

SCHÖNBERG, O *PIERROT LUNAIRE* E ADORNO

SCHÖNBERG, *PIERROT LUNAIRE* AND ADORNO¹

Luiz Paulo Luz Barbieri²

RESUMO: O presente artigo pretende analisar a produção musical do compositor Arnold Schönberg, particularmente seu *Pierrot lunaire*, Op. 21, de 1912, à luz da filosofia e teoria estética do filósofo Theodor Adorno. Ambos foram compositores e teóricos da música, com Schönberg exercendo grande influência em Adorno - que escreveu muito sobre sua obra e a tinha na mais alta estima -, particularmente nos seus escritos musicais e na *Teoria estética*. Não almejamos abordar toda a influência e ligação entre Schönberg e Adorno, mas apenas alguns aspectos com base na bibliografia referenciada, com destaque para as análises de Adorno acerca da divisão social do trabalho na sociedade capitalista e como a música de Schönberg a subverte e coloca os ouvintes em uma relação ativa. Para esse fim, se viu necessário fazer um panorama das grandes mudanças ocorridas na história da música contemporânea ao compositor vienense, dos seus precursores no desenvolvimento da linguagem atonal na segunda metade do século XIX até a produção de Schönberg e seus pupilos no século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Filosofia da música; Música atonal; Teoria crítica.

ABSTRACT: The present article intends to analyze the musical production of the composer Arnold Schönberg, particularly his *Pierrot lunaire*, Op. 21, from 1912, using the philosophy and aesthetic theory of the philosopher Theodor Adorno. They both were composers and musical theorists, Schönberg having had a great influence on Adorno - who wrote a great deal about his work and regarded it in the highest praise -, particularly in his musical writings and the *Aesthetic theory*. We do not aim to show the entire influence and connection between Schönberg and Adorno, but only some aspects based on the referenced bibliography, highlighting Adorno's analysis on the social division of labor in capitalist society and how Schönberg's music subverts it and place the listeners in an active relation. For this purpose, we saw as necessary to do an overview of the great transformations in the history of music contemporary to the viennese composer, from his precursors in the development of atonal language in the later half of the XIX century to the work of Schönberg himself and his pupils in the XX century.

KEYWORDS: Aesthetics; Philosophy of music; Atonal music; Critical theory.

¹Artigo escrito originalmente para a disciplina de Estética no curso de graduação em Filosofia.

² Graduando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Porto Alegre/RS. E-mail para contato: luiz.barbieri@edu.pucrs.br

RÉSUMÉ: Le présent article se propose d'analyser la production musicale du compositeur Arnold Schönberg, en particulier son *Pierrot lunaire*, Op. 21, de 1912, à la lumière de la philosophie et de la théorie esthétique du philosophe Theodor Adorno. Tous les deux étaient des compositeurs et des théoriciens de la musique, Schönberg exerçant une grande influence sur Adorno - qui a beaucoup écrit sur son travail et le tenait en haute estime - en particulier dans ses écrits musicaux et sa *Théorie esthétique*. Notre objectif n'est pas d'aborder toute l'influence et le lien entre Schönberg et Adorno, mais seulement certains aspects basés sur la bibliographie référencée, en mettant l'accent sur l'analyse d'Adorno de la division sociale du travail dans la société capitaliste et comment la musique de Schönberg la subvertit et place les auditeurs dans une relation active. À cette fin, il était nécessaire de faire un tour d'horizon des grands changements survenus dans l'histoire de la musique contemporaine du compositeur viennois, depuis ses précurseurs dans le développement du langage atonal dans la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'à la production de Schönberg et ses élèves au XXe siècle.

MOTS-CLES: Esthétique; Philosophie de la musique; Musique atonale; Théorie critique.

*Ela (a arte) sonha para que a
humanidade, diante de sua
decadência, acorde, continue
senhora de si, sobreviva*
Theodor Adorno

2

INTRODUÇÃO

Da tonalidade à atonalidade

Música tonal é a que possui um centro tonal, uma determinada escala em torno da qual a música gravita e que pode reaparecer em diferentes combinações ou tons. A escala possui uma nota dominante chamada de tônica e que predomina em relação às outras dentro da escala. A música atonal rompe com isso e trabalha com escalas cromáticas ou séries em que não há predomínio de um tom ou nota sobre as outras. “É uma espécie de democracia musical no lugar da velha hierarquia tonal”³ (SWAFFORD, 1992, p. 277). Por final do século XIX a tonalidade tradicional (dominante na música ocidental desde meados do século XVII até os dias de hoje, se considerarmos a música popular) entra em crise e com ela o Romantismo⁴. Wagner é a grande figura dominante nessa

³ A citação do referido livro é tradução de nossa autoria.

⁴ Assim como seus equivalentes em diversas áreas, especialmente nas artes, mas também como espírito geral da época, o Romantismo na música foi um movimento não homogêneo, contraditório e que recebeu diferentes interpretações e periodizações ao longo da história. O Romantismo musical pode ser periodizada como indo das décadas de 1810 e 1820 até o final do século XIX. Já encontradas no *Sturm und Drang*, algumas das suas características são “O culto ao gênio, as exigências de liberdade de sentimentos e intuições, a autoafirmação violenta dos

época como Beethoven o foi para a primeira metade do século. Sua ópera *Tristan und Isolde* (1865) é vista como uma grande precursora da música do século XX, o que fica evidente com seus primeiros acordes no prelúdio, tão indefinidos do ponto de vista da tonalidade e harmonia tradicionais. Para emular o amor dos personagens a música expressa uma contínua angústia romântica com tensões harmônicas que parecem que não alcançarão nunca uma resolução.

Embora Franz Listz também tenha produzido obras que avançam no caminho para a atonalidade - como suas *Bagatelle sans tonalité*, em que “as tríades, os elementos fundamentais de três notas da música ocidental, se tornam escassos. Acordes aumentados e sétimas não resolvidas se multiplicam” (ROSS, 2009, p. 54) -, foi Wagner a figura mais influente para o processo de superação da tonalidade. Grande parte da música do fim do século XIX e primeiros anos do século XX é um avanço ou resposta crítica ao cromatismo wagneriano, podendo ser chamado de pós-wagneriana. Nela temos compositores como Gustav Mahler - que foi uma espécie de mentor para Schönberg - e Richard Strauss em Viena, e Alexander Scriabin na Rússia. Os três foram fundamentais para o desenvolvimento da música de Schönberg e para a superação das regras da linguagem tonal no século XX de diferentes maneiras com composições que beiram a atonalidade, ou até mesmo já o são, conforme o entendimento do termo, e são vistos como momento de transição do Romantismo para a música propriamente mais associada ao século XX (Ibidem, p. 344-45). Dentre esses compositores vale também destacar na França o impressionista Claude Debussy, cuja maior oposição a Wagner estava em relação com o espírito anti-germânico na França após a derrota da mesma na guerra franco-prussiana (Ibidem, p. 27).

3

Schönberg - Atonalismo livre entre pós-romantismo e dodecafonismo

criadores, a revolta contra as regras e os ditames da razão, a busca da espontaneidade e simplicidade, prefiguradas na poesia e na música do povo, a busca das raízes históricas nacionais” (KIEFER, Bruno. O romantismo na música. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013), bem como uma maior presença e criação de formas tidas livres, como fantasias, aberturas, prelúdios, em detrimento de formais musicais mais clássicas como a sinfonia.

Arnold Schönberg foi um dos mais influentes compositores e teóricos da música do século XX. Austríaco e de descendência judaica, nasceu em 13 de setembro de 1874 em Viena e faleceu em 13 de julho de 1951 em Los Angeles, tendo fobia supersticiosa do número 13 durante boa parte da vida. Embora tenha tomado algumas aulas com o compositor Alexander Zemlinsky, sua educação musical foi quase inteiramente autodidata. Os compositores Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945) tiveram aula com ele e o tinham como mestre. Juntos, os três formariam a chamada Segunda Escola de Viena (em referência a “primeira” do classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven) que teria papel decisivo na inovação da linguagem musical modernista com a difusão da música atonal e dodecafônica, embora cada um dos três o fizesse com notáveis diferenças.

Assim como muitos artistas vienenses se rebelaram contra o excesso de beleza, ouro e ornamentos da arquitetura de Viena e da *Art Nouveau*, a arte de Schönberg “também seria criada a partir de uma necessidade pulsante interior; ele lutaria para se ver livre de todo ornamento oneroso e reduzir o material ao essencial.” (MACDONALD, 2008, p. 26)⁵. Sua produção é comumente dividida em três períodos. O primeiro pode ser caracterizado como tardo-romântico: conhecido por sintetizar as escolas contrárias de Wagner e Brahms, embora sua linguagem seja predominantemente pós-wagneriana com seu desenvolvimento radical do cromatismo do primeiro. Suas primeiríssimas obras são de um romantismo tradicional, mas já na sua quarta peça publicada ele encontra sua voz como compositor e sua produção passa a se distanciar cada vez mais da música de então, podendo já ser nomeada de pós-romântica. Com *Verklärte Nacht* (“Noite Transfigurada”), Op.⁶ 4, de 1899, Schönberg já havia criado sua primeira obra-prima, com uma aura macabra dificilmente obtida em produções anteriores, ainda que considerada tonal. “Soa como se alguém tivesse espalhado a partitura do *Tristan* enquanto a tinta ainda estava fresca!”, comentou um compositor à época (Ibidem, p. 41). Foi privada de uma

⁵ Todas as citações do referido livro são traduções de nossa autoria.

⁶ Opus, normalmente abreviada como Op. Notação musical usada para catalogar as peças de um compositor - com poucas exceções, como em Bach (BWV), Mozart (K.), Schubert (D.).

performance pública, supostamente por conter um acorde que “ninguém conseguiu encontrar nos manuais de harmonia”. (Ibidem, p. 41).

Desse período valem destacar também suas *Gurrelieder* (“Oito canções”) para soprano, Op. 6; seu Quarteto de Cordas no. 1, Op. 7; e sua Sinfonia de Câmara no.1, Op. 9. Seu Primeiro Quarteto, muito saudoso dos últimos de Beethoven, como sua Primeira Sinfonia de Câmara, causaram escândalo:

Em fevereiro de 1907, seu Primeiro Quarteto de Cordas, espinhosamente contrapontístico, embora ainda não atonal, foi ouvido contra um *ostinato* de risadas, vaias e assovios. Mahler, saindo em defesa de Schönberg, quase chegou às vias de fato com um dos desordeiros. Três dias depois, a Primeira Sinfonia de Câmara provocou ‘burburinho na plateia, apitos e retiradas de efeito’, segundo Egon Wellesz, aluno de Schönberg (ROSS, 2009, p. 67).

A segunda fase da obra de Schönberg, conhecida como atonalismo livre ou expressionismo, e à qual pertence a obra analisada com mais detalhes neste artigo, inicia com o seu Segundo Quarteto de Cordas, Op. 10, especificamente seu último movimento, cujo poema cantado por uma soprano se tornou icônico para a música do século XX ao começar com o verso “Sinto os ventos de outro planeta.”, anunciando a era da música atonal que tanto dividiria as discussões musicais nesse século. Schönberg firmava assim seu “pacto fáustico”⁷, tendo consciência da impossibilidade (tanto dele quanto de boa parte da produção musical subsequente) de voltar atrás, introduzindo “uma elaborada teleologia da história musical, uma teoria do progresso irreversível, para justificar seus atos.” (ROSS, 2009, p. 49).

Posteriormente sua terceira fase seria marcada pela invenção do dodecafonismo, espécie de racionalização da música atonal e retorno à ordem, na qual o compositor não poderia repetir a mesma nota dentro de um intervalo (série) de doze notas. Tal técnica também seria seguida por seus pupilos Berg e Webern, encontrando, para alguns, no último, seu maior desenvolvimento e limite.

⁷ No romance de Thomas Mann, o compositor e personagem principal é uma espécie de caricatura de Schönberg e realiza seu pacto fáustico com o demônio. Vale lembrar que Adorno ajudou Mann a escrever o romance dando conselhos sobre aspectos teórico-musicais. Cf. MANN, Thomas. **Doutor Fausto**: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O PIERROT LUNAIRE

Pierrot lunaire (“Pierrô lunar”), Op. 21 é um melodrama de 1912 de Arnold Schönberg. Composto por 21 poemas do ciclo homônimo de Albert Giraud, traduzidos do francês para o alemão por Otto Erich Hartleben, e escrito para voz e um pequeno conjunto instrumental formado por: piano, flauta, flautim, clarinete, clarinete baixo, violino, viola e violoncelo. Executada pela primeira vez em outubro de 1912, a peça normalmente dura de 35 a 40 minutos e foi assistida por Stravinski - que no momento trabalhava na sua igualmente revolucionária *Le sacre du printemps* (“A sagração da primavera”), cuja *première*, também escandalosa, foi um ano mais tarde - em uma de suas primeiras performances (SWAFFORD, 1992, p. 393).

A obra é mais conhecida pela técnica criada por Schönberg, o *Sprechgesang*, ou “canto-falado”, uma zona intermediária entre canto e fala, que pode inclusive ser vista como precursora da técnica do *spoken word* na música popular, empregada por artistas como Bob Dylan, e Lou Reed no Velvet Underground. Sobre o *Sprechgesang* Augusto de Campos escreve:

Na introdução que escreveu para a partitura, Schönberg frisa que a melodia correspondente à voz não deve ser cantada. A intérprete deve manter estritamente o ritmo, como se cantasse, mas não deve cantar as notas da melodia: a voz deve dar a altura, mas abandoná-la imediatamente, subindo ou descendo. Adverte Schönberg que a executante não deve cair numa modalidade de fala ‘cantada’, pois o objetivo não é, de modo algum, a fala realístico-natural; mas também não deve evocar uma canção. Previne, ainda, contra os excessos interpretativos, a executante não deve querer dar forma ao caráter de uma peça particular a partir do sentido das palavras, mas sempre, exclusivamente, a partir da música (CAMPOS, 2007, p. 41).

Adorno e a música⁸

Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969), filósofo alemão, sociólogo, musicólogo e um dos principais membros da Teoria Crítica, também era pianista e compositor⁹. Teve aulas com Alban Berg e trocou correspondências com Schönberg; foi um grande defensor da música atonal, tendo escrito diversos

⁸ Sobre esse inesgotável tema Cf.: ALMEIDA, Jorge de. Filosofia da música e crítica musical em Theodor Adorno. *Discurso*, São Paulo, n. 37, p. 343-364, 2007 e PUCCI, Bruno. A filosofia e a música na formação de Adorno. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 377-389, 2003.

⁹ Cf. BAGGIO, Igor. *O dodecafonismo tardio de Adorno*. São Paulo: Unesp, 2011.

textos sobre Schönberg ou que o mencionam¹⁰. Foi muito influenciado não só pela produção musical do compositor austríaco, como do mesmo modo pelas visões teóricas deste acerca da música e sua técnica, a história da arte, o papel do compositor e sua relação com a sociedade, e a ligação do público com a música.

Contudo, Adorno é mais famoso pela sua relação crítica com a música popular. Na sua visão, na música ligeira “o ouvinte sabe o que esperar desde o início da canção”, os detalhes e o particular são meras partes submetidas e serventes a uma “estrutura pré-construída em vez de modificando ou negociando com a estrutura da peça inteira em todos os pontos” (THOMSON, 2010, p. 67). Enquanto na música séria “todo detalhe deriva seu sentido musical da totalidade concreta da peça que, por sua vez, consiste no relacionamento vital dos detalhes e nunca na mera imposição de um esquema musical” (ADORNO. *On Popular Music*, apud THOMSON, 2010, p. 67). A parte virtualmente conteria o todo e levaria à exposição deste, mas ao mesmo tempo, seria produzida a partir da concepção do todo (Ibidem, p. 67) - os dois, partes individuais da obra e seu conjunto, encontram-se numa relação dialética de tensão constante. Relação essa perdida na confortável homogeneização e padronização da canção popular, onde o ouvinte é capaz de instantaneamente se situar na música e antecipar o que está por vir mesmo que nunca a tenha escutado antes.

Ora, Schönberg e o *Pierrot* são exemplares como música antagônica a esse tipo de empobrecimento musical. De certa forma nem mesmo esse todo que, na música séria, está em constante tensão com os detalhes existe. Obras como o *Pierrot lunaire* são o que Adorno nomeia de *fragmentárias* em oposição tanto à arte popular quanto à tradição formal das obras *fechadas* dos gênios do passado.

Sobre a intencional hermeticidade da radicalidade da composição schönberguiana, Adorno afirma:

¹⁰ Vale ressaltar que enquanto na *Filosofia da nova música* Adorno reconhece o dodecafonismo como sendo o avanço racional adequado a música emancipatória, no posterior texto sobre Schönberg contido em *Prismas*, em retrospecto, ele parece preterir o atonalismo livre ao dodecafonismo, o que está mais de acordo com sua ideia de que o papel da obra de arte atualmente é “introduzir o caos na ordem”.

Aquele que não entende alguma coisa projeta, com uma inteligência superior semelhante à dos asnos da canção de Mahler, sua insuficiência sobre o objeto, explicando-o como algo incompreensível. De fato, a música de Schönberg exige desde o início uma participação ativa e concentrada; a mais aguçada atenção à multiplicidade do simultâneo; a renúncia às muletas habituais de um ouvinte que sempre sabe o que vai acontecer; uma atenta percepção do único e do específico; e a capacidade de apreender com precisão caracteres que muitas vezes se modificam no menor espaço de tempo, e também a história desses caracteres, desprovida de qualquer repetição (ADORNO, 1998, p. 146).

Composições de tal caráter não servem, e nem mesmo funcionam, independente da boa vontade dos ouvintes, como uma escuta casual de fundo para um ambiente descontraído de uma confraternização. O *Pierrot*, enquanto música não padronizada, luta pela ideia de liberdade ao procurar não se submeter aos processos sociais, e sim conquistar autonomia frente a eles. Diferente da música popular padronizada, produzida e distribuída em escala industrial e que abusa de elementos como a repetição - tanto dentro da mesma música, com o refrão e outros elementos, quanto como na maneira em que é tocada nos meios de comunicação de massa até exaustão e os ouvintes a memorizarem, tornando-se um *hit* (THOMSON, 2010, p. 70) -, o melodrama de Schönberg não apresenta nada disso. Pelo contrário, apresenta o *choque*. Conceito criado por Benjamin - que analisa a obra de Baudelaire como emblemática da ilustração da passagem da *experiência* para a *vivência* na modernidade, caracterizada pelo choque no cotidiano - e tomado por Adorno. Este associa o choque à própria atividade filosófica *tout court* enquanto impulso essencial da “metafísica em transformar o mundo ao ir além da superfície imediata das coisas” (aquilo que Hegel nomeou como *certeza sensível*) “ao não se contentar com as aparências, ao lutar para substituir a mera opinião pela verdade” (Ibidem, p. 10). Mas aqui daremos maior atenção a teria do choque adorniana na música:

Na linha de Benjamin, os choques corresponderiam aos sinais de um mundo que opõem forças produtivas (dominação da natureza) e relações de produção (dominação social), e que se refletem materialmente na música à maneira de sismogramas, reações da consciência no presente (SOCHA, 2014, p.139).

Característico da nova música e das obras de arte fragmentárias, o choque manifesta-se como uma transcrição rigorosa e autêntica da angústia que amplia a linguagem musical e desempenha papel central nas obras de Schönberg e o que Adorno apontou como *ausência de continuidade* (Ibidem, p.143). “De modo semelhante à elaboração formal do choque na poesia lírica de Baudelaire, Schönberg produz um modo de representação musical da própria sequência de vivências fragmentárias na modernidade” (Ibidem, p.143). Sobre o choque em Schönberg, Adorno nota:

Nele, o único momento propriamente subversivo é a mudança de função de expressão musical. Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de *choques*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma, já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens (ADORNO, 2011, p. 40).

Música e sociedade - fragmentação da razão e a crítica cultural de Adorno

Vladimir Safatle explana como a história e problemas da arte, mesmo os extremamente técnicos e aparentemente particularistas, podem ajudar a compreender uma época e seus dramas, especialmente a forma musical, no período estudado no presente artigo:

Todos sabem como a forma musical chega à aurora do século XX com um problema de fundo. O tonalismo enquanto sistema de organização da totalidade funcional das obras que havia orientado, de maneira hegemônica, a composição musical a partir do século XVIII chegara à sua exaustão. Tal exaustão não era apenas um problema vinculado às possibilidades técnicas dos modos de estruturação da forma musical. Esquecemos muito facilmente de que a análise da forma musical é, de uma certa forma, um setor privilegiado da história da razão, isto no sentido dos critérios e regras de organização da forma musical serem, na verdade, critérios de racionalidade e de processos de racionalização. Pois a forma musical gera-se a partir da decisão a respeito de protocolos de identidade e diferença entre elementos (consonância e dissonância), de problemas de partilha entre o que é racional e o que é irracional (som e ruído) entre o que é necessário e o que é contingente (desenvolvimento e acontecimento). Ela trata ainda de decisões a respeito da relação entre razão e natureza (a música como imitação de leis naturais ou a música como plano autônomo do que se afirma contra toda ilusão de naturalidade), além de questões sobre os modos de intuição do tempo e do espaço. São tais dispositivos que nos permitem afirmar que a forma musical nasce de uma decisão a respeito de critérios de racionalidade. O que nos demonstra que o esgotamento de um sistema musical de organização, como o tonalismo, é, na verdade, o esgotamento de toda uma figura ordenadora da razão (SAFATLE, 2006).

A esse século fragmentado por excelência, de dissolução da “figura ordenadora da razão” e fracasso dos melhores sonhos otimistas do iluminismo.¹¹, Adorno julga a resposta artística crítica adequada como “trabalho que se esforça para não se ajustar”, ao mesmo tempo em que ele “está interessado em descobrir padrões adequados pelos quais possamos julgar tais obras criticamente progressistas” (THOMSON, 2010, p.71). Sobre isso postula Adorno: “se uma técnica pode ou não ser considerada progressista e ‘racional’ depende deste significado e de seu lugar no todo da sociedade, assim como na organização da obra individual” (*On the Fetish Character of Music*, Apud THOMSON, 2010, p. 71).

A produção musical de Schönberg é entendida pelo filósofo como subversiva da divisão dicotômica, presente na sociedade capitalista da indústria cultural, entre trabalho e tempo livre. Distinção essa, incutida conscientemente e inconscientemente como norma a população pela ideologia burguesa e lógica da indústria cultural a serviço da classe dominante. Nas atuais relações de classe o trabalhador se vê coagido a utilizar seu tempo livre como mera restauração de sua força de trabalho: “o tempo livre do trabalho - precisamente porque é um mero apêndice do trabalho - vem a ser separado deste com zelo puritano” (ADORNO, 2014, p. 106). Sobre como por trás desse fenômeno está o interesse da burguesia, escreve Adorno:

Por um lado, deve-se estar concentrado no trabalho, não se distrair, não cometer disparates; sobre essa base, repousou outrora o trabalho assalariado, e suas normas foram interiorizadas. Por outro lado, deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho. Esta é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre. Por baixo do pano, porém, são introduzidas, de contrabando, formas de comportamento próprias do trabalho, o qual não dá folga às pessoas (Ibidem, p. 106-107).

É importante para manutenção do capitalismo que o trabalhador, alienado do seu trabalho, tenha seus momentos de diversão e “distração da distração pela distração”.¹² para que não reflita sobre sua exploração e se

¹¹ Cf. ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

¹² “Distracted from distraction by distraction” (ELIOT, T.S., *Burnt Norton*. Four Quartets. In: *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018).

revolte. Encontrando-se anestesiado e acomodado no seu assim chamado tempo livre, “as pessoas não percebem o quanto não são livres lá onde mais livres se sentem, porque a regra de tal ausência de liberdade foi abstraída delas” (Ibidem, p. 108).

As obras de arte emancipatórias devem ir contra tal separação, como Schönberg, que para Adorno:

(...) impõe ao tempo livre uma espécie de trabalho que poderia desconcertar o trabalho propriamente dito. Seu *pathos* aponta para uma música diante da qual o espírito não precisa se envergonhar; uma música que envergonhe, por isso, o espírito dominante. A música de Schönberg quer emancipar-se em seus dois polos: ela libera as pulsões ameaçadoras, que outras músicas só deixam transparecer quando estes já foram filtrados e harmonicamente falsificados; e tensiona as energias espirituais ao extremo; ao princípio de um Eu que fosse forte o suficiente para não renegar a pulsão (ADORNO, 1998, p. 146-147).

É ao exigir, não subestimar o ouvinte, que as composições atonais de Schönberg honram o sujeito na medida em que não lhe fazem concessões (Ibidem, p. 152). Nesse mesmo texto Adorno se debruça especificamente sobre o *Pierrot lunaire*:

Cria-se um cosmos de todos os caracteres musicais e expressivos imagináveis. (...) O aspecto restaurador - *passacaglia*, fuga, cânone, valsa, serenata e canção estrófica - só é introduzido de modo irônico e desnaturado no *paradis artificiel*, e os temas reduzidos a aforismos soam apenas como o eco longínquo do que é tematizado literalmente (Ibidem, p.162).

Devido aos poemas de Albert Giraud serem anacrônicos, anteriores e alheios ao expressionismo, forma e conteúdo da peça opõem-se mutuamente, mas essa oposição é projeção inconsciente do sujeito ouvinte. Com esse estranhamento e descontinuidade entre os poemas de Giraud escolhidos e a música mesma, a “obra-prima de Schönberg possui uma ameaçadora afinidade com o *kitsch*, situação paradoxal que atinge todas as obras-primas” (Ibidem, p.162).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Schönberg hoje em dia pode não soar mais tão estranho para ouvidos do século XXI, muito pelos filmes de terror, para os quais a música atonal ou acordes dissonantes são tão importantes quanto corredores escuros e gritos (ROSS, 2009, p. 49), mas basta lembrar que muitas das *premières* de suas obras foram escândalos.

Como demonstramos, a dificuldade de suas peças atonais ante os ouvintes é analisada por Adorno em diálogo e crítica para com a sociedade capitalista da qual se originam. Seu *Pierrot lunaire* - pertencente a fase de Schönberg chamada *atonalismo livre* ou *expressionismo* - rompe com o pacto da divisão social do trabalho bem como com o que se costuma esperar de uma obra musical.

O *Pierrot* exige do seu ouvinte que ele saia da sua zona de conforto e participe da composição da música junto com o artista, e o obriga à práxis em lugar de uma relação passiva de contemplação (ADORNO, 1998, p. 146). Com isso ele peca contra a expectativa - cada vez mais hegemônica devido a indústria cultural - do ouvinte médio de mentalidade burguesa de que a música “deve apresentar-se ao ouvinte acomodado como uma sequência de estímulos sensoriais agradáveis” (Ibidem, p. 146). Ao contrário, em Schönberg “essa cordialidade acaba. Ele denuncia um conformismo que se apropria da música como um parque natural de preservação de comportamentos infantis” (Ibidem, p. 146).

Assim, a experiência estética deixa de ser uma atividade passiva e da ordem do entretenimento - ao mesmo tempo recompensa, um outro do trabalho, e reforço e lembrete do mesmo durante o falsamente dito tempo livre - e vira uma experiência ativa e um exercício tanto intelectual quanto sensível de pensamento e atitude crítica, subvertendo a anestesia feita para manutenção das relações de trabalho com vibrante trabalho do negativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor. A arte e as artes. In: **A arte e as artes: primeira introdução à Teoria estética**. Trad. Rodrigo Duarte. 2 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

_____. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: **Prismas**. Trad. Augustin Wernet, Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. **Filosofia da nova música**. Trad. Magda França. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Tempo livre. In: **Indústria cultural e sociedade**. Trad. Julia Elisabeth Levy... [et. al.]. 8 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

CAMPOS, Augusto de. Pierrot, Pierrôs. In: **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACDONALD, Malcolm. **Schoenberg**. (Master musicians series). New York: Oxford University Press, 2008.

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

SAFATLE, Vladimir. Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage. In: RIVERA, T.; SAFATLE, V. **Sobre Arte e Psicanálise**. São Paulo: Escuta. 2006, p. 163-196. Disponível em:
<<https://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi086.htm>> Acesso em: 13 nov. 2019.

SOCHA, Eduardo. Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em "Teoria da vanguarda", de Peter Bürger, e em "Filosofia da nova música", de Theodor W. Adorno. **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 129, Jun./2014, p.133-152. Disponível em:
<<https://pdfs.semanticscholar.org/e190/aecc02dd2f8954148c463bc42bb2c1393f26.pdf?ga=2.98610846.1081890594.1573686218-1791011173.1572928469>>
Acesso em: 13 nov. 2019.

SWAFFORD, Jan. **The Vintage guide to classical music**. New York: Vintage Books, a division of Random House, Inc., 1992.

THOMSON, Alex. **Compreender Adorno**. Trad. Rogério Bettoni. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.