



ADORNO

materialismo e teoria dialética no contexto narrativo da ópera Wozzeck

ADORNO

materialism and dialectical theory in the narrative context of The opera Wozzeck

34

Lucyane De Moraes¹

Universidade Federal de Minas Gerais
cinetoscopio@yahoo.com.br

Resumo

Considerado um de seus primeiros escritos voltados para uma estética materialista, em A ópera Wozzeck, ensaio analítico elaborado em fins de 1929, Adorno defende a convergência entre gênero teatral, lógica musical e crítica materialista abordando a conhecida obra de seu antigo professor e amigo, o compositor Alban Berg. Estendendo os postulados marxistas à esfera da cena e da música, o trabalho elaborado por Adorno alude ao aspecto dialético que origina e fundamenta a composição da ópera, a partir da escolha do texto teatral inacabado do dramaturgo novecentista alemão Georg Büchner, que teve seu enredo baseado na história real do soldado Johann Christian Woyzeck (1780-1824). Fundamentado nas violências impostas ao soldado germânico - submetido à condição de cobaia humana, à debilidade física e mental, à desonra, ao desespero e à humilhação, sem voz ativa e sem qualquer credibilidade - Adorno, considerando que toda positividade fortalece a sensação de impotência, analisa os valores burgueses que fundamentam a trama original da peça de Büchner, assinalada pela estética do romantismo alemão e conformação à realidade social dada por Berg, definida na composição em si. No entender do filósofo: “o que aparentemente está a salvo, seguro na posição do centro, ao invés de ir ao extremo, não faz outra coisa além de perder-se absolutamente”. É, portanto, do ponto de vista materialista que se estabelece o contorno narrativo da ópera, fundamentado nas relações de dominação e no sentimento de alienação, impotência e angústia que caracterizam a sociedade de classes.

Palavras-Chave: Teoria Crítica; material artístico; estética cênico-musical.

Abstract

Recognized as one of Adorno's first writings aimed at a materialist aesthetic, in The opera Wozzeck, an analytical essay written at the end of 1929, the philosopher defends the idea of interaction between theatrical drama, musical immanence and materialist critique addressing the well-known masterpiece of his former teacher and friend, the composer Alban Berg. Extending the fundamental premises of marxism to the common contents of

¹ Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Também possui Mestrado (UGF) e Graduação em Filosofia (UFAL), com Formação em Artes Cênicas (CVM-BA) e títulos de Especialização em: Ensino da Arte pela Universidade Veiga de Almeida (UVA-RJ) e Direção Cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (ECCR-RJ). Atua nas áreas de Estética e Filosofia Social, abordando os temas: Indústria Cultural, Cultura Imaterial, Recepção de Novas Mídias da Imagem, Teoria Marxista e Teoria Crítica da Sociedade, com ênfase na obra de Theodor Adorno.



theatrical scene and music, the article written by Adorno refers to the dialectical thinking that originates and gives reasons to the opera's composition, since the choice of the unfinished theatre text of the nineteenth century's German playwright Georg Büchner, that had its plot motivated by the real history of the soldier Johann Christian Woyzeck (1780-1824). Grounded in the violence imposed on the German soldier - subject to condition of easily used person, to physical and mental suffering, dishonor, despair and humiliation, with no self-will and credibility - Adorno, supported by the idea that all positivity strengthens the sense of impotence, analyzes the bourgeois values which provide the basis for the original plot of Büchner's play, underlined by the aesthetics of German romanticism and the musical configuration of social reality given by Berg, defined by the elements of composition itself. In the philosopher's point of view: "what is apparently safe, secure in a neutral position, instead of going to the extreme, does not do anything other than to lose itself absolutely". It is, therefore, in a materialist meaning that the opera's narrative outline is defined, grounded by the relations of domination and the sense of alienation, impotence and anguish that characterize class society.

Keywords: Critical Theory; artistic material; scenic-musical aesthetics.

A música avançada não teria outra verdade
que a de ser tão espantosa quanto o mundo
em que é escrita.
Theodor Adorno

INSERÇÃO HISTÓRICA²

Constituído no sentido de uma teoria do conhecimento, um dos suportes fundamentais que norteia o pensamento de Adorno reside no contributo filosófico legado por Marx, de cuja leitura o pensador frankfurtiano apreendeu o estrito teor materialista e dialético, que serviria de base teórica para a construção de sua própria obra. Da mesma maneira que Marx partiu do princípio dialético de Hegel para elaborar a sua concepção materialista de dialética, pode-se dizer que Adorno desenvolveu seu trabalho a partir das conquistas de ambos e da crítica às

manifestações ideológicas hegemônicas de seu tempo.

Como se sabe, Adorno era leitor de Marx e assim como Marx, estudava Hegel. Ainda assim, se a obra do filósofo frankfurtiano pressupõe uma crítica a Hegel - mesmo tendo como ponto de partida o postulado hegeliano do movimento do conceito - é nela que Adorno se apresenta de forma mais contundente como um pensador materialista, podendo, inclusive, melhor explicar o idealismo hegeliano. E da mesma forma que Adorno admite a influência de Hegel sobre o seu pensamento, analogamente, a concepção de Marx sobre a sociedade burguesa torna-se imprescindível para a sua apreensão de mundo. Também como Marx, o filósofo frankfurtiano trabalhava por uma espécie de materialismo histórico e método dialético³,

² Parte da contextualização histórica aqui presente, referente ao contributo de Marx apreendido por Adorno, objeto de estudo e tema recorrente de interesse da autora, pode ser encontrada no texto publicado anteriormente pela mesma (De Moraes, 2015, p. 82-93).

³ O método dialético do qual se faz referência atende às demandas do movimento do próprio objeto, pois, sabe-se que não é possível qualquer construção metodológica que independa da natureza do seu objeto. Dito isto, vale lembrar que o que se entende por método não é um grupo de regulamentos nem tampouco um conjunto de normas irrevogáveis como normalmente é atribuído em sentido geral. Ao contrário, aqui a noção de método é entendida como uma relação entre coisas que oportuniza uma abertura para o sujeito incorporar as determinações peculiares do objeto, permitindo o descortinar das formas fenomênicas, possibilitando a ele uma prática de experiência acumulativa e, conseqüentemente, uma riqueza intelectual. Tal concepção corrobora para o entendimento de que quanto mais omnisciente é o sujeito, ou seja, quanto mais conhecimento tiver, mais ele se torna sensível para a recepção do objeto. É isto o que, conforme Adorno, irá conduzir o sujeito a uma posição de enfrentamento, de confrontação, de negação com a forma aparente do objeto. A esse respeito, o filósofo frankfurtiano, na primeira aula (datada de 08 de maio de 1958) de seu curso "Introdução à dialética", considera que esta é um método que se



TEATRO: criação e construção de conhecimento

mas, ao contrário do autor de “O Capital”, desatrelado da concepção de progresso histórico, ou, em outras palavras, sem a crença de que a história tivesse uma determinação irreversível no seu percurso, como outrora Hegel e Marx acreditavam, ainda que de modos diferentes.

Para Adorno, a dialética representava a possibilidade de ‘desmitologizar’, ou seja, de desencantar uma totalidade de fenômenos estabelecidos no âmbito da contemporaneidade, considerando, como Hegel assinala em sua Fenomenologia do Espírito, que será mediante um movimento negativo contra o seu negativo que a inteligência se realizará e se dará um conteúdo, transformando o ponto de vista contrário em movimento próprio. Ou ainda, exemplificado na forma tão cara ao Adorno compositor, pelas palavras do também hegeliano Karl Marx, na introdução de sua Crítica da filosofia do direito de Hegel: “[...] deve-se forçar essas relações petrificadas a dançar do modo pelo qual se lhes canta sua própria melodia!” (Marx, MEW 1, p. 381)⁴.

Ainda assim, mantidas as premissas basilares do materialismo e da dialética, se por um lado a contribuição dada por Marx em relação ao conceito de estrutura social - enquanto fruto da relação dialética entre a superestrutura e a infraestrutura - determina a forma da vida social em termos de relações de produção, por outro lado, sob uma diferente aspeção, para Adorno, por exemplo, “aquilo que na música e na arte em

geral se chama <produção> é, desde logo, determinada pela oposição aos bens de consumo cultural” (Adorno, 2011b, p. 372-373). Em outras palavras, significa dizer que ao referir-se à impossibilidade de a arte, mesmo quando objetivada, ser assimilada à produção material, quer o filósofo frankfurtiano afirmar que a produção estética, devido ao caráter de unicidade que adquire, se diferencia de modo constitutivo da produção seriada e, portanto, no que refere à esta produção, “o que nela há de arte não é algo tangível” (Adorno, 2011b, p. 373).

Enquanto na teoria marxista clássica a base material e econômica da sociedade, ou seja, a infraestrutura é compreendida pelas forças produtivas, as relações de produção, bem como a consequente divisão do trabalho, e a superestrutura, base imaterial e ideológica da sociedade circunscreve as instituições e o Estado, as estruturas de poder político, os rituais e tudo o que se resume enquanto ideia, não obstante, para Adorno a teoria crítica da sociedade atribui as obras de arte à superestrutura e a retira, assim, da produção material.

Da mesma forma que o originalíssimo conceito de dialética sem síntese que irá fundamentar a elaboração de um *corpus* teórico estético alternativo ao pensamento filosófico clássico tradicional, pode-se dizer também que a consequência maior do legado marxista ao pensamento adorniano se dará com a elaboração da obra “A dialética do esclarecimento”, escrita a quatro mãos⁵, com

refere ao “pensar do pensar”, que “se diferencia ao mesmo tempo de outros métodos”. E, em uma “tentativa de definição”, também afirma que “a dialética é um pensar que não se conforma com a ordem conceitual, mas que leva a cabo a arte de corrigir a ordem conceitual através do ser dos objetos. Este é o ponto nevrálgico do pensar dialético, o momento da contraposição. A dialética não é simplesmente algo operacional, senão a tentativa de superar a manipulação meramente conceitual, de lidar em cada estágio com a tensão entre o pensamento e o que lhe é subjacente. A dialética é o método do pensar que não é tão-somente método, mas a tentativa de superar a mera arbitrariedade do método e a de introduzir no conceito o que não é conceito” (Adorno, 2013b, p. 34-35).

⁴ “[...] man muß diese versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen, daß man ihnen ihre eigne Melodie

vorsingt!”. * Tradução de Rodrigo Duarte, a partir do texto da edição alemã de 1843, publicada nas *Marx/Engels Werke* (doravante *MEW*).

⁵ Em verdade, pode-se dizer que a obra foi escrita a seis mãos, tendo em vista a contribuição efetiva no conteúdo e na revisão do texto, atribuído a Gretel Adorno. Muito embora a obra não tenha sido assinada por ela, o reconhecimento desta contribuição é citado por Horkheimer e Adorno em abril de 1969, em Notas sobre a nova edição alemã da “Dialética do esclarecimento”, nos seguintes termos: “No desenvolvimento da nossa teoria e nas experiências comuns que se seguiram tivemos a ajuda, no mais belo sentido, de Gretel Adorno, como já ocorrera por ocasião da primeira redação” (Adorno & Horkheimer, 1985, p. 10).



Max Horkheimer, a qual irá possibilitar a Adorno fundamentar seu entendimento sobre a consciência reificada que torna o sujeito também incapaz de assimilar o teor de verdade das obras de arte. É sob essa mesma ótica que Rodrigo Duarte, em seu ensaio intitulado “Adorno marxista”, irá afirmar:

A contribuição adorniana mais interessante à atualização do conceito de fetichismo diz respeito à sua [de Adorno] incursão sui generis naquilo que acaba sendo a mais poderosa arma da burguesia tardia na manutenção de sua dominação: a indústria cultural. A ocultação do mediato pela ofuscação do imediato, que, de resto, já está presente na concepção marxiana de fetichismo, tem aqui a peculiaridade de a mediação – expressa no valor de troca do bem cultural – se realizar primeiramente pela inextrincável imediatidade do aparecer no bem cultural. (Duarte, 1997, p. 114-115).

No que respeita à gênese da influência do pensamento de Marx sobre Adorno, à guisa de contextualização, vale lembrar que em janeiro de 1928, tendo sua tese de habilitação recusada pela Universidade de Frankfurt⁶, Adorno passa longas temporadas em Berlim⁷ em convívio com sua então noiva Gretel Karplus e um grupo de intelectuais e artistas que inclui além dos amigos Benjamin e Kracauer, também Ernest Bloch, László Moholy-Nagy, Bertold Brecht, Kurt Weill e sua esposa, a atriz e cantora Lotte Lenya, Otto Klemperer, Hanns Eisler, entre outros. Reunidos em torno de objetivos comuns, esse grupo determina para si a tarefa de aprofundar questões ligadas à arte, filosofia, economia e política sob a ótica da teoria social,

tendo como método o materialismo dialético de Marx.

Ao que parece o interesse de Adorno pela teoria marxista foi em princípio despertado pela leitura da obra de Lukács⁸, “História e consciência de classes”, da qual apreende os conceitos de forças produtivas, estrutura da mercadoria, reificação, fetichismo e alienação, entre outros, aplicados à crítica da filosofia burguesa, afirmando, de acordo com seu próprio depoimento, ter esta obra do filósofo húngaro exercido grande impacto sobre ele. Igualmente, parece que o primeiro contato de Adorno com a obra de Marx se dá também em fins dos anos vinte, através de uma cópia fotostática dos manuscritos econômicos-filosóficos enviada ao Instituto de pesquisas sociais pelo então diretor do Instituto Marx-Engels de Moscou, David Ryazanov⁹, sendo essa obra considerada como marco da superação do idealismo hegeliano por Marx, em prol da elaboração de seu materialismo dialético. A propósito, se o conteúdo dos “Manuscritos” foi ou não objeto de estudo desse grupo não se pode afirmar, mas de qualquer forma, deve ter sido de grande interesse do Adorno compositor a leitura dos trechos em que Marx se refere à subjetividade como força essencial humana:

Assim como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem nenhum sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um objeto para

⁶ Sobre o acontecimento, em carta enviada a Berg em 14 de maio de 1928, Adorno, referindo-se a Hans Cornelius como o responsável pela não aprovação de sua tese, escreve: “O mesmo professor que me encorajou a tentar a habilitação me decepcionou vergonhosamente no último momento, apesar de todo o corpo docente estar a favor de minha habilitação; reconhecidamente, não houve de verdade nenhuma rejeição” (Adorno & Berg, 2005, p. 114-118).

⁷ Considerando a lacuna no fluxo da correspondência entre Adorno e Benjamin, esse período pode ser estimado entre setembro de 1928 e março de 1930.

⁸ Diante das reflexões de Marx em “O Capital”, Lukács desenvolve o conceito de reificação, caracterizando-o

como uma constrição, que leva à assimilação das relações intersubjetivas a um mundo objetivo. Segundo o filósofo húngaro, isso acontece quando as relações sociais são expressas não pelo entendimento linguístico, valores ou normas morais, mas, pelo *medium* valor de troca (pela mercadoria), aludindo a uma coisificação das ações sociais em que através da relação fetichista entre objetos, subtrai a condição de subjetividade, ou seja, do humano. Significa dizer que o indivíduo passa a ser representado como um mero objeto de consumo, desprovido de atributos pessoais e individualidade.

⁹ Ativista político e intelectual ucraniano, considerado responsável pela edição da *Marx-Engels-Gesamtausgabe*.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o meu sentido, por causa disso é que os sentidos do homem social são sentidos outros que não os do não social; [é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém cultivados, em parte recém engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc.), numa palavra o sentido humano, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do seu objeto, pela natureza humanizada (Marx, 2004, p. 110).

Pode-se pensar também sobre a possibilidade do contato daquele grupo de Berlim com outros textos fundamentais de Marx que, por seu estrito teor materialista e dialético, serviram de base para o aprofundamento de um pensar crítico sobre as contradições existentes entre as esferas objetivas e subjetivas da produção social, notadamente aquele que se refere ao fato de que “ao mudar a base econômica, revolucionase, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela” (Marx, 1859, p. 2), conforme assinalado em “Contribuição à crítica da economia política”, seguido de contributos dialéticos consequentes, conforme exemplificado em seu prefácio:

É preciso distinguir sempre as mudanças materiais ocorridas nas condições econômicas de produção e que podem ser apreciadas com a exatidão própria das ciências naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, numa palavra, as formas ideológicas em que os homens adquirem consciência desse conflito e lutam para resolvê-lo (Marx, 1859, p. 3).

E principalmente no capítulo 3, no qual o autor, sob o enfoque específico da “relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e a artística”, assinala,

enquanto diferentes, mas não divergentes, as contradições existentes entre arte e sociedade:

Sabemos que certas épocas de florescimento artístico não correspondem de modo algum à evolução geral da sociedade nem, por conseguinte, ao desenvolvimento da sua base material, que é, por assim dizer, a sua ossatura.

Por exemplo, os Gregos, ou até mesmo Shakespeare, comparados com os modernos [...]. Se isto é verdadeiro para a relação entre os diversos gêneros artísticos no interior do próprio domínio da arte, não é surpreendente encontrar as mesmas desigualdades entre a evolução da arte em geral e a evolução geral da sociedade (Marx, 1859, p. 21).

Cabe lembrar também que a ideia de sociedade moderna e de progresso social já vinha sendo, desde Marx, objeto sistemático da crítica sociológica de início do século, em especial de pensadores como Max Weber e Werner Sombart, analisando tal fenômeno no âmbito das mentalidades burguesas. Sob uma ótica mais específica de caráter subjetivo, é significativa a abordagem dialética de Marx, ainda no capítulo 3 da referida obra:

Será Aquiles compatível com a idade da pólvora e do chumbo? Ou, em resumo, a *Iliada* com a imprensa, ou melhor, com a máquina de imprimir? O canto, a lenda, as musas, não desaparecerão necessariamente ante a barra do tipógrafo? Não desapareceram já as condições favoráveis à poesia épica? (Marx, 1859, p. 22).

Pode-se dizer, portanto, que um dos principais fundamentos que orienta o pensar de Adorno se refere à contribuição filosófica da obra de Marx, da qual Adorno apreende o rigoroso teor materialista e dialético que irá servir de base teórica para a construção de sua própria obra. Importante ainda ressaltar que da mesma forma que Marx elabora a sua concepção materialista de dialética a partir do princípio idealista concebido por Hegel, Adorno, de forma análoga, desenvolve o seu próprio conceito de dialética a partir das conquistas de ambos e da crítica às manifestações ideológicas hegemônicas de seu tempo, fundamentando a elaboração de



TEATRO: criação e construção de conhecimento

uma outra teoria. Partindo da leitura, assimilação e reinterpretação crítica dos postulados marxistas, Adorno irá se apropriar de categorias fundamentais como superestrutura, mercadoria, valor de uso e valor de troca, técnica, forças produtivas, etc., elaborando novas formas conceituais de interpretação das relações de produção dos fenômenos subjetivos sob a égide industrial das sociedades modernas.

SOBRE A DEMANDA DE ELABORAÇÃO DO ENSAIO ANALÍTICO A ÓPERA WOZZECK

Em 1924 Adorno é apresentado ao compositor Alban Berg pelo regente Hermann Scherchen¹⁰, quando da apresentação de estreia de trechos de sua ópera *Wozzeck*, realizada no *Tonkünstlerfest* em Frankfurt, sendo esse contato decisivo para a sua trajetória musical. A partir de então, Adorno irá se trasladar a Viena em início de março de 1925 com o objetivo de estudar composição sob a orientação de Berg, dedicando-se também à execução pianística com Eduard Steuermann¹¹. Sobre esse episódio, relembra Adorno:

¹⁰ Maestro berlinense nascido em 1891 foi um destacado defensor da música de vanguarda e considerado um de seus maiores intérpretes. Sua declaração de que “a música não tem que ser entendida, mas sim ouvida”, resume bem esta dimensão. Violinista de formação atuou como regente desde 1914 em importantes orquestras alemãs, como as de Königsberg e Winterthur, tendo no meio tempo abandonado a Alemanha e se estabelecido na Suíça em protesto à ascensão do nazi-fascismo. Sua atuação junto ao círculo de Schoenberg se dá em seus primeiros anos de carreira, inclusive como assistente do compositor nos ensaios de preparação da estreia do *Pierrot Lunaire*, acontecida em Berlim a 16 de outubro de 1912. Iniciou sua trajetória regendo obras de compositores como Strauss, Berg, Webern e Várese, inaugurando uma relação com a música moderna que iria culminar com um intenso trabalho de promoção de compositores jovens como os italianos Luigi Nono e Luigi Dallapiccola, os alemães Paul Dessau e Hans Werner Henze e o grego Iannis Xenakis, atuando no âmbito das novas estéticas musicais surgidas no pós-guerra, notadamente a eletroacústica. Participou dos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, de Darmstad, onde em 1951 realizou a primeira apresentação de trechos da ópera *Moses und Aron*, de Schoenberg. Faleceu em Florença no ano de 1966, cinco dias após um ataque cardíaco sofrido durante a regência da ópera *L'Orfeide*, do compositor italiano Gian Francesco Malipiero. Como curiosidade, vale lembrar também que Scherchen foi professor, entre tantos alunos, do

Conheci Alban Berg na festa da União Musical Geral Alemã em 1924, na primavera ou começo do verão, na noite de estreia dos Três fragmentos de *Wozzeck*. Impressionado com a obra, pedi a Hermann Scherchen que me apresentasse e em seguida concordamos que eu deveria me transferir para Viena para ter aulas com ele (...). Minha primeira impressão de Berg em Frankfurt foi a da máxima amabilidade e ao mesmo tempo de certa timidez (Adorno, 2011a, p 507).

As primeiras peças musicais de Adorno datam do início dos anos vinte, conforme descrito por ele mesmo em carta encaminhada a Berg em 5 de fevereiro de 1925, um mês antes de sua chegada em Viena, na qual reafirma sua intenção de estudar sob a orientação do compositor, apresentando, para tal, informações atinentes a sua formação musical e às peças musicais compostas por ele até então:

Permita-me relatar a você, brevemente, meu curriculum vitae: eu nasci em Frankfurt em 1903, completei a escola secundária em 1921 e recebi um PhD da universidade em 1924, com

compositor e musicólogo alemão Hans-Joachim Koellreutter, que exilado do nazi-fascismo radicou-se no Brasil a partir 1937, onde introduziu o método dodecafônico de Schoenberg, tendo como alunos os compositores Guerra Peixe, Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri, entre outros.

¹¹ Nascido no ano de 1892 no antigo império austro-húngaro, Steuermann estudou com Vilém Kurtz, Ferruccio Busoni e Engelbert Humperdink, além de Schoenberg. Participou ativamente do círculo musical fundado pelo compositor vienense, inclusive integrando o conjunto de câmara responsável pela estreia do *Pierrot Lunaire*, acontecida em 1º de dezembro de 1922, regido pelo próprio Schoenberg. Considerado o principal pianista da Segunda Escola de Viena, atuou como solista na *première* do Concerto para piano e orquestra, de Schoenberg em fevereiro de 1944, tendo Leopold Stokovski como regente à frente da Orquestra sinfônica da NBC, dos Estados Unidos, país para o qual migrou no ano de 1938. Entre os anos de 1952 e 1964 teve uma atuação destacada na *Juilliard School* como professor de piano, formando músicos como Alfred Brendel e o considerado pianista prodígio Russel Scherman. Destacase, ainda, a sua participação nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, de Darmstad, inclusive ministrando, em 1954, um curso sobre interpretação da Nova música (*Neue Musik und Interpretation*), em colaboração com o seu antigo aluno e amigo: Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

um estudo sobre epistemologia. - Eu tenho feito música desde a minha infância, primeiro tocando violino/viola e mais tarde piano. Minhas primeiras tentativas em composição também foram feitas muito cedo; estudei teoria harmônica por mim mesmo e em 1919, já tendo composto canções e música de câmara, iniciei estudos com Bernhard Sekles, me tornando seu aluno desde então; mais recentemente, compus contraponto vocal a cinco e oito partes e fugas duplas para vozes. Também compus independente das aulas, seis 'Estudos para Quarteto de Cordas' (1920), interpretado pelo Quarteto Rebner-Hindemith em apresentação privada em 1921 e meu primeiro quarteto de cordas (1921), apresentado em 1923 por Hans Lange. Além disso, escrevi dois trios de cordas e canções com diferentes instrumentações. Nos últimos anos me dediquei em grande parte ao trabalho científico, pianístico e técnico; consegui compor apenas uma parte de três canções a quatro vozes para coro feminino a capella (1923) e três peças para piano. Por enquanto, estou insatisfeito com tudo isso [as músicas compostas] e de forma a cumprir meus novos planos gostaria em primeiro lugar de contar com a sua orientação e supervisão. Existem problemas técnicos bastante específicos em questão, aos quais não me sinto capaz de resolver da mesma forma, por mim mesmo; acho que posso lhe dizer precisamente qual ajuda eu preciso de você (Adorno & Berg, 2005, p. 3).

E sobre seu período de estada em Viena, relata Adorno em carta de 10 de abril daquele ano dirigida a Kracauer:

Meu caro Fiedel,
Hoje por fim cheguei a uma carta; depois de algumas semanas muito atribuladas estou de volta às minhas quatro paredes, não vejo ninguém fora os professores, trabalho e estudo a existência. Um piano, velho, mas utilizável, fica no meu quarto; a prateleira de livros está lá faz tempo, com muitos Kierkgaard [...]. A única coisa que me dá suporte é o trabalho, ou mais exatamente o ato de compor, que anda devagar, mas segue com seriedade: dois dias atrás ficaram prontas as variações para um quarteto de cordas, hoje uma pequena peça

para orquestra (a primeira de um ciclo), para a qual preciso apenas de dois dias: para o meu temperamento, muito depressa. Também o principal, o grande trio tem progredido: espero encerrar a primeira frase na próxima semana, entretanto fiquei três meses escrevendo sobre ela e ainda preciso mudar muita coisa [...]. Eu tento aprender o máximo possível e já aprendi bastante, sobretudo no que diz respeito à orquestra, da qual sempre tive certo temor e com a qual agora, sem nunca ter estudado "instrumentização", consigo lidar; Sekles tinha razão. Algumas dicas de Berg me ajudaram de maneira fabulosa. Também penso em ganhar certa destreza como pianista acompanhante e, com Steuermann, que toca de maneira esplendida, vou aprender muito em termos pianísticos desde que ele não seja fleumático demais ao me atender durante a aula (Adorno & Kracauer, 2009, p. 25).

Com uma consequência de seu trabalho estético e teórico musical desenvolvido desde a primeira metade da década de 20, Adorno irá receber a incumbência de elaborar o ensaio sobre a ópera *Wozzeck*¹². A origem desse trabalho remete ao fato de o editor da revista *Der Scheinwerfer* ter solicitado a Berg a indicação de um nome para formular um artigo sobre a sua ópera, tendo o compositor sugerido o nome de Adorno, que acolhe a indicação de acordo com carta enviada ao compositor em 9 de outubro de 1929:

Fico muito feliz em escrever o artigo sobre *Wozzeck* para *Der Scheinwerfer* em Essen, embora isso seja muito mais difícil para mim hoje, que conheço a obra muito melhor e mais profundamente do que há quatro anos e, por isso, tenho uma responsabilidade inteiramente diferente para com ela. De qualquer maneira, eu prometo a você que dessa vez o artigo será muito objetivo e despojado de uma filosofia que é inútil enquanto formulada de forma abstrata, ao invés de afirmar-se em sua materialidade. Por isso, eu quero dizer que sinto a necessidade de compensar um pouco o que escrevi no artigo sobre *Wozzeck* para a revista *Anbruch* em 1925. Espero ter sucesso! (Adorno & Berg, 2005, p. 161).

¹² Die Oper *Wozzeck* foi publicado inicialmente em *Der Scheinwerfer: Blätter der Städtischen Bühnen Essen*, Vol. 3, 1929-1930. A menção do ensaio aqui presente tem

como fonte a edição da revista espanhola AKAL publicada em 2011.



Diferentemente do seu primeiro artigo escrito em 1925¹³, que se atém mais à análise dos aspectos técnicos e construtivos da dramaturgia e da música da ópera à luz da influência de Schoenberg, no novo trabalho de 1929, A ópera *Wozzeck*, Adorno refere-se ao originário aspecto dialético que fundamenta a composição da obra musical, enfatizando a própria opção do compositor pelo texto inacabado de Büchner, uma peça teatral de 1837, escrita, portanto, oito décadas antes da composição da ópera. Em outras palavras, segundo Adorno, o que Berg compôs nada mais é senão aquilo que já amadureceu na obra de Büchner durante todas essas décadas de esquecimento. Analisando o mundo real a partir das condições materiais, Adorno, inferindo sobre “a humana desumanização, que se objetiva para além de todos os personagens” em *Wozzeck*, escreve:

A ópera *Wozzeck* visa a uma revisão da história, na qual simultaneamente se reflita sobre esta; a modernidade da música acentua a modernidade do livro, justamente porque este é antigo e foi renegado em sua época.

Assim como Büchner fez justiça ao atormentado e confuso soldado *Wozzeck* [...], assim também a composição deseja fazer justiça à poesia. (Adorno, 2010, p. 179-180).

Assim é que, conforme Adorno, na ópera *Wozzeck* “a música não expõe meramente os sentimentos dos personagens, mas aspira recuperar, pelos seus próprios meios, aquilo que esses cem anos fizeram das cenas de Büchner” (Adorno, 2010, p. 180), afirmação esta que pode bem se representar pela significativa sentença de Adorno: “a trêmula vela, desesperada e consoladora de Maria, e o sono leve e infeliz de seu filho tornam-se música” (p. 42). E é como música que, segundo Adorno, a ópera *Wozzeck* se diferencia de todas as obras neoclássicas congêneres, de Stravinsky a Hindemith, em suas tentativas de libertar a música do texto poético, diferentemente de Berg que, para Adorno, em *Wozzeck* opera dialeticamente entre ambas as

esferas de forma inteiramente mediada, sem nunca denotar que a dramaturgia e a música distam em cem anos. Ainda assim, enfatizando o conteúdo geral da obra, alude Adorno que “esse efeito seria impensável se a capacidade de construção musical e dramática não se unisse à expressão do humano como sofrimento” (p. 41), dimensionando o inequívoco enfoque social que a ópera apresenta¹⁴.

ADORNO E A UTOPIA DA ARTE NA ÓPERA WOZZECK

Em sua monografia “Berg: o mestre da transição mínima”, no capítulo intitulado “Recordação”, Adorno escreve: “Berg não era de todo engajado politicamente, mas sentia-se socialista, como convinha a um leitor ortodoxo do *Die Fackel* nos anos vinte”¹⁵ (Adorno, 2010, p. 53). Mesmo Berg não sendo um marxista, Adorno entende que do ponto de vista da narrativa, questões como aparência social, individualismo, submissão e exploração, culminando em assassinato e pena de morte, adquirem na ópera um contorno ideológico definido, para além da moral idealista do século XIX que conforma o texto do dramaturgo Büchner. É a partir da história do soldado *Wozzeck*, que entra para o exército para não passar fome, que Adorno analisa a relação entre os valores ideológicos que fundamentam a trama original do texto teatral, assinalado pela estética do romantismo idealista Alemão e a conformação dada por Berg à realidade social de classes, demarcada, principalmente, na própria estética musical da composição enquanto elemento autônomo. Por exemplo, em *Wozzeck* desaparece a abordagem tradicional polarizada entre consonância e dissonância, como forma mesmo de um pensar dialético que leva em conta cada uma dessas esferas como polos entre si mediados.

Considerando a estrutura atonal livre na qual a ópera é baseada, ainda assim, o conceito

¹³ Alban Berg: Zur Uraufführung des *Wozzeck*, publicado em 1925 na revista *Anbruch*, de Viena, especializada em música moderna.

¹⁴ Ver De Moraes (2017, p. 55-74).

¹⁵ Adorno refere-se ao periódico satírico *A Tocha*, fundado pelo dramaturgo e poeta austríaco Karl Kraus e publicado em Viena entre os anos de 1899 e 1936.



de dissonância em *Wozzeck* adquire um sentido autônomo, como forma de expressar ansiedade e sofrimento por meio de imagens sonoras, acentuando o que está oculto, não revelado, na estrutura realista do texto poético de Büchner, “como se quisesse consolar a poesia de seu próprio desespero” (Adorno, 2010, p. 180). A propósito, interessante notar, ainda, a observação de Adorno referente ao fato de que em *Wozzeck* (assim como na também ópera *Lulu*, de Berg), o acorde de dó maior é utilizado, fora do contexto da tonalidade, toda a vez que se alude a dinheiro, objetivando com isso acentuar na dramaturgia aquilo que é falso, banal e obsoleto. Assim é que, conforme Adorno:

As harmonias triádicas podem comparar-se com as expressões ocasionais da linguagem e ainda mais com o dinheiro na economia. Seu caráter abstrato as capacita para intervir de forma mediada em todas as partes e sua crise está profundamente enraizada em todas as funções de mediação na fase atual. O caráter alegórico músico-dramático de Berg alude a isto (Adorno, 2003, p. 13).

Sob essa ótica, vale ressaltar a dimensão dialética que para Adorno a dissonância pode adquirir não somente no *Wozzeck*, mas na música autônoma em geral, emancipada de toda a carga simbólica que a consonância exerce na música tonal tradicional polarizada em termos radicais. É desta forma que posteriormente Adorno se refere à questão em seu curso de *Estética*, realizado em Frankfurt entre o final do ano de 1958 e início de 1959:

É inerente à dissonância não só o momento de expressão da negatividade, do sofrimento, mas também a felicidade de dar à natureza sua voz, de buscar algo não dominado, de introduzir algo na obra de arte que ainda não está domesticado, que é de algum modo neve recém caída e que por isso lembra o que seria diferente do sempre igual da sociedade burguesa da qual todos somos prisioneiros (Adorno, 2013a, p. 137).

Para o pensador frankfurtiano a relação entre dissonância e consonância na música de

Berg tem mesmo esse efeito autenticamente dialético, efeito esse capaz de representar o momento negativo que impulsiona o processo do pensar crítico, para além daquilo que está dado como estabelecido no âmbito de uma objetividade positiva. No dizer de Adorno:

A segurança da forma demonstra ser um meio de absorção dos choques. O sofrimento do soldado impotente no mecanismo da injustiça se aclama ao converter-se em estilo. Amplia-se e se tranquiliza. A angústia transbordante se faz apta para o drama musical e a música que reflete a angústia se reacimata, com resignação e convivência, ao esquema da transfiguração. (Adorno, 2003, p. 36).

Aludindo ao movimento mediado que essa música não cessou de evocar, Adorno se refere alegoricamente à textura interna das composições de Berg como sendo aquilo que propicia dialeticamente o contato com a realidade desigual que determina a própria condição humana, constituída enquanto uma reflexão filosófico-histórica sobre as contradições entre arte e sociedade: “Desesperada, a sua música tomou para si a cisão com a burguesia, em vez de fazer crer em um estado que estaria para além da burguesia, e que tampouco, existe, assim como até hoje não existe uma outra sociedade” (Adorno, 2010, p. 45-46).

É no âmbito de tal dimensão utópica que a arte se apresenta enquanto possibilidade de autonomia para o sujeito pleno em sua individuação social, liberto de todo sistema arbitrário que impinge a ele um estado regressivo. Como sugere o próprio Adorno, a obra de arte reflete a verdade social, apesar de o sujeito não poder reconhecer essa verdade por ser ele mesmo essa não verdade. Na medida em que “a arte dirige-se à verdade”, tal potencial se caracteriza enquanto dupla função, tanto em um sentido realista quanto de utopia, tendo em vista que dialeticamente cabe à arte revelar a realidade como ela é e ao mesmo tempo assinalar em potencial a superação de tal condição, apontando para aquilo que ela pode vir a ser. É no que respeita à verdade da arte, ela é tanto o que resume a sua imanência quanto o que a dimensiona



TEATRO: criação e construção de conhecimento

socialmente, dada enquanto síntese de uma relação dialética.

Além disto, alude Adorno ao fato de que o conteúdo de verdade das obras não é apreendido pela compreensão da intenção, sendo a compreensão essencialmente um processo, o que leva a entender que, em seu sentido processual, a compreensão do todo na experiência estética se dá também pela apreensão de seu conteúdo imaterial, ou seja, aquilo que há de espírito nele. A isto diz respeito tanto o que está relacionado com o seu material, aparência e intenção, quanto, em conformidade com sua lógica própria, o que se apreende nela de verdadeiro ou falso nas obras de arte, na medida em que as obras somente são entendidas quando sua experiência se dá em um plano de distinção entre verdade e não verdade. E se enquanto conhecimento o elemento de verdade é essencial às obras, pode-se dizer que somente isto define e legitima a relação entre arte e experiência estética.

Dialeticamente, uma arte autônoma, de caráter social, concebida a partir de si mesma em seu caráter único, somente alcança um significado de universalidade a partir de uma experiência estética singular, ou seja, aquela em que cada sujeito, em sua individuação, pode fruir indiretamente algo de sentido único, tendo em vista a impossibilidade de a arte, em sua subjetividade, se comunicar socialmente de forma direta. “A arte só é interpretável pela lei do seu movimento e não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao seu conteúdo, o seu Outro” (Adorno, 2008, p. 14).

Sob este enfoque, no que respeita à arte, a experiência do indivíduo termina também por

se tornar absoluta em nome de uma aparente experiência de natureza coletiva, de segunda categoria, que limita o aspecto essencial de sua vida subjetiva, inviabilizando qualquer possibilidade relacional de sentido particular. É dessa forma que Adorno se refere “à preponderância da personalidade sobre o preceito coletivo” (Adorno, 2009, p. 17).

Neste sentido particular, para Adorno, a arte em sua relação com a sociedade pressupõe a supremacia do individual sobre o coletivo e não o contrário, dimensionando a experiência estética, em termos de singularidade subjetiva, para além do sentido de coletividade que caracteriza a sociedade massificada como um todo uniforme, dando um sentido à arte para além daquilo que se estabelece no âmbito totalitário do gosto coletivo¹⁶, meramente conceitual, mais afeito a tudo que remete à produção reificada. Em outras palavras, significa dizer que a arte precisa resistir a uma definição e que, como tal, deve procurar o seu entendimento por meio de uma constelação de elementos históricos que está em constante transformação. O que fundamenta tal elaboração diz respeito às próprias transformações históricas que determinam o pensar sobre um novo sentido da arte, baseado na ideia de que cada obra se constitui enquanto um problema estético a ser resolvido no âmbito do desenvolvimento histórico e social¹⁷. Entende-se, pois, que o verdadeiro artista é aquele que com sua arte enfrenta tais problemas, somente sendo possível semelhante enfrentamento a partir da adoção de um domínio que possibilite reconhecer a obra como um problema inclusive no sentido técnico, para além de uma simples ideia de configuração abstrata atribuída à arte nos moldes anteriores. Compreende-se, ainda, que uma ideia

¹⁶ Aliás, é sob esta mesma ótica que Schoenberg, em carta datada de 26 de junho de 1945 dirigida ao jornalista socialista austro-americano William Schlammm irá formular a controversa sentença de que “se é arte não é para as massas e se é para as massas não é arte” (Schoenberg *apud* Leibowitz, 2001, p. 21). Tal entendimento resume o fato de que a arte enquanto algo padronizado adota formas determinadas e a fruição do

indivíduo, como consequência, se molda, a partir desse procedimento, em termos coletivos e se estandardiza.

¹⁷ Desta forma, a insinuação de uma ideia de arte extra estética, fundamentada em um ateorismo sistemático, será o objeto dialético da reflexão crítica do pensador frankfurtiano, sob a égide daquilo que demarca os gêneros artísticos e que é imanente a cada uma das linguagens, ou seja, os pressupostos que determinam o material artístico.



coetânea de arte deve implicar no estranhamento daquilo que se dá para além do sentido de apaziguamento, dissociada das formas simples de apreensão, atingindo novos patamares de significado.

Por isto mesmo, entende-se que a revelação da verdade da arte condiz com aquilo que lhe é imanente, ou seja, a capacidade de aspirar ao “não idêntico ao conceito”, uma vez que sua aparência e exatidão lógica são constituídas por aquilo que ela tem de ilusório. Ainda assim, por compreender que a verdadeira arte seria aquela que nunca negasse a sua relação com a sociedade, compreende-se que a autonomia artística deve estar intrinsecamente ligada ao desenvolvimento e à transformação da sociedade, tendo em vista que “as obras de arte registram a história da humanidade com mais exatidão que os documentos” (Adorno, 2003, p. 46). Também, alude-se ao fato de que aquilo que encerra a imanência da obra de arte não deve ser visto em sentido estrito, pois sua aparência estética emana dela mesma e não apenas da ilusão que suscita, em consonância com a afirmação de Adorno de que “todo o momento de aparência estética traz hoje consigo uma incoerência estética” (Adorno, 2008, p. 159), contradição que espelha o que a arte aparenta ser e o que ela mesma é, sendo isto, talvez, o que valida objetivamente o que nela se apresenta enquanto elaboração.

Neste sentido, uma arte autônoma seria também um meio privilegiado de manifestação de angústia e sofrimento cotidianos expressos através das formas abstratas do não belo, do grotesco, da não harmonia plástica, promovendo a interação do sujeito com a realidade social, contrapondo-se, portanto, à irrelevante forma artificial de mera funcionalidade. Significa dizer que a arte não pode prescindir daquilo que lhe é imanente enquanto subjetividade, o seu ser-em-si que é a sua verdade artística, ao mesmo tempo em que deve responder em sua verdade social as questões problematizadas pela sociedade, sendo isto o que irá caracterizá-la como arte e produto social do

trabalho. Em outras palavras, a interação entre subjetividade artística e objetividade dos meios se dá, fundamentalmente, através de uma relação dialética, sendo tal procedimento aquilo que irá determinar também o coeficiente de liberdade do próprio artista, não em um sentido individualizado, mas sim social.

Em lembrança a uma sentença de Adorno de que não existe arte dinâmica em uma sociedade estática, cabe afirmar que à ideia utópica de uma outra sociedade, pode-se dizer também de um artista em igual condição dinâmica, liberto das próprias condições impostas pela objetividade racionalizada, considerando que tal artista será aquele que nunca irá negar a sua relação com tal sociedade. Entende-se, portanto, que ao denunciar todo e qualquer comportamento de ordem conservadora, Adorno postula que a autonomia artística deve estar intrinsecamente ligada ao desenvolvimento e transformação da sociedade. Ou seja, de sua condição estática para uma sua condição dinâmica. Talvez como um reflexo da enorme complexidade que encerra a questão, a discussão impetrada por Adorno sobre a possibilidade de uma arte autônoma resulta ainda hoje problemas insolúveis que, segundo uma concepção de sentido comum e no mínimo apressada, resvala para o aspecto da própria comunicabilidade da arte. Faz-se importante, portanto, a apropriação dos temas de sentido materialista desenvolvidos pelo filósofo frankfurtiano, sobretudo, aqueles que afirmam que a função do artista progressista será sempre aquela de organizar tais elementos historicamente dados, de modo a responder às questões de seu próprio tempo.

No mais, resta a dúvida sobre se ainda hoje, como em todas as épocas, é possível se produzir uma arte autônoma, para além de uma utopia da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Wozzeck é considerada a primeira ópera de longa duração em que se utiliza a



TEATRO: criação e construção de conhecimento

linguagem atonal livre, significando dizer que para a consecução dos elementos constitutivos da obra “a eliminação da tonalidade obrigou ao desenvolvimento ainda mais enérgico de outros meios que pudessem produzir uma coesão de maneira convincente” (Adorno, 2010, p. 184). Em outras palavras, sob a égide de uma ampla estrutura temática, os recursos construtivos na obra englobam técnicas diversas como tema e variações, procedimentos tanto contrapontísticos quanto homofônicos e desenvolvimentos motivico-temáticos, entre tantos, destacando, por exemplo, a Fantasia e Fuga Triplas na segunda cena do segundo ato, trabalhando três temas personagens diferentes de forma simultânea, sendo este um recurso de grande complexidade expressiva e conceitual. Soma-se a isto a total convergência entre dramaturgia, música e cena, que faz de *Wozzeck* uma ópera extremamente elaborada, ultrapassando em

muito a totalidade do que foi desenvolvido na tradição germânica em todos os tempos.

Por tudo isto, para Adorno “o que a música radical conhece é a dor não transfigurada do homem. A impotência deste chega a tal ponto, que já não permite nem a aparência nem o jogo” (Adorno, 2003, p. 45). Assim é que a ópera *Wozzeck* opera dialeticamente com a totalidade dos elementos estruturais que constituem a obra, ou seja, a dramaturgia, a cena e a música, dando a ela uma dimensão de sentido materialista, sintetizado logo na página inicial de seu artigo: “Se o sofrimento dos povos oprimidos não foi eliminado pela luta de classes, também a arte que tem este sofrimento como seu objeto não desapareceu” (Adorno, 2011a, p. 492). De tal modo, na ópera *Wozzeck*, a música surge dessa contradição: “*Wozzeck* é uma obra-prima, uma obra da arte tradicional” (Adorno, 2003, p. 36).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. (2003). *Filosofia de la nueva música*. Madri, AKAL.
- ADORNO, Theodor. (2008). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70.
- ADORNO, Theodor. (2009). *Disonancias*. Madri: AKAL.
- ADORNO, Theodor. (2010). *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: UNESP.
- ADORNO, Theodor. (2011a). *Escritos musicales V*. Madri: AKAL.
- ADORNO, Theodor. (2011b). *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: EDUSP.
- ADORNO, Theodor. (2013a). *Estética - 1958/59*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- ADORNO, Theodor. (2013b). *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ADORNO, Theodor. & BERG, Alban (2005). *Correspondence 1925-1935*. Cambridge: Polity Press.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max (1985). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ADORNO, Theodor & KRACAUER, Siegfried. (2009). Correspondências: 1923-1966. In: *Revista Novos estudos*, nº 85. São Paulo: CEBRAP.
- DE MORAES, Lucyane (2015). *Adorno leitor de Marx*. In: Teoria crítica, coleção XVI. São Paulo: ANPOF.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

DE MORAES, Lucyane (2017). *Cronologia e tempo musical na obra filosófica de Theodor Adorno*. In: Anotações contemporâneas em Teoria Crítica. Porto Alegre: Editora Fi.

LEIBOWITZ, René (2001). *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva.

MARX, Karl (2004). *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo.

MARX, Karl (1859). Uma contribuição para a crítica da economia política, 1859. In: The Marxists Internet Archive. Disponível em: www.marxists.org. Acessado em: 08/06/2018.