 2007, p. 51). Peter Sloterdijk, defensor da superação do “romantismo negro da psicose” que estaria presente em uma filosofia como a adorniana (SLOTERDIJK, 1992, p. 42), reconhece, no entanto, que

os teóricos do modernismo perceberam a fragilidade de seu projeto. Especialmente Adorno previa, muito cedo, os riscos da ‘perda da história’. Reconhecia que o mito da

---

graças a práticas como a especulação financeira, que no mundo *online* das redes rompe todas as barreiras de tempo e espaço, o capital “se separa daquele solo originário concreto e se prepara para alçar vôo”, “tal como uma borboleta agitada dentro da crisálida”, tendo se transformado, assim, numa “fantasmagoria incorpórea de proporções mundiais” (JAMESON, 2006, pp. 227-228). Safatle assevera que embora talvez a “fantasmagoria do capitalismo não [precise] mais fazer apelo a imagens de completude e unidade”, seríamos ainda hoje “assombrados por uma outra fantasia ideológica: a fantasia do corpo inconsistente do Capital”, que pode muito bem nos levar a “uma forma mais astuta de totalitarismo”, não mais dependente da “fantasia de um corpo social orgânico (...), harmônico, unificado e egocrata” (SAFATLE, 2008, p. 145). Como já observara Lyotard (apud SAFATLE, 2008, p. 140), o capitalismo contemporâneo assumiria a figura de “uma fuga violenta, uma viagem aleatória da libido, uma errância que se marca no ‘não importa o quê’ do Kapital” – imagens que poderiam descrever *Tristão e Isolda*, mas com aquela *Vontade* algo romântica tendo se convertido nas indiferentes flutuações do *Capital*.

<sup>87</sup> Uma das afirmações centrais na *Filosofia da nova música* traz um diagnóstico nesse sentido: “Hoje a música, com ela todas as manifestações do espírito objetivo, paga a antiqüíssima dívida que havia contraído ao separar o espírito do físico, o trabalho espiritual do trabalho manual: trata-se da dívida do privilégio. A dialética hegeliana de senhor e escravo chega por fim ao senhor supremo, ao espírito que domina a natureza. Quanto mais este espírito avança para a autonomia, mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, homens e matéria por igual. Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última heteronomia, até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio. A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito”. (ADORNO, 2007, p. 26)

modernidade representa um risco para si próprio ao sublinhar o instante da descontinuidade e o hábito da ruptura com as tradições. Os princípios do modernismo se voltariam um dia, inevitavelmente, contra o próprio modernismo. (SLOTERDIJK, 1987, p. 26)<sup>88</sup>

Segundo José Miguel Wisnik, na oposição que Adorno faz na *Filosofia da nova música* entre o “progresso” algo heroico representado por Schoenberg e a “restauração” trazida por Stravinsky, estaria simbolizado também o contraste entre a modernidade estética e o estado de *dissolução* e *liquidação* daquilo que posteriormente se convencionou chamar de pós-modernidade: “pode-se pensar que a crítica de Adorno à ‘restauração’ promovida por Stravinski seja uma condenação prévia (muito *avant la lettre*, evidentemente) ao pós-moderno” (WISNIK, 1989, p. 194), este entendido como um cultivo de “formas glosadas e destituídas de história” (WISNIK, 1989, p. 248):

Stravinski passa longo tempo glosando a música tonal numa espécie de comentário de estilos descarregado de história e do primeiro impulso modernista (...). Essa circulação pelos códigos, que parece indicar já uma espécie de falta de “lastro” nestes, aponta para aquela crise de referência e de *élan* transformador que marca o fenômeno do pós-moderno. (WISNIK, 1989, p. 224)

De fato, para Adorno, “Stravinsky se manifesta como executor de uma tendência social, que vai do progresso à aistoricidade negativa, à nova ordem hierarquicamente rígida”<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Em livros como *Eurotaoismus* (traduzido como *A mobilização infinita*) e *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico*, Sloterdijk propõe inclusive a criação de uma outra teoria crítica, alternativa à de Adorno, que buscasse entender as consequências avassaladoras das rupturas modernistas: “A modernidade caracteriza-se pelo afeto anti-ontológico e rejeita a origem. Se identificamos pós-modernismo com pós-exclusivismo, isso não significa o término da revisão do mundo pela modernidade, mas a sua segunda ativação, com a diferença de que o próprio movimento exclusivista seja julgado. A modernidade deve aceitar que suas próprias questões sejam recolocadas outra vez. Essa segunda reflexão não corresponde ao esporte mental da ‘indagação contínua’, freqüentemente confundido com filosofia. A segunda reflexão, pós-exclusivista, se interessa pelas evidências após o término das evidências, o que corresponde à vontade do mundo moderno de entender as consequências de suas rupturas - pois se encontra na posição do aprendiz do feiticeiro que invocou espíritos mais fortes do que seu próprio espírito entende” (SLOTERDIJK, 1992, p. 51). Essa nova “teoria crítica da mobilização” buscaria “romper o abandono cínico-melancólico” do mundo pós-moderno (SLOTERDIJK, 2002, p. 17), visto que nos encontraríamos, hoje, numa situação em que: “os meios são desenfreados, a centrífuga copernicana está em movimento, os mecanismos de mobilização sacodem as últimas substancialidades, a evaporação do mundo começou - um pobre modernista antigo nada tem a fazer nesta super-centrífuga com suas dissonâncias, seus choques, sua natureza inexorável. A guerra mimética da arte foi perdida de antemão, a realidade continua sendo o horror mais soberano, a revelação mais perturbadora, a imitação mais brutal. A arte da supressão gira em torno de si mesma diante desta situação”. (SLOTERDIJK, 1992, p. 70)

<sup>89</sup> Ao comentar algumas ressalvas que Peter Sloterdijk faz ao pensamento de Adorno, Juliano Garcia Pessanha observa que, segundo Sloterdijk, “nessa versão adorniana do *Ge-Stell* heideggeriano, o mundo criticado, o existente, ao invés de aparecer como algo cada vez mais mobilizado e desrealizado, aparece sempre descrito com imagens de solidez, petrificação e rigidez. Esse é um dos exemplos dados por Sloterdijk, que mostra que a Teoria Crítica envelheceu e que sua síntese particular de sociologia, messianismo e estética radicalizada já não serve mais como relógio epocal. Caducou a ideia do todo como fortaleza dura, a ‘jaula de ferro’ weberiana de cujos tentáculos devemos salvar o individual, porque as formações modernas são elas próprias caóticas e intangíveis. Não há muito a ser quebrado quando se lida com estruturas ‘disparatadas, como redes e espumas, com turbulências e derivas indeterminadas, com tentativas de ordenação cindidas por grandes forças centrípetas e em estado de crônica excitação devido aos riscos imanentes de sofrer catástrofe’” (PESSANHA, 2018, p. 136). De fato, essa ideia de rigidez fica clara, por exemplo, quando Adorno e Horkheimer, na *Dialética do esclarecimento*, referem-se à saga

(ADORNO, 2007, p. 151), e Fredric Jameson coloca a questão em termos semelhantes aos de Wisnik ao afirmar que

no modernismo o próprio referente ainda subsiste, embora de forma problemática. (...) O modernismo de Adorno exclui a assimilação como livre jogo aleatório da textualidade pós-moderna, o que significa que esses mestres verbais ou formais ainda estão envolvidos com uma certa noção de verdade. (JAMESON, 1997, p. 26)

O curioso é que, segundo Adorno, se o ideal de uma expressão “documental” da verdade assumido por Schoenberg era uma forma de fazer oposição ao jogo irônico, próprio à música de Stravinsky, e que hoje costumamos tachar de pós-moderno, o propositor central de tal jogo na filosofia seria ninguém menos que Nietzsche. Diz Adorno na *Filosofia da nova música*:

Nietzsche assumiu com razão uma posição positiva frente às convenções estáticas e sua última *ratio* foi o jogo irônico com formas cuja substancialidade desapareceu. Todo aquele que não se sujeitava a esse jogo era para ele suspeito de plebeu e protestante; e há muito disso em sua luta contra Wagner. Mas somente com Schoenberg a música aceitou o desafio nietzschiano. As obras de Schoenberg são as primeiras em que realmente nada pode ser diferente: são documento e construção ao mesmo tempo. Nelas nada permanece das convenções que garantiam a liberdade do jogo. Schoenberg assumiu uma atitude tão polêmica a respeito do jogo quanto a respeito da aparência. (ADORNO, 2007, p. 41)<sup>90</sup>

O que deixa a situação um tanto mais irônica, por assim dizer, é o fato de que, segundo a interpretação de Safatle, o papel que Nietzsche atribui à ironia após sua “guinada contra o cromatismo wagneriano” é praticamente o mesmo que ele antes atribuía às dissonâncias – justamente as dissonâncias que Schoenberg usa como “verdadeiros veículos do caráter

---

do homem rumo à “identidade do eu que não pode se perder na identificação com o outro, mas toma definitivamente posse de si como máscara impenetrável” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 22). Lembraríamos, no entanto, que, ao menos na *Filosofia da nova música*, concebida segundo Adorno “como uma digressão à *Dialektik der Aufklärung*”, a rigidez da máscara se encontra paradoxalmente ligada a uma ideia de dissolução, pois aparece constantemente na imagem de um “jogo de máscaras” que “não conhece outra lógica senão aquela em que o movimento deve estar em permanente fluxo”, um “jogo irônico com formas cuja substancialidade desapareceu”. Este jogo seria encontrado, exemplarmente, na música de Stravinsky, que seria conatural à ideologia no mundo administrado - um jogo de máscaras que age, portanto, *contra* o sujeito: “a música de Stravinsky não se apresenta como um processo vital imediato, mas como mediação absoluta, enquanto registra em seu material a desintegração da vida e a condição alienada da consciência do sujeito” (ADORNO, 2007, p. 140). Já aquilo que o homem buscaria evitar ao “tomar posse de si como máscara impenetrável”, ou seja, a experiência de *perder-se na identificação com o outro*, seria possível mediante a música de Schoenberg: “as dissonâncias que espantam [o ouvinte] falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis”. (ADORNO, 2007, p. 17)

<sup>90</sup> Diz Zizek: “Como Fredric Jameson sublinhou mais de uma vez, a tríade Tradicionalismo-Modernismo-Pós-Modernismo fornece uma matriz lógica que pode igualmente ser aplicada a um conteúdo histórico em particular. Há claramente três leituras a respeito de Nietzsche: a tradicional (o Nietzsche do retorno aos valores guerreiros e aristocráticos pré-modernos, contra a modernidade judaico-cristã decadente), a moderna (o Nietzsche da hermenêutica da dúvida e da irônica autossondagem) e a pós-moderna (o Nietzsche do jogo de aparências e diferenças)”. (ZIZEK, 2016, p. 189)

documental da expressão”<sup>91</sup>, *contra* o jogo, ou seja, *contra a ironia*. Para Safatle, o que teria levado Nietzsche a defender em *O nascimento da tragédia* a dissonância musical como elo entre música e mito trágico seria a capacidade que as “dissonâncias *sem telos*” de *Tristão e Isolda* teriam de “[impedir] a individuação segura das funções e motivos no interior da forma musical”, “tal como o mito trágico dá forma ao que insiste para além da forma” (SAFATLE, 2006, p. 17). Porém, o Nietzsche pós-wagneriano passaria a atribuir ao *riso irônico* o papel de “desvelar a força plástica da vida e de afirmar a temporalidade radical de um mundo onde nenhuma configuração deve subsistir de maneira perene” (SAFATLE, 2006, p. 22), papel muito semelhante àquele atribuído anteriormente às dissonâncias. Diz Safatle:

O riso aparece assim como uma nova aliança estética com um mundo compreendido como jogo de forças em contínua reconfiguração, em contínua “flexibilização” que dissolve a literalidade natural de toda e qualquer determinidade. Riso que dá forma à inadequação entre configurações determinadas do mundo e as multiplicidades possíveis dos jogos de força. (SAFATLE, 2006, p. 22)

Mas se o recurso nietzschiano à ironia, aproveitado por Stravinsky e condenado por Adorno, seria herdeiro das poderosas dissonâncias de *Tristão e Isolda*, não podemos imaginar que também a ironia de Stravinsky tem algo de dissonante? Não haveria algum atrito ou tensão no desencaixe, na “inadequação entre configurações determinadas do mundo e as multiplicidades possíveis dos jogos de força”, à qual o riso irônico “dá forma”? Ou será que naquele “jogo infinito de máscaras”<sup>92</sup> as tensões da música de Stravinsky se perdem? Não haveria alguma tensão ou dissonância *entre* a fluidez irônica do jogo infantil (digamos, dionísíaco-heraclítico) e o modelo rígido (digamos, apolíneo), o qual ela *quebra*, apenas para mostrar que nenhuma “determinidade” pode subsistir?

Dentre as várias críticas de Adorno a Stravinsky na *Filosofia da nova música*, nos chama a atenção especialmente aquela segundo a qual, em sua música, “até as dissonâncias, tão aclamadas como símbolos trágicos, revelam-se, num exame atento, extraordinariamente mansas”, de forma tal que, mesmo intervalos como o resultante do “conhecido efeito bartokiano da terça neutra, pelo acoplamento do intervalo maior com o menor”, usados pelo compositor, e que costumam ser percebidos como causadores de severo atrito sonoro, não são reconhecidos como dissonantes por Adorno (2007, p. 162). O motivo para Adorno não considerar dissonantes mesmo os complexos *clusters* e “rasgos” de Stravinsky, porém, não parece estar na suposta

<sup>91</sup> “A dissonância e a necessidade estreitamente ligada a ela de formar as melodias com intervalos ‘dissonantes’ são, contudo, os verdadeiros veículos do caráter documental da expressão”. (ADORNO, 2007, p. 54)

<sup>92</sup> “Da multitude de questões que Adorno endereça à obra de Stravinsky, guardemos principalmente sua maneira de vê-la como um jogo infinito de máscaras. Jogo que se torna mais visível através da passagem de Stravinsky em direção ao neoclassicismo”. (SAFATLE, 2008, p. 196)

neutralidade de um “efeito conhecido”, mas no fato de que as constantes interrupções no fluxo musical denotariam uma ausência de tensão, e, assim, “logo que retorna um elemento já aparecido, ele se extingue na uniformidade” (ADORNO, pp. 161-162). Ora, se quisermos saber que significação filosófica Adorno dá às dissonâncias, mais importante do que observar o que ele diz sobre os intervalos tecnicamente considerados como tais é saber o que, *para Adorno*, soa ou não soa dissonante.

Entretanto, em algumas das críticas mesmas que Adorno faz a Stravinsky parecem se revelar características que ele valoriza nas dissonâncias enquanto oposição à totalidade igualadora: algo como uma tensão musical entre elementos distintos, capaz de provocar efeitos como perturbação e estranhamento, como aqueles causados pelas dissonâncias intervalares tradicionais. Parece ser este o caso, por exemplo, daquilo que Adorno descreve como o procedimento stravinskiano de compor “música ao quadrado”<sup>93</sup>, ou seja, o fato de que o “retorno ao tonalismo” de Stravinsky se daria, na verdade, através da utilização irônica e zombeteira – o que talvez estivesse ao gosto de Nietzsche - de materiais tradicionais gastos e antiquados, criando um resultado que não lembra em nada aquela “extraordinária mansidão” que Adorno desdenha em suas dissonâncias “normais”:

A composição se alimenta da diferença entre os modelos e do que ela cria desta maneira. (...) Sua música tem permanentemente presente outra música, que “deforma”, mediante a superiluminação de seus rasgos rígidos e mecânicos. A *Histoire du Soldat*, com um tratamento coerente, faz nascer dos restos da linguagem musical despojada outra linguagem fantásticamente agressiva. (ADORNO, 2007, p. 141)<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> “O princípio autoritário de escrever música ao quadrado é tão desenvolvido que reivindica para todas as fórmulas musicais imagináveis do passado uma necessidade que elas historicamente perderam e que só parecem possuir quando já não a possuem. Simultaneamente, sublinha-se cinicamente o caráter usurpador, próprio da autoridade, com pequenos atos arbitrários que informam o ouvinte, com piscadelas, sobre a ilegitimidade da pretensão autoritária, sem entretanto nada ceder dela. Os velhos gracejos de Stravinski, embora discretos, zombam da norma no mesmo momento em que a celebram: é preciso obedecê-la, não por seu direito próprio, mas pela força de seu ditado. Tecnicamente, a estratégia deste terrorismo cortês é realizada evitando-se certas continuidades naturais em passagens em que a linguagem musical tradicional especialmente a pré-clássica, baseada em progressões, parece exigir-las automaticamente e apresentando, em seu lugar, um elemento de surpresa, um *imprévu* que diverte o ouvinte, embora ao mesmo tempo o prive justamente do que ele esperava. O esquema predomina, mas a continuidade do decurso que ele promete não se mantém: desta maneira, o neoclassicismo põe em prática o velho costume de Stravinski de montar, uns junto a outros, modelos diferentes separados por rupturas insuperáveis. É música tradicional penteada ao contrário. Mas as surpresas se esfumam em nuvenzinhas rosadas, que são somente ações fugazes que perturbam a ordem em que permanecem”. (ADORNO, 2007, pp. 158-159)

<sup>94</sup> Essa transformação de uma linguagem desgastada (ou *decadente*) numa outra mais poderosa não teria alguma semelhança com a prática nietzschiana da *transvaloração*? Nesse sentido, cabe lembrar o comentário de Arthur Danto a respeito das severas dissonâncias causadas pela maneira como se dá o contato entre a linguagem de Nietzsche e a linguagem tradicional: “A filosofia de Nietzsche costuma ser expressa em frases que provocam dissonâncias intensas quando conjugadas [*taken in conjunction*] com a linguagem ordinária, e algumas de suas mais celebradas expressões devem sua contundência às tensões e torções [*stresses and strains*] do uso de uma mesma palavra simultaneamente em um contexto amplo e em um estrito” (DANTO, 2005, pp. XXIII-XXIV, tradução nossa). Com base no que vimos anteriormente, acrescentaríamos que, se tal *conjunção* provoca dissonâncias, é preciso haver nela algo como uma *desconjunção*.

Como observa Safatle ao fim do livro *Cinismo e falência da crítica* (2008, p. 194), diante do fato de “*a ideologia ser, atualmente, auto-irônica*”, o jogo de máscaras que Adorno condena em Stravinsky (e aparentemente também em Nietzsche) acaba por se revelar uma perfeita mimese da realidade - a forma paródica “ganha paulatinamente centralidade à medida que a ideologia vai se revelando como ideologia da ironização”, e o cinismo se mostra “adequado para a estetização dos modos contemporâneos de funcionamento da ideologia” (SAFATLE, 2008, pp. 194-199). Assim, para o autor, a confrontação entre Schoenberg e Stravinsky, que constitui a *Filosofia da nova música*, “tende a ganhar outro contorno” (SAFATLE, 2008, p. 195), pois se no modernismo de artistas como Schoenberg era possível a distância necessária a uma *forma crítica*, na arte “pós-moderna”, feita numa era em que a própria ideologia teria internalizado as estratégias da crítica, torna-se quase inevitável o recurso a uma *forma cínica*, o que é muito visível em estilos como a *pop art*, e, de forma precoce, na música de Stravinsky:

o retorno ao uso de materiais tonais na composição musical traz problemas simétricos àqueles postos pelo retorno à mímesis nas artes visuais da segunda metade do século XX. Nos dois casos, materiais e procedimentos alvos de críticas estéticas virulentas retornam, mas normalmente sem força para preencher as funções outrora desempenhadas e sem a capacidade de operar no interior de uma lógica da naturalização. Depois da emancipação da dissonância, não há como se servir do sistema tonal enquanto princípio organizador de totalidades funcionais e de progressão harmônica fundamentado de maneira segura. (SAFATLE, 2008, p. 194)

Ocorre que não apenas a música tonal é incorporada e ironizada nesse jogo que tudo devora. Se Safatle afirma que “o segredo dessa sociedade na qual os vínculos são frágeis, mas que é capaz de se alimentar dessa fragilidade mesma”, está no que ele chama de “ironização absoluta dos modos de vida” (SAFATLE, 2008, p. 134, grifo nosso), então Wisnik parece ter razão ao observar que,

embora saudada pelos serialistas como uma adesão direta ao progresso da linguagem, a passagem de Stravinski, por volta de 1952, à técnica serial weberiana, em obras como o *Septeto* (1952-53), *Threni*, *Movements* ou *Agon*, pode ser interpretada também, como sugere J. Jota de Moraes, como comentário e reavaliação do passado musical, em suma, como uma forma, já deslocada e extremamente requintada, da glosa ao estoque de estilos da história da música. (WISNIK, 1989, pp. 194-195)

Voltemos então à pergunta: se existe uma inadequação ou desencaixe entre a composição irônica e o modelo desgastado do qual ela se alimenta (o que denotaria *tensão*), seja este modelo o tonalismo ou o serialismo avançado de Webern, não haveria algo de dissonante na ironia nietzschiana de Stravinsky? As próprias considerações de Adorno parecem revelar muito de (ao menos filosoficamente) dissonante nas obras de Stravinsky, por exemplo na afirmação de que, com seu “terrorismo cortês”, elas “zombam da norma no mesmo momento

em que a celebram” (ADORNO, 2007, p. 158), ou na maneira como a rigidez da autenticidade por ele buscada só pode se dar por meio de uma fluida ironia<sup>95</sup>. Fato é que algo importante se perde entre Stravinsky e seus continuadores, que Adorno chama de *jovens fósseis* na *Filosofia da nova música*: “Brilantemente se fecha a superfície antes cheia de fendas. Se [nas obras de Stravinsky] o sujeito estava separado da expressão, agora até o obscuro mistério deste sacrifício de amputação é tácito”. (ADORNO, 2007, p. 157)<sup>96</sup>

De todo modo, no texto “Stravinsky: uma imagem dialética”, de 1962, um ponto em que Adorno parece mudar de opinião em relação às posições defendidas na *Filosofia da nova música* é justamente no que diz respeito às dissonâncias usadas pelo compositor russo, não mais consideradas mansas e neutras - agora o autor afirma que a “expressão do sofrimento subjetivo” normalmente associado às dissonâncias se torna, na música de Stravinsky, “marca da coerção social”, um “aspecto doloroso” que para os ouvintes seria, no entanto, uma “fonte de prazer” (ADORNO, 2018, p. 239). Ou seja, parece-nos que, se na *Filosofia da nova música* Adorno nega à música de Stravinsky o caráter dissonante que, talvez por encerrar algo de “utópico”, só poderia estar nas obras da escola de Schoenberg (onde se daria, de forma emancipada, aquela tradicional “expressão do sofrimento subjetivo”), agora o filósofo reconhece o que há de dissonante nas obras do compositor russo, mas o associa a um apelo feito pela sua música a um suposto prazer masoquista sentido pelos indivíduos em face da pressão social. No texto de 1949, Adorno (2007, p. 125) já afirmava que “o rasgo sado-masoquista acompanha a música de Stravinsky em todas as suas fases”, o que em 1962 ele parece apenas reiterar: “Stravinsky cria, como que por magia, o oposto absoluto da transcendência dentro da própria transcendência; cria um inferno dentro do paraíso, degradação dentro da ordem. Celebra a crueldade em relação a si mesmo e contra qualquer esperança” (ADORNO, 2018, p. 236). Nesse sentido, se há algo

<sup>95</sup> Assim interpreta Safatle as considerações de Adorno - que teria desde cedo compreendido a “estranha complementaridade entre crítica e cinismo” (SAFATLE, 2008, p. 195) - sobre o programa estético de Stravinsky: “no fundo, tratava-se de uma autenticidade que só podia realizar-se de forma irônica”. (SAFATLE, 2008, p. 199)

<sup>96</sup> Essa afirmação de Adorno nos lembra a descrição feita por Safatle de um procedimento usado por John Adams em algumas de suas composições: a transformação da multiplicidade de materiais em “um grande contínuo, em que tudo pode entrar e sair sem abalar o solo seguro de um desenvolvimento que *esconde suas justaposições*” (SAFATLE, 2008, p. 198, grifo nosso). Já na música de Thomas Adès, outro compositor atual que, segundo Safatle, seria uma espécie de herdeiro de Stravinsky, aparentemente tais justaposições não seriam ocultadas e a superfície se manteria, irremediavelmente, cheia de fendas: “os únicos elementos organizadores são ‘fetiches em ruínas’ ou formas que são destruídas da mesma maneira que uma criança destrói brinquedos e depois tenta remontá-los à força” (SAFATLE, 2008, p. 200). Aqui Safatle retoma novamente as análises de Adorno sobre a música de Stravinsky: “Assim como uma criança desmonta um brinquedo e logo o reconstrói defeituosamente, do mesmo modo se comporta a música infantilista [de Stravinsky] com os modelos” (ADORNO, 2007, p. 143). Com base nestas considerações, talvez seja possível afirmar que, se existe, como afirma Safatle (2008, p. 195), “uma linha reta que vai de Stravinski até John Adams e Thomas Adès”, este último se manteria mais fiel ao estilo cheio de fendas do próprio Stravinsky, enquanto John Adams se aproximaria mais daqueles “fósseis juvenis” que na época do compositor russo buscavam repeti-lo, mas ao fazê-lo “fechavam brilhantemente” as fendas da superfície musical.

de “extraordinariamente manso” na música de Stravinsky, não seriam as dissonâncias, e sim, talvez, apenas o próprio ouvinte, capaz de sentir prazer com sonoridades cuja violência, segundo Adorno, pretende apenas ensiná-lo a “dançar conforme a música” (ADORNO, 2007, p. 151): “a *fabula docet* de Stravinsky consiste em versátil adaptabilidade e ao mesmo tempo em tenaz obediência; é o exemplo do caráter autoritário que hoje está se formando em todas as partes”. (ADORNO, 2007, p. 153)<sup>97</sup>

Mas, apesar de seu eurocentrismo indisfarçado, Adorno finalmente é capaz de reconhecer, no texto de 1962, algo na música de Stravinsky contrário a uma suposta imposição de homogeneidade, e que ele costumava elogiar “naqueles anos heroicos” da emancipação das dissonâncias: a conquista de uma sutil e progressiva diferenciação, não nas dissonâncias, mas na “percussão emancipada” – cujos efeitos, no entanto, seriam “atentados contra a vida”:

Os efeitos de percussão de sua música são atentados contra a vida, ecos dos tambores arcaicos de guerra, golpes como os que as vítimas sacrificiais e os escravos recebem. Na percussão, o choque explode musicalmente a continuidade da matéria viva. Stravinsky vai muito além da mera invenção de efeitos percussivos, efeitos que não faltam em suas obras. Ele, que rejeitava todo afeto musical, investiu a percussão de afeto; esta absorve o que foi recalcado. Cheia de energia, a seção da percussão finalmente se emancipa, emancipação que, no domínio timbrístico, havia sido a das cordas e dos instrumentos de sopro, pelo menos desde Wagner. Somente quando o ataque percussivo foi emancipado e tratado como material de essência própria é que passou a ter função construtiva, função que tradicionalmente não lhe era concedida. O som do ataque percussivo, cuja importância se tornou excessiva na música mais recente, esteve no centro da obra de Stravinsky. Ele foi o primeiro a usar a percussão não como recurso auxiliar, visando enfatizar certas perspectivas harmônicas, mas como sonoridade de valor próprio. Nesse sentido, as partes finais da *Sagração* e da *História do soldado* não encontram paralelo. Na *Sagração*, a construção da sonoridade percussiva, realizada com precisão, passa pelos mais sutis processos de diferenciação. Na *História do soldado*, essa construção incide na diferenciação das caixas claras individuais. A força imaginativa da percussão literalmente acerta em cheio. (ADORNO, 2018, p. 251)

---

<sup>97</sup> *Fabula docet* é o que costumamos chamar de “moral da história”.

## CAPÍTULO 3 - DISSONÂNCIAS OUTRAS

*Tudo que é sólido desmancha no ar.*

Karl Marx, O Capital

*Se todas as coisas se tornassem fumaça,  
distinguiríamos com as narinas.*

Heráclito, fragmento VII

No livro *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik chama a atenção para a dificuldade de se identificar um sentido musical em um cenário em que, após a “exploração exaustiva” de “todos os limiares da saturação informacional”, a música e a cultura em geral teriam atingido um estado de “redundância entrópica” (WISNIK, 1989, p. 193); o que lembra uma afirmação adorniana, feita no aforismo “Diagnóstico” da *Minima moralia*, de que “a sociedade parece empenhada, por meio de uma mortal eliminação da tensão, em fazer uma notável contribuição à entropia” (ADORNO apud JAMESON, 1997, p. 153). De fato, se mesmo o serialismo de Webern teria sido presa fácil para a ironia de Stravinsky - e isso nos anos 50 -, nas últimas décadas nos encontraríamos numa situação em que, segundo Wisnik, “o contexto geral contém um efeito de reverberação informativa que faz com que mensagens e códigos entrem numa espécie de microfonia, onde tudo tende a funcionar como citação ou pastiche de outra coisa, queira-o ou não” (WISNIK, 1989, p. 193). O que contribuiria para “reforçar o lado apocalíptico da situação”, diz Wisnik, é o fato de que,

desgarrado de uma história do sentido, dada pela tradição ocidental, o som se dissolveria para alguns num conglomerado caótico de interferências ruidosas, um cluster que só teria como horizonte a barbárie da extinção da cultura e uma inimaginável e terrível implosão terminal (...). A incapacidade para introduzir diferenciação seria a síndrome dessa terminalidade. (WISNIK, 1989, p. 54)

O caminho da cultura ocidental até essa “entropia” pós-moderna, esse estado de a-historicidade onde tudo acontece ao mesmo tempo e nada mais se diferencia (e que acaba sempre dando ensejo a metáforas líquidas ou gasosas), estaria inclusive narrado, como diz Wisnik (1989, pp. 116-117), de forma bem clara, na história da música, precisamente na sucessiva “queima” dos intervalos dissonantes, cuja tensão, desde o uníssono do canto gregoriano até os “confins da série harmônica” e a “granulação dos microtons”, deu energia ao

progresso histórico musical. Ao fim desse desenvolvimento, ainda segundo Wisnik (1989, pp. 116-117), a música atinge um estado em que “se dissipa finalmente a própria oposição entre consonância e dissonância”, como se a energia presente na “madeira” das dissonâncias fosse sendo queimada até não restar mais que fumaça - uma imagem que parece inclusive se aplicar à “dialética dos materiais” tratada por Adorno. Wisnik também compara essa situação um tanto trágica à bela imagem de um “cometa que se afasta”:

Na metade do século XX atingem-se os confins da série harmônica, e não é à toa que, na esteira desse fato, com tudo o que ele tem de indicativo para uma dialética geral da cultura, a própria ideia de progresso ilimitado deixe de exhibir, como linha de força ideológica, aquela mesma auto-suficiência de que se investia até então. A tonalidade e seu grande arco podem ser vistos, então, não como um cosmo encerrado em sua centralidade, mas como um cometa que se afasta, tendo no seu núcleo a forma clássica (mais precisamente aquele elo barroco-clássico, que vai de Bach a Beethoven), a cauda romântica e sua dispersão atonal-serial-eletrônica. O princípio evolutivo aplicado às alturas enfrenta dificuldades cada vez mais acentuadas para produzir diferenciação, já que suas formas mais extremas de organização progressiva estão consumadas (e a série harmônica não oferece mais elementos discerníveis de articulação).” (WISNIK, 1989, p. 117)<sup>98</sup>

Mas se os diagnósticos da nossa época parecem todos confirmar aquela antiga profecia de que “tudo o que é sólido desmancha no ar”, será que na dita pós-modernidade fluida tornou-se obsoleto sequer se falar em tensão? Ou a música não se moveria no sentido de buscar sempre um novo tipo de tensão ou dissonância, mais potente, à medida em que a anterior perde o efeito? Seria a música ainda capaz de conjugar as tensões de seu tempo, resistindo à tentação de falsamente resolvê-las?

Se quisermos, podemos considerar que o caráter histórico das dissonâncias não reside apenas na progressiva aceitação e esgotamento de determinados intervalos harmônicos, mas na possibilidade de que as dissonâncias se reconfigurem *pari passu* com as mutações do mundo, estendendo-se a outros tipos de conflito, harmônicos ou não, surgidos à medida em que entram em cena novos elementos, vindos seja de avanços tecnológicos, seja de novas questões filosóficas, sociais, etc. Afinal, não haveria um conflito entre a aparência de desmesurada fluidez e a crescente ameaça de petrificação política? Ou entre a percepção comum de um caos generalizado e o fato de que nunca estivemos tão sob controle, ou mesmo entre a suposta equivalência de tudo e o legítimo desejo de distinção? Em que medida a música pode dar conta de um presente tão superiluminado e, ao mesmo tempo, tão nebuloso? Ouvir os conflitos que emanam da música talvez possa guiar o mergulho do pensamento em águas tão turvas, assim

---

<sup>98</sup> Para Wisnik, a saída a um tão grandioso problema estaria em “uma espécie de consciência sincrônica, uma escuta capaz de fazer silêncio, de se colocar no ponto zero dos códigos e, voltando ao princípio gerador da série como um todo harmônico, ouvir a multiplicidade dos pulsos” (WISNIK, 1989, p. 117)

como as tensões que emanam do mundo podem, reciprocamente, servir de alimento para reanimar a música.

### 3.1 Música com janelas (uma frase de John Cage)

No ano de 1937, em uma palestra na Cornish School de Seattle, John Cage assim afirmava enxergar o futuro da música: “no passado, o ponto de discórdia girava ao redor da dissonância ou consonância, mas no imediato futuro, girará em torno do ruído e dos chamados sons musicais” (KOSTELANETZ apud TOMÁS, 2002, p.118). Quinze anos mais tarde ele estrearia uma de suas obras mais impactantes, *4'33"*, composição em três movimentos cuja partitura determina que o executor permaneça diante do piano, durante 4 minutos e 33 segundos, sem tocar nota alguma. O que a também conhecida como *silent piece* dá a ouvir como música, no entanto, não é propriamente o *silêncio*, e sim os ruídos que ocorrem no ambiente durante sua “execução”: a tosse de alguém na plateia, o eventual choro de uma criança, os sons do trânsito vindos da rua. Por esse motivo, o filósofo e crítico Arthur Danto, obstinado em tentar decifrar o que o século XX criou de mais enigmático em termos de arte, sugere que essa obra de Cage se enquadraria no que classificou como *indiscerníveis*, ou seja, obras de arte sem nenhuma diferença sensível em relação a objetos cotidianos, o que a colocaria ao lado da célebre *Fonte* (o urinol) de Marcel Duchamp e das *Brillo Boxes* de Andy Warhol. A ocorrência de *indiscerníveis*, diz Danto no texto *Art, philosophy, and the philosophy of art*, “não se restringe à pintura, escultura e arquitetura”, e, num dos exemplos tirados de outros gêneros artísticos, como o estilo de ler poesia indistinguível da fala comum inventado por W. H. Auden, lembra o fato de que

John Cage tornou problemática a distinção entre música e ruído, dando ensejo a que grupos de sons vindos da rua pudessem ser música, enquanto outros grupos de sons, que espontaneamente pensaríamos ser música, por acaso não o são, simplesmente devido às circunstâncias em que foram produzidos. (DANTO, 1983, pp. 1-2, tradução nossa)

Segundo a resposta de Danto ao enigma dos *indiscerníveis*, a apreciação destas obras deveria consistir, ao menos parcialmente, na *tensão filosófica* ocasionada entre obra de arte e utensílio cotidiano, estatutos ontológicos conflitantes mas “sobrepostos” num mesmo objeto (DANTO, 2015, p. 67) – o que de fato parece estar presente em *4'33"*, pois sua característica central está no fato de seus ruídos-tornados-música serem duas coisas ao mesmo tempo: objeto

cotidiano e obra de arte, ou, no caso, barulho cotidiano e música. Talvez não seja descabido defender que o que permitiu a Danto “decifrar” tal enigma foi sua abordagem analítica, lógica, da filosofia anti-lógica de Nietzsche, com suas simultaneidades e sobreposições paradoxais extremas (como a “notável co-presença” entre os efeitos apolíneo e dionísio), sempre a desafiar o princípio de não-contradição<sup>99</sup>.

A propósito, o termo “ponto de discórdia” usado naquela frase de Cage faz lembrar algumas certas noções muito caras ao Nietzsche herdeiro de Heráclito: as noções de conflito, guerra e tensão, todas elas com raiz no grego *pólemos*. Lia Tomás (2005, p. 62) lembra a centralidade na filosofia de Heráclito do *pólemos* como soberano e origem de todas as coisas, ideia expressa em termos musicais na defesa de que o mundo é movido por uma “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” e de que “dos divergentes nasce a mais bela harmonia” (TOMÁS, 2005, p.61). Se formos capazes de imaginar uma sobreposição entre esses fragmentos de Heráclito e aquela frase de Cage, talvez ela soasse mais ou menos da seguinte forma: a tensão causada pelo embate entre dissonância e consonância se esgarçou e um outro tipo de conflito estaria sendo travado na música; importa saber qual é essa tensão, onde fica o atual ponto de atrito, pois é ali, no *pólemos*, que está a *fonte*.

É claro que, se procurarmos uma divisão, um “ponto de discórdia” entre duas forças opostas, podemos sempre selecionar arbitrariamente características antagônicas numa obra ou num objeto qualquer e apresentá-las como sendo o antagonismo que lhe dá vida. Alex Ross, por exemplo, observa que a primeira apresentação de *4'33"* “era ao mesmo tempo um perturbador pronunciamento filosófico e um ritual zen de contemplação” (ROSS, 2009, p. 389). Mas a aplicação da teoria dos indiscerníveis a *4'33"* tem o mérito de captar algo inegável sobre o *Zeitgeist* daquele momento do século XX: uma crescente incorporação do cotidiano pela arte e de uma crescente fusão entre arte e vida, que teve no próprio Cage, herdeiro intelectual de Duchamp, um de seus principais impulsionadores. Como diz o próprio Danto:

a forma que o *avant-garde* tomou após a segunda guerra mundial, especialmente na América, devia-se a John Cage, com seu seminário sobre composição na New York School. (...) A emancipação para fins musicais dos sons, fora do âmbito dos sons musicais, que propõe Cage criou a necessidade de redefinição da música. Um esforço paralelo de abrir toda a extensão de movimentos corporais como possíveis candidatos à dança foi levado adiante por Merce Cunningham, Paul Taylor, Yvonne Rainer, e o Judson Dance Group. O grupo de artistas que se identificou como Fluxus no começo

<sup>99</sup> Danto faz a afirmação bastante acertada, e por sinal muito oportuna ao presente trabalho, de que o próprio estilo de Nietzsche seria marcado por severas dissonâncias: “A filosofia de Nietzsche costuma ser expressa em frases que provocam dissonâncias intensas quando tomadas em conjunto com a linguagem ordinária, e algumas de suas mais celebradas expressões devem sua contundência às tensões e torções do uso de uma mesma palavra em um contexto amplo e, ao mesmo tempo, em um contexto estrito”. (DANTO, 2005, pp. XXIII-XXIV, tradução nossa)

dos anos sessenta, foi inspirado por compositores, *performers* e artistas visuais a dissolver completamente as barreiras entre arte e vida. (DANTO, 2008, p.24)

Se, depois de feitas estas considerações, optarmos por seguir a interpretação de Danto, podemos defender que, ao fazer incidir, *num mesmo conjunto de sons*, dois estatutos ontológicos absolutamente incompatíveis entre si, provocando um efeito de *tensão* (ainda que uma “tensão filosófica”), os ruídos incorporados à música estariam curiosamente próximos das tradicionais dissonâncias, afinal estas também se caracterizam pelo efeito de tensão e por certa sobreposição conflitiva - atributos que inclusive inspiram o uso corriqueiro do termo dissonância para além do âmbito sonoro, em expressões como “dissonância cognitiva”, por exemplo. No capítulo dedicado ao *atonalismo* de *O resto é ruído*, Alex Ross traz a seguinte explicação de Fred Lerdahl sobre os efeitos causados pelos intervalos dissonantes no ouvido humano:

Quando um sinal periódico atinge o ouvido interno, estimula-se uma área da membrana basilar, cujas cristas enviam um rápido sinal ao córtex auditivo, produzindo a percepção de uma frequência única. Se dois sinais periódicos estimulam **ao mesmo tempo áreas sobrepostas** a perturbação provoca uma sensação de “aspereza” (LERDAHL apud ROSS, 2009, p. 70, grifo nosso).

Já Schopenhauer mencionava essa *aspereza* característica aos intervalos dissonantes, porém não no efeito provocado e sim na própria causa, no próprio “atrito” entre as notas que compõem tais intervalos, afirmando que as vibrações das notas em um intervalo dissonante “*obstrepunt sibi perpetuo* (fazem ruído incessante um contra o outro)”. (SCHOPENHAUER, 2015b, p. 541)

Essa argúvel similaridade entre as dissonâncias e os ruídos incorporados à música indica a existência de um espelhamento, consciente ou não, entre a tradição que John Cage afirma superar e a superação que ele propõe, como se ele tivesse encontrado uma outra forma de dissonância depois de enfraquecida a forma tradicional. Naquele “imediato futuro”, os “sons musicais”, independentemente de serem consonantes ou dissonantes, substituiriam as antigas consonâncias, enquanto os momentos de tensão, de perturbação, antes trazidos pelas dissonâncias harmônicas, caberiam à bizarra presença de barulhos comuns na música. De fato, assim como as tradicionais dissonâncias não eram (e nem ainda o são) apreciadas por todos, os ruídos cotidianos incorporados a uma obra, mesmo ao interagir com “os chamados sons musicais”, não encontram aceitação irrestrita entre os ouvintes. Ao fazer uma bela descrição de uma performance de seu aluno Christian Wolff, Cage mostra essa “resistência” de certos ouvintes à incorporação do ruído à música:

Christian Wolff é um outro compositor que está mudando a música contemporânea. Eu me lembro de tê-lo ouvido tocar uma peça de piano sua que continha silêncios. Era um dia agradável e as janelas estavam abertas. Naturalmente, no decorrer da peça, ruídos de trânsito, sons de apitos de barco, crianças brincando no corredor, podiam-se ouvir todos, e alguns deles mais facilmente do que os sons que vinham do piano. De tal forma que um amigo, que estivera tentando com grande dificuldade ouvir a música, pediu, ao fim, se Christian podia tocá-la novamente depois que fechasse as janelas. Christian disse que de boa vontade tocaria a peça novamente, mas que não era urgentemente necessário, já que a peça tinha sido tocada e os sons que ocorreram acidentalmente enquanto ela estava sendo tocada não eram de forma alguma uma interrupção. As janelas de sua música estavam abertas (CAGE, 2013, p.101)

A aqui defendida existência de *outros tipos de dissonância* na música para além das formas intervalares tradicionais certamente não tem nada de novo; a própria incorporação do arbitrário encabeçada por Cage e exemplificada nas obras acima foi chamada por Pierre Boulez (2008, p. 44), em um texto sobre a “obsessão com o acaso” comum em sua época, de “um novo *diabolus in musica*”. Além disso, a mutação da dissonância em *outros tipos de tensão* seria coerente com o fato de que, ao longo da história da música, intervalos harmônicos antes insuportáveis foram incorporados e explorados até o esgotamento, abrindo espaço para dissonâncias mais radicais, outrora inaceitáveis, entrarem em cena fazendo o mesmo percurso. O próprio Schoenberg (2001, p.59), oficial “emancipador” das dissonâncias, sublinhava seu caráter histórico ao defender que elas seriam no futuro percebidas como nada mais que “consonâncias mais distantes”, o que na verdade nunca chegou a ocorrer, talvez pelo que há também de *objetivo*, de *a-histórico*, na aspereza daqueles intervalos. De qualquer modo, após certa exaustão das dissonâncias harmônicas nas primeiras décadas do século XX, Cage parece propor um novo tipo de tensão, como se ao mesmo tempo em que tivesse decretado a morte das dissonâncias, anunciasse também o seu renascimento.

### **3.2 Espectralismo: emanções do som natural único**

No artigo intitulado *A gênese do paradigma espectral*, Antonio Lai afirma que os compositores-pesquisadores do chamado espectralismo rejeitam o temperamento igualado em busca do “puro vir-a-ser” do som natural, entendido como “emanação do som único”, e conseguem, em vez de compor “com sons”, compor *o próprio som* (LAI, 2007, pp. 411-413). Com base nas descobertas da física acústica e psicoacústica no IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), principalmente a partir dos anos 1970, eles procuram decompor o espectro harmônico de ruídos naturais e o recompõem orquestralmente, resultando na criação de “sonoridades híbridas” que habitam a zona intermediária entre a distinção

reconhecível dos acordes e a densa indistinção dos timbres. O artigo, que faz uma bela introdução ao estilo, traz exemplos de obras de alguns dos principais compositores espectrais como Gérard Grisey e Horatiu Radulescu, e embora o autor afirme que o spectralismo representa uma nova era na história da música, ele afirma que os compositores buscam renovar as categorias de dissonância e consonância. Segundo Alex Ross, Grisey teria declarado em uma entrevista: “Eu preciso reconhecer as diferenças [entre consonância e dissonância] e evitar nivelar tudo. Deixar tudo nivelado e igual. É uma forma de recuperar a hierarquia” (GRISEY apud ROSS, 2009, p. 551). Diz Lai a respeito de Grisey:

Uma das características primordiais da linguagem espectral de Grisey repousa justamente sobre a oposição entre o espectro harmônico, comparável à consonância, e o aspecto inter-harmônico, assimilável à dissonância. Além disso, em Grisey a função da consonância espectral harmônica está frequentemente associada a um dispositivo rítmico periódico, enquanto a função dissonante desarmônica é manifestada em relação a uma articulação do ritmo aperiódico (...). Grisey compara à respiração humana: ‘inspiração (processo tensional), expiração (processo inverso, repouso)’. Assim, o compositor não apenas reconstrói uma nova dinâmica a partir das noções tradicionais de consonância e dissonância: além disso, ele constrói com essas categorias um dispositivo de articulação formal fundado na oposição entre dois pólos: tensão e estabilidade – herança do conceito cadencial da música tonal. (LAI, 2007, pp. 433-434)

Lai recorre à teoria das revoluções científicas de Thomas Kuhn para defender que a música espectral é um novo paradigma após a crise dos estilos fundados por Schoenberg, e aponta Ligeti e Xenakis, dois dos maiores compositores da segunda metade do século XX, e grandes críticos dos excessos do serialismo integral, como precursores da escola:

Para compreender a revolução espectral, é necessário evocar as razões da crise do sistema serial (...). O sistema serial, derivado histórico do dodecafonismo – inventado por Arnold Schoenberg no início dos anos 1920 -, entra em crise após a aplicação da lógica combinatória aos quatro parâmetros acústicos (alturas, durações, intensidades e timbres) e, depois, a todos os parâmetros estruturais (modos de ataque, forma etc.). A aplicação uniforme do princípio serial a todos os parâmetros chegou ao resultado musical de uma massa sonora amorfa. (LAI, 2007, p. 418)

Lai menciona também a crítica feita por Iannis Xenakis no texto *La crise de la musique serielle*, de 1955, em que são explicadas “as contradições do serialismo integral a partir das aquisições fundadoras de Schoenberg” (LAI, 2007, p. 418). E o curioso é que o mesmo Schoenberg – embora não o da série, mas o da *Klangfarbenmelodie* – teria sido um precursor muitíssimo precoce da grande “revolução” ou “quebra de paradigma” que, segundo Lai, representa o spectralismo na história da música: “essa composição, absolutamente inovadora”, diz Lai sobre a *Klangfarbenmelodie*, “é um verdadeiro caso de antecipação histórica do domínio musical, comparável aos avanços precoces propostos por ‘Aristarco antecipando Copérnico em pleno século III a.C.’ no quadro das ciências” (LAI, 2007, pp. 421-422). Isso nos parece ainda

mais espantoso se considerarmos o tom profético com que o próprio Schoenberg trata do tema, ao fim da *Harmonielehre*:

Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que chamamos de melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de também ser possível, a partir dos timbres da outra dimensão – aquilo que sem mais nem menos denomina-se timbre -, produzir semelhantes sucessões, cuja relação entre si atue com uma espécie de lógica totalmente equivalente àquela que nos satisfaz na melodia de alturas. Isto parece uma fantasia futurística, e provavelmente o seja. Mas se há algo em que acredito firmemente, é que ela se realizará. E acredito firmemente que será capaz de elevar, de forma inaudita, os prazeres dos sentidos, do intelecto e da alma que a arte oferece. Creio firmemente que nos levará mais próximo à miragem refletida de nossos sonhos; que ampliará as nossas relações para com aquilo que hoje nos parece inanimado, dando vida com nossa vida ao que de momento é morto para nós tão-somente em razão de um insignificante vínculo que mantém conosco. Melodias de timbres! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis! Quem aqui se atreve a reclamar teorias! (SCHOENBERG, 2001, pp. 578-579)

Lai afirma ainda que, muito embora as composições da escola possam ser inspiradas na concepção teórica de Xenakis e na crise do serialismo, os fundadores do espectralismo “não tentaram reconstruir um sistema a partir do ‘monte de notas’ percebido enquanto fenômeno sonoro complexo; ao contrário, eles concebem a massa como emanção natural do som único, percebido como fonte potencial de um universo sonoro inédito” (LAI, 2007, p. 420). Tal ideia de uma “emanção natural do som único” parece justificar a menção por parte de compositores e estudiosos do estilo a termos como “ecologia sonora” ou “naturalismo sonoro” (LAI, 2007, p. 413), ou seja, à noção de que se busca preservar a natureza pura do som. Isso não deixa de lembrar algumas concepções de John Cage, embora os compositores espectrais façam maior uso de recursos tecnológicos na busca dessa preservação de uma natureza sonora pura. Um dos pioneiros do estilo, Tristan Murail diz numa entrevista por exemplo que “a natureza usou seus próprios meios para se infiltrar progressivamente na música, por meio da tecnologia”. (MURAIL, 2019). Alex Ross também sublinha um aspecto de “retorno à natureza” trazido pelo espectralismo:

Nos anos 70, três compositores em atividade no IRCAM – Tristan Murail, Gérard Grisey e Hugues Dufourt – usaram avançados programas de computador para analisar os espectros dos sons superpostos que acompanham qualquer tom ressonante, e a partir dos complexos padrões encontrados conceberam um novo tipo de música. Seus feitos notórios, que vieram a ser conhecidos como espectralismo, apresentavam um aspecto antissistema e de retorno à natureza. (ROSS, 2009, p. 551)

Segundo o conceituado maestro inglês Simon Rattle, o compositor austríaco Georg Friedrich Haas, comumente associado à música espectral, teria criado uma das únicas

composições do século XXI já reconhecidas como uma obra-prima: a obra intitulada *in vain* (*em vão*)<sup>100</sup>. Diz Rattle:

Haas foi muito inspirado pela ideia da escada de Max Escher, que você parece estar sempre subindo mas acaba retornando sempre ao mesmo lugar. A maneira como o som funciona é quase como uma ilusão de ótica. É o oposto da ideia de Sísifo, condenado a empurrar eternamente uma pedra até o topo de uma colina, e a pedra rolar sempre de volta ao chão. Nesta obra, você tem a impressão de estar subindo cada vez mais alto em uma escada, mas na verdade você se descobre sempre no início mais uma vez. Este parece ser o significado de *in vain*. A obra foi concebida como uma resposta à ascensão da extrema direita na Áustria no final do século XX, e de alguma forma está ligada ao desespero de Haas diante das circunstâncias. Mas, na verdade, não é uma obra trágica ou política, é mais como se você estivesse vagando em algum tipo de floresta extraordinária, em algum tipo de escuridão primordial, onde você descobre o lugar de onde veio a Música. (...) Esta obra trata de oposições de todos os tipos: sobre luz e escuridão, mas também sobre os tons puros e originais quase lutando contra os tons da música moderna. (...) Você ouve a oposição entre as notas puras e notas levemente mais graves ou mais agudas, como se elas estivessem lutando umas contra as outras, ou como se você estivesse enfiando uma faca sob a sua pele. (RATTLE, 2013, pp. 6-7)

Também Alex Ross, ao tratar dos caminhos possíveis para a música neste início de século, nas páginas finais de seu importante *O resto é ruído*, reconhece que “a peça para orquestra de sessenta e cinco minutos *in vain* de Georg Friedrich [Haas] pode inaugurar um novo momento na música austro-alemã, unindo harmonia espectral com uma vasta estrutura bruckneriana” (ROSS, 2009, p. 567). Nas páginas dedicadas especialmente ao estilo, no entanto, Ross afirma:

O mais exemplar trabalho espectralista é *Les espaces acoustiques*, de Grisey, um ciclo instrumental de noventa minutos cujo material se ramifica a partir de um único mi grave no trombone. A música não é de forma alguma fácil para os ouvidos: o material derivado dos sons harmônicos converge numa textura extraordinária, espessa e ultradissonante, ou sai girando em padrões agitados ditados pela tecnologia de modulação-de-anel. No entanto há cativantes momentos de simplicidade, quando harmonias quase tonais tomam a frente. De forma geral o espectralismo está apenas a um ou dois passos das texturas cantantes e tremulantes de Debussy e Ravel. (ROSS, 2009, pp. 551-552)

### 3.3 *Vaporwave*: assombrado por futuros perdidos

Poucos estilos musicais nas últimas décadas mereceram análises tão dedicadas como o *vaporwave*. Se no caso do espectralismo as correlações filosóficas parecem, salvo engano, um tanto incipientes e secundárias, com atenção maior dada aos resultados sonoros e aos

<sup>100</sup> A grafia costuma ser feita em minúsculas, o que parece ter como motivo ressaltar o tema da obra.

complicados meios de se atingi-los, no caso do *vaporwave* a estranheza da música parece já vir associada a alguma tentativa de explicação que vai muito além de sua técnica musical, sendo esta inclusive muito simples e acessível. A aparente superficialidade do estilo vai aos poucos revelando algo de perturbador, o que talvez esteja ligado ao meio que a expõe como uma espécie de sintoma: a internet intoxicada dos anos 2010. Se há algo de podre no reino da internet, o *vaporwave* parece lhe ter algo de consanguíneo, embora não lhe seja necessariamente cúmplice. Antes, o que parece estar ali é um grande sentimento de melancolia.

Se precisássemos localizar o estilo em relação à tradição musical, diríamos que ele descende do que em meados do século XX ficou conhecido como *musique concrète*, apesar da discrepância entre a “concretude” ali buscada e a evanescência que o próprio nome *vaporwave* assume. Em seu diário de 1948-1949 intitulado *À la recherche d'une musique concrète*, Pierre Schaeffer dizia:

Até uma época muito vizinha à nossa, o objeto sonoro, evanescente, ligado ao desenrolar de um tempo irreversível e não recuperável, se apresentava como uma manifestação humana, muito mais que como fato objetivo. (SCHAEFFER, 1977, apud NACHMANOWICZ, 2014, p. 131)

Schaeffer então nomeia como “música concreta” essa abordagem composicional “para bem marcar a dependência em que nos encontramos, não mais com relação às abstrações sonoras preconcebidas, mas sim dos fragmentos sonoros existindo concretamente, tomados como objetos sonoros definidos e inteiros” (SCHAEFFER, 1977, apud NACHMANOWICZ, 2014, p. 132). Guardadas as diferenças, o *vaporwave* segue a *musique concrète* ao tornar cada vez mais real a afirmação feita por John Cage naquele manifesto de 1937, que parecia antecipar toda música feita com a ajuda da internet: “acredito que o uso do ruído para fazer música vai continuar e aumentar até chegarmos a uma música produzida com a ajuda de instrumentos elétricos que tornarão disponíveis para propósitos musicais todo e qualquer som que possa ser ouvido” (CAGE, 1937, apud ROSS, 2009, p.386).

No *vaporwave*, melodias corporativas, *jingles*, sons da internet incipiente e *hits* ultrapassados repletos de sintetizadores “futuristas” misturam-se, picotados, desacelerados e deformados, produzindo um efeito inquietante. Pois, num agora desolador em que o irrepitível se repete, as ruínas daquele futurismo otimista soam risíveis, mas é o próprio ouvinte quem estaria no centro de semelhantes risadas. De fato, durante boa parte das últimas décadas, a música manteve os olhos fixos no passado, mas é aí que está a questão: se na virada do milênio o otimismo em relação à internet dava ao passado o aspecto de uma fonte benévola de conteúdo

inesgotável, esse mesmo passado agora ganha as feições sombrias de um fantasma<sup>101</sup>. As análises do estilo costumam recorrer a um conceito criado por Jacques Derrida para descrever o fato de que o presente parece ser “assombrado” pelo futuro sonhado outrora, pelas expectativas do passado não devidamente enterradas, enfim, por um passado que insiste em cobrar o que é seu: o conceito de *hauntology*, geralmente traduzido como espectrologia, assombrologia ou ainda rondologia (termo que mais se aproxima da indiscernibilidade fonética que se conseguiu criar no original francês entre os termos *hantologie* e *ontologie*). Em suas considerações éticas, Derrida evoca a “disjunção no tempo” lamentada por Hamlet para defender a existência de uma “não-contemporaneidade a si do presente vivo”, que talvez possamos chamar de uma dissonância temporal:

Nenhuma ética, nenhuma política, revolucionária ou não, parece possível, pensável e justa, sem reconhecer em seu princípio o respeito por esses outros que não estão mais ou por esses outros que ainda não estão aí, presentemente vivos, quer já estejam mortos, quer ainda não tenham nascido. Justiça alguma parece possível ou pensável sem o princípio de alguma responsabilidade, para além de todo presente vivo, nisto que desajunta o presente vivo, diante dos fantasmas daqueles que já estão mortos ou ainda não nasceram. Sem essa não-contemporaneidade a si do presente vivo, sem isto que secretamente o desajunta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que não estão mais ou ainda não estão presentes e vivos, que sentido teria formular-se a pergunta “para onde”?, “Que amanhã”? (DERRIDA, 1994, p. xviii)

Comentando essa substituição, pretendida por Derrida, da ontologia tradicional por uma hontologia, Martin Hägglund observa: “o que é importante a respeito da figura do espectro, então, é que ele não pode estar totalmente presente: (...) ele ou *não existe mais* ou *não existe ainda*, muito embora no primeiro caso ele *ainda* produza efeitos e, no segundo, ele *já* os produza”. (HÄGGLUND apud FISHER, 2014). A *hauntology* teria como característica, portanto, uma sobreposição entre diferentes épocas, causada pela voz nunca totalmente eliminável dos que “não estão mais ou ainda não estão presentes”. Já Adorno dizia que, “no interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho desta racionalidade, ou do que fora vítima” (ADORNO apud SAFATLE, 2007, p. 371). Tivesse incluído as vozes *futuras* e Adorno teria antecipado a tal espectrologia. Mark Fisher, porém, parece incorporar um outro sentido ao contrabandar o conceito para a música *hauntológica* do início do século XXI:

Não apenas o futuro não chegou, ele não parece mais possível. Mas, ao mesmo tempo, a música constitui uma recusa a se desistir do desejo de um futuro. Essa recusa dá à melancolia uma dimensão política, pois significa que não nos acomodamos aos horizontes fechados do realismo capitalista (FISHER, 2014, p.23).

<sup>101</sup> Este efeito é muito perceptível por exemplo na música *Sistema*, do artista Bbrainz.

Esse co-presença entre um insistente desejo de futuro e a melancolia pela sua perda parece também ecoar algo dito por Adorno na *Filosofia da nova música*: “a dissonância torna-se garantia do censurado movimento dos instintos. Contém um momento de libido, enquanto é tensão, ou então o lamento pela renúncia” (ADORNO, 2007, p. 124).

Mas diríamos que a confluência entre as análises de Adorno e o *vaporwave* vai muito mais longe. O recurso do estilo a clichês musicais, a fórmulas gastas e antiquadas com vistas a um efeito de estranhamento parece reverberar o que já faziam alguns compositores desde o fim do século XIX, e que mereceram à época uma dedicada atenção por parte do filósofo. Nesse sentido, pode-se inclusive afirmar que há no estilo uma ponte para o ouvinte atual ter contato com o que estava em jogo em uma parte importante da música feita nos últimos séculos, segundo as análises de Adorno. Devemos imaginar que um ouvinte atual pode ter dificuldades para reconhecer na música do início do século XX as ruínas do fim do século XIX, assim como um eventual ouvinte do século XXII não deverá reconhecer num estilo como o *vaporwave* os destroços do fim do século XX.

O que nos permite apontar a existência de uma “ponte” entre certa música feita na época de Adorno e essa música mais atual (que, se está longe do que costumamos entender como “clássica”, também não é exatamente *pop* ou muito menos *ligeira*) é a resistência por parte dos compositores, consciente ou não, ao que Adorno percebeu ser uma queda da música num indesejável *fetichismo*. Em um texto chamado “Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana”, Vladimir Safatle observa que mesmo a série dodecafônica, inicialmente parte de um programa de “subtração da fascinação fetichista da aparência”, teria sido fetichizada (SAFATLE, 2008, p. 195). E, segundo o autor, Adorno teria encontrado a “cura” ou o “antídoto” a tal fetichismo em obras que vão desde o neoclassicismo de Mahler até o Schoenberg tardio, passando por algumas das mais importantes composições de Berg e Stravinsky: trata-se de certo retorno ao tonalismo, não como algum tipo de restauração, mas como mimese paródica a uma sociedade totalmente capturada pela forma-mercadoria - já que a música tonal, ao menos desde a emancipação das dissonâncias, não seria mais que um “domínio hiperfetichizado da cultura”, nas palavras de Safatle. (2008, p. 195)

Essa mimese portanto não seria reverente ao mundo das mercadorias, não buscaria reproduzi-las tal como elas se apresentam em seu revestimento ideológico - o uso de materiais gastos, datados, clichês musicais, teria a finalidade de causar um estranhamento e recuperar a tensão entre forma e material, ao “suspender a possibilidade de entificação da identidade” (SAFATLE, 2007, p. 402). Antes possuído por uma “objetividade fantasmática” (SAFATLE, 2007, p. 380) que parecia dotar o objeto-fetice da mesma permanência reservada a abstrações

e ao que é tido como “natural”, esse encanto que constitui o fetiche seria *quebrado* com a apresentação do objeto na condição de ruína, pois as ruínas mostram a não-identidade do que é tido como sempre idêntico, elas como que presentificam a “potência negativa do tempo” (SAFATLE, 2007, p. 392), ou seja, o poder que o tempo tem de transformar (no caso, degradar) os entes. Segundo Adorno, a junção de fragmentos desgastados, vagamente reconhecíveis, nas obras destes compositores, acabaria por provocar “um esplendor fantasmagórico por sobre um horror subjacente” (ADORNO, 2002, p.252), pois, embora precária, tal montagem é “de uma densidade inexorável, ameaçadora, como os sonhos mais angustiosos” (ADORNO, 2007, p. 139), nos lembrando sempre que, “no mundo das mercadorias, não é possível nenhuma fuga das mercadorias, toda tentativa acaba por nela se enredar de maneira ainda mais profunda” (ADORNO, 2010, p. 164). Ora, algumas dessas características aplicam-se perfeitamente a um estilo como o *vaporwave*.

Contudo, se aquelas obras de autores como Alban Berg, Stravinsky e o Schoenberg tardio analisadas por Adorno buscam apresentar, através do recurso às ruínas musicais, estarem elas mesmas presas numa espécie de feitiço, nomeadamente o fetichismo da mercadoria, as obras de estilos como o *vaporwave* mostram estarem presas, também, dentro de um feitiço, mas talvez de um outro tipo: esse fetichismo do passado mais conhecido como nostalgia<sup>102</sup>. Aquele “desejo de futuro” apontado por Mark Fisher, se existe, irrompe como sintoma em uma música que na verdade parece se entregar sem reservas à nostalgia, mas o faz de tal maneira que expõe como um câncer o que há de doentio nesse impulso em direção ao passado.

Assim, há um elemento nas correntes atuais que aquelas vanguardas analisadas por Adorno não tinham: o fato de que, agora, o uso de materiais do passado não busca tematizar (apenas) seu próprio caráter de mercadoria, mas também está ligado ao que Franco Berardi caracteriza como uma “doença temporal”: o fato de que nas últimas décadas a própria ideia de futuro teria sido lentamente cancelada. Portanto, aqui não se trata mais de trazer um passado em ruínas para desmentir o caráter “mágico”, “atemporal”, que reveste as mercadorias fazendo delas objeto de culto e dando a convenções a aura de “naturais”; agora é a própria nostalgia, a própria fascinação pelo passado a condição que se tenta tematizar e que se gostaria de fazer *estranhar*. Em outras palavras, enquanto no fetichismo tratado por Adorno estava em jogo uma disputa entre a atemporalidade falsa do mundo das coisas e a verdade do tempo revelada pelas

---

<sup>102</sup> Esse sentimento de queda em uma nostalgia perigosa e de perda da expectativa em relação ao futuro foi tema de algumas obras lançadas nos últimos anos: *Retromania* (2010), de Simon Reynolds; *Retrotopia* (2017) e *O retorno do pêndulo* (2014), de Zygmunt Bauman; *O futuro da nostalgia* (2001), de Svetlana Boym; *Depois do futuro* (2011), de Franco Berardi.

ruínas, aqui o conflito se dá, também, entre o desejo latente de se “curar” o tempo fazendo-o rumar novamente para o futuro e a realidade terrível de sua petrificação ou mesmo sua queda em certos abismos particularmente obscuros do passado. A questão é saber se, ao espelhar o que há de doentio no impulso nostálgico do presente, haveria a possibilidade de quebrar esse feitiço, ou se é possível apenas mostrar que ele não pode ser quebrado. Estariam no passado as forças necessárias para se consertar o futuro? Curiosamente, há algo na *Filosofia da nova música* que parece sugerir algo nesse sentido, justamente quando Adorno comenta o uso de ruínas da tonalidade por parte de Schoenberg:

A luta entre a objetividade alienada e a subjetividade limitada não está concluída. E no caráter inconciliável desta luta está a sua verdade (...). Por sua própria e cega lei individual, [a técnica dodecafônica] renuncia à expressão e a transpõe à imagem memorável do passado, onde pensa que se encontra a imagem onírica do futuro. Frente à seriedade deste sonho, o construtivismo da técnica dodecafônica mostra-se muito pouco construtivo. (ADORNO, 2007, p.86)

Mas como seria uma música capaz de tornar audíveis as vozes do amanhã, tornar presentes espectros sequer nascidos? Jean-Pierre Dupuy (2013, p.192), no texto *Chorar as mortes que virão – Por um catastrofismo ilustrado*, afirma que “para dar sentido à ideia de que o futuro nos contempla e nos julga agora, é preciso que, de um modo que devemos determinar, o futuro seja, desde agora, o que ele será”. Aluns como *Dark Web* (2015), do artista *Giant Claw*, parecem trazer a imagem sonora do *presente* já em ruínas, talvez para comunicar a um indignado ouvinte futuro que era possível, sim, enxergar as rachaduras irremediáveis na fachada do hoje. Tornar música as tantas catástrofes que se anunciam – seria isso vagamente possível?

## CONCLUSÃO

*Não é a disjuntura a própria possibilidade do outro?*

Jacques Derrida, Espectros de Marx

Se quisermos atribuir um sentido a todas essas considerações, podemos dizer que, enquanto Nietzsche narrou o nascimento das dissonâncias livres, Adorno narrou seu lento caminhar até a morte; ou então que, se em Nietzsche a música faz o homem sair de si para se unir ao Todo, em Adorno a própria música busca quebrar o Todo para sair de si: “a obra, abandonada, cala, e volta sua concavidade para fora” (ADORNO, 2007, p. 97). Alguns já apontaram que entre os dois filósofos, ou entre suas épocas, algo se *quebra* – então talvez não haja meio melhor para tratar do assunto que a música dissonante, pois inclusive pode estar aí sua contribuição à filosofia: o fato de que, se as dissonâncias emitem algo como uma fratura, uma ferida, uma rachadura, ela é causada pela verdade mesma, sempre pronta a destroçar nossas ilusões consoladoras. E não seria este o caminho para sair?

Nietzsche parece sugerir que o prazer provocado pela dissonância é uma prova de que a existência, com todas as suas dores e horrores, se justifica, o que em última análise significa defender que vale a pena, para o homem, enfrentar a tragédia de existir. Se a desagregação sonora que constitui a dissonância faz com que ela geralmente seja utilizada para expressar sofrimento, o prazer que essa desagregação é capaz de provocar indicaria, para além das barreiras do indivíduo, a existência de um prazer primordial, prazer que só pode estar no gozo procriador da natureza em seu eterno criar e destruir, ao qual se funde o homem quando “dilacerado” pela dissonância. Esta seria a fonte do êxtase provocado pela música nos antigos cultos dionisíacos, entoada pelo coro de sátiros que passou a ocupar o cerne da tragédia grega. Graças ao que Nietzsche chama de *doutrina misteriosófica da tragédia* (NIETZSCHE, 1992, p. 70), os gregos da melhor época conseguiam transfigurar a dor em prazer porque, naqueles cultos, bem como nos espetáculos da tragédia que atingiam o clímax com a aniquilação do herói, o desmoronamento das paredes dos indivíduos, impossível sem a ajuda da música, levava-os a sua fusão com a potência una da vida, símbolo do renascimento do deus Dionísio. Já a imagem do mito trágico, bem como a palavra e o conceito, seriam, por sua vez, a ilusão criada pelo impulso apolíneo da natureza, no intuito de salvar o homem da “efusão irrepresada do querer inconsciente” e de sua “unificação imediata com a música dionisíaca”, permitindo

que ele pudesse viver o momento seguinte (NIETZSCHE, 1992, p. 139). Assim, se o impulso apolíneo cristalizado na imagem e no conceito nos impulsiona à vida cotidiana, civilizada, limitada, o impulso dionisíaco que transborda e flui livremente na música deve nos lembrar que, por trás de todos os muros e paredes, pulsa uma vida vibrante, cheia de prazer e alegria.

A desarticulação, a fratura, o desencaixe que caracterizam a dissonância musical seriam capazes, segundo Nietzsche, de fazer o ouvinte “ver além do ver”, ouvir ou enxergar através de cada indivíduo que, agora translúcido, mostra-se como um “invólucro vítreo” a conter a poção mágica do desmedido, fogo da vida clamando por se libertar (NIETZSCHE, 1992, p. 126). É como se a fratura sonora que forma a dissonância rasgasse a pele de todas as coisas, manifestando a fragilidade de todo limite e fazendo do “eu” nada mais que um véu. Mas o despedaçamento do eu ocasionado pela dissonância leva, também, à sua fusão com a unidade originária, de forma tal que a dilaceração do homem, paradoxalmente, dá acesso à completude, seu abismamento o faz transpor todos os abismos, a desintegração o reintegra à todo-poderosa unidade da natureza, que Nietzsche aqui identifica ao deus Dionísio. Dos fragmentos do Dionísio mutilado surgem os homens, cuja dilaceração, por sua vez, faz renascer Dionísio, num ciclo eterno (NIETZSCHE, 1992, p. 70). O paradoxo dessa desintegração fusionante faz-se sentir com uma vertigem: pois ao expressar o instante mesmo da fratura, a dissonância ofusca a eternidade ilusória das formas e desvela a dimensão avassaladora do tempo, cujo fluir lembra ao indivíduo a aproximação inevitável da catástrofe. Mas, graças ao espelho transfigurador da arte, o homem atônito é salvo e seu desejo volta a circular (NIETZSCHE, 1992, pp. 55-56). Pois naquele êxtase a existência individual com todos os seus horrores é denegada e o indivíduo pressente um tipo especial de prazer, não o prazer cotidiano das belas aparências, mas o prazer superior da fusão com a desmedida do devir, no instante mesmo em que ela o devora.

O sentimento de completude que advém do êxtase, portanto, nada tem a ver com aquele almejado por ideais ascéticos, românticos, budistas ou cristãos, onde uma paz imperturbável, apenas fruída no útero materno, se faria sentir no “além” divino, no nada nirvânico ou na suposta serenidade da natureza, promessa de plenitude a ser reconquistada num estado ou futuro redentor, como se o indivíduo pudesse desnascer deste mundo a um outro no qual a vontade é anulada por uma satisfação constante. A unidade primordial de Nietzsche é, sim, identificada à natureza, mas não se trata do plácido idílio dos românticos, e sim da voragem que tudo destrói para poder recriar; não é a nostalgia de um paraíso perdido, mas o retorno ao mar ígneo da potência; não a plena paz, mas a máxima intensidade da vontade; não o repouso de todas as forças, mas o completo gozo de sua fruição. O “superpotente sentimento de unidade” provocado pelo êxtase musical faz-se sentir como a própria “onipotência sexual da natureza”,

personificada entre os gregos na figura do sátiro dionisíaco (NIETZSCHE, 1992, pp. 55-57). Isso nos aproxima da afirmação nietzschiana de que o homem nada mais é que a encarnação da dissonância, dissonância-tornada-homem: pois rasgada a pele de sua ilusória civilização, emerge em carne viva sua monstruosa essência: o embate entre as forças mais íntimas da natureza, o perpétuo destruir-se e recriar-se, a alegria inesgotável da metamorfose, afirmando para sempre tudo aquilo que foi, e superando para sempre tudo aquilo que “é”.

Ao negar a ilusão do “ser” e fusionar-se à verdade do devir, o homem salva-se do efeito petrificante da visão do sofrimento e da morte, e redime, assim, a própria vida. Tal seria, segundo o jovem Nietzsche, o segredo daquela que foi “a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver – os gregos”, reivindicada como modelo para a salvação da cultura alemã, a se dar por meio do *Musikdrama* de Richard Wagner (NIETZSCHE, 1992, pp. 12-13).

Mas, “retornando desses tons exortatórios à disposição do ânimo que convém ao homem contemplativo...” (NIETZSCHE, 1992, p. 123), se o jovem Nietzsche acreditou que a tragédia de Wagner poderia concretizar o retorno da Alemanha a sua pátria dionisíaca, para Adorno a arte lembraria sempre da distância entre o possível e o real, de modo que toda tentativa de concretizar o possível por meio da arte só poderia alcançar o fracasso. Na *Filosofia da nova música*, Adorno equipara a grandiosidade das pretensões que resultaram em Bayreuth àquela *hybris* que nas tragédias levava o herói à ruína: ali estaria manifesto, para Adorno,

o interesse absoluto que, no século XIX, aprisionou a arte, enquanto a tendência dos sistemas filosóficos à totalidade seguira até as últimas consequências a mesma pretensão que a religião: a concepção bayreuthiana de Wagner constitui o testemunho extremo de tal *hybris* (ADORNO, 2007, p. 21).

Em seu texto sobre a interpretação adorniana de *Moses und Aron*, Lacoue-Labarthe (2016, p. 218) também relaciona a grandiosidade do projeto wagneriano aos sistemas idealistas: “Wagner legou à sua posteridade uma tarefa tão impossível quanto aquela que, em filosofia, o próprio pensamento do Idealismo alemão (Hegel) legou a seus grandes sucessores: prosseguir o que está acabado”. Para Lacoue-Labarthe, Wagner “saturou” de tal forma a ópera que “tudo o que se sucedeu sem se esquivar à ambição – exorbitante – que ele havia imposto porta os estigmas do fim”, e uma prova disso seria encontrada, por exemplo, “no estilo da radicalidade propriamente moderna, no da ruptura violenta e do inacabamento, do ‘fracasso’: a *Lulu*, de Berg, o *Moisés e Aarão* de Schoenberg”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2016, pp. 217-218)

Mas se a pretensão ao absoluto encarnada por nomes como Hegel e Wagner se rompe na passagem para o século XX, alguns cacos muito valiosos se mantêm: o cromatismo

wagneriano prefigura a emancipação das dissonâncias, permitindo ocorrer, na música, o que Adorno considera um hegeliano desdobrar da verdade. Adorno parece concordar com o jovem Nietzsche no sentido de que a música é um veículo da verdade, mas algo que certamente *descoincide* nas concepções dos dois filósofos é a maneira como se deve lidar com ela. Para Adorno, o único complemento possível da verdade expressa pela música e pela arte moderna em geral não seria um “véu de beleza” capaz de transfiguração, como defendia o jovem Nietzsche, seu único complemento é a filosofia<sup>103</sup>, que assume o desafio de traduzir em conceitos a verdade da arte – uma verdade que se revela estranha, desconjuntada, mesmo repugnante -, sem atenuá-la. Lembremos que, para Nietzsche, o contato direto com a verdade deixava “alquebrado” o olhar do homem dionisíaco, cujo exemplo em *O nascimento da tragédia*, anacronicamente, é Hamlet, personagem que, traumatizado após lançar um “relance interior na horrenda verdade”, percebe que o tempo (ou o mundo, como o cita Nietzsche - em todo caso uma *totalidade*) está desconjuntado (NIETZSCHE, 1992, p. 56). Na tragédia ou no *Musikdrama*, segundo Nietzsche, essa verdade expressa na música teria o mesmo poder destroçador, mas o “bálsamo” apolíneo, presente na imagem do mito, promoveria a “restauração do indivíduo quase despedaçado”:

A esses músicos autênticos endereço a pergunta se podem imaginar um homem que seja capaz de aperceber o terceiro ato de *Tristão e Isolda* sem o auxílio da palavra e da imagem, apenas como um prodigioso movimento sinfônico, e que, sob um espasmódico desdobrar de todas as asas da alma, não venha a expirar? Um homem que, como aqui neste caso, haja por assim dizer aplicado o ouvido ao ventrículo cardíaco da vontade universal, (...) **tal homem não se destroçará de repente?** (...) Aqui se infiltram, entre a nossa mais alta excitação musical e aquela música, o mito trágico e o herói trágico, (...) irrompe a força apolínea, dirigida à **restauração do indivíduo quase despedaçado**, com o bálsamo terapêutico de um delicioso engano. (NIETZSCHE, 1992, p. 126, grifos nossos)

A respeito do que há de bárbaro na verdade e da forma como lidar com ele, Olgária Matos (1989, pp. 273-275) observa que os integrantes da Escola de Frankfurt, ao “[reunir] na categoria de ‘barbárie’ fenômenos diversos como o fascismo, o estalinismo e o capitalismo avançado”, defenderiam a necessidade de um radical distanciamento crítico diante da realidade, incluindo repudiar o recurso à violência e respeitar, contra Hegel, o “hiato entre o real e o racional” (ou seja, entre práxis e teoria, segundo a autora). Devido a essa necessidade de

<sup>103</sup> Em seus comentários sobre as ideias de Adorno, Martin Jay afirma que não só “a experiência estética genuína envolve inevitavelmente a reflexão teórica (...) para dela retirar suas implicações contraditórias”, mas também “a filosofia crítica [é] inadequada sem experiência estética” (JAY, 1984, p. 142). E como observa Rodrigo Duarte, “é preciso lembrar que a necessidade da filosofia para interpretar a obra contemporânea se dá em razão da suspensão do caráter de imediatidade, levado à exaustão na arte anterior, convencional. Adorno insiste fortemente no que ele chama de ‘caráter de enigma’ das obras de arte avançadas, traço que torna obrigatória sua interpretação, observando-se que o resgate do seu teor de verdade só estará assegurado se o aporte for não apenas filosófico, mas também crítico”. (DUARTE, 2010, p. 241)

distância, Matos (1989, pp. 273-275) menciona as análises que Nietzsche faz de Hamlet em *O nascimento da tragédia*, e compara os frankfurtianos ao príncipe da Dinamarca: “a prática é o risco permanente do irracional. (...) Para se defender do *irracional*, Hamlet recorre à reflexão”. Nesse sentido, ela observa que “a identificação entre Teoria e Práxis mimetiza, segundo Adorno, a falsa identidade do sujeito e objeto, o que ‘perpetrou o princípio do subjugamento instaurador da identidade, que cumpre à verdadeira práxis combater’” (MATOS, 1989, p. 278). Ou seja, a autora parece sugerir que especialmente Adorno, entre os frankfurtianos, incorpora a eterna hesitação em relação à prática que acomete Hamlet, personagem que, mesmo estando ele próprio dividido entre ser e não ser, sente a obrigação – recebe a missão - de ajustar, de alguma forma, o todo fragmentado<sup>104</sup>.

Vale notar que Nietzsche discordaria de Olgária – e do próprio Hamlet! – pois não seria o excesso de reflexão o que faz de Hamlet, como ele próprio chega a cogitar, um patético “John-a-dreams” incapaz de agir; mas o que, segundo Nietzsche, paralisa e esmaga o príncipe como faria a qualquer humano, é a própria *desmedida da verdade*:

O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão - tal é o ensinamento de Hamlet e não aquela sabedoria barata de João, o Sonhador, que devido ao excesso de reflexão, como se fosse por causa de uma demasia de possibilidades, nunca chega à ação; não é o refletir, não, mas é o verdadeiro conhecimento, o relance interior na horrenda verdade, que sobrepesa todo e qualquer motivo que possa impelir à atuação, quer em Hamlet quer no homem dionisíaco. (NIETZSCHE, 1992, p. 56)<sup>105</sup>

De fato, o poder que tem a verdade de fulminar a frágil medida do homem, “arrancar as raízes de sua alma” e “fazer seus olhos saltarem de suas órbitas”, é exposta a um Hamlet em choque pelo fantasma de seu próprio pai, o rei Hamlet recém assassinado pelo irmão<sup>106</sup>. Na *Filosofia da nova música*, Adorno menciona uma desproporção esmagadora presente no cotidiano do homem comum: aquela existente entre o indivíduo e a “gigantesca máquina de todo o sistema”:

O conceito de *shock* corresponde justamente a essa época. Pertence ao estrato fundamental de toda a música nova, mesmo ao da mais oposta à de Stravinski: já se falou da importância que tinha para o Schoenberg expressionista. Pode-se supor que a causa social esteja na desproporção irresistivelmente aumentada no industrialismo

<sup>104</sup> “*The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!*” (SHAKESPEARE, 2012, p. 41).

<sup>105</sup> É difícil entender a qual “João, o Sonhador” Nietzsche se refere no trecho, mas trata-se de cogitações do próprio Hamlet sobre si mesmo: “*Like John-a-dreams, unpregnant of my cause (...)*” (SHAKESPEARE, 2012, p. 68), traduzido por Millôr Fernandes como: “Vivo na lua, insensível à minha própria causa (...)” (SHAKESPEARE, 1997, p. 59).

<sup>106</sup> “Se não me fosse proibido / Narrar os segredos das profundas, / Eu te revelaria uma história cuja palavra mais leve / Arrancaria as raízes da tua alma / E gelaria o sangue da tua juventude, / Fazendo teus dois olhos abandonarem as órbitas / Como estrelas perdidas; enquanto teus cabelos, / Separados em tufo, ficariam com os fios em pé: / Cerdas na pele de um porco-espinho. / Mas esses segredos do sobrenatural / Não são pra ouvidos feitos de carne e sangue”. (SHAKESPEARE, 1997, pp. 30-31)

tardio, entre o corpo do homem e os objetos, por um lado, e as forças da civilização técnica, por outro (...). Pelos *shocks*, o indivíduo percebe diretamente sua própria nulidade frente à gigantesca máquina de todo o sistema. (ADORNO, 2007, pp. 122-123)

Mas o momento para Adorno em que tal desproporção se mostra de forma mais inequívoca é aquele que parece guiar, negativamente, a maior parte de suas reflexões. Trata-se de uma catástrofe que a visão não abarca e que, portanto, tal como o sublime kantiano, “se subtrai à imaginação [*Einbildungskraft*] do homem”, destruindo qualquer tentativa de representação, imagem, unidade, condenando ao fracasso qualquer pretensão à “totalidade”:

O sentimento que depois de Auschwitz considera toda afirmação da positividade da existência tagarelice e injustiça para com as vítimas, e que se opõe à tentativa de extrair do destino destas um sentido qualquer, por mais exíguo que seja, tem o seu momento objetivo depois de acontecimentos que tornaram ridícula a construção de um senso da imanência que se irradie de uma transcendência posta afirmativamente. Uma tal construção afirmaria a negatividade absoluta e colaboraria ideologicamente para a sua sobrevivência, a qual, de todo modo, reside efetivamente no interior do princípio da sociedade existente, até a sua autodestruição. O terremoto de Lisboa bastou para curar Voltaire da Teodiceia Leibniziana, e a catástrofe da primeira natureza, que ainda podia ser abarcada com a vista, foi insignificante em comparação com a segunda, social, que se subtrai à imaginação do homem, enquanto prepara o inferno real a partir da maldade humana. (ADORNO, 2010, p. 262)

Diante da grandiosidade desses desafios, aquela “verdadeira práxis” que Adorno contrapõe à práxis política, esteja ela na filosofia ou na arte, não é um trabalho fácil ou tarefa menor. Enfrentar pela criação e pelo pensamento o que há de mortífero e irrepresentável na verdade teria importância vital em um mundo em que o véu ideológico *também* opera no sentido de aniquilar o humano. Para o jovem Nietzsche, a peculiar conjunção entre ilusão e verdade nas tragédias seria capaz de “justificar a própria existência do ‘pior dos mundos’”, numa alusão à crítica feita por Schopenhauer, certamente não tão bem-humorada quanto a de Voltaire, ao “melhor dos mundos” leibniziano<sup>107</sup>. Por força de traumas históricos capazes de fazer estragos muito maiores que um “simples” terremoto, Adorno parece retomar, inclusive contra Nietzsche, o pessimismo de Schopenhauer, mas não se furta a fazer um esforço inimaginável para enfrentar os horrores mais desmedidos da realidade<sup>108</sup>, da mesma forma que Schoenberg fazia para

<sup>107</sup> Diz Schopenhauer (2015, p. 377): “Caso se conduzisse o mais obstinado otimista através dos hospitais, enfermarias, mesas cirúrgicas, prisões, câmaras de tortura e senzalas, pelos campos de batalha e pelas praças de execução, e depois lhe abrissemos todas as moradas sombrias onde a miséria se esconde do olhar frio do curioso; se, ao fim, lhe fosse permitida uma mirada na torre da fome de Ungolino, ele certamente também veria de que tipo é esse *meilleur des mondes possibles*”.

<sup>108</sup> Sloterdijk assim enxerga a situação: “Quando as condições existentes se assemelham ao inferno terrestre, as melodias tocadas não serão apenas reflexos, mas apostas infernais com o extremo. Nesta mimese fatal, que enfrenta as condições com crítica máxima, não se torna vítima passiva, confirma-se a liberdade da arte, que se oferece ao sacrifício com ironia quase psicótica. Este tipo de arte não pretende comunicar. Suas propostas extremas não buscam comunicação, seja na forma do consenso semântico, seja na forma da ressonância nervosa. Ela se interessa pela competição entre a condição insuportável da vida e a condição insuportável de obras que refletem essa vida;

enfrentar os *shocks* mais terríveis<sup>109</sup>. Assim, Adorno defende que a filosofia e a arte, uma vez preocupadas em “extrair do destino [das vítimas de Auschwitz] um sentido qualquer, por mais exíguo que seja”, devem, incansavelmente, negar a positividade da existência, denunciar toda harmonia social como falsa, a fim de que, a partir dessa negação radical, algo como uma verdadeira harmonia possa emergir no horizonte. Como ele lembra na *Dialética negativa*, “o que os sádicos diziam às suas vítimas nos campos de concentração, ‘Amanhã você vai sair como fumaça por essa chaminé e se mover em espirais em direção ao céu’, designa a indiferença da vida de todo indivíduo, uma indiferença para a qual se dirige a história” (ADORNO, 2009, p. 300) – portanto, também a opção de desejar como desejou Hamlet que sua sólida carne viesse a “se derreter e se dissolver no orvalho”<sup>110</sup> significa entregar-se de bandeja ao inimigo. *Contra* a constante dissolução do valor de toda vida e de toda singularidade cumpre à arte, assim como à filosofia, *resistir* - resistência que tem nas dissonâncias musicais sua forma artística por excelência, sobretudo naquelas que *não se resolvem*. Certamente, o que Martin Jay chama de o “estilo ‘atonal’ de escrever – na realidade, de pensar”, que Adorno devia às “técnicas atonais revolucionárias que absorvera da escola de música de Schoenberg” (JAY, 1988, p. 18), está também ligado àquilo que seria uma necessidade fundamental do filósofo, conforme o entendimento de Jeanne Marie Gagnebin:

---

não se interessa pelo intercâmbio de sentido, mas pela troca de golpes; não pela última oportunidade da consonância, mas pelo último combate das dissonâncias. Artes da interpretação que buscam sentido encontram-se no lugar errado, pois estamos perante uma hermenêutica do inferno. Os termos “frágil, irreconciliável, intransigente, inexorável, adverso, inflexível” – tão essenciais na teoria da arte de Adorno – recebem sentido neste contexto. Arte inexorável, para ele, é a que enfrenta o adversário máximo”. (SLOTERDIJK, 1992, pp. 42-43)

<sup>109</sup> Diz Adorno na *Filosofia da nova música*: “tudo depende de como a música realiza a vivência do *shock*. Na fase média de Schoenberg, o autor se defende do *shock* representando-o. Na *Erwartung* ou naquela deformação do *Scherzo* tão terrivelmente decomposta que se pode observar desde a *Lockung* do opus 6 até a segunda obra para piano do opus 23, a vivência do *shock* gesticula quase como um homem invadido por uma selvagem angústia. Mas aqui se dá o que na linguagem psicológica se chama disposição angustiosa: enquanto o *shock* atravessa o homem e dissocia a duração contínua de antigo estilo, ele permanece dono de si mesmo, continua sendo sujeito e portanto pode ainda submeter a sua vida que não pára à vivência do *shock* e converter esta última, com heroísmo, em elemento da própria linguagem. Em Stravinski não existe nem uma disposição angustiosa nem um eu que lhe oponha resistência, mas dá-se por aceito que os *shocks* não permitem que alguém se aposses deles. O sujeito musical renuncia a impor-se e se contenta em expressar os *shocks* ao refleti-los. Comporta-se literalmente como um ferido grave, vítima de um acidente de que não pode recuperar-se e que por isso repete continuamente o esforço desesperado dos sonhos. O que parece absorção completa dos *shocks*, ou seja, a acomodação da música aos golpes rítmicos provenientes do exterior, é, na verdade, justamente um testemunho de que a absorção fracassou. Este é o mais íntimo engano do objetivismo: a destruição do sujeito em virtude do *shock* fica transfigurada em organização estética como vitória do sujeito e ao mesmo tempo como superação deste em virtude do que é em si” (ADORNO, 2007, p. 123). Quanto a esta falsa “vitória” do sujeito mediante sua “superação”, que seria “o mais íntimo engano do objetivismo”, realizado por Stravinsky, Adorno diz ainda ao fim da obra: “A dissolução do sujeito, contra a qual a escola de Schoenberg se defende acirradamente, é considerada na música de Stravinski diretamente como a forma mais alta em que o sujeito deve superar-se e ao mesmo tempo conservar-se. Assim Stravinski termina por transfigurar esteticamente o caráter reflexo do homem de hoje”. (ADORNO, 2007, p. 164)

<sup>110</sup> “O, that this too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew!” (SHAKESPEARE, 2012, p. 17)

Segundo minha leitura, portanto, toda a filosofia posterior de Adorno tentaria, fundamentalmente, responder a uma única questão: como pode o pensamento filosófico ajudar a evitar que Auschwitz se repita? Ou ainda: como pode a filosofia ser uma força de resistência contra os empreendimentos totalitários, velados ou não, que também são partes integrantes do desenvolvimento da razão ocidental? (GAGNEBIN, 2009, p. 71).

Como acrescenta a autora, a afirmação peremptória feita por Adorno de que escrever um poema após Auschwitz seria um “ato bárbaro” – declaração pela qual ele foi severamente criticado, à época, como se estivesse a condenar a poesia contemporânea – ressaltaria, na verdade, “a urgência de um pensamento *não harmonizante*, mas impiedosamente crítico – isto é, a necessidade da cultura enquanto instância negativa e utópica, contra sua degradação a máquina de entretenimento e de esquecimento” (GAGNEBIN, 2009, p. 72, grifo nosso). Por meio dessa resistência, dessa negatividade, o real expresso na arte – ou traduzido em seu “complemento”, a filosofia – torna próximo o seu distante outro: o possível. Ao negar aquela ilusão protetora que segundo o jovem Nietzsche deveria acompanhar a verdade mortífera, Adorno acaba por conjugar também dois elementos incongruentes: não mais *real* e *ilusão*, e sim *real* e *possível*.

É claro que o significado de termos como “real” e “ilusão” muda radicalmente do contexto trágico da filosofia de Nietzsche para o viés mais social de Adorno, o que também pode ser relacionado à ocorrência histórica da catástrofe entre as duas épocas: Nietzsche não poderia prever os desdobramentos mais lastimáveis do wagnerismo e de sua própria filosofia - que sua irmã iria inclusive distorcer para dar de presente aos nazistas<sup>111</sup> -, nem Adorno poderia, após a ascensão do nazismo, conceber que uma integração dos indivíduos à totalidade pudesse ter algo de “orgiástico”. Como diz Gagnebin (2009, p. 59), Adorno “foi um dos primeiros a ressaltar essa função de *cesura* de Auschwitz para a história de nossa razão”, um dos primeiros a analisar a “ruptura que esse acontecimento instaura em nossa linguagem, em nosso pensamento e em nossa ação” (GAGNEBIN, 2009, p. 83). A consciência dessa cesura irreparável se mostra por exemplo no fato de que, enquanto Nietzsche contrapõe ao ascético “prazer desinteressado”, defendido na estética kantiana, a concepção de Stendhal segundo a qual “a arte é uma promessa de felicidade” (NIETZSCHE, 1998, p. 94), Adorno irá concordar que a arte é sim uma promessa de felicidade, mas lembra que tal promessa é *quebrada* (ADORNO, 2011, 209). O que Adorno tem em mente, afirma Rodrigo Duarte, é que “promessa,

---

<sup>111</sup> O que talvez sirva como justificção posterior à declaração feita pelo filósofo de que sua única ressalva ao pensamento do *eterno retorno* seria a “desarmonia preestabelecida” existente entre ele próprio e sua irmã e sua mãe (NIETZSCHE, 2008, p. 112)

mesmo que aponte para o transcender da situação atual, não é ainda realização. Aliás, esta estaria para muito além do escopo da arte: é uma questão de história” (DUARTE, 2010, p. 242).

Ao comentar essa tal promessa, Fredric Jameson traz à tona outra ligação possível entre Nietzsche e Adorno: o motivo para aqueles acometidos pelo *ressentimento* diagnosticado por Nietzsche rejeitarem com tanta “paixão” a arte moderna que irá se criar no século XX estaria na “mais profunda vocação da ‘promessa rompida’ da arte, que mantém viva a ideia da felicidade no momento de negar sua existência presente” (JAMESON, 1997, p. 201). Jameson menciona uma passagem de Adorno sobre o *Unheimliche* freudiano (comumente traduzido como o *estranho*, o *estranhamente familiar* ou o *infamiliar*) para afirmar que, embora o homem ressentido diga não compreender tais obras, ele as “compreende bem até demais”, e é a “proximidade, em última instância, com a ‘felicidade’ e com a satisfação utópica que está simbolicamente em jogo na paixão do ‘*homme du ressentiment*’” (JAMESON, 1997, 201). Ou seja, para Jameson, seria justamente a possibilidade de se concretizar tal felicidade, pela negação radical de sua falsa existência presente, o que provocaria reações de rejeição tão passionais. De fato, tanto Nietzsche<sup>112</sup> quanto Adorno<sup>113</sup> atribuem a uma estranha familiaridade o “espanto” e o “assombro” sentidos pelos ouvintes em seus primeiros contatos com a *música dionisíaca* e com a *nova música*. A julgar pelas considerações acima, tal estranhamento seria causado, ironicamente, pelo fato de que, graças a uma “enigmática sorte”<sup>114</sup>, as dissonâncias “mantém viva a ideia de felicidade”.

---

<sup>112</sup> “Então crescem as outras forças simbólicas, as da música, em súbita impetuosidade, na rítmica, na dinâmica e na harmonia. Para captar esse desencadeamento simultâneo de todas as forças simbólicas, o homem já deve ter arribado ao nível de desprendimento de si próprio que deseja exprimir-se simbolicamente naquelas forças: o servidor ditirâmico de Dionísio só é portanto entendido por seus iguais! Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p. 35).

<sup>113</sup> “As dissonâncias que o espantam falam de sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis”. (ADORNO, 2007, p. 17)

<sup>114</sup> “A enigmática sorte destas sonoridades está em que elas, precisamente em virtude de sua transformação em material, dominam aquela dor que antes manifestavam. Sua negatividade se mantém fiel à utopia e encerra em si a consonância tácita”. (ADORNO, 2007, p. 73)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural**. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno – Sociologia. São Paulo: Ática, 1994, p. 92-99.

ADORNO, Theodor W. **Berg: o mestre da transição mínima**. Tradução de Mário Videira. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge. Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, 2ª edição.

ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução de Maria Helena Ruschel; supervisão de Álvaro Valls. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultura e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. **Quasi una fantasia**. Traduzido por Eduardo Socha. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Coimbra: Edições 70, 2011.

ADORNO, Theodor W. **Textos Escolhidos**. Tradução: Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Ed. Nova cultural, 1999.

ADORNO, Theodor W. **Três estudos sobre Hegel**. Tradução Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **O Aberto – o Homem e o Animal**. Tradução de Pedro Mendes. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ALLOA, Emmanuel. **Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar**. In: *Pensar a imagem*/Emmanuel Alloa, (org.) – 1 ed.; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ARALDI, Clademir. **Hölderlin e Nietzsche e o trágico como denominador comum.** Entrevista concedida por e-mail a Márcia Junges e Ricardo Machado. In.: *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. Edição 475, de 19/10/2015. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6195-clademir-araldi-2>. Acesso em: 07/01/2019.

BARROS, Fernando R. de Moraes. **Nietzsche: vida, obra e legado.** *Discutindo Filosofia: Especial*, São Paulo, pp. 1-66, 12 nov. 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**; tradução de Maria Helena Kuhner. - Rio de Janeiro, DIFEL, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia.** Tradução de Renato Aguiar. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BENCHIMOL, Márcio. **Apolo e Dionísio – arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche.** São Paulo: Annablume, 2002.

BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz.** Textos reunidos e apresentados por Paule Thévenin. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BURNETT, Henry. **Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche.** São Paulo: Edições Loyola, 2012.

BURNHAM, Douglas; JESINGHAUSEN, Martin. **Nietzsche's *The birth of tragedy*: a reader's guide.** London: Continuum books, 2010.

CAGE, John. **De segunda a um ano.** Tradução de Rogério Duprat. 2ª edição- Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Organização: Adriano T. B. Cruz. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Apolo e Mársias: certame ou duelo musical? Abordagem mitológica da dualidade simbólica entre a Lúra e o Aulós.** *Clássica – revista brasileira de estudos clássicos*, vol. 25, nº1/2, 2012, pp.62-78. Publicado por: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/77>. Acesso em:30/08/2019.

CORBIER, Christophe. **Harmonia e música dionisiaca: do Drama musical grego ao Nascimento da Tragédia.** *Cardenos Nietzsche*, vol.1, nº 34, São Paulo. Jan/Junho 2014, pp.63-98. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-82422014000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-82422014000100004). Acesso: 02/09/2019.

DAHLHAUS, Carl. **Estética Musical.** Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

DALCOL, Mônica Saldanha; WILLIGES, Flavio. **Tradução do capítulo “Schopenhauer”, de Iris Murdoch.** In: *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 112-135, dez. 2013. ISSN 2179-3786. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/33984>>. Acesso em: 06 out. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5902/2179378633984>.

DANTO, Arthur. **Art, philosophy, and the philosophy of art.** In: *Humanities*, Vol. 4, No. 1. February, 1983. Disponível em: [https://web.csulb.edu/~jvancamp/361\\_r1.html](https://web.csulb.edu/~jvancamp/361_r1.html) . Acesso em 10 de janeiro de 2019.

DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea;** tradução de Virginia Aita. ARS (São Paulo), São Paulo , v. 6, n. 12, p. 15-28, Dec. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200002> . Acesso em:07/09/2019.

DANTO, Arthur. **Nietzsche as philosopher**, Columbia University Press, 2005.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte;** prefácio por Jonathan Gilmore; tradução de Rodrigo Duarte. 1 ed. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015 (Coleção Filô/Estética).

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia.** Tradução de Antônio M. Magalhães. Porto, Portugal: Rés-Editora, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International.** Routledge, 1994.

DIAS, João Paulo Andrade. **Para uma ideia de parataxis como teor-de-verdade: Adorno e Hölderlin.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Uberlândia, MG. 126 f., 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21429/7/ParaUmaIdeia.pdf>. Acesso: 01/03/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010 (2ª Edição).

DUARTE, Rodrigo. **O que está vivo na estética de T. W. Adorno.** In: *Os filósofos e a arte*/Fernando Muniz... [et al.]; organização de Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, pp.221-244.

DUPUY, Jean-Pierre. **Chorar as mortes que virão – Por um catastrofismo ilustrado.** Tradução de Ana Szapiro, p. 192. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: O futuro não é mais o que era.* São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 191-207.

FISHER, Mark. **Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures.** Zero Books, May 30, 2014.

FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; PAZETTO (org.). **O trágico, o sublime e a melancolia.** Volume 2. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª edição).

GOURGOURIS, Stathis. **Does Literature Think? Literature as Theory for an Antimythical Era**. Stanford University Press, 2003.

HARRISON, Thomas. **1910 - The Emancipation of Dissonance**. University of California Press, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética, volume III**. Tradução de Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do Espírito, parte II**. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Efen e José Nogueira Machado, Petrópolis: Vozes, 1993.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Hipérion ou O eremita na Grécia**. Tradução de Erlon José Paschoal. Nova Alexandria, São Paulo, 2003.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona**. Precedido de BEAUFRET, Jean, **Hölderlin e Sófocles**. Tradução e notas à edição brasileira, Anna Luiza Andrade Coli, Maíra Nassif Passos; tradução e notas de Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona, Pedro Sússekind, Roberto Machado; revisão técnica, Guido Antônio de Almeida, Virginia Figueiredo. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo**. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética**. Tradução de Luiz Paulo Rouanet – São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Editora Boitempo, 1997.

JAY, Martin. **As ideias de Adorno**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo; Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo; 1988, pp. 131-132.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Musica ficta: figuras de Wagner**. Tradução: Eduardo Jorge de Oliveira, Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

LAI, Antonio. **A gênese do paradigma espectral**. Tradução: Douglas Ferreira Barros. In: Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP, nº 37, 2007.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2006.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche, Hölderlin e o trágico moderno**. pp. 201-221. In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (Orgs). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: Editora UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MAGEE, Bryan. **The Tristan chord - Wagner and philosophy**. London: Penguin Press, 2000.

MANN, Thomas. **Pensadores Modernos - Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer**. Tradução e notas: Márcio Suzuki. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MATOS, Olgária C. F. **Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. 1 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1989.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **Nietzsche: sua Filosofia dos Antagonismos e os Antagonismos de sua Filosofia**. Tradução de Clademir Araldi. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

MURAIL, Tristan. "5 minutes with... Michael Jarrell & Tristan Murail". Youtube. Transcrição e tradução nossas, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=CRltxgXCN\\_8&feature=share&fbclid=IwAR3UnbD7QaN\\_mx\\_bghaMutStO2l4kAKrETDjnbUXFqtQSqKfFfcDiFDE8Us](https://www.youtube.com/watch?v=CRltxgXCN_8&feature=share&fbclid=IwAR3UnbD7QaN_mx_bghaMutStO2l4kAKrETDjnbUXFqtQSqKfFfcDiFDE8Us) . Acesso em: 05/03/2019.

NACHMANOWICZ, Ricardo Miranda, **Lógica e música: conceitualidade musical a partir da filosofia de Kant e Hanslick**, Belo Horizonte: Editora Relicário, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução: Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Apresentação de Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas de Ernani Chaves. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2006a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. 2 vol. Col. Os Pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, seleção de Gérard Lebrun. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. 2ª edição. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **O valor da vida de E. Dühring**. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. In: *Comum – Publicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso*. v.11 – nº 26, p. 5-45, (janeiro/junho) 2006b.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe**. Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlim/Munique: de Gruyter/DTV, 1980.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PUCHEU, Alberto. **Qualquer dia, um centauro (Em torno de Um Livro Impossível de F. Nietzsche)**. In: *Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, pp. 202-216, 2007.

RATTLE, Simon. **London Sinfonietta – Haas: in vain**. In: *The programme from the London premiere performance of Georg Friedrich Haas' 'in vain' on Friday 6 December 2013 at Southbank Centre's Queen Elizabeth Hall*. Disponível em: [https://issuu.com/londonsinfonietta/docs/haas\\_programme\\_for\\_issuu](https://issuu.com/londonsinfonietta/docs/haas_programme_for_issuu). Acesso em: 02/09/2019.

REIBNITZ, Barbara von. **Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik” (Kapitel 1–12)**. Stuttgart: Metzler, 1992.

ROSA, Ronel Alberti da. **A gênese do progresso: influências estéticas na Filosofia da Nova Música de Theodor W. Adorno**. Caxias do Sul: EducS, 2003.

ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**. Tradução: Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo: colonizar o outro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010 (Para ler Freud).

SAFATLE, Vladimir. **Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana**. In: *Discurso: Revista do Departamento de Filosofia da USP*. n. 37. São Paulo, 2007, p. 365-406.

SAFATLE, Vladimir. **Nietzsche e a ironia em música**. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, nº21/2006. Disponível em: [http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/CN\\_21.7-28.pdf](http://gen.fflch.usp.br/sites/gen.fflch.usp.br/files/u41/CN_21.7-28.pdf). Acesso em: 02/09/2018.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea**. Edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black. University of California Press, 1984.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação, Tomo I**. Tradução, notas e apresentação de Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015a.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação, Tomo II: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. 1ª ed., São Paulo: Editora Unesp, 2015b.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London, HarperCollins Publishers, 2012.

SILK, Michael; STERN, Joseph. **Nietzsche on tragedy**. Cambridge University Press, 1981.

SLOTERDIJK, Peter. **Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico: ensaio estético**. Tradução de Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

SOCHA, Eduardo. **Música informal: Perspectivas atuais do conceito adorniano**. In.: *Kriterion* vol.59, no.139, Belo Horizonte Jan./Apr. 2018, p. 133-156. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/kr/v59n139/0100-512X-kr-59-139-0133.pdf>. Acesso em: 01/03/2019.

SOCHODOLAK, Hélio. **O jovem Nietzsche leitor de Wagner**. In: *História (São Paulo)*, v. 30, n. 2, pp.4-28, ago/dez 2011. Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742011000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742011000200002). Acesso em 05/06/2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742011000200002>.

SONTAG, Susan. **Questão de Ênfase**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TOMÁS, Lia. **Música e filosofia: estética musical**. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2005.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o lógos: música e filosofia**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Tradução e notas: Anna Hartmann Cavalcanti, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão**. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: O futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc, 2013, p. 247-268.

WISNIK, José Miguel. **A paixão dionisiaca em *Tristão e Isolda***. In: CARDOSO, Sérgio [et al.]. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp. 195-228.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZIZEK, Slavoj. **O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política**. Tradução: Luigi Barichello. São Paulo: Boitempo, 2016.