

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO” (UNESP)**

**INSTITUTO DE ARTES
Pós-Graduação em Música**

JULIANO MATTEO GENTILE

**FRAGMENTO E MONTAGEM EM MAURICIO KAGEL
UMA ANÁLISE DE *LUDWIG VAN***

São Paulo

2008

Juliano Matteo Gentile

**FRAGMENTO E MONTAGEM EM MAURICIO KAGEL
UMA ANÁLISE DE *LUDWIG VAN***

Dissertação de mestrado apresentada no curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp) como exigência para o título de mestre em música.

Orientadora: Prof. Dra. Lia Vera Tomás

São Paulo

2008

Banca examinadora

Prof^a. Dra. Lia Vera Tomás _____
(Depto. de Música – Unesp)

Prof. Dr. Vladimir Pinheiro Safatle _____
(Depto. de filosofia – USP)

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira _____
(Depto. de Música – Unesp)

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio.

À minha orientadora Lia Vera Tomás por ter acolhido e incentivado uma pesquisa essencialmente híbrida, mesmo quando os problemas decorrentes disso pareciam se multiplicar.

Agradeço também a Björn Heile, da Universidade de Sussex, Inglaterra, pesquisador da obra de Mauricio Kagel, e Mikhail Malt, do IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acustique/Musique). Ambos, do outro lado do Atlântico, contribuíram enormemente para essa dissertação no que diz respeito ao acesso ao material necessário para pesquisa.

Aos professores da Unesp Floriovaldo Menezes, pela participação na qualificação e pelas oportunas indicações de leitura e audição, e Marcos Pupo Nogueira, que esteve presente na qualificação e na defesa.

Ao professor Vladimir Pinheiro Safatle, outro membro da banca na defesa, cujas aulas na Faculdade de Filosofia da USP possibilitaram uma leitura mais aprofundada da obra de Adorno, especialmente de seus últimos textos.

Aos colegas de mestrado Igor Baggio, Júlio César Lancia e Gabriela Maloucaze, pelas conversas, conselhos, cervejas e angústias compartilhadas nesses dois anos e meio.

Aos amigos Wagner Eiji, Maria Emília Bordini, Bia Jardim e Carlos Minehira, pelo apoio e paciência. À Thaís de Souza Rivitti, que acompanhou parte dessa pesquisa, e Alessandra de Almeida Martins, que acompanhou outra parte e foi responsável pela inserção de imagens, pela diagramação e pelo incentivo nos momentos finais do mestrado.

À Walter Stienbaun, pelas aulas de piano e estruturação.

Finalmente agradeço a CAPES pela concessão da bolsa sem a qual este trabalho não teria sido realizado.

FRAGMENTO E MONTAGEM EM MAURICIO KAGEL

Uma análise de *Ludwig van*

Resumo

Essa pesquisa é fruto de uma interface entre música e filosofia. Trata-se de analisar o filme *Ludwig van*, de Mauricio Kagel, realizado em 1970 por ocasião do bicentenário de Beethoven, a partir de dois aspectos pouco conhecidos da teoria de Theodor Adorno, que aparecem sobretudo em seus últimos textos. O primeiro diz respeito a um certo uso do fragmento que está ligado à identificação com materiais musicais do passado fetichizados, não como uma retomada, mas com um uso crítico, onde os resquícios tonais aparecem como ruínas. O segundo refere-se a um redimensionamento da questão da reprodutibilidade técnica em Adorno e aponta para as possibilidades críticas da montagem cinematográfica através dos recursos da justaposição e da ruptura temporal. *Ludwig van*, ao fazer uma colagem com obras de Beethoven, alterando timbres e andamento, reúne esses dois aspectos.

Palavras-chave: Kagel, Adorno, filosofia da música, Beethoven

Abstract

FRAGMENT AND MONTAGE IN MAURICIO KAGEL

An analysis of *Ludwig van*

This research springs from an interface between Music and Philosophy. It is an analysis of the film *Ludwig van*, by Mauricio Kagel, produced in 1970 on the occasion of the bicentenary of Beethoven; the analysis is based upon two premises not widely known within the theoretical *corpus* of Theodor Adorno, which are especially conspicuous in his last writings. The first is concerned with a usage of fragment that is bound to identification with fetishized musical material from the past, not for recovery, but instead reused with a deep sense of critics, where tonal reminiscences appear as ruins. The second is concerned with a reshaping of the question dealing with technical reproducibility in Adorno and points out to the critic possibilities of cinematographic montage through the resources of juxtaposition and temporal rupture. The film *Ludwig van*, by undertaking a collage with the Beethoven works, altering timbres and tempo, brings these two ideas together.

Keywords: Kagel, Adorno, philosophy of music, Beethoven

SUMÁRIO

Introdução	6
 Capítulo 1	
<i>Primeira Parte</i>	
Música informal e fetichismo da série	13
Fragmento como ruína e recuperação do conceito de mimesis	23
Fragmento na história da música e a crítica da linguagem	27
<i>Segunda Parte</i>	
Ludwig Van	34
Beethoven	38
A montagem cinematográfica	48
 Capítulo 2	
O filme	54
Cenas	59
 Considerações Finais	 85
 Bibliografia	 87
 Anexo I	 90
 Anexo II	 92

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa é fruto de uma interface entre música e filosofia. Seu caráter essencialmente híbrido traz o pressuposto de que as formas musicais podem levantar questões filosóficas na medida em que são portadoras de processos de racionalização. Trata-se de um pressuposto que coloca numa mesma esteira a história da música no ocidente e o desenvolvimento da razão, identificando as necessidades expressivas de uma época com o estabelecimento de critérios de composição baseados numa organização articulada e dinâmica das formas musicais. É preciso salientar, entretanto, que essa dissertação nasceu em um departamento de música e é, sobretudo, uma tentativa de abordar algumas questões de filosofia contemporânea, notadamente a crítica da razão operada por Theodor Adorno, a partir de uma perspectiva musical pela análise de uma obra do compositor Maurício Kagel. Partindo disto, o que se busca aqui, mais precisamente, é avaliar como certo uso do *fragmento*, na concepção adotada por Adorno (principalmente em seus últimos textos) vai aparecer no filme *Ludwig van*, realizado por Kagel em 1969 e exibido no ano seguinte por ocasião do bicentenário de nascimento de Beethoven.

A aproximação entre o pensamento de um e a obra do outro não é óbvia nem evidente num primeiro momento. Além disso, vários riscos envolvem essa iniciativa, sendo o maior deles, talvez, o da descontextualização. Assumimos aqui esses riscos, levando-se em consideração uma premissa que está contida no pensamento adorniano no que diz respeito à sua reflexão sobre a arte, a saber, seu esforço em fazer uma *filosofia da obra*, e não do fenômeno musical em geral, daí porque essa delimitação do objeto de pesquisa. Nesse sentido, parte-se também de uma premissa segundo a qual a

esfera estética apresenta-se como possibilidade crítica, na medida em que a forma artística é encarada como parte constitutiva do conhecimento, pressuposto que acreditamos estar presente na obra de Mauricio Kagel. Lembremos ainda que nada é, num primeiro momento, evidente nos escritos de Adorno. O conteúdo de sua teoria não se apresenta imediatamente ou num único texto, mas através da percepção da recorrência de alguns temas que atravessam suas obras, de modo que o objeto de que ele trata não é apresentado diretamente, mas ao longo de uma argumentação que procura delinear esse objeto antes de defini-lo; no fundo, um procedimento totalmente coerente com seu projeto filosófico.

A própria noção de *fragmento*, ponto de partida dessa pesquisa, é certamente um tema problemático, tanto em sua fundamentação teórica no campo da filosofia quanto em sua aplicação na terminologia musical. Pierre Boulez, que abordou o assunto no ensaio *L'oeuvre: tout ou fragment*, já procurava dar conta dessa questão problematizando a própria concepção de obra musical, que pode ser pensada tanto como um “todo verdadeiro” ou como um “fragmento limitado no tempo de um projeto mais vasto”¹. Longe de encerrar a discussão e sem a pretensão de abarcar todas as implicações que tal concepção possa ter tanto na filosofia quanto na música, essa pesquisa toma como referência uma noção adorniana de fragmento elaborada a partir de sua crítica ao caráter fetichista da música, mas em seu segundo aspecto, menos conhecido, que ele chamou de *fetichismo da série* - uma crítica que vai se dirigir aos desdobramentos do dodecafonismo, em especial o serialismo integral, e a ênfase em se evitar qualquer resquício de relações tonais. Tal crítica coloca em evidência que o cerne do diagnóstico de Adorno sobre a música contemporânea não se volta apenas à música de entretenimento e nem ao fetichismo de uma *escuta atomizada*, presa a momentos

¹ BOULEZ, Pierre. *Leçons de Musique (Points de Repère, III)*, Christian Bourgois Éditeur, p. 671.

parciais e incapaz de apreender o todo. Ela atenta para o fato de que também ali onde a produção artística apresenta-se como contraponto ao fetichismo musical, há o risco de outro fetichismo, ancorado numa pretensão de objetividade e de organização total da obra, uma crítica que vai procurar dar conta das antinomias das vanguardas da primeira metade do século XX através de sua historicização. Nesse sentido, o uso musical do fragmento em Adorno aparece aliado a certa recuperação do conceito de *mímesis*, na medida em que propicia a identificação com elementos “gastos”, fetichizados, não com o objetivo de uma restauração, mas para, justamente, mostrar sua estranheza: uma possibilidade de criação musical em que materiais do passado, já sedimentados em nossos ouvidos, voltam à tona *fragmentados*, como ruínas - uma proposição estética que não clama pela volta a um estágio irracional, um passado arcaico mítico, mas que traz em seu bojo a idéia de que a modernidade dos materiais não implica na modernidade da obra.

Essa concepção de fragmento está intimamente vinculada à categoria de *material musical*, termo que será muito usado ao longo do texto e que demanda alguns comentários iniciais. Por material, entendemos tudo

(...) aquilo de que dispõem os artistas: o que se lhes apresenta em palavras, cores e sons, até as associações de todo tipo e os diferentes procedimentos técnicos envolvidos; nessa medida, as formas também podem tornar-se material.²

Mais do que isso, a categoria de material musical para Adorno está ligada à sua condição histórica, já que “o próprio material é espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado por meio da consciência dos homens”³.

² ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*, Editora Perspectiva, p. 50.

³ *Idem*, p. 51.

Basicamente, ele posiciona-se contra uma concepção naturalista ou psicológica do material. Assim, é preciso entendê-lo a partir de sua historicidade, ou seja, de seu atual estágio na contemporaneidade. É aí que se faz notável a relação da idéia de fragmento com a qual se pretende analisar o filme *Ludwig van*, pois o que se busca aqui não é traçar um panorama da obra de Mauricio Kagel, abrangendo suas diferentes fases e modos de composição. O objetivo é apresentar seu filme como um momento de convergência entre essa noção de fragmento teorizada por Adorno e a música de hoje, tendo em vista que *Ludwig van*, ao utilizar-se de uma colagem de trechos de obras de Beethoven, as quais têm timbre e andamento alterados, é uma forma de tocar a música do passado através de um modo contemporâneo.

Por se tratar de um filme e não de uma peça “puramente musical”, *Ludwig van* coloca ainda outra questão, fundamental para os autores frankfurtianos de um modo geral, que diz respeito à reprodutibilidade técnica. A importância do recurso da montagem cinematográfica na obra em questão vai nos levar a um redimensionamento da questão da técnica em Adorno, que está presente sobremaneira também em seus últimos textos. Segundo ele, é no cinema que a tendência niveladora da indústria cultural se mostra com maior força; porém, é também nele que encontramos mais escancarado o paradoxo da tecnologia. Num dos raros ensaios voltados especificamente ao cinema, *Notas sobre o filme*, publicado em 1966, o pensador dialético afirma que

(...) ao buscar atingir as massas, até mesmo a indústria cultural acaba sendo tão antagonica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém o antídoto de suas próprias mentiras. Nada, além disso, se poderia invocar para a sua salvação.⁴

⁴ ADORNO, Theodor. *Notas sobre o filme*, in: “Col. Grandes Cientistas Sociais”, Editora Ática, p. 104.

Da mesma maneira que recorremos a um lado menos conhecido da teoria adorniana no seu diagnóstico a respeito do caráter fetichista da música e a idéia de um uso crítico do fragmento, parte-se também de uma reconsideração sobre a reprodutibilidade técnica, que é colocada fundamentalmente não mais segundo a dualidade *original* e *cópia*, pois o que está em jogo para Adorno é o problema da *estereotipia*, um fenômeno que é potencializado pela indústria cultural, mas que é anterior a ela, pois diz respeito à naturalização de estruturas de pensamento. A estereotipia “nasce de uma ficção retrospectiva e de um contra-senso que favorece a formação de um clichê, ela é o sintoma de uma reificação da consciência estética”⁵.

Sendo assim, a montagem, tecnicamente manipulada, desponta como possibilidade crítica, tanto no âmbito da composição quanto da audição, diante da formação de clichês da indústria cultural porque permite, através do recurso do corte e da justaposição, desconstruir as obras, formando uma nova composição. A “escuta estrutural”, diz Adorno, não deve ser confundida com “escuta total”, uma vez que não se pode ignorar a importância do *detalhe* para a dinâmica de uma obra.

A montagem, enfim, teorizada e posta em prática já por Eisenstein no início do século XX, é pensada aqui num sentido próximo à alegoria benjaminiana, porque rompe a aparência de uma eventual reconciliação da arte com a experiência heterogênea ao fazer com que as obras possam incorporar o fragmento como “realidade mutilada”.

Entretanto, ressalva Adorno,

⁵ LAUXEROIS, Jean. *Adorno et la question de la technique*. In: “Expérience et fragment dans l’esthétique musicale d’Adorno”. Jean-Paul Olive (org.), L, p. 211.

(...) a durabilidade do método voltado para o choque (na acepção de Benjamin) desperta dúvidas. O apenas montado, sem acréscimo de intenção nos detalhes, nega-se a assumir intenções unicamente com o princípio da montagem.⁶

Há o risco, também aí, de ainda outra fetichização, pois segundo o pensador alemão o criador deve evitar a confiança cega nos meios técnicos.

Manifestamente o filme deve, neste momento, procurar seu potencial mais fecundo em outros meios fortemente afins, como certa música. O filme de televisão *Antithèse*, do compositor Mauricio Kagel, oferece um dos exemplos mais fortes disso.⁷

Adorno não pôde ver *Ludwig van*, que foi exibido no ano seguinte à sua morte. Procura-se aqui analisar como esse filme reúne dois elementos que se transformam em sua trajetória intelectual: o uso crítico do fragmento musical e da montagem cinematográfica. Para isso, a dissertação está estruturada em dois capítulos, cada um deles com subdivisões. No primeiro, é feita a fundamentação do conceito de fragmento segundo a crítica de Adorno ao fetichismo da série, da maneira como ela é esboçada em seu texto *Vers une musique informelle*, onde a questão do material musical é pensada a partir de duas tendências composicionais que despontaram nos anos cinquenta - em linhas gerais, o serialismo integral e uma música norteadada por um ideal de indeterminação. Neste mesmo capítulo, é estabelecida a relação entre fragmento e a utilização de materiais gastos, tomando como exemplo a consideração de Adorno com relação a compositores como Mahler, Berg e o último Schoenberg. Ainda neste capítulo, em uma segunda parte, o filme *Ludwig van* é inserido neste contexto,

⁶ ADORNO, Theodor. *Notas sobre o filme*, in: "Col. Grandes Cientistas Sociais". Gabriel Cohn (org.), Editora Ática, p. 105.

⁷ Idem.

justificando sua escolha para análise e elencando as implicações decorrentes disso: a figura de Beethoven como momento de transição na história da música e, principalmente, a questão da reprodutibilidade técnica pensada a partir de seu uso no cinema.

No segundo capítulo é feito um breve levantamento sobre o contexto em que foi exibido *Ludwig van* e sua posição na obra de Kagel. A partir daí, foram selecionadas sete cenas específicas do filme para serem comentadas, levando em conta algumas passagens relevantes para análise. Os comentários das cenas não reproduzem as ações do filme, apenas destacam alguns aspectos. Eles serão acompanhados de imagens e indicação de minutagem.

Um último comentário deve ser feito sobre essa pesquisa. Ele diz respeito à dificuldade em se adquirir material do compositor Maurício Kagel, que, embora reconhecido na Europa, é pouco discutido no Brasil, e mesmo na América Latina como um todo. Esse fator influenciou a redação do texto, não comprometendo, mas obrigando a uma delimitação mais precisa do objeto de estudo.

CAPÍTULO I

1ª Parte

Música informal e fetichismo da série

Os músicos geralmente fogem da aula de matemática; seria um destino terrível para eles terminarem nas mãos do professor de matemática.

T. W. Adorno

Vers une Musique Informelle

O que se pode esperar de um texto de Adorno em que a matemática se apresenta como uma ameaça ao músico, já no primeiro parágrafo? Tal receio não deixa de causar estranhamento num pensador que primava pelo domínio do material musical por parte do compositor.

Para responder a essa pergunta é preciso levar em conta, inicialmente, a relação que a reflexão sobre o fenômeno musical e sua recepção tem com o programa filosófico adorniano. Isto é, não se trata de analisar seus textos sobre música como marginais à sua filosofia, e sim como parte central de seu pensamento, pois o recurso à arte e, mais especificamente, à música, assume em Adorno muito mais do que a função de uma análise empírica para comprovar, ou exemplificar, seu raciocínio. A recorrência à música, sobretudo, é a possibilidade de abordar problemas filosóficos contemporâneos que encontrariam na análise do desenvolvimento das formas musicais um campo privilegiado de debate. Assim, Adorno parecer tomar a história da música como um meio de se entender a história da razão, pois para ele as formas musicais seriam portadoras de processos de racionalização, evidenciados através do seu engendramento a partir de necessidades expressivas de uma época. É um pressuposto desse tipo que

permite, por exemplo, ao pianista e ensaísta norte-americano Charles Rosen falar da busca por simetria e estruturação durante o classicismo, depois codificada na forma da sonata – com sua exigência de articular proporcionalmente exposição, desenvolvimento e re-exposição – como uma necessidade de dar dramaticidade à música instrumental⁸. “Não há dúvidas”, diz Adorno, “de que a história da música é uma progressiva racionalização”⁹, racionalização que teria se iniciado muito antes com o estabelecimento do sistema tonal e da escala temperada, formas sofisticadas de controlar o campo sonoro.

A partir dessa perspectiva, é possível compreender porque Adorno alerta para um “terrível destino” para o músico cair nas mãos do professor de matemática. Não se trata de negar a relação histórica entre música e matemática, nem desconsiderar toda e qualquer experiência contemporânea em que a composição esteja baseada no cálculo. Antes, esse comentário deve ser encarado dentro de seu contexto, pois o que está em jogo é a referência a certo dogmatismo a que estaria submetida a produção musical, mesmo, e talvez principalmente, a de vanguarda. O texto do qual foi extraída a citação acima, *Vers une Musique Informelle*, é de 1960, portanto da fase final da produção intelectual de Adorno, época que permitia a ele observar alguns dos desdobramentos dos modos de composição engendrados pela Segunda Escola de Viena, especialmente o dodecafonismo e o serialismo integral. Nesse texto estão inseridas críticas aos anseios dos compositores contemporâneos em predeterminar sua obra a partir de uma organização total de todos os elementos particulares em função do todo.

O texto é significativo por apresentar uma faceta do pensamento adorniano muitas vezes negligenciada, o que se explica talvez pelo fato de a leitura que se faz do seu diagnóstico a respeito do caráter fetichista da música no capitalismo tardio focar-se,

⁸ Ver *Sonata Forms* e *El Estilo Clássico – Mozart, Haydn y Beethoven*.

⁹ *Idéias para uma sociologia da música*, In: “Col. Os pensadores”, Abril Cultural, p. 262.

geralmente, no problema da *audição atomizada*, presa a momentos parciais, quando não na biografia e na performance do intérprete, potencializados pela indústria cultural e sua exigência de *distração*. *Vers une Musique Informelle* nos lembra do duplo caráter do fetichismo na música segundo Adorno. Isto é, há o encantamento fetichista com o momento parcial e com o material musical em si mesmo – trechos melódicos, timbres, acordes estáticos, etc. – mas há, também, o que ele chamou de *fetichismo da série* (*Fetischismus der Reihe*), com sua pretensão de total e prévia organização que anularia a riqueza expressiva do detalhe musical e reduziria o ato de compor a uma “escrita protocolar”¹⁰. Se fosse apenas pelo problema da incapacidade de apreensão do todo pela fixação em suas partes, típica do fetichismo da forma-mercadoria, em que o processo é ocultado para que o objeto adquira autonomia por si mesmo, trataria-se de uma crítica marxista clássica. De fato, ela está presente de modo significativo, como indicam a crítica aos modos de audição e à função social da música na sociedade de consumo, tratada como mercadoria de entretenimento, ou mesmo pano de fundo. Entretanto, há outra fonte teórica de crítica ao fetichismo, tão presente quanto a marxista, no diagnóstico de Adorno: a psicanalítica. Não somente a circulação e a escuta são afetadas pelas relações de troca, mas a própria estrutura interna das obras, que de alguma maneira correspondem a uma demanda social de consumo, já na lógica da composição. Ou seja, se há escuta atomizada, é porque as obras permitiram isso. Por outro lado, a “cura” a esse fetichismo do momento parcial e à impossibilidade de apreensão do todo, de síntese, gerou um outro encantamento, o da organização total. Assim, tanto num caso como em outro, trata-se da idéia de que as obras de arte carregam em si a violência do mundo e suas contradições. Adorno chega a falar em uma espécie de internalização da opressão social por parte dos compositores, inclusive quando querem escapar ao

¹⁰ Apud. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*, Francisco Alves Editora, pág. 53

fetichismo, o que fica claro em afirmações como “o medo do caos em música, como em psicologia social, é superestimado”¹¹.

Este segundo aspecto do diagnóstico adorniano a respeito do caráter fetichista na música, o fetichismo da série, que se dirige a certo uso da lógica serial em que a organização total tende a anular qualquer momento de expressividade e ruptura com o todo, fornecerá uma das bases teóricas da noção de fragmento utilizada ao longo dessa pesquisa. Esse ponto será retomado e desenvolvido, pois envolve todo um debate em torno do conceito de material musical – visto não só como o conjunto dos sons e relações sonoras com os quais trabalha o compositor, mas principalmente a partir da consciência histórica dessas relações – assim como o tratamento desse material por parte de duas tendências composicionais que despontaram na década de 1950; tal debate delinear-se-á em um esboço à retomada do conceito de *mímesis* na arte contemporânea por Adorno. Antes, porém, convém analisar quanto essa crítica a uma racionalização extrema do material, esse *encantamento* com a organização total, já estava presente em textos anteriores de Adorno também como elemento fundamental na formulação de uma crítica da razão a partir da produção musical de sua época.

De fato, a crítica à racionalização do material musical é parte do projeto adorniano de crítica da razão. No prefácio da *Filosofia da Nova Musica*, ele apresenta o livro como uma “digressão” da *Dialética do Esclarecimento*. E mesmo os conceitos trabalhados em *Vers une Musique Informelle* já estavam presentes na *Filosofia da Nova Música*, onde o autor contrapõe Schoenberg e Stravinsky como representantes modelares de duas tendências opostas em voga na época - o livro é de 1947.

A despeito de uma leitura superficial que se pode ter logo pela escolha do título dos capítulos, “Schoenberg e o Progresso” e “Stravinsky e a Restauração”, há nesse

¹¹ ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*, Éditions Gallimard, p. 312.

livro mais dicotomias do que aquelas entre um compositor *avançado* e um *regressivo*. Trata-se de uma análise profunda dos modos de composição engendrados no início do século XX como resposta a um esgotamento do sistema tonal e ao embotamento da experiência estética. Grosso modo, Schoenberg desponta como aquele que incorporou criticamente em sua música o retrato de uma sociedade repressiva, abdicando de qualquer retoque embelezador ao desnaturalizar as relações entre os sons. Correspondendo a um ideal de arte crítica, sua música soa como negatividade, ao passo que Stravinsky aparece como aquele que responde a essa crise por meio do impulso de retorno a um paraíso arcaico, agregando vários elementos numa torrente rítmica. Em linhas gerais, Adorno vê nesse procedimento uma atitude alienada, despida de caráter crítico, e que tem como resultado o nivelamento desses elementos, anulando assim a expressividade por meio da justaposição. A crítica a Stravinsky, entretanto, não encerra nem de longe a questão central do livro¹², pois ao falar em perda da expressividade, Adorno não poupa também o dodecafonismo, ou pelo menos o que se fez dele. Isto é, ele reconhece quanto a organização baseada numa série é eficaz em romper estereótipos gerados por relações tonais, impedindo assim a sobreposição, ou substituição, da organicidade da forma musical em favor do momento parcial. O problema, aponta Adorno, é que isso foi conseguido ao preço de uma insensibilidade a qualquer intervalo, o que fica evidente em passagens como essa:

É verdade, nos demos a igualdade de direitos ao trítono, à sétima maior e também a todos os intervalos que ultrapassam a oitava, mas ao preço de um nivelamento de todos os acordes, antigos e novos.¹³

¹² O próprio Adorno revê sua crítica a Stravinsky anos mais tarde, como indica o ensaio “Stravinsky: uma imagem dialética”, publicado em 1960 no volume *Quasi una Fantasia*, o mesmo em que consta “Vers une musique informelle”.

¹³ ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*, Editora Perspectiva, p. 76

Tal crítica pode ser dirigida mais especificamente ao dodecafonismo integral e ao serialismo integral, como mostra essa outra passagem, em que Adorno, mais uma vez, toma como exemplo os compositores da Segunda Escola de Viena:

A partir do momento em que o compositor julga que a regra serial imaginada tem um sentido por si mesma, ele a fetichiza. Nas variações para piano e no quarteto de cordas opus 28, de Webern, o fetichismo da série é evidente.¹⁴

Essa crítica ao chamado fetichismo da série, uma das facetas da reflexão de Adorno sobre as antinomias da racionalização do material musical, coloca o dodecafonismo, e ainda mais, o seu desdobramento no serialismo integral, como um prolongamento de um processo de domínio do campo sonoro que teria se iniciado com a consolidação do tonalismo como sistema. No fundo, um prolongamento do processo de domínio da natureza. Nesse sentido, Adorno não é um irracionalista, que propõe a volta a uma prática musical arcaica ou puramente intuicionista, assim como, no plano filosófico, ele não propõe um retorno a um estágio pré-reflexivo da humanidade, mas uma crítica da razão a partir da própria razão, de modo a torná-la cônica de sua historicidade e limitação. Sua crítica dirige-se, então, à pretensão de controle total em função de uma crença cega num sistema organizacional fechado. O problema é a *naturalização* desse sistema, pois perder o sentido histórico do material musical é perder o alcance crítico da arte. Basta atentarmos para a insistência de Adorno em dizer que a forma estética é conteúdo social sedimentado. Não se trata, então, de uma condenação do pensamento serial em si mesmo - o próprio Adorno admite como ele foi importante num determinado período, assim como o dodecafonismo foi o modo de

¹⁴ *Idem*, p. 107

composição mais avançado em comparação com as tendências neo-classicistas do entre-guerras e a música de entretenimento. “A técnica dodecafônica” - diz ele, ressaltando seu aspecto revolucionário - “mostrou como pensar simultaneamente várias partes independentes e como as organizar sem as muletas do acorde”¹⁵. Entretanto, ela teria dado primazia à “feitura” em detrimento do “sentido”, degenerando-se em um jogo aritmético abstrato. Para falar em termos de uma dialética entre particular e universal, como freqüentemente faz o pensador alemão, a tensão necessária entre um e outro acaba na dissolução do particular no universal. É a anulação da dimensão expressiva através da *dessensibilização* do material, resultado da estaticidade de uma forma previamente fechada que faria com que a música perdesse aquela que é uma de suas características mais fortes, a possibilidade de fornecer uma outra dimensão temporal ao se trabalhar dialeticamente tempo subjetivo e tempo objetivo. Daí a proposição de um retorno à dialética, evidenciada mais diretamente em um de seus últimos livros, *Dialética Negativa*; proposição esta que não visava uma síntese totalizadora, positiva, mas necessariamente conflituosa, *não-sintetizante*. Dialética que, em termos musicais, poderia ser expressa não só pelo “jogo” entre tempo subjetivo e tempo objetivo, mas também entre compositor e material, ou ainda entre *construção* e *expressão*.

Assim, se no primeiro aspecto do fetichismo musical sua crítica à fixação em momentos parciais estava baseada no problema da música ser reduzida a uma *imagem*, por assim dizer, essa mesma crítica pode ser aplicada a certo uso da lógica serial. Nos dois casos, a temporalidade não é trabalhada, e sim anulada.

Essa idéia fica mais clara se pensarmos na avaliação positiva de Adorno em relação à última fase de Schoenberg, onde paradoxalmente há uma re-incorporação de elementos tonais na composição, mas uma re-incorporação que não significa

¹⁵ Apud. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Francisco Alves Editora, p. 53.

restauração, retorno, pois o tonalismo que surge nessas composições posteriores a 1934 não aparece reafirmando a coerência e a funcionalidade do sistema – é, antes, um tonalismo em estilhaços, *fragmentos*. Nesse sentido, o mérito de Schoenberg, segundo Adorno, não foi propriamente a elaboração da técnica dos 12 sons e a conseqüente liberdade em relação à hierarquia entre eles, mas a capacidade de nos fazer escutar materiais velhos e fetichizados com outros ouvidos. Sua astúcia estaria na “força de esquecimento”, para usar um termo que aparece com freqüência no final do primeiro capítulo de *Filosofia da Nova Música*. Essa perspectiva de Adorno em relação à última fase de Schoenberg e ao uso fragmentário do tonalismo não é surpreendente se levarmos em conta seus escritos sobre dois compositores que foram considerados regressivos no contexto da primeira metade do século XX: Gustav Mahler e Alban Berg. Os livros *Mahler: uma fisionomia musical* e *Berg: o mestre da transição ínfima*, ambos escritos em meio à radicalização das técnicas composicionais, representam pontos culminantes de uma trajetória de reflexão sobre o fenômeno musical que parte da idéia de que a modernidade dos materiais não implica na modernidade das obras. Assim, Berg, seu antigo professor de composição, já teria trabalhado o tonalismo dessa maneira “fragmentada” em plena revolução atonal, em obras como *Wozzeck* e no *Concerto para Violino*. Seu caso não é propriamente o de um compositor regressivo aos olhos de sua época, mas o de quem fez um recuo, o aluno de Schoenberg que não teria radicalizado o princípio da série, do dodecafonismo. Mahler, por sua vez, fornece-nos um exemplo ainda mais curioso. Para Adorno, ele foi exímio ao trabalhar materiais “gastos” e fetichizados de uma maneira muito peculiar para criar outra coisa, mostrando a estranheza desses materiais. As palavras que encerram um dos textos musicais mais consagrados de Adorno, *O fetichismo na música e a regressão da audição*, já apontavam para essa direção num comentário sobre Mahler:

Qualificam-no de carente de capacidade criativa porque ele deixa em suspenso seu próprio conceito de “criar”. Tudo aquilo que Mahler manipula já existe. Toma-o como é em sua forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados. A despeito deste fato, nenhum dos seus temas apresenta o som habitual, todos são guiados como por um ímã. Precisamente o que já está “gasto” cede maleavelmente à mão improvisadora; precisamente os temas “batidos” recebem nova vida como variações. Assim como o conhecimento que o motorista possui do seu carro velho e usado pode capacitá-lo a conduzi-lo pontualmente ao termo desejado, da mesma forma pode a expressão de uma melodia batida e repisada posta em tensão sob o som agudo da clarineta em mi bemol e de oboés em registros altos atingir píncaros que a linguagem musical escolhida jamais atingiu sem perigo. Tal música consegue assumir os elementos depravados e formar um conjunto realmente novo, mas é incontestável que o seu material é tirado da audição regressiva.¹⁶

Esse tipo de apropriação de materiais fetichizados é outro ponto importante que nos aproxima ainda mais da noção de fragmento a que se pretende recorrer nessa pesquisa, bem como vai fornecer a base para a análise do filme *Ludwig van*, do compositor argentino Mauricio Kagel, através da problematização da relação com o passado, no caso, tradição musical representada na figura de Beethoven e na sua recepção. Por enquanto, esse uso do fragmento como irrupção de um resquício tonal na obra servirá para nos conduzir ao contexto em que foi escrito *Vers une Musique Informelle*, quando, para falar em material musical, era preciso levar em conta as possibilidades geradas pelos novos recursos tecnológicos e as experiências das vanguardas dos anos 1950.

¹⁶ ADORNO, Theodor. *O Fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Os Pensadores, Abril Cultural, p. 199.

Fragmento como ruína e recuperação do conceito de *mimesis*

Inicialmente, vale ressaltar o quanto a trajetória dos escritos de Adorno acompanhou as transformações da produção musical ocidental. Desde o surgimento da técnica dos doze sons até a redação de *Filosofia da Nova Música*, passaram-se mais de 20 anos. Isso faz toda a diferença para um pensador que levava em conta a historicidade das obras e que esteve sempre atento ao contexto dos debates artísticos desde os anos 1920, debruçando-se sobre as obras de arte de seu tempo e não elaborando uma teoria a partir de grandes estéticas do passado, como foram os sistemas de Kant e Hegel. Trata-se assim de uma reflexão sobre a arte a partir do interior das obras, tomadas como portadoras de um conteúdo social sedimentado. Além disso, é preciso considerar que a elaboração de sua teoria estética caminhava ao lado de sua atividade como crítico literário e principalmente musical no embate com a produção artística de sua época; daí decorre a necessidade de historicizar o material musical a fim de evitar a sua naturalização, tal como acontecera, por exemplo, com o tonalismo. Basta lembrarmos o quanto a afirmação de Schoenberg sobre o fato de o sistema tonal ter se tornado uma “segunda natureza” foi emblemática para Adorno.

O domínio do material musical para ele pode ser entendido não apenas em termos de domínio técnico, mas como a consciência do compositor sobre o “atual estágio” histórico desses materiais. Nesse sentido, a organização serial, quando tenta evitar qualquer resquício tonal – assim como a arte moderna de um modo geral foi orientada por um programa de ruptura com o passado –, teria se estilizado, perdendo assim sua contundência e causando um enrijecimento na composição. Essa parece ser a crítica de Adorno, que o dodecafonismo e seus desdobramentos evitaram certos vícios

tonais e figuras fetichizadas, mas ao custo de um nivelamento de todos os sons, pois as doze notas só se relacionam umas com as outras.

Se na época de *Filosofia da Nova Música* ele já enxergava os impasses da arte moderna, à época da redação de *Vers une Musique Informelle* Adorno pôde ver a experiência das vanguardas dos anos 1950, de modo que essas questões adquiriram outra dimensão, uma dimensão que talvez nem ele soubesse mensurar ao certo. Ao citar obras como *Zeitmasse*, *Gruppen*, *Kontakte* e *Carré*, de Karlheinz Stockhausen, *Le Marteau sans maître*, a *Segunda* e a *Terceira sonatas para piano* e a *Sonatina para flauta*, de Pierre Boulez, e o *Concerto para piano*, de John Cage, o pensador alemão faz o seguinte comentário:

A maneira como reajo a essas obras é qualitativamente diferente daquela que eu reagia a toda evolução que vai até o último Webern. Minha imaginação não é capaz de acompanhar o desenvolvimento da mesma maneira: eu não seria capaz de reproduzir a gênese da audição, como fazia com o Trio de cordas de Webern...¹⁷

Adorno reconhece que está diante de um novo tipo de composição. Essa “confissão” não o impede, entretanto, de tratar o problema dialeticamente, pois “reconhecer seus limites é a possibilidade de ultrapassá-los”¹⁸. É o reconhecimento de que não faz mais sentido falar em estruturação baseada no desenvolvimento e na relação das partes entre si e das partes com o todo. Se isso servia à análise da música de Webern, não se pode dizer a mesma coisa sobre um compositor como John Cage. Toda a redação de *Vers une Musique informelle* é, enfim, uma tentativa de Adorno de continuar a pensar a música filosoficamente. Nesse sentido, ele procura dar conta de um

¹⁷ ADORNO, Theodor. *Vers une Musique Informelle*, In: *Quasi una Fantasia*, Éditions Gallimard. 292-293.

¹⁸ *Idem*, p. 293.

embate entre tendências composicionais que, para fins metodológicos, poderíamos colocar da seguinte maneira: de um lado estariam os compositores ligados à Escola de Darmstadt e o compromisso de levar adiante a lógica serial e, de outro lado, um tipo de música da “indeterminação”, presente em figuras como John Cage. Nesta última, prevalece a idéia de uma música em que o compositor *deixe os sons serem eles mesmos*, sem a preocupação de estabelecer uma estrutura de relações entre esses sons. Tem-se assim uma música que procura negar a intencionalidade do compositor e aponta para um retorno à *real natureza dos sons*. O próprio Cage, em entrevista, declarou querer livrar-se de sua memória para poder compor. Obviamente, o programa estético de Cage é muito mais abrangente e inovador e não se resume a uma passividade do compositor que apenas justapõe elementos tomados ao acaso. Prova disso é a ruptura com os alicerces da racionalidade musical do ocidente ao promover uma indistinção entre som e ruído, música e silêncio, acaso e necessidade, etc. No entanto, colocá-lo como paradigma de um ideal de composição contraposto ao dos compositores da Escola de Darmstadt pode nos fornecer indícios de um mesmo diagnóstico a respeito da arte contemporânea. Até aqui, vimos como a crítica ao fetichismo da série endereçava-se ao serialismo integral como uma tendência exacerbada de domínio do campo sonoro, onde a construção privilegiava a noção de relação, pois os sons só teriam sentido a partir de suas conexões com as outras notas. Um exagero que até alguém como Boulez reconhece ao afirmar que “hoje nós sentimos geralmente um respeito excessivo pela integridade e integralidade do conjunto”¹⁹.

Ao redigir *Vers une musique informelle*, Adorno tenta dialogar com outras tendências surgidas no pós-guerra, algumas delas deslocadas do solo europeu. Sua

¹⁹ BOULEZ, Pierre. *Leçons de Musique (Points de repère, III) – Deux décennies d’enseignement au Collège de France (1976-1995)*, textes réunis et établis par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005. Pág. 673.

crítica está no fato de que, embora tenham sido geradas a partir de racionalidades diferentes, essas duas tendências brevemente expostas acima partilham de um mesmo resultado no que diz respeito ao tratamento dado ao material musical, a insensibilidade - ou seja, a deposição de qualquer resistência do material. No caso da construção integral, todos os elementos expressivos sucumbem ao domínio de uma organização total. No outro caso, toma-se o som como provido de uma realidade em si mesmo, como se estivesse isento da atividade do sujeito, da história. Em linhas gerais, no primeiro estaríamos diante do fetichismo da série; no segundo, do fetichismo do material.

Dentro desse contexto, a idéia de fragmento surge como um elemento de instabilidade na obra, ou, poderíamos dizer, imprevisibilidade - palavra crucial que atravessa todo o texto de *Vers une Musique Informelle*. Ao mesmo tempo, como a própria definição aponta, o fragmento remete a algo incompleto, à parte de um todo, uma *ruína*. Adorno fala em fragmento como irrupção de morte na obra, como negação. Em outras palavras, como aquilo que resiste ao processo de organização. Decorre daí a idéia de que

a forma estética deve suportar o advento de qualquer coisa que apareça fora do sistema, ou seja, qualquer coisa que apareça como fragmento. Assim, o fragmento deve ser expressão do que foi destruído através do trabalho da forma, presença do negativo e do que é materialidade opaca na obra. Nesse sentido, se o fragmento é a morte da obra, é porque a ruína é não submissão integral do material à forma. Daí a idéia de pensar o verdadeiro fragmento como ruína.²⁰

²⁰ SAFATLE, Vladimir. *Faire des synthèses sans croire au tout: du bon usage du fragment chez Adorno*. In: Collection Arts 8: *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre*. L'Harmattan, p. 76

Ao falar do advento de uma música que não tenha nem uma estruturação prévia e completa nem procure anular o sujeito, Adorno aponta para uma dialética entre construção e indeterminação, entre compositor e material, sem que um tenha domínio sobre o outro. Ou seja, não é nem o mito do puro intuicionismo nem o da objetividade, mas uma música capaz de comportar sua própria negação, sua própria incompletude. Diz Adorno: “a arte mais exigente tende a ultrapassar a forma como totalidade e realizar-se no fragmentário.”²¹

Fragmento na história da música e a crítica da linguagem

Essa noção de fragmento como elemento desagregador parte de um diagnóstico de fetichismo da organização serial e do encantamento do som em si mesmo para esboçar uma recuperação do conceito de *mímesis*. Assim, ao invés de negar radicalmente o passado, seja pela lógica serial ou pelo “indeterminismo”, materiais velhos e fetichizados são incorporados pelo compositor não para mostrar sua força, mas, ao contrário, seu caráter de ruína, sua “caducidade”, pois eles aparecem mutilados. O que está em jogo, entretanto, não é simplesmente a análise de duas tendências de composição, e aqui devemos ressaltar dois pontos. Em primeiro lugar, essa noção de fragmento é coerente com o projeto filosófico adorniano de uma dialética negativa, que aponta para um pensamento anti-sistema, o que se pode ver na crítica que ele faz à linguagem conceitual e sua suposta clarividência e neutralidade, crítica que está presente, por exemplo, no texto *O Ensaio como Forma*. Além disso, esse ideal artístico voltado ao fragmento encontra ecos na história da música, especialmente no romantismo

²¹ ADORNO, *Théorie Esthétique*, p.208

e no uso de peças curtas, elas mesmas fragmentos, porque incompletas se comparadas às exigências da forma clássica. Na verdade, em ambos se poderia pensar na influência do romantismo alemão, pelo menos no que diz respeito a uma inadequação entre linguagem e significado, entre coisa e representação, enfim, na insuficiência da linguagem conceitual, que encontraria na música sua melhor expressão. É da tradição romântica que Adorno tira subsídios para dizer que a música é um meio privilegiado justamente pelo seu caráter radicalmente não figurativo. Para ele, a música seria a expressão daquilo que foi “desprezado” e omitido pelo conceito. O que lhe interessa na música parece ser essa indeterminação, não porque ela seria a representação dos sentimentos, mas porque ela revela o que ficou para trás na conceitualização, através da formalização daquilo que foge ao conceito.

Convém analisar com um pouco mais de atenção esses dois pontos. Começamos pelo segundo, o da ocorrência do fragmento na história da música, não no sentido estrito a que recorre Adorno vinculando à idéia de ruína e *mimesis*, mas num sentido mais geral.

Como nos indica Charles Rosen em seu livro *A Geração Romântica*, o fragmento aparece como um ideal romântico fundamental para a geração em torno de 1830, que o associa às ruínas, à desordem e às formas cíclicas. Rosen inicia o capítulo “Fragmentos” analisando como a primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann parece começar no meio e terminar onde começou. Segundo Rosen,

a forma é circular: o início de cada seção resolve a seção precedente e termina, ela própria, sem resolução – só é possível uma resolução dissonante²².

E conclui:

²² ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*, Edusp, p. 83.

A peça é um perfeito fragmento romântico: completa em si mesma. Uma imagem fragmentária do infinito, um retorno da primavera, a renovação do desejo.²³

Esse é só um exemplo entre tantos outros que ilustram o livro de Rosen. Além do *Dichterliebe*, ele cita também “Florestan”, segunda parte do *Carnaval op. 9*, onde identifica o recurso da citação de uma outra peça do próprio Schumann como elemento externo à obra, ou ainda o primeiro movimento da *Fantasia em Dó maior op. 17*, que também conta com citações mas, no caso, de outro compositor, Beethoven, com a canção *An die ferne Geliebte*. Em ambas, Rosen fala em “vestígios de citação”, pelo modo com o qual Schumann apresenta esses trechos. No livro, fala-se ainda nos *Prelúdios op. 28* de Chopin e nos *Momentos Musicais* de Schubert, entre outros, remetendo-nos a um ideal de música que obviamente não começou no romantismo nem terminou nele, embora não desconsidere seu ineditismo. Essas obras podem fornecer indícios das origens de uma desagregação da forma musical e da incorporação de músicas do passado, mas certamente esses são casos diferentes daquilo que tratamos na definição do fragmento como ideal romântico, ou pelo menos não têm a dimensão com que tratamos. Entretanto, esse contexto pode nos fornecer uma idéia próxima da qual estamos trabalhando, a saber, a do fragmento como um elemento de negatividade dentro da própria obra, na medida em que a faz dialogar consigo mesma.

O fragmento romântico é, portanto, uma estrutura fechada, mas seu fechamento é uma formalidade: ele pode estar separado do resto do universo, mas ele implica a

²³ *Idem*, p. 88

existência do que está fora de si mesmo, não por referência, mas devido à sua própria instabilidade.²⁴

Assim como podemos procurar as origens de uma desagregação formal, poderíamos analisar a ocorrência da incorporação do fragmento no período posterior ao romantismo, aproximando-nos mais dessa idéia adorniana de apresentar materiais gastos de maneira fragmentária. Esse parece ser o caso dos já citados Mahler, Berg e da fase tardia de Schoenberg, posterior a 1934, em que o tonalismo reaparece de uma maneira peculiar. Outros compositores, posteriores à Segunda Escola de Viena, poderiam entrar nessa lista. É o caso de Luciano Berio e seu uso de oitavas em *Nones (for orchestra)*, de 1954, ou ainda de Henri Pousser, que teorizou sobre o resgate de todos os aspectos da harmonia e compôs peças como *Les Iles Déchaînées*, de 1980, em que faz um uso metalingüístico da harmonia tonal através de estilos musicais, no caso, o jazz.

Sem dúvida, esse panorama mereceria mais espaço do que comporta essa pesquisa, pela quantidade de exemplos na história da música e suas variantes na segunda metade do século XX. Mereceria mais espaço também outro fator ressaltado por Rosen que diz respeito à influência da literatura nessa estética musical do fragmento, como mostra o impacto da obra de Schlegel, por exemplo, em Schumann, e o advento de uma escrita aforística que toma o fragmento como virtude, como algo acabado em si mesmo, mas que proporciona perspectivas distantes. Por ora, vale ressaltar esse aspecto do fragmento como ruína para nos levar ao outro ponto.

Um dos motivos de Adorno ter se dedicado a tantos escritos musicais está na já mencionada crítica à suposta clarividência e neutralidade da linguagem conceitual, fato

²⁴ *Idem*, p. 92.

que o aproxima de autores do romantismo alemão e à concepção da música como capaz de formalizar aquilo que foge à determinação de um significado.

A linguagem conceitual (*meinende Sprache*) gostaria de dizer o absoluto de maneira mediada e este absoluto não cessa de lhe escapar, deixando para trás cada intenção particular, devido à sua finitude. A música, por sua vez, alcança o absoluto de maneira imediata, mas, no mesmo instante, ele advém obscuro, tal como o olho que se cega devido a uma luz excessiva e não pode ver o que é perfeitamente visível.²⁵

Isso é o que está por trás na crítica ao positivismo e à pretensão de isenção da ciência, assim como dá as bases para se compreender o projeto de uma dialética negativa, pois o que está em jogo é a desnaturalização de modos de pensar. Daí porque falar da necessidade da incorporação do não-conceitual na formação do conceito ou, para usar o jargão, da incorporação do *não-idêntico* como índice da insuficiência da linguagem conceitual e da historicidade das nossas estruturas de racionalização. Musicalmente falando, é a idéia de a forma musical conter sua própria negação. A música, nesse contexto, guarda semelhanças com a linguagem, embora não lhe seja idêntica. Essa aproximação entre um e outro nos leva a uma fase de Adorno em que se percebe a busca por um pensamento que não recorra a um sistema, conforme já citado. Ao falar da experiência contemporânea da arte, Adorno fala em *constelações*, termo que toma emprestado de Walter Benjamin. A idéia é que a música opera a partir de constelações quando se comporta como a linguagem, e ao invés de estabelecer relações de adequação entre palavra e objeto, apresenta uma lógica de deslocamento. No texto *O Ensaio como Forma*, esse tipo de escrita é valorizado por que ele permite que o objeto seja abordado sem ser rotulado numa nomenclatura prévia, mas através da delimitação

²⁵ ADORNO, Theodor. *Fragments sobre Música e Linguagem*, p. 254

de seu entorno. Mais uma vez estamos diante da idéia de que o conceito deixa para trás coisas que não são passíveis de determinação. Esses *restos* então devem aparecer em sua opacidade, em sua negação, da mesma maneira como a música deve incorporar aquilo que lhe é estranho. Daí Adorno falar em justaposição como um tipo de construção que não designa a referência de maneira imediata, mas “ensaia” sua presença ao explorar seus limites. O comentador Rodrigo Duarte, ao falar da forma ensaística em Adorno, faz o seguinte comentário:

Sua forma (ensaio) é imanente à sua própria relativização: ele deve se compor como se ele pudesse interromper sempre e continuamente. Ele pensa em fragmentos, assim como a realidade é fragmentária, e encontra sua unidade através dos fragmentos, não na medida em que os reata.²⁶

Ou ainda:

O ensaio é a forma de pensamento que garante o necessário elemento reflexivo no esclarecimento: “Sob o olhar do ensaio, torna-se a segunda natureza cônica de si própria enquanto primeira”. O meio para a consecução dessa reflexão busca o ensaio numa aproximação à antiga retórica, onde o elemento expressivo é absolutamente relevante, portando-se ao mesmo tempo como índice da reificação no pensamento e como uma promessa de felicidade, a qual não se constitui num culto ao passado, mas numa projeção utópica para o futuro.²⁷

²⁶ DUARTE, Rodrigo. *Adornos – Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, UFMG, p. 79

²⁷ *Idem*, p. 80, 81

Se a ameaça do professor de matemática poderia gerar estranhamento para um pensamento como o de Adorno, palavras como justaposição e fragmento instigam esse mesmo incômodo. Basta pensarmos no uso que se fez da justaposição através do recurso da montagem, principalmente depois do advento dos meios técnicos. Era Adorno quem criticava o nivelamento dos elementos expressivos e o embotamento da experiência estética com a indústria cultural e seus inúmeros artifícios de distorcer e “reduzir” obras. No entanto, não se trata apenas de uma crítica à tecnologia e à indústria cultural, e sim, insistimos nesse ponto, na crítica à naturalização dos modos de pensar, pois falar de crítica da razão é dimensionar o problema do fetichismo da música para além da indústria cultural e do fetichismo da forma mercadoria. É levar em conta estruturas de pensamento que possibilitaram tais fetichizações e que não se desfazem com a simples negação. É isso que Adorno parece ter em mente ao criticar a racionalização e a autonomia das esferas de Max Weber, que, no caso da música, ignoraria os tempos em que ela tinha uma dimensão coletiva e mágica, uma dimensão que continua presente, em alguma medida, nos materiais musicais, mesmo depois de um processo de desmistificação. Adorno afirma que não é só com o fetichismo da forma mercadoria que a arte tem que lidar, pois, “se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, um elemento fetichista – distinto do fetichismo da mercadoria – continua misturado às obras”. Talvez seja a esse elemento que se refere Suzanne Langer quando fala da fratura histórica entre a “consciência mítica” e a “consciência científica” ao concluir que:

A música é nosso mito da vida interior – um mito jovem, vital e significativo, de inspiração recente e ainda em crescimento “vegetativo”.²⁸

²⁸ LANGER, Suzane. *Filosofia em Nova Chave*, Editora Perspectiva, p. 242

CAPÍTULO 1

2ª Parte

Ludwig van

Até aqui vimos como a noção de fragmento, segundo Adorno, está ligada a uma apropriação de materiais “gastos”, não no sentido de uma retomada, mas de um uso crítico, ao expor seu esfacelamento. Tomando como ponto de partida o texto *Vers une musique informelle*, a reflexão sobre o material musical leva-nos à importância de sua historicidade, especialmente no contexto das vanguardas dos anos cinquenta, onde sua crítica aproxima duas tendências de composição opostas em seus métodos, mas unidas pela recusa de materiais do passado. Em outras palavras, um tratamento histórico sobre o material e a tradição musical como um todo. Essa idéia fornecerá o embasamento para a análise do filme *Ludwig van*, não só porque o compositor Maurício Kagel foi influenciado pelas vanguardas da década de 1950, mas porque este filme, especificamente, reúne vários elementos que ensejam esse tipo de abordagem ao tomar criticamente a obra de Beethoven e sua recepção.

Uma das maneiras de se iniciar a análise de *Ludwig van* é buscar enxergar o uso do fragmento no contexto contemporâneo. Em linhas gerais, poderíamos pensar o uso do fragmento a partir de dois tipos. Por um lado, existe aquele tipo de obra em que o fragmento ocorre como uma irrupção, seja através de uma citação ou de uma referência externa qualquer. Esse parece ser o caso de que fala Adorno, por exemplo, a respeito de Berg e o Schoenberg tardio, onde o tonalismo aparece na composição apenas parcialmente, e de uma maneira muito particular, como uma ruína. Isto é, seria como se a inserção de momentos tonais numa composição contemporânea representasse o fragmento como a “lembrança de uma promessa de felicidade”, mas uma promessa traída, nos lembra Adorno, pois o tonalismo seria como que uma lembrança da funcionalidade da harmonia clássica, uma funcionalidade perdida. Assim também o é

para o caso de Mahler que, trabalhando num contexto tonal, retoma materiais “gastos” expondo-os como tais. Por outro lado, existe um tipo de obra que é toda construída por fragmentos. Ou seja, o fragmento não representa uma ruptura com a estrutura da obra, uma descontextualização, mas ele é uma parte dentre outras unidas pelas mãos do compositor. Nesse sentido, poderíamos falar numa música feita a partir do princípio da justaposição, onde cada elemento representa uma parte isolada da música, conjunto dessas partes unidas pela colagem de cada elemento.

Ludwig van, embora muitas vezes associado ao segundo tipo, pode ser pensado como algo entre esses dois tipos de uso do fragmento. De fato, é uma colagem, mas uma colagem feita inteiramente com um único material: Beethoven. Não é como em Berg ou Schoenberg, em que reminiscência do passado vem à tona através de passagens tonais. É a própria obra de outro compositor que é utilizada. Além disso, esse material não é simplesmente apropriado e “encaixado” na obra, mas retrabalhado e desfamiliarizado, embora sempre reconhecido. Isso é o que coloca *Ludwig van* entre os dois tipos, pois não é uma colagem que nivela e neutraliza os elementos de que se utiliza. Ao mesmo tempo, ao reunir cenas aparentemente desconexas, utiliza-se da justaposição e da colagem porque reúne essas cenas pelo recurso da montagem cinematográfica.

Basicamente, *Ludwig van* é uma colagem de trechos de obras de Beethoven tocadas de outra maneira, com alteração de timbres e de andamentos. Ouvimos a obra do compositor alemão, sabemos de quem se trata, mas a escutamos com certo estranhamento, pois Kagel utiliza-se de uma orquestração inusitada para interpretar as obras. Esse estranhamento não é desfeito pelo aspecto visual do filme - ao contrário, as imagens corroboram essa sensação, pois Kagel pensa simultaneamente som e imagem, de modo a explorar as várias relações que esses podem ter. Não se trata de um filme convencional, onde Beethoven é o personagem a ser romanceado e sua música constitui

a trilha sonora do longa. Exibido por ocasião de seu bicentenário, em 1970, o filme simula o retorno do compositor a Bonn, sua cidade natal, nos dias de hoje. A câmera está posicionada como se o próprio expectador fosse Beethoven. Só vemos seus pés e suas mãos de vez em quando. É nesse ângulo que se desenrola boa parte do filme. “Beethoven” chega a Bonn de trem, vê sua estátua na praça central da cidade, entra numa loja de discos e observa imagens suas nas capas dos LPs. Depois ele entra na sua casa, transformada em museu, onde um guia o leva aos vários aposentos. Não por acaso, numa das cenas mais fortes do filme, Beethoven observa seu próprio busto, desfigurado, boiando numa banheira, enquanto ouvimos o movimento lento da Sonata para Piano *opus 109*, tocada, porém, com cordas.

Ludwig van trata, enfim, de um diálogo com o passado. É uma leitura contemporânea da tradição musical. E o modo como Kagel faz isso é através da montagem cinematográfica, o que implica em dois pontos a serem levados em consideração. Primeiro, a importância musical de Beethoven para além do mito que mistura sua trajetória pessoal com sua obra, ou seja, o fato de ele representar um momento de passagem entre o classicismo e o romantismo. Segundo, é preciso salientar que não se trata de uma peça musical “pura”, e sim de um filme realizado por um compositor, filme em que som e imagem são pensados de uma mesma maneira.

Essas duas implicações merecem atenção especial por estarem intimamente relacionadas com o quadro teórico dessa pesquisa, isto é, o pensamento de Theodor Adorno. A primeira porque Beethoven inspirou diversos textos do pensador alemão, especialmente pela sua última fase. A segunda porque, embora Adorno não tenha se debruçado sobre o cinema, pelo menos não do modo como fizera Benjamin, o fato de *Ludwig van* ser um filme nos remete a uma questão crucial para a Escola de Frankfurt como um todo, a da reprodução técnica.

Beethoven

Dentre os compositores que adquiriram uma carga mítica com o tempo, Beethoven sem dúvida ocupa uma posição de destaque. Figuras ilustres contribuíram para isso, como Richard Wagner, que, 100 anos antes do *Ludwig van* de Maurício Kagel, dedicou um ensaio ao compositor de Bonn intitulado *Beethoven*. Nele podemos ler:

É um estado de encantamento mágico que nós sentimos quando, ao ouvir uma obra de Beethoven, vemos surgir de dentro dela uma vida imaterial, uma agitação ora delicada ora terrível, pulsações vibrantes de alegria, de desejo, de angústia, de queixa e de encantamento, como se tudo estivesse brotando do mais profundo de nós mesmos.²⁹

Ou ainda:

...(a música de Beethoven deixou) o terreno da beleza estética para se elevar muito mais alto, até a esfera do sublime absoluto, onde se libertou das formas tradicionais ou convencionais ao conseguir penetrá-las e animá-las com o mais puro espírito da música³⁰.

O mito em torno da figura de Beethoven ganha ainda mais força no texto de Wagner quando este estabelece relações entre vida pessoal e obra, recorrendo “à personalidade do Mestre, como ao foco de luz de que irradia o seu mundo maravilhoso”³¹. Mais do que a especulação sobre sua personalidade, fatos de sua vida

²⁹ WAGNER, Richard. *Beethoven*, LPM, pág. Pg. 44

³⁰ *Idem*, pg. 64

³¹ *Idem*. Pg. 45

despontam como causas diretas das características de sua música, especialmente a surdez que, segundo Wagner, explicaria a dificuldade da escuta de suas últimas obras, as quais revelariam o processo de interiorização sofrido pelo compositor³².

Outro aspecto que atravessa o ensaio-homenagem de Wagner é a questão da identidade da música germânica, uma vez que, de acordo com o autor, a música de Beethoven mostra a “particularidade da música alemã, dotada de tanta profundidade e de tanta riqueza interior”³³.

Enfim, certamente Wagner é um caso a parte no que diz respeito à recepção da obra de Beethoven, ainda mais na Alemanha, mas ele não foi o primeiro e nem o único a exaltá-lo. Já em 1810, E. T. A. Hoffmann escreve a *Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven*, interpretando a referida obra a partir de uma perspectiva que marcará o século XIX, pois, para ele,

(...) a música de Beethoven movimenta a alavanca do terror, do medo, do pavor, da dor, e desperta aquela infinita saudade que é a essência do Romantismo. (...) Bem no fundo de sua alma Beethoven tem o Romantismo da Música, que ele exprime nas suas obras com elevada genialidade e ponderação.³⁴

Considerações que engrandecem Beethoven, cujos exemplos não são poucos, acompanharam a sua música desde então. O compositor serviu, por assim dizer, a vários “usos” ao longo dos anos, tanto no âmbito germânico, como no do romantismo do século XIX de um modo geral, até sua influência no século XX. Entretanto, interessa-

³² Sobre o modo como Wagner interpreta musicalmente a surdez de Beethoven, ver Peter Szandy, em *Écoute*, no capítulo Ludwig van (2), pág. 143. No próprio ensaio de Wagner, citado acima, há passagens em que essa idéia é explícita: “Nenhuma arte jamais criou qualquer coisa mais serena do que essas sinfonias em lá maior e em fá maior, como todas as obras do Mestre que lhe são intimamente aparentadas e que provêm desta época divina de sua completa surdez”. *Beethoven*, LPM, p. 52.

³³ *Idem*, p. 42

³⁴ Hoffmann, *Recensão da Quinta Sinfonia de Beethoven*, p.55.

nos aqui, sobretudo, salientar o quanto Beethoven efetivamente representou enquanto momento de transição na história da música ocidental.

Talvez a melhor maneira de se pensar nessa particularidade da obra de Beethoven seja recorrer a alguns exemplos. Se tomarmos a 6ª Sinfonia, mais especificamente em seu quarto movimento, que representa uma tempestade, vemos que se trata menos de uma descrição externa do fenômeno natural nos moldes clássicos, do que de uma representação mais “subjetiva”, na medida em que o compositor está voltado mais para sua própria sensação diante da tempestade. Nesse sentido, é como se as formas clássicas não mais dessem conta desse tipo de representação, o que levaria a um alargamento dessas, ou mesmo a uma desagregação. Musicalmente podemos perceber a inserção do ruído, bem como do silêncio, gerando contrastes e rupturas³⁵.

O que está por trás dessa característica, mais do que a classificação de Beethoven como clássico ou romântico, é a idéia de uma transformação das convenções musicais, forçando-nos a uma nova percepção. Mauricio Kagel reconhecia isso quando realizou o filme *Ludwig van*, pois é ciente da capacidade de Beethoven de se valer dos cânones da música da sua época para fazer uma retórica diferenciada. Ele cita, em entrevista, o exemplo do adágio na 4ª Sinfonia, onde “a insistência rítmica do acompanhamento do tema é típica da maneira pela qual Beethoven deforma o que é familiar”³⁶. Essa idéia de um alargamento das formas tradicionais através de um processo de desfamiliarização daquilo que nos é conhecido está presente em todo filme. Sobre o fato de Beethoven representar um momento de transição na música ocidental, para além do mito em torno de sua vida, Kagel faz o seguinte comentário:

³⁵ Esse exemplo foi tomado por Suzanne Kogler na palestra intitulada “A idéia de Natureza e sublime na 6ª Sinfonia de Beethoven”, ministrada no dia 1º de abril de 2008 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

³⁶ KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 272.

Tudo o que tem a ver com Beethoven foi tão importante para mim, não por me sentir próximo a ele no que diz respeito a estilo ou linguagem musical, e sim porque aquilo que ele criou se encontra entre duas épocas; porque tenho a sensação de que nos encontramos num ponto semelhante ao do final do Renascimento. Isto naturalmente me fascinou muito.³⁷

Assim, a escolha de um compositor paradigmático e o tratamento dado a sua obra nos leva a pensar que, em *Ludwig van*, Kagel buscou fazer com Beethoven o que Beethoven fez com as formas clássicas, ao descaracterizar sua música tal como ela nos foi apresentada ao longo de todos esses anos, mas, justamente para mostrar a sua “capacidade de resistência”. Não se trata então apenas de reverenciar Beethoven, mas de procurar entender o que ele tem a nos dizer hoje, ressaltando sua postura frente à linguagem musical de seu tempo, sobretudo em sua última fase. Nesse sentido, Kagel ecoa o pensamento de Adorno, especialmente pelo modo como concebe os últimos quartetos e as sonatas para piano. Segundo ele, há uma relação entre o último período de produção de Beethoven e a música do século XX.

(...) creio que não é possível considerar o caso dos últimos quartetos senão como um caso de complicação rara. Uma linguagem musical que é tanto a negação de uma “vontade de falar até o limite” (...) como aparece também uma forma musical que anuncia seu próprio fim. O quarteto *opus* 131 é um exemplo perfeito. Tal situação não existia até Schoenberg.³⁸

³⁷ KRAFT, Margarete. Entrevista com Mauricio Kagel. In: Revista Humboldt, nº 60, pág. 56.

³⁸ Em entrevista a Felix Schmidt, Kagel relaciona o quarteto *opus* 131 de Beethoven com o quarteto *opus* 7 de Schoenberg. Ver *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 208.

Lembre-mo-nos de que Adorno escreveu muitos ensaios sobre Beethoven, dos quais uma grande parte só foi publicada postumamente. Um desses ensaios merece especial atenção porque toca diretamente no assunto aqui tratado e permite-nos fazer uma relação entre a obra de Kagel em questão e o pensamento adorniano. Trata-se do texto “O Estilo Tardio de Beethoven”, parafraseado pelo próprio Adorno no final do primeiro capítulo de *Filosofia da Nova Música*, justamente no momento em que o autor, ao discutir as contradições do dodecafonismo, utiliza o conceito de “obra tardia” para aproximar Beethoven e Schoenberg como pertencentes a uma mesma tradição.

As cesuras... as súbitas interrupções que caracterizam mais do que nenhuma outra coisa a última fase de Beethoven, são esses momentos de arrebatamento; a obra, abandonada, cala-se, 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 ela assume vida. Beethoven não realiza a síntese harmônica. Destroça-a na eternidade. Na história da arte, as últimas obras são as catástrofes.³⁹

Para então, concluir:

Na última fase de Beethoven as vazias convenções, através das quais passa a corrente da composição, têm precisamente a função que o sistema dodecafônico desempenha na última fase de Schoenberg.⁴⁰

³⁹ ADORNO, Theodor. *Filosofia da Nova Música*, Editora Perspectiva, pág. 97.

⁴⁰ *Idem*, p. 98

Em *Ludwig van*, Kagel não nega o mito, nem recusa seu caráter de homenagem. Entretanto, esse aspecto de culto a Beethoven é tratado no filme de uma maneira crítica:

A vida de Beethoven, como acontece freqüentemente no caso de grandes figuras, não só do passado, também ainda hoje, é infinitamente menos importante que aquilo que produziu. Às vezes maçante, às vezes em crise; os detalhes da vida de Beethoven são tão conhecidos que eu mesmo não preciso dizer nada a respeito. Mas (...) eu quis arejar o quarto de despejos, provavelmente porque amo o quarto de despejos.⁴¹

Essa passagem é importante porque faz referência ao fato de Kagel realizar com *Ludwig van* um trabalho de *desentulhamento*, talvez uma maneira de se posicionar frente à “inflação romântica da música do passado”⁴². De fato, o filme é cheio de referências ao culto a Beethoven, ao uso político de sua música, ao aspecto enobrecedor e moralizante que acompanham sua audição, bem como à sua execução nas orquestras, permeadas por um ideal de interpretação “correta”.

Visualmente, a palavra “desentulhamento”, tomada em seu sentido literal, pode fornecer um rico instrumento de análise do filme, uma vez que ele não poupa o expectador de imagens “sujas”. Frequentemente vemos na tela destroços, objetos velhos e quebrados, e toda uma plástica cinematográfica que alude à caducidade, como veremos com mais profundidade no capítulo seguinte.

A casa onde Beethoven nasceu, por exemplo, agora transformada em museu, esconde por trás dos cômodos destinados à visitação espaços “não-visitáveis”, como uma adega desarrumada e suja, um sótão com livros empilhados desordenadamente

⁴¹ KRAFT, Margarete. Entrevista com Mauricio Kagel. In: Revista Humboldt, n  60, pág. 57.

⁴² Expressão utilizada pelo próprio Kagel em *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois  diteur, p. 215.

dentro de um armário, dentre outras coisas do tipo. A câmera não nos poupa dessas partes “feias”, ao contrário, nos leva até elas para vasculhá-las. Trata-se de uma casa imaginária, carregada de símbolos.

Do ponto de vista musical, “arejar o quarto de despejos” nos sugere algo semelhante, já que as peças utilizadas no filme são re-orquestradas, às vezes até dando um efeito mais cru à música, como se fosse uma banda de coreto tocando, com forte presença dos sopros, de um jeito que chega a parecer jocoso. Em diversas passagens, Kagel retira instrumentos de sustentação na orquestra, como é o caso da cena em que Beethoven sai da estação de trem, logo após chegar a Bonn, anda pela cidade e vê sua estátua na praça central antes de entrar numa loja de discos. Nesse momento, o segundo movimento da *Nona Sinfonia* é tocado, o *scherzo*, mas quase não se ouve os baixos. É como se estivéssemos ouvindo apenas os instrumentos agudos, os trompetes, a tocar o tema, numa versão caricaturada do “scherzo”, uma “brincadeira”. Além disso, vale ressaltar que o que ouvimos são sempre fragmentos de obras, em geral distorcidas, que chegam até nós, às vezes, em meio a muitos ruídos.

Procedimentos como esses revelam uma característica marcante em *Ludwig van*, a saber, o trabalho de seleção de imagens e trechos de músicas, bem como da escolha de timbres. “Eu penso que o microfone é uma lupa”⁴³, diz o compositor argentino, explicitando o modo como trabalha e dando-nos ensejo para a segunda questão a ser abordada aqui, que diz respeito ao fato de estarmos diante de um filme, ou seja, da aplicação dos recursos tecnológicos para retomar um compositor clássico. De fato, tanto no aspecto visual quanto musical, percebe-se em *Ludwig van* a valorização de alguns detalhes, algumas passagens, tomadas de cenas, que às vezes parecem desconexas, mas que estão unidas graças ao recurso da montagem.

⁴³ KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 275.

Aqui, vale ressaltar que Kagel não foi o único a fazer colagens com obras de Beethoven valendo-se de recursos técnicos. Vejamos alguns exemplos: em 1985, com *Strathoven*, o compositor francês Luc Ferrari misturou gravações do primeiro movimento da 5ª Sinfonia com a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, justapondo uma à outra. No mesmo ano, a mesma 5ª Sinfonia era “resumida” pelo alemão Dieter Schnebel que, em *Beethoven-Synphonie* retira algumas notas do famoso motivo inicial, reconstruindo em seguida os temas do primeiro movimento através da supressão de notas, geralmente situadas no meio das frases. Na década seguinte, em 1998, o antigo parceiro de Pierre Schaeffer, o francês Pierre Henry, apresentava sua *La Xème Remix*, que desmonta as nove sinfonias de Beethoven para criar o que seria a sua décima. Um dos casos mais curiosos, entretanto, partiu de ninguém menos que Arnold Schoenberg, que, muito antes dos exemplos citados acima, já havia expressado seu desejo de fazer um filme sobre Beethoven. O projeto não foi concretizado, mas ficou registrado em uma carta do compositor endereçada à esposa do diretor William Dieterle⁴⁴.

O recurso da colagem por meios técnicos foi utilizado até pelo próprio Adorno, que não compôs uma peça musical com recortes de obras de Beethoven, mas realizou um programa de rádio no qual selecionava fragmentos de vários compositores clássicos. Essa experiência foi transcrita no texto *Schöne Stellen (Belas Passagens)*, de 1965, que é destacado pelo comentador Jean Lauxerois no artigo *Adorno et la question de la technique*⁴⁵, que será discutido aqui porque fornece uma nova leitura a respeito de uma “metamorfose” no pensamento adorniano. Lauxerois cita essa experiência radiofônica para mostrar a tentativa de Adorno de desfazer mal-entendidos em torno da idéia de “escuta estrutural”, que aparece em *Introdução à sociologia da música* essencialmente

⁴⁴ A mencionada carta foi endereçada à Senhora Dieterle e foi reproduzida, em francês, na revista “Musique en Jeu”, nº 5, em 1973, pág. 121. Ele pode ser lida ao final dessa dissertação, no Anexo I.

⁴⁵ Artigo publicado na Collection Arts 8: *Expérience et fragment dans l'esthétique musicale d'Adorno*. Jean-Paul Olive (org). L'Harmattan, p. 207-236.

como um instrumento crítico, como uma forma de denunciar a tendência à atomização e à passividade da escuta imposta pela indústria cultural. Entretanto, nos lembra o autor, é preciso também recusar um tipo de escuta pretensamente culto que se tornou dominante – e aqui ele se apóia nos textos de Adorno publicados nos anos sessenta – e que associa “escuta estrutural” com uma idéia equivocada de totalidade,

(...) a qual ameaça a própria música porque essa idéia é abstrata, esquemática e estática. Uma tal pretensão esquece que a totalidade não é a soma das partes, e que não é pensável senão como processo, como articulação e jogo do detalhe. Ouvir é perceber as conexões musicais em sua totalidade dinâmica. Assim, é preciso não confundir “escuta estrutural” com “escuta total”. O ouvir estrutural aprofunda-se na obra em suas mais finas articulações, já que o sentido da totalidade só é audível e reconhecível ao nível do detalhe.⁴⁶

Segundo Lauxerois, os detalhes, as “belas passagens”, não são motivos para fetichização, não no sentido em que Adorno procura empregá-las. Elas dizem respeito a um ideal de escuta “produtivo”, que pode ser proporcionado pelos recursos técnicos. Trata-se, sobretudo, de encarar a problema da reprodução, notadamente a reprodução técnica, não segundo a oposição original e cópia, mas a partir de dois fenômenos ao mesmo tempo “complementares, inversos e contraditórios: a *estereotipia* e a *fragmentação*”⁴⁷. Nesse sentido, devemos recordar que, para Adorno, a estereotipia, enquanto “estandardização da consciência”⁴⁸, é algo que antecede à indústria cultural, embora encontre nela uma dimensão inédita. Lauxerois retoma o ensaio *O mau uso do barroco*, de 1966, para sustentar essa tese. Ele comenta o fato de ter-se forjado no

⁴⁶ Adorno et la question de la technique, p 214.

⁴⁷ Idem, p. 210.

⁴⁸ Idem, p. 211.

contexto da cultura do início do século XX um “mau uso” do barroco que é, antes de tudo, uma *imagem* da música. Assim,

(...) nascida de uma ficção retrospectiva e de um contra-senso que favorece o advento de um clichê, (a estereotipia) é o sintoma de uma reificação da consciência estética.

Os detalhes, nessa concepção, não têm nada a ver com um clichê, mas são comparáveis, segundo o autor, à citação benjaminiana, ou, mais especificamente, podem ser pensados sob o termo hölderliniano de *cesura*. Eles consistem naqueles momentos singulares onde se concentra o sentido da música e onde reside a possibilidade de seu entendimento. Daí o autor falar da verdadeira reprodução ser capaz de fazer uma *radiografia* da obra, não no sentido de mostrar apenas seu esqueleto, mas “toda a plenitude do subcutâneo”⁴⁹, o que se pode fazer pela fragmentação tecnicamente manipulada. Trata-se, assim, de redimensionar a questão da técnica, e mais especificamente da reprodução técnica, levando-se em consideração quanto os recursos tecnológicos são potencialmente capazes de um uso crítico através de um procedimento de fragmentação que se situa entre a atomização e a totalidade. Isto é, Adorno parece insistir na idéia de que o disco e o rádio, enquanto meios de registro, não foram suficientemente explorados, pois eles podem fazer frente ao fetiche do *ao vivo*, da “celebração sacralizante”⁵⁰ que predomina em muitas audições, ou seja, eles dão a possibilidade de interpretar a música antiga de modo contemporâneo.

⁴⁹ *Idem*, apud, 218

⁵⁰ *Idem*, p. 217

Enquanto a reprodução estereotípica promove a repetição do idêntico, a reprodução fragmentária abre a possibilidade do novo, na relação com passado que constitui as obras.⁵¹

Considerações como essa nos permitem entender algumas colocações de Adorno que poderiam gerar estranhamento, como, por exemplo, quando ele afirma que “a destruição da sinfonia pelo rádio é também um desenvolvimento da verdade”⁵², em *Do uso musical do rádio*.

No fundo, essa idéia de destacar os detalhes, de “abrir” cesuras na obra por meios técnicos está profundamente ligada à noção de *dissociação* e *descontinuidade*, enquanto rompimento com o fluxo temporal linear, ponto que nos leva a outra discussão, também complexa. Vejamos, antes, como o cinema se insere nesse contexto.

A montagem cinematográfica

Adorno não produziu uma teoria do cinema, não como fez com a música de seu tempo. A maioria das referências a esse meio está inserida no seu diagnóstico a respeito da cultura contemporânea, bem como no de seu parceiro Max Horkheimer. Assim, “o cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema”, na medida em que integram aquilo que ficou conhecido como *indústria cultural*, que “confere a tudo um ar de semelhança”⁵³ (Nota DE 113). O cinema só é tratado separadamente na medida em que

⁵¹ *Idem*, p. 218

⁵² *Idem*, apud, p. 217.

⁵³ ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 113.

representa o meio por excelência em que a tendência niveladora da indústria cultural se faz mais presente.

Na *Dialética do Esclarecimento*, o ceticismo de Adorno (e de Horkheimer) em relação ao cinema é explícito. Poderíamos elencar vários fatores para exemplificar isso; o seu caráter assumidamente mercadológico, seu uso pela propaganda nazista. Mas por trás desses permanece a idéia de que a tela do cinema nos impõe um ritmo que impede qualquer tipo de reflexão, uma vez que a sucessão incessante de imagens nos priva de uma postura contemplativa. Nesse sentido, os filmes serviriam perfeitamente para uma época marcada pela necessidade cada vez mais *veloz* de ajustamento, na medida em que reproduzem padrões de comportamento ao estabelecerem uma relação direta de identidade com o espectador. Diante da tela, tal como ao guiar um carro, “devemos manter os olhos na estrada e ficar prontos para reagir a cada instante com o movimento certo”⁵⁴. O pessimismo de Adorno e Horkheimer em relação ao cinema poderia, enfim, ser resumido segundo a idéia de que os filmes, mais do que os outros meios de comunicação, “glorificam o mundo como ele é”⁵⁵.

A leitura corrente que se faz dos pensadores frankfurtianos toma essa peculiaridade como cerne da questão. Ela não está errada, como demonstram as citações acima. Entretanto, é preciso inicialmente distinguir algumas nuances entre o pensamento de Adorno, Horkheimer e Benjamin, em diferentes épocas. Vejamos o caso do primeiro, que é a base teórica dessa pesquisa.

O veredicto segundo o qual o cinema, de todos os meios de cultura de massa, é o “que mostra com maior nitidez esta tendência aglutinadora”⁵⁶ da indústria cultural está já na introdução do livro que Adorno escreveu em parceria com Hans Eisler, *El Cine y La Musica*, publicado quase na mesma época da *Dialética do Esclarecimento*. Esse

⁵⁴ HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*, p. 109.

⁵⁵ *Idem*, p. 153.

⁵⁶ ADORNO, Theodor, e EISLER, Hans. *El cine y la musica*, p. 14.

veredicto marca todo o texto, assim como o pressuposto benjaminiano de que o cinema só pode ser pensado como reprodução técnica, já que ele não tem um original. Mas, e isso obviamente justifica a empreitada, o livro pode ser encarado mais como uma crítica à maneira de se fazer cinema do que ao cinema em si, ao cinema como técnica, em sua relação com a música. Não por acaso, ele é repleto de passagens sobre o conservadorismo dos diretores que reproduzem técnicas ultrapassadas que não correspondem aos avanços tanto da música como da linguagem cinematográfica. É o caso, por exemplo, quando, ao tratar do plano secundário da música como acessório da ação falada, os autores nos lembram do uso do ruído, ou da interrupção da ação para o desenvolvimento de uma peça musical. É preciso levar em conta o contexto em que o livro foi escrito, mas, de modo geral, essas críticas demonstram o quanto

(...) as possibilidades que os dispositivos técnicos podem brindar a arte no futuro são imprevisíveis, e até no filme mais detestável existe o momento em que essas possibilidades irrompem de forma patente.⁵⁷

Essas possibilidades voltam a ser aventadas depois de mais de 20 anos da publicação de *El Cine y la Musica*, sob uma mesma perspectiva:

Ao buscar atingir as massas, até mesmo a ideologia da indústria cultural acaba sendo tão antagônica quanto a sociedade para a qual ela é destinada. Ela contém o antídoto de suas próprias mentiras. Nada, além disso, se poderia invocar para a sua salvação.⁵⁸

Trata-se do ensaio *Filmtransparente*, de 1966, que no Brasil foi publicado sob o título *Notas sobre o filme*. Nele, Adorno procura pensar o cinema para além do “reforço

⁵⁷ ADORNO, Theodor e EISLER, Hans. *El cine y la musica*, p. 15.

⁵⁸ ADORNO, Theodor. *Notas sobre o Filme*. In: Col. Grandes Cientistas Sociais, p. 105.

afirmativo da superfície visível da sociedade”⁵⁹. A sua resposta, como veremos, é o recurso da montagem, e é ela que vai nos apontar a proximidade do cinema com a música.

Notas sobre o filme, ao lado de *Belas Passagens*, ocupa uma posição de destaque no já citado artigo de Jean Lauxerois, *Adorno et la question de la technique*. Segundo o autor, o que está em jogo é a possibilidade dos recursos técnicos libertarem a temporalidade musical da idéia tradicional de linearidade, continuidade e instantaneidade. Em outras palavras, a fragmentação, os detalhes, as cesuras, devem ser pensados a partir do efeito de descontinuidade. Nesse sentido, Lauxerois cita a “dissociação mahleriana” para relacioná-la com certo uso da reprodução técnica que pode romper com a “representação continuista e totalizante do tempo”⁶⁰. A descontinuidade tecnicamente manipulada pode tirar a escuta musical do domínio da sucessividade para promover uma “forma de simultaneidade e de contemporaneidade de seus componentes”⁶¹.

O cinema se insere nesse contexto na medida em que o autor, citando Adorno e Benjamin, ressalta seu aspecto essencialmente paradoxal, isto é, o fato de sobrepor o processo de produção ao de reprodução. O cinema representa, então, o poder da técnica.

O filme encontra-se diante da alternativa de como proceder na ausência do ofício artístico por um lado e, por outro, sem cair no meramente documentário. A resposta que primeiramente se apresenta é, como há quarenta anos, a montagem que não se imiscui nas coisas, mas as recoloca em constelações escriturais. A durabilidade do método

⁵⁹ *Idem*, p. 104.

⁶⁰ LAUXEROIS, Jean. *Adorno et la question de la technique*, p.220

⁶¹ *Idem*, p. 221.

voltado ao choque (no sentido de Benjamin) desperta dúvidas. O apenas montado, sem acréscimo de intenção nos detalhes, desperta dúvidas.⁶²

O recurso da montagem possibilita a inserção do fragmento na obra como elemento de realidade não conciliada, mas não é o suficiente, porque há o risco de ela ser fetichizada. Para Adorno, é preciso, sobretudo, retirar o aspecto *a priori* coletivo do filme, o que se pode fazer aproximando-se de outros meios, como a música.

Manifestamente o filme deve, neste momento, procurar seu potencial mais fecundo em outros meios fortemente afins, como certa música. O filme de televisão *Antithèse*, do compositor Mauricio Kagel, oferece um dos exemplos mais fortes disso.

Que os filmes forneçam esquemas de modos de comportamento coletivo, não é algo que lhes seja exigido apenas adicionalmente pela ideologia. Pelo contrário, coletividade é algo que penetra até o íntimo do filme. Os movimentos que ele representa são impulsos miméticos. Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem. Nessa medida, o filme é semelhante à música, assim como nos primeiros tempos do rádio a música era parecida com as películas. Dificilmente chega a ser um desvio considerar o sujeito constitutivo do filme como um “nós”: nisso convergem o seu aspecto estético e o aspecto sociológico. [...] À medida que o olho é arrastado nesse fluxo, ele cai na corrente de todos aqueles que seguem o mesmo apelo. (...) O filme emancipado teria de retirar o seu caráter *a priori* coletivo do contexto de atuação inconsciente e irracional, colocando-o a serviço da intenção iluminista.⁶³

⁶² ADORNO, Theodor. *Notas sobre o Filme*. In: Col. Grandes Cientistas Sociais, p. 105.

⁶³ *Idem*.

Ludwig van reúne dois aspectos pouco conhecidos do pensamento adorniano. A utilização do fragmento como apropriação de materiais gastos, a partir de certo uso que os apresente em sua caducidade, e a montagem como forma de reunir esses fragmentos como “elementos de realidade não conciliada”.

Vejamos como algumas cenas nos mostram isso no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2

O filme

Em 1970, comemorava-se em todo o mundo os 200 anos de nascimento de Ludwig van Beethoven. Uma infinidade de concertos, festivais, gravações, regravações, debates, livros e artigos em jornais e revistas, em várias partes do mundo, deram grande dimensão às comemorações em torno do bicentenário. Na Alemanha, obviamente, essa data teve um peso ainda maior, uma vez que Beethoven tinha Bonn como cidade natal. Era o “Ano Beethoven”, com uma extensa programação oficial por parte de instituições públicas e meios de comunicação. A data, enfim, era emblemática, e inspirou também algumas composições, como a peça *Kurzwellen mit Beethoven*, de Karlheinz Stockhausen.

Nessa época, o compositor argentino Maurício Kagel, nascido em Buenos Aires em 1931, já havia se estabelecido na Alemanha há mais de 10 anos, onde fora como bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) no final da década de cinquenta, fixando-se na cidade de Colônia. Kagel foi afetado pelo clima das comemorações. Sua proposta para a solenidade foi *sui generis*: a suspensão de todas as execuções de peças de Beethoven. A sua homenagem, entretanto, já estava sendo preparada um ano antes, com o filme *Ludwig van: ein bericht (Ludwig van: um relato)*, encomendado por uma emissora de televisão alemã para a ocasião. Nele, Kagel não leva a cabo sua proposta de suspender as execuções da obra do célebre compositor; não literalmente. Algo dessa sugestão de suspensão é preservado no longa, que nos apresenta um Beethoven muito diferente daquele cercado pelo tom grandioso das comemorações do bicentenário.

Conforme descrito no capítulo anterior, *Ludwig van* discute criticamente a obra de Beethoven e sua recepção através de uma colagem com trechos de peças do compositor alemão. Ao simular o retorno de Beethoven a Bonn, o filme explora efeitos paródicos enquanto re-orquestra suas composições, de modo a soarem desfamiliarizadas, com alterações de timbre e andamento.

Em outras palavras, *Ludwig van* é uma tentativa de executar a música do passado através de uma leitura contemporânea, de modo a problematizar a cristalização do mito colado à figura do compositor e o conservadorismo de suas interpretações por grande parte das orquestras, sem com isso perder o caráter de homenagem na medida

em que ressalta na “música de Beethoven uma grande capacidade de resistência”⁶⁴. O aspecto visual do filme é pensado simultaneamente com a música, de forma que aquilo que ouvimos não é uma “trilha”, um acompanhamento das cenas, mas parte integrante do filme. Assim, *Ludwig van* não narra a trajetória do compositor, mostrando suas agruras pessoais e os mistérios que envolviam seu processo criativo, nem procura reconstituir a história “tal como ela foi”, tampouco nos fornece uma imagem romanceada que geralmente é associada à ele. A começar que o filme não nos mostra Beethoven em pessoa. O espectador nunca vê o compositor, pois a câmera é posicionada como se nós fôssemos Beethoven. Podemos ver, de vez em quando, apenas seus pés e suas mãos. Somos levados a observar pelos olhos dele. Assim, as imagens não nos devolvem o compositor grandioso tal como se espera pela comemoração de seu bicentenário.

Em linhas gerais, o filme pode ser dividido em duas partes. Na primeira, Beethoven, seu “fantasma”, volta a sua cidade, Bonn, e depara-se com sua obra no mundo contemporâneo. Ele chega de trem, observa sua estátua numa praça da cidade, seus discos numa loja, visita sua casa imaginária, transformada em museu, e parte num navio a vapor pelo rio Reno. A outra parte do filme consiste de uma série de cenas que, em sua maioria, parodiam programas de televisão, inclusive um debate simulado com críticos e estudiosos em que o próprio Kagel participa. O filme tem no total uma hora e meia de duração.

Ludwig van conta com a participação de vários artistas plásticos, como Joseph Beuys, Robert Filliou, Dieter Rot, Stefan Wewerka, entre outros, cujas contribuições se fazem mais presente na cenografia da casa imaginária de Beethoven, onde cada cômodo foi cuidadosamente elaborado por um deles.⁶⁵

A música que é executada no filme parte basicamente de dois procedimentos. No primeiro, Kagel utiliza-se de peças já gravadas e faz uma colagem com elas. O segundo consiste em um trabalho coletivo do compositor junto a um grupo de 16 músicos que receberam reduções para piano e foram orientados a tocar a parte que eles achavam ser a de seu instrumento. Kagel atuou como regente, mas as especificações do roteiro do filme sugeriam aos músicos uma liberdade para a condução rítmica e para começar a

⁶⁴ KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 203.

⁶⁵ Nas análises de cenas, os nomes dos artistas plásticos envolvidos na cenografia serão mencionados. De qualquer forma, a ficha técnica completa do filme pode ser verificada ao final desta dissertação, no “Anexo II”.

tocar onde quisessem, não necessariamente a partir do primeiro compasso. Há, inclusive, uma versão para concerto, *Ludwig van: homage by Beethoven*, que foi baseada nas imagens do filme, mais especificamente na cena do “quarto de música”, onde todo o mobiliário, o chão e o teto, estão recobertos com pedaços de partituras de obras de Beethoven.

Antes de analisarmos as cenas, convém salientar que *Ludwig van* inaugura uma trilogia de obras na trajetória de Mauricio Kagel que dialoga diretamente com a tradição musical, apropriando-se e transformando a música de grandes compositores. Além de Beethoven em *Ludwig van* (1970), ele também “se utilizou” de Brahms em *Variationen ohne Fuge* (Variações sem fuga), de 1972, e de Bach em *Sankt-Bach-Passion* (A paixão segundo Bach), de 1985 - os “Três Bs” da música alemã. E isso acontece curiosamente num momento em que ele já havia se estabelecido como compositor “de vanguarda” na Europa.

Embora o objeto dessa pesquisa não seja o de traçar um panorama da obra de Kagel, vale ressaltar que *Ludwig van* representa um momento de sua carreira em que a tendência ao experimentalismo e o flerte com outras artes atinge seu ápice. *Variationen ohne Fuge* foi baseada nas *Variações de Fugas sobre um tema de Handel para piano, opus 24*, de Johannes Brahms. Nela, Kagel simula uma troca de correspondência com Brahms, pedindo-lhe conselhos para compor uma obra orquestral para a semana de Brahms em Hamburgo. São dessa época também as peças *Staatstheater* e *Acústica*, dois trabalhos experimentais que trabalham com ruídos de objetos incomuns e fazem uso inusitado de instrumentos convencionais, ao mesmo tempo em que exploram o aspecto cênico da música. A primeira, aliás, guarda uma semelhança com *Ludwig van* por fazer com o gênero ópera o que o filme em questão faz com Beethoven. As duas obras, enfim, consagraram Kagel como um nome ligado à vanguarda na Europa, embora ambas tenham sido pouco difundidas fora do Velho Continente. *Acústica*, inclusive, foi uma das poucas peças do compositor apresentadas no Brasil, no caso, pelo grupo inglês Apartment House, na 41ª edição do Festival Música Nova, em 2006, no Sesc Consolação, em São Paulo.

Kagel realizou outros filmes também, mais de 20, mas *Ludwig van* parece reunir as experimentações que ele desenvolveu em trabalhos como *Solo*, *Duo* e *Anthithèse*. Os filmes posteriores, como *Blue's Blue*, *Zwei-Mann-Orchester* e *Repertoire*, têm sido

mais considerados pelo seu valor de documentário⁶⁶. É também o primeiro longametragem realizado pelo compositor.

Este capítulo, portanto, é reservado à análise de algumas cenas, a maioria delas extraídas da primeira parte do filme. Devido ao fato de Kagel trabalhar simultaneamente sons e imagens, as análises a seguir tentarão abordar os dois aspectos, ora ressaltando um, ora outro. Elas não têm o objetivo de descrever as ações do filme, reproduzindo-as textualmente; antes, serão ressaltadas algumas passagens que podem servir à reflexão. Assim, o critério de seleção foi estabelecido em correspondência com a proposta inicial da pesquisa, de investigar certo uso do fragmento a partir de materiais musicais do passado utilizando-se o recurso de montagem. Ao todo, serão 7 cenas. Da segunda parte do filme será destacada apenas aquela em que o pianista Klaus Lindemann se transforma em Linda Klaudius-Mann, maquiado de modo caricato para interpretar a *Sonata Waldstein, opus 53*.

As análises serão acompanhadas de imagens e a indicação de minutagem.

⁶⁶ Ver HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. Ashgate.

Cenas

*O cinema personaliza o fragmento, ele o enquadra e forma um novo realismo
do qual as conseqüências podem ser incalculáveis.*

Fernand Léger⁶⁷

Cena 1

(0' até 1'00'')

A primeira cena do filme mostra o artista plástico Stefan Wewerka barbeando-se em frente ao espelho, repetindo algumas palavras em alemão - um início inusitado para um filme em homenagem a Beethoven, assim como é inusitado o fato de o primeiro som que ouvimos é o de um barbeador elétrico. A cena é interrompida e a tela se escurece enquanto Wewerka continua falando. No momento seguinte, vemos um pianista tocando ao fundo o 1º movimento da *Sonata Appassionata, opus 57*, em Fá menor. Em primeiro plano um narrador enxuga as lágrimas e diz a seguinte frase: “É isso, de coração a coração”.

Os sessenta segundos que abrem o filme nos apresentam três elementos que terão presença constante: o uso do ruído, a alusão ao passado e certo romantismo na recepção da obra de Beethoven. O primeiro é evidente. O segundo está no fato de o narrador ser uma pessoa idosa, pois, como iremos perceber, isso se repetirá

⁶⁷ Apud. *Dossier Kagel*. In: *Musique en jeu*, nº 5. Pág. 118.

freqüentemente, principalmente nas passagens em que Kagel parodia programas de televisão. Trata-se de uma opção de “mostrar as rugas”, como ele indica no roteiro, uma postura que vai contra os ditames dos meios que formam a indústria cultural, “cujo padrão exclui o que não tenha sido previamente apreendido e mastigado, e que atua analogamente ao ramo dos cosméticos quando elimina rugas dos rostos”⁶⁸. A câmera focaliza esse narrador; vemos de perto sua tez envelhecida.

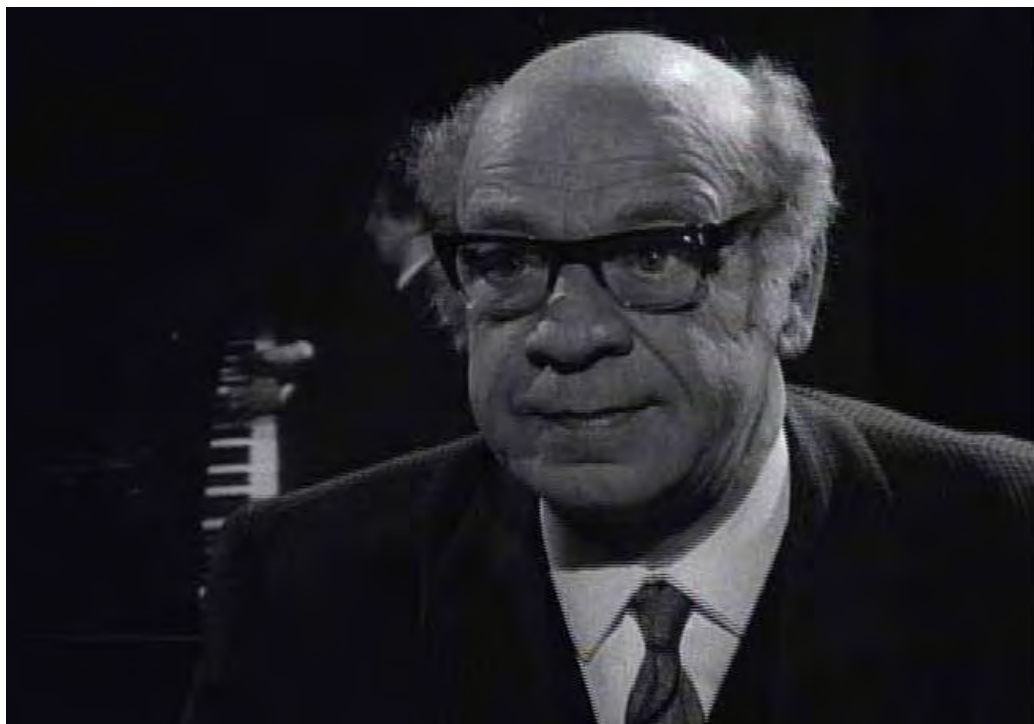
Elenco televisivo: Todos os participantes (homens e mulheres), devem ter no mínimo 65 anos, e ter rostos enrugados. Ao contrário da ideologia da televisão de visual enxuto, as pessoas mais velhas são as ideais nesse caso. As seguintes frases são autênticas e verificáveis: “Eu peço sua paciência”, “O mundo perdeu a inocência, e sem inocência não se pode criar ou usufruir...” “Naquilo que eu me transformei, eu me transformei por mim mesmo”.⁶⁹

Esse procedimento é reforçado quando aparecem máscaras mortuárias na casa de Beethoven e nos programas televisivos.

No fundo, toda a cenografia traz a marca do tempo, tanto pelos atores como pela presença constante de objetos velhos, “gastos”, como os que aparecem na cena da adega da família de Beethoven, cheia de entulhos, ou ainda nas ruas da cidade em reforma. São, inclusive, elementos que podem nos remeter ao fato de que a casa onde Beethoven nasceu em Bonn foi destruída durante a Segunda Guerra. No aspecto musical, essa idéia também está presente, por exemplo, quando ouvimos algumas obras em um ritmo que lembra as marchas fúnebres tocadas em banda ou fanfarra. Às vezes, isso é até literal. Em uma das últimas cenas da primeira parte, na qual Beethoven está num navio a vapor, ouvimos a marcha fúnebre da *Sonata opus 26*.

⁶⁸ ADORNO, T. *Notas sobre o filme*. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais*, pág. 101.

⁶⁹ Roteiro. The Mauricio Kagel Edition, Winter & Winter, p. 52.



O terceiro elemento que deve ser salientado é o uso frase “de coração a coração” enquanto ouvimos a *Appassionata*. Ele também se repetirá, nesses mesmos programas, todos carregados de certo sentimentalismo; uma alusão, talvez, à “inflação romântica da música do passado”⁷⁰, como diz Kagel. Um dos exemplos mais notáveis é o programa “Sport Extra”, já quase no final do filme, em que a frase é repetida enquanto a tela mostra uma bola de futebol, sugerindo-nos mais do que romantismo, uma “emoção” digna de Copa do Mundo.

⁷⁰ KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 205.

Cena 2 – Chegada a Bonn

(de 1:00 a 4:30)

Após esse breve prólogo, a câmera toma a posição de Beethoven. Ele está dentro de um trem, sentado próximo à janela, chegando à estação ferroviária de Bonn. Somos levados a ver sob seu “ponto de vista”, procedimento este adotado por Kagel que nos remete às seguintes palavras de Adorno:

Os movimentos que ele (o filme) representa são impulsos miméticos. Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem. Nessa medida, o filme é semelhante à música, assim como nos primeiros tempos do rádio a música era parecida com as películas. Dificilmente chega a ser um desvio considerar o sujeito constitutivo do filme como um “nós”: nisso convergem o seu aspecto estético e o aspecto sociológico.⁷¹

Dessa forma, Kagel coloca de maneira escancarada esse “nós” *a priori* que, segundo Adorno, é constitutivo dos filmes. Escancarada porque somos levados a nos identificar com o próprio personagem, que não é uma pessoa qualquer, mas sim o próprio Beethoven, rompendo assim a distância do homenageado.

É Beethoven quem abre a porta do trem. Vemos apenas seus pés e suas mãos, enquanto ainda escutamos um fragmento do primeiro movimento da *Appassionata*. A música só é interrompida quando ele entra na estação. As pessoas o observam.

Na cena seguinte, depois de alguns segundos de silêncio, a câmera mostra a estátua de Beethoven numa praça com um pombo na cabeça. Nesse exato momento soam os primeiros acordes do *scherzo* da *Nona Sinfonia*. Não é como estamos

⁷¹ ADORNO, T. *Notas sobre o filme*. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais*, pág. 105.

acostumados a ouvir, pois a orquestração está alterada, privilegiando a linha melódica através da ênfase nos instrumentos de sopro mais agudos, como os trompetes, em detrimento do baixo e do violoncelo. Perde-se a densidade orquestral. A sustentação do baixo e do violoncelo fica a cargo do fagote, que faz uma pontuação que lembra uma marcha, o que dá um caráter mais jocoso ao *scherzo*, que em italiano se traduz, literalmente, por “brincadeira”. Em alguns momentos, Kagel insere um piano e até um instrumento de cordas artesanal que é dedilhado por músico de rua sentado na calçada, executando trechos da sinfonia.



Vale ressaltar que a *Nona* é a consagração pública da 3ª fase de Beethoven. Do ponto de vista histórico musical, ela inaugura o *scherzo* como segundo, e não terceiro movimento, como era usual. O procedimento é repetido várias vezes durante todo o romantismo.

Kagel faz ao longo do filme diversas referências ao modo de como hoje se interpreta Beethoven. Referências que serão explícitas na cena em que ele simula um

debate com críticos e especialistas, que não poupa críticas a maestros como Herbert von Karajan, preocupados, segundo um dos debatedores, com uma interpretação “desfrutável” (48:35).

É a *Nona Sinfonia* o que escutamos enquanto Beethoven sai da estação de trem e caminha pelas ruas da cidade sob olhares admirados dos transeuntes. Kagel nos mostra o compositor observando sua consagração. Não é só sua estátua que ele vê, é também algo impossível em sua época, o registro sonoro de suas obras em um suporte físico, em outras palavras, a indústria fonográfica.

Depois de caminhar, Beethoven pára em frente à vitrine de uma loja de discos e vê sua imagem estampada nas capas de LPs.

Cena 3 – a loja de discos

(4:35 a 5:35)

Depois de observar discos com obras suas na vitrine, Beethoven entra na loja. Neste momento, podemos perceber o trabalho de Kagel no sentido de explorar o que Peter Szendy chamou de “plasticidade” da escuta, a começar pelo modo como ele relaciona som e imagem. Quando o “personagem” caminha em direção ao interior da loja, a música, ainda o *scherzo* da *Nona Sinfonia*, soa como se estivesse abafada, interiorizada. Na tela, vemos pessoas em fileiras diante de vitrolas ouvindo os discos através de um fone antes de comprá-los.

Nós, espectadores-ouvintes do filme, escutamos a música segundo um duplo ponto de vista: ela ressoa, atenuada e distanciada, como através de um fone, mas também como ressoava às orelhas do grande surdo. O filme, que faz de nós clarividentes (ao nos

colocar, pelos olhos da câmera, no ponto de vista do próprio Mestre), faz de nós, correlativamente, *deficientes auditivos*. E Kagel faz desse *ponto de escuta* um motivo que permite explorar a *plasticidade*⁷².

Evidencia-se aqui um recurso que será freqüente no filme: a alusão à surdez do compositor. De fato, o filme vai ser permeado de referências à deficiência de Beethoven, tanto no aspecto visual - ao mostrar constantemente próteses e aparelhos auditivos - quanto no musical, ao explorar efeitos de volume e intensidade, bem como a alteração de timbres. Essa característica foi notada por outros comentadores, como Björn Heile, ao ressaltar que, em *Ludwig van*, “somos levados a ver com seus olhos e a ouvir com seus ouvidos”⁷³.

Essa alusão à surdez é provocativamente irônica no filme, que nos lembra o tempo todo quanto da recepção da obra de Beethoven foi influenciada pela sua tragédia pessoal (que o diga Wagner, que chamou de “época divina” aquela das composições elaboradas em sua “completa surdez”). Como observa Szendy, a releitura de Beethoven por parte de Kagel pode ser colocada sob o signo da *autenticidade*, já que tira sua força crítica de um paradoxo. Isto é, ela procura uma autenticidade ainda mais autêntica, pois

(...) não se trata somente de tocar Beethoven com instrumentos de época e segundo as convenções de interpretação de então, mas de tocar como ele (não) ouvia⁷⁴.

Assim, o ideal de interpretação “fiel” é levado ao extremo e a autenticidade é lançada contra si mesma. Uma maneira, segundo Kagel, de restituir uma forma de “cruza” perdida na música de Beethoven.

⁷² SZENDY, Peter. *Écoute – une histoire de nos oreilles*, pág. 165.

⁷³ HEILE, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*, pág. 36.

⁷⁴ SZENDY, Peter. *Écoute – une histoire de nos oreilles*, pág. 167.

O ideal seria interpretar Beethoven como ele ouvia, ou seja, “mal”. É isso o que eu tentei fazer em meu filme *Ludwig van*. A idéia básica era re-orquestrar sua música de modo que certas regiões sonoras e certas frequências que um surdo ouve com dificuldade ou ainda de maneira deformada fossem conseqüentemente tratadas⁷⁵.

No fundo, estamos diante de uma crítica mais ampla, como veremos adiante, que diz respeito tanto à execução quanto à recepção da obra de Beethoven. Nesse sentido, temos de um lado a tentativa de romper com uma postura religiosa que preenche as salas de concerto com uma atmosfera de “enobrecimento moralizador”, como diz Kagel⁷⁶, na qual a reverência ao mito antecede sua música. Por outro lado, há também uma crítica ao modo como se interpreta o compositor alemão, especialmente a todo tipo de “retoque” na instrumentação que tem como objetivo “suavizar a dureza do som”, bem como no conservadorismo de uma condução rítmica marcada pela “regularidade estrita”⁷⁷. É contra todos esses aspectos que Kagel se coloca, a fim de restituir a contundência da obra, neutralizada ao longo dos anos.

As deformações de timbres nos permitem ainda constatar, claramente, enquanto gravações, a que ponto se trata de uma música verdadeiramente grandiosa⁷⁸.

Cada cena do filme é carregada de alusões e críticas ao culto a Beethoven e sua recepção. Foi por isso que o filme gerou polêmica na época de sua exibição, a ponto de receber a acusação de ser “anti-Beethoven”. O paradoxo da interpretação fiel é um dos

⁷⁵ KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 208.

⁷⁶ *Idem*, p. 205.

⁷⁷ *Idem*, pp. 207 e 208. Todos esses termos colocados aqui entre aspas foram enunciados pelo próprio compositor.

⁷⁸ *Idem*, p. 208.

meios pelos quais Kagel busca retirar a música do passado do fenômeno museológico. Sua intenção é a de nos reaproximar Beethoven, tratando-o não como uma relíquia a ser preservada, mas como um criador que levou ao limite as formas musicais de sua época, forçando-nos a uma nova percepção. É essa a idéia que está por trás do trabalho de Kagel, e é isso que nos permite estabelecer uma relação de sua obra, especialmente a última fase, com a música do século XX.

É preciso uma interpretação às vezes mais próxima de nossa maneira de fazer a música hoje. É exatamente o que eu fiz com Beethoven... a música do passado está mais próxima de nós na medida em que nós a interpretamos de uma maneira diferente!⁷⁹

A cena da loja de discos, enfim, reúne vários elementos para análise. Musicalmente, percebemos o trabalho de mudança de timbres e o uso de recursos como o abafamento no *scherzo* da *Nona Sinfonia*. No aspecto visual, ela é rica em imagens de aparelhos de escuta, vitrolas, fones e suportes tecnológicos da música comuns hoje em dia, ao passo que a obra de Beethoven é recontextualizada. Esse é um dado importante, premeditado por Kagel, que faz dos recursos técnicos um meio crítico fundamental em seu filme. Não por acaso, a cena seguinte é a de uma fábrica de LPs.

⁷⁹ *Idem*, p. 214.



Cena 4 – A fabricação dos discos

(5:35 a 8:00)

Neste momento, a câmera abandona o ponto de vista do qual estávamos vendo as cenas anteriores, isto é, o de identificação com Beethoven. Vemos apenas sua mão ainda na loja colocando a agulha da vitrola nos sulcos de um disco. Segundos depois, a *Nona* é interrompida para a entrada do segundo movimento da *Sonata para piano Les Adieux*, opus 81. Ela também está com outro timbre. Não é o piano solo que ouvimos, mas uma orquestração na qual há ênfase nos sopros. Aliás, os timbres não são predefinidos em *Ludwig van*. A partitura das músicas do filme não existe, o que existe na verdade é um *script* com roteiros de cenas. Conforme descrito acima, o procedimento adotado pelo compositor argentino está baseado na colagem de peças pré-existentes e no trabalho coletivo de uma pequena orquestra a partir de reduções para piano. Na versão

orquestral, estão reunidas fotos do “quarto de música”, ou seja, não são propriamente partituras, mas pedaços delas, onde raramente vemos indicações de armadura de clave, o que dá margem a diferentes interpretações; tanto assim é, que na capa do documento podemos ler “for any instruments”, o que não deixa de ser curioso em se tratando de Beethoven, que determinava tudo - timbre, tempo, dinâmica.

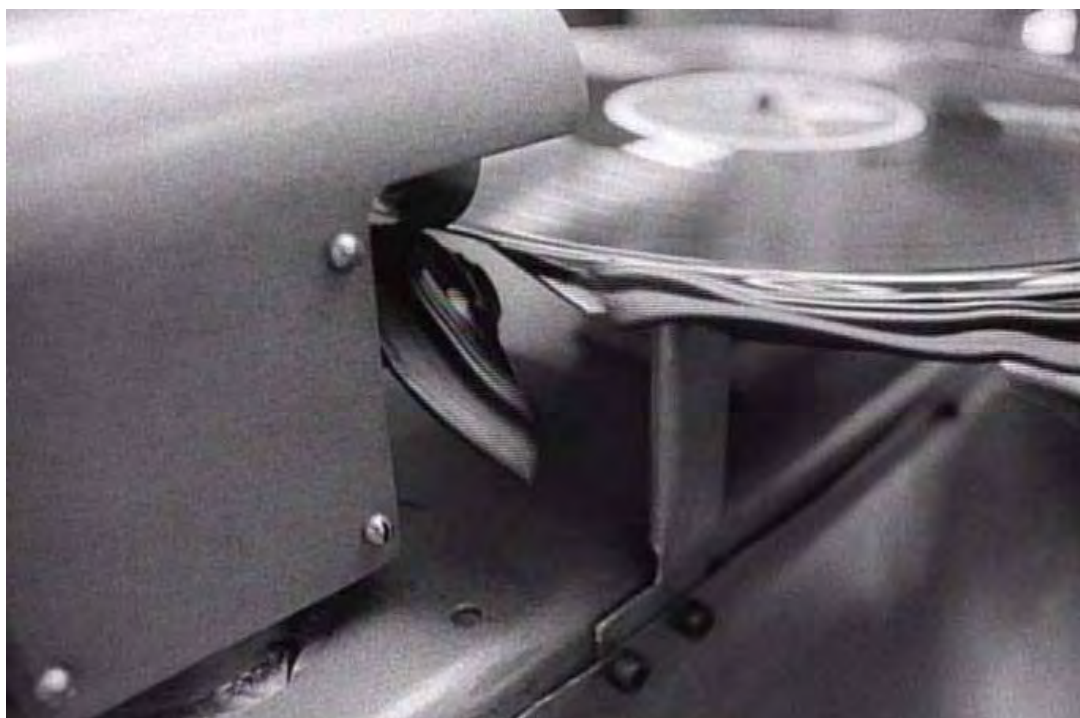


Nesta cena, além da sonata ser tocada por uma orquestra de cordas e sopros de maneira quase irreconhecível, ela é freqüentemente entrecortada por ruídos, enquanto aparecem imagens de todo o processo de prensagem e etiquetagem de LPs. A câmera foca detalhes, como a de um pedaço de vinil, a matéria-prima do disco, sendo achatado para moldar-se ao formato padrão de venda. Também há um foco no recorte da rebarba do LP, que vai caindo em ziguezague num recipiente, dando-nos uma imagem sugestiva da plasticidade do suporte sonoro das obras musicais. Assim como é sugestivo o processo de lavagem e etiquetagem em série dos discos, produtos a serem “degustados”.

Segundo Peter Szandy, cenas como essa da fabricação do disco é que nos permitem ver o filme de Kagel como uma série de variações sobre *materiais plásticos* de todos os gêneros. Tanto o suporte da música, como a própria música, apresentam-se flexíveis, moldáveis, através de um trabalho de delimitação e distorção. O trabalho plástico do filme será notado principalmente da cena em que aparece a casa imaginária de Beethoven.

A insistência da câmera em nos mostrar esses detalhes da fabricação dos discos vai se repetir em outros momentos do filme, como na cena em que Beethoven entra num navio a vapor pelo rio Reno e as engrenagens da embarcação ganham destaque. A câmera focaliza todo o processo e vai se aproximando da maquinaria, a ponto de, às vezes, não conseguirmos nem identificar do que se trata, pois vemos apenas engrenagens. Enfim, visualmente há toda uma preocupação na valorização do detalhe, assim como se faz com a música, apresentando não só trechos de obras, mas também destacando alguns instrumentos, algumas passagens. No caso da ênfase nas engrenagens e na maquinaria, que sugerem a inserção do ruído na música que estamos ouvindo, *Ludwig van* representa uma continuidade do primeiro filme de Mauricio Kagel, *Antithèse*, feito entre 1965 e 1966. Esta obra, citada por Adorno no texto “Notas sobre o filme”, além de trabalhar a relação do plano acústico com o plano ótico, representa a própria música através de uma *antítese* entre sons eletrônicos e sons “ao vivo”. A construção a base de ruídos e sons insólitos parte de um minucioso trabalho feito em parceria com Helmut Klein, do Estúdio Siemens de Munique, onde um conversor transforma sons harmônicos em não-harmônicos, e vice-versa. São ruídos da rua, risos, aplausos, barulho do mar, que montam a cena, enquanto o ator Alfred Feussner, o único no filme, manuseia fitas magnéticas, toca-discos, aparelhos de rádio e amplificadores, dentre outros equipamentos eletroacústicos, extravagantes pela dimensão que adquirem

na tela. A câmera tem um ritmo próprio, independente dos movimentos do ator. O filme joga o tempo todo com efeitos sonoros e visuais num labirinto de ações sincronizadas e não sincronizadas, de modo a quebrar a expectativa do espectador-ouvinte numa atmosfera apocalíptica.



A cena da prensagem industrial em *Ludwig van* e o modo como Kagel trabalha som e imagem também nos remetem à importância da forma do disco como registro sonoro no século XX, importância que não foi negligenciada por Adorno, que via a reflexão musical de nossa época estreitamente ligada ao fenômeno da reprodução e essa, por sua vez, ao da reprodução técnica. Uma frase tirada do ensaio *A forma do disco*, de 1934, demonstra isso:

Se no lugar de praticar a história do espírito (Geist), procurássemos um dia a posição do espírito sobre o relógio de sol da técnica dos homens, então a pré-história do gramofone

poderia muito bem tomar uma importância que faria esquecer nomes de compositores célebres.⁸⁰

Dizer que Beethoven sobrevive em sua obra, é também dizer que ele sobrevive na indústria fonográfica, haja vista a quantidade de regravações das suas sinfonias. Karajan, por exemplo, gravou 5 vezes o ciclo de suas sinfonias. A cena da fábrica de discos, enfim, explora o que Peter Szandy chamou de *plasticidade generalizada* em *Ludwig van* – ou seja, a plasticidade dos suportes, da escuta e da própria música – e nos permite fazer uma referência direta a um conceito trabalhado por Adorno em seus últimos textos que, como vimos no capítulo anterior, apontam para um uso crítico dos meios técnicos, especialmente o rádio e o disco. Trata-se de uma “escuta produtiva”, que não está vinculada apenas à necessidade de romper com o fetiche da atomização pela fixação em momentos parciais, mas, tanto quanto, com o ideal de escuta objetiva, “total”. O que está por trás dessa idéia é o pressuposto de que não existe uma escuta pura, pois ela é sempre aparelhada - porque é finita. Como nos lembra Jean Lauxerois, no artigo *Adorno et la question de la technique*:

(...) a escuta nasce no início do século XX, ao mesmo tempo em que nasce a técnica de escutar. Porque não há orelha que não seja aparelhada, ainda que ela se crê ou se pretende subjetivamente pura. A orelha é aparelhada, ou seja, é a orelha de um sujeito em sua finitude.⁸¹

⁸⁰ Apud. *Adorno et la question de la technique*. In: *Ars VIII*, p. 207.

⁸¹ *Adorno et la question de la technique*, p. 212.

Beethovenhaus

A câmera volta se identificar com Beethoven quando sai do ambiente fechado, a loja e a fábrica de discos, e nos mostra novamente as ruas da cidade. Neste momento, ouvimos a abertura *Leonora, opus 72a*. Sua orquestração é a mesma das cenas em que toca o *scherzo* da *Nona Sinfonia* e a sonata *Les Adieux*, ou seja, soa como uma banda, pela ênfase nos sopros. Em alguns momentos o violino parece até soar desafinado. Visualmente, vemos Beethoven caminhar por um canteiro de obras e ruas em reforma, cheias de pedregulhos. Veremos também que dentro de sua casa imaginária, transformada em museu, junto com as partes destinadas aos visitantes, há também aposentos abandonados, o sótão desarrumado, o porão e uma adega cheios de entulhos, todos sujos. A câmera não nos poupa dessas imagens, assim como não nos poupa de ruídos que interrompem a música, às vezes com insistência.

A música já não está mais abafada, como estava dentro da loja. Beethoven caminha pela rua em reforma num espaço destinado a pedestres, avista “sua casa” do outro lado e atravessa. Quando ele pula a barreira do canteiro de obras e pisa na terra, nos entulhos da construção, percebemos que a música acompanha seus passos, isto é, os tempos fortes da abertura *Leonora* coincidem com cada pisada, e a câmera focaliza seus pés, fazendo um movimento rápido em direção ao chão, como se o próprio espectador estivesse se aventurado a atravessar aqueles destroços, gerando uma identificação ainda maior. E é neste momento que se mostra uma das maiores ironias do filme. Depois de passar por uma loja e uma fábrica de discos, Beethoven atravessa uma rua em reforma, toda esburaca, para chegar à casa onde nasceu. Quem lhe abre a porta é o guia de visita, que usa um quepe e um bigode igual ao de Hitler. É ele quem vai nos conduzir à consagração de Beethoven. A música é interrompida, o “guia-führer” (como

escreve Kagel no roteiro, fazendo um trocadilho com o sentido literal da palavra em alemão) observa com espanto o compositor, e em total silêncio lhe mostra bustos, medalhas e outros objetos confeccionados em homenagem à Beethoven, principalmente em datas comemorativas, como os 100 anos de morte, 150 anos de nascimento, e assim por diante. Aparecem também utensílios antigos que ele própria usava, principalmente próteses auditivas em formato de cone. Depois do silêncio, é a sonata *Pastoral*, opus 28 que ouvimos, em versão orquestral.

As cenas que se seguem são visualmente muito ricas. É na *Beethovenhaus* que notamos com maior destaque o trabalho de artistas plásticos no filme. Cada aposento foi elaborado por um deles, de modo que todos são carregados de simbologia e alusões ao compositor alemão e à história de sua recepção. A cozinha concebida por Joseph Beuys tem todos os tipos de utensílios domésticos e faz novamente referência à surdez ao mostrar funis que podem ser associados às próteses de escuta. Ursula Burghardt é responsável pelo “living room” com o qual Beethoven se depara ao entrar na casa, e também pelo jardim, onde podemos ver estendidos no varal roupas, lençóis e partituras, enquanto crianças lavam um busto do compositor ao som do movimento lento da *Sonata para piano*, opus 109, orquestrada e acompanhada o tempo todo pelo ruído de água correndo. A música tem mudanças abruptas de volume, que ora aumenta, ora diminui, como se estivesse sendo mergulhada. Stefan Wewerka, que aparece no início do filme barbeando-se em frente ao espelho, projetou um quarto de crianças em que não se vê um único ângulo reto. Enfim, a casa representa todo o imaginário beethoveniano. Entretanto, de todas as cenas na *Beethovenhaus*, duas merecem especial atenção: a “sala de banho” concebida por Dieter Rot, com vários bustos de Beethoven mergulhados numa banheira, e o “quarto de música”, produzido pelo próprio Kagel, que é todo

revestido de pedaços de partituras enquanto ouvimos uma profusão de obras, sobrepondo-se umas às outras. Essas duas cenas serão comentadas separadamente.

Cena 5 – Beethoven observa seu busto

(16:55 a 20:35)

Depois que Beethoven entra num cômodo onde vê pelo chão espalhados quadros, bustos e pequenas estátuas suas empacotadas, “plastificadas”, tem início a cena da sala de banho. É o guia-führer quem nos leva até ela.



Com a colaboração de Rudolf Rieser, o artista plástico Dieter Rot concebeu uma banheira cheia de água na qual vemos mergulhados dezenas de bustos de Beethoven. Todos têm 42,7 cm de altura, conforme indicado no roteiro, e não são feitos de mármore

ou qualquer outro material resistente, mas de banha ou marzipã cobertos com chocolate. Os bustos estão todos desfigurados. Sabemos que representam o compositor, mas estão tão distorcidos que em alguns casos chegam a parecer até monstruosos. Durante alguns minutos, cerca de quatro, vemos Beethoven debruçar-se sobre essa banheira e retirar seus bustos, observando-os um a um. Ao final, todos estão dispostos envolta da banheira. Enquanto isso começa o terceiro movimento da *Sonata para piano, opus 109*, o movimento lento, que é tocado de uma maneira peculiar, como acontece em vários momentos do filme. Além da mudança de timbres - pois ouvimos uma orquestra de cordas e não o piano solo - ele tem um andamento diferente, prolongado. Trata-se de contornar a marcação do tempo através do recurso do *rubato*. Esse é um dado importante, porque diz respeito a uma das principais críticas de Maurício Kagel aos intérpretes de Beethoven. A condução rítmica orientada por uma “regularidade estrita”, segundo o compositor argentino, é o que transforma as execuções de obras de Beethoven em “audições seguras”, no pior sentido do termo, pois elas revelam um nivelamento da música do passado a um denominador comum.

Os tempos não devem ser de uma regularidade estrita. Beethoven escreve raramente: “Tempo *rubato*”, mas é o que ele tem em mente. Nessa música é indispensável respirar com frequência. Assim, o caráter de improvisação (recalcada) torna-se evidente.⁸²

E acrescenta:

Um segundo ponto concerne ao aspecto da acentuação - os *sforzati* (...) toca-se ainda os *sforzati* como se eles fossem simplesmente acentos no interior da nuance indicada por

⁸² KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 207.

último. Assim, controla-se a intensidade. Eu não pretendo que todos os *sforzati* devam deslocar o discurso musical, mas eles devem produzir o efeito de uma quebra, de uma parada viva. Os jovens maestros talvez tenham medo das orquestras de renome que preferem se colocar de acordo verbalmente com o primeiro violino ao invés do toque pessoal que eles poderiam levar ao concerto da noite.⁸³

Como vimos anteriormente, a crítica de Kagel dirige-se tanto à recepção como à interpretação de Beethoven. No fundo, elas estão ligadas na medida em que uma pode justificar a outra. Isto é, o mesmo conservadorismo que predomina nas salas de concerto no que diz respeito ao caráter de culto ao compositor está relacionado a um tipo de interpretação onde os efeitos devem ser previsíveis. Nesse sentido, é possível estabelecer algumas semelhanças entre a opinião de Kagel e a de alguns críticos contemporâneos, como o inglês Norman Lebrecht, que faz o seguinte comentário sobre Karajan em seu livro *O mito do maestro*:

O elemento totalitário em Karajan se manifesta na negação da contingência – a eliminação do acaso e da inspiração de sua música. Todas as execuções se conformavam com um padrão pré-estabelecido, e esse padrão era ajustado por considerações comerciais.⁸⁴

No caso de Beethoven, Kagel parece adotar um viés histórico-filosófico diante de sua obra, procurando tratar criticamente o mito. É isso o que talvez explique as reações adversas ao filme, classificando-o de ser “anti-Beethoven”.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro*, p. 87.

Os concertos tradicionais são mais um substituto de ritual do que o ritual eles próprios. Todavia, no caso de Beethoven, o enobrecimento moralizador é insuportável. O lema: “ele sofreu por nós, estamos em dívida com sua obra” evoca forçosamente idéias neo-teológicas. A herança que Beethoven nos legou é o armamento moral.⁸⁵

Cena 6 – Musikzimmer

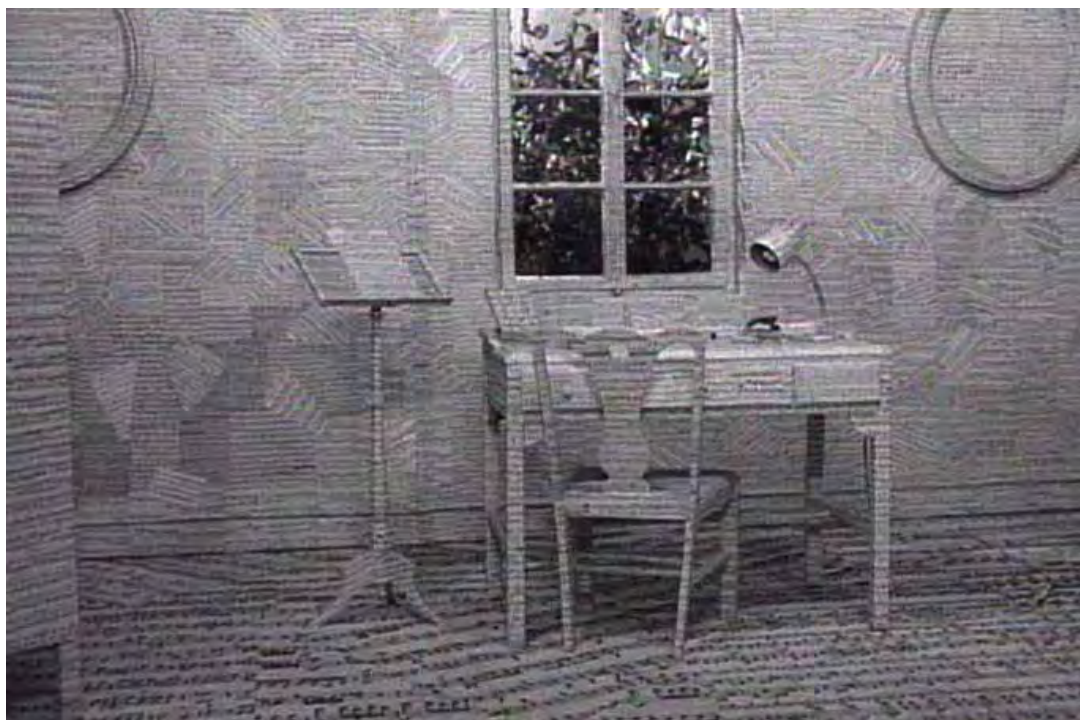
(25:35 a 34:25)

O “quarto de música” é uma das cenas mais reproduzidas nos comentários sobre *Ludwig van*. As imagens são ricas e traduzem visualmente uma gigantesca colagem com as músicas de Beethoven, num cenário onírico, quase surrealista. É uma obra plástica à parte. Todo o quarto está forrado com pedaços de partituras de obras do compositor alemão: as paredes, o chão, o teto, bem como o mobiliário; as cadeiras, mesas e instrumentos musicais. O cenário foi idealizado pelo artista tcheco Jiri Kolar e realizado pelo próprio Kagel.⁸⁶ A câmera não se fixa em nenhum ponto. Ela “passeia” lentamente sobre essas partituras coladas nas paredes e nos móveis. Não há nenhuma folha inteira, pois os papéis estão todos recortados, e o que vemos são pedaços de obras. A música, vez ou outra, acompanha as notas que aparecem na tela, partindo de uma peça à outra. Dessa maneira, o espectador percebe graus variáveis de correlação entre a notação que vê na tela e o trecho de um tema conhecido. O resultado é uma profusão sonora repleta de fragmentos que vão se sobrepondo. Há citações da *Quinta* e da *Nona Sinfonia*, além de outras passagens de obras famosas como a *Sonata ao Luar*. Esta última fica em

⁸⁵ KAGEL, Mauricio. *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois Éditeur, p. 205 e 206.

⁸⁶ Jiri Kolar teve problemas com o visto para entrar na então Alemanha Ocidental. Ver HEILE, Björn, *The Music of Mauricio Kagel*, p. 36.

destaque no momento em que Beethoven caminha sobre partituras. Mais uma vez, não é o piano solo que ouvimos, mas uma orquestra, entrecortada por outras músicas, todas elas com o mesmo recurso usado anteriormente, as alterações de timbres.



O jogo entre som e imagem fica mais evidente em algumas passagens, como quando a câmera foca um espelho que reflete os pés de Beethoven, parado sobre partituras no chão. Quando o espelho aparece na tela ouvimos notas de uma outra música interferindo na *Sonata ao Luar*. Há também a cena em que aparece um quadro com centenas de notas espalhadas desordenadamente, sem o alinhamento do pentagrama. Beethoven manuseia esse quadro, vira de cabeça para baixo, e a música fica irreconhecível devido ao amontoado de notas que são tocadas ao mesmo tempo, uma relação literal entre som e imagem.

A versão para concerto, *Ludwig van: a homage by Beethoven*, está baseada em retratos de partes desse quarto, pedaços de alguns móveis, um *close* no canto da parede

e assim por diante, de modo que vemos apenas trechos de obras, raramente com a indicação de tempo ou armadura de clave.



Depois dessas seqüências que exploram o apelo visual da partitura, surgem as figuras de Mozart, Haydn e Beethoven como bonecos. O classicismo vienense está reunido. Mais uma vez Beethoven observa a si mesmo, a sua representação. A cena é interrompida e o guia-führer, que havia nos levado até o quarto de música, aparece novamente, mas do lado de fora. Ele sobe uma escada até um quarto de despejo (concebido por Robert Filliou) e abre um cubículo de onde caem dezenas de livros de partituras. A câmera foca alguns deles, são obras de Lizst, Schoenberg, Bartok, Kiel, Webern, Reger, e um inesperado *Concerto para dois violinos em Lá menor, opus 5*, de Karl Marx. Ele recolhe os livros com dificuldade. “A história da música pesa”⁸⁷.

⁸⁷ SZENDY, Peter. *Écoute*, p. 166.

Aqui vemos literalmente o trabalho de Kagel no sentido de “arejar o quarto de despejos”⁸⁸.

Cena 7 – Linda Kludius-Mann

(1:14:26 a 22:20)

“De coração a coração”. Mais uma vez ouvimos essa frase no filme. Ela é pronunciada por um senhor idoso que comanda, sem muito entusiasmo, um programa esportivo, o “Sport Extra”, já citado anteriormente. Atrás desse apresentador vemos imagens de bolas de futebol rolando na tela, fazendo a contagem regressiva para a próxima notícia. É essa frase que antecede uma das últimas cenas do filme, na qual o pianista Klaus Lindemann transforma-se em Linda Kludius-Mann e interpreta a sonata *Waldstein, opus 53 (Aurora)*. Seu rosto está coberto por uma máscara que a (o) faz parecer envelhecida. Todo o seu figurino reforça essa imagem, um “tipo de espectro sem idade para uma noite de recital”⁸⁹.

A sonata é tocada com o andamento mais lento e o ritmo é cheio de *rubatos*. O primeiro tema, às vezes, parece ser tocado com “marteladas”, pois ressaltam-se os tempos fortes. Quando se inicia a apresentação do segundo tema, entra o grupo instrumental que inicialmente acompanha o piano e depois começa a sobrepor os temas, contrapondo-os. É como se a música *descarrilhasse*, pois além da maleabilidade rítmica e das alterações de timbre, Kagel sobrepõe trechos diferentes da obra, de modo que ouvimos simultaneamente as partes lentas entrecortadas pelos acordes iniciais, que insistentemente voltam à cena. O resultado sonoro é uma colagem que não só mistura os

⁸⁸ KAGEL. Revista *Humboldt*, p. 56.

⁸⁹ SZENDY, Peter. *Écoute*, p. 165.

temas de uma mesma peça, mas também faz referências a outras, como, por exemplo, quando se acrescenta a esses mesmos acordes iniciais os ritmos da *Sagração da Primavera*⁹⁰, ou ainda, quando surgem as notas finais do quarto movimento da *Nona Sinfonia*, alternando-se com a sonata *Waldstein* e dando ensejo para a última cena do filme, que nos mostra uma infinidade de animais.



Visualmente, Kagel prossegue explorando a relação entre som e imagem. Logo no início, a pianista aparece tocando sobre a tampa fechada, dedilhando sobre a madeira, assim como em outros momentos nos deparamos com esse antagonismo. Ou seja, há um jogo entre o que vemos e o que ouvimos. Essas imagens podem gerar uma dupla interpretação. Primeiro, elas nos remetem à questão da reprodução técnica (uma constante no filme), que freqüentemente destaca a importância dos suportes físicos da música no século XX, notadamente o disco e a fita magnética, o que é explicitado na

⁹⁰ Ver BOUSSER, *Dossier Kagel*. p. 122.

seqüência da loja e da fábrica de LPs. Por outro lado, pode-se pensar também na importância do *gesto* para o trabalho de Mauricio Kagel. assim, *Ludwig van* coloca na tela de cinema o que ele já havia feito sob o nome de “teatro instrumental”. Uma obra composta um pouco antes, *Match*, que também tem uma versão cinematográfica, pode fornecer um exemplo de como Kagel já estava desenvolvendo um “mundo sonoro visual”⁹¹ através de diferentes relações entre gesto visual e resultado sonoro, para além da música como trilha de uma ação narrativa. Ela foi escrita para dois violoncelistas e um percussionista, sendo que este atua como um juiz de uma partida. Esta obra merece um comentário à parte porque guarda algumas semelhanças com a cena de *Ludwig van* em questão. Em *Match*, “não são as ações que provocam resultados acústicos - o visual é que surge como reflexo do acústico”, uma vez que o compositor

(...) troca as circunstâncias causais do ato de tocar, no qual ações instrumentais resultam em sons, conferindo aos gestos igualdade de valor ao lado dos sons, que não são mais resultados dos gestos.⁹²

Ao final da cena, a pianista Linda Klaudius-Mann aparece fumando um cigarro e depois toma uma bebida numa embalagem descartável, enquanto ainda ouvimos a música, que é interferida pelo ruído da sucção pelo canudo. A sonata começa a diminuir em altura até o ponto em que só ouvimos as engrenagens do piano. De novo, Kagel nos mostra o “interior”, isto é, foca alguns elementos. Ao longo de todo o filme há uma ênfase em certos detalhes, como a parte interna dos instrumentos, a maquinaria do barco a vapor ou mesmo os cômodos escondidos da casa imaginária de Beethoven.

⁹¹ Termos em parênteses tirados da Revista Humboldt, nº 60, p. 62.

⁹² *Idem*.

Musicalmente, ele nos apresenta agora a obra reduzida ao seu mínimo, retirando até as notas, ficando apenas o gesto, por assim dizer.

De modo geral, tais recursos de destaque de um detalhe para então justapor partes diferentes de uma música consagrada do repertório clássico, assumem no filme de Kagel o papel de um desnudamento da obra, dissecando a sua estrutura. Nessa cena isso chega a ser literal, já que num determinado momento, na medida em que as cordas contrapõem-se ao piano e a forma sonata é desmembrada pela simultaneidade com que os temas são apresentados, aparecem imagens de radiografias do corpo humano. Uma associação que nos lembra as palavras de Adorno, em *Para uma teoria da reprodução musical*, de que “a verdadeira reprodução é a fotografia radiográfica da obra”⁹³.

⁹³ Apud LAUXEROIS, Jean. “Adorno et la question de la technique”, p. 213.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A versão para concerto de *Ludwig van* consiste numa série de fotos de objetos recobertos com pedaços de partituras de obras de Beethoven. Móveis, janelas, cantos da parede, do chão e do teto, que constituem o “quarto de música” na versão cinematográfica. A música é executada a partir dessas imagens.

Esse documento nos fornece um importante instrumento para analisar o filme em questão, para além das variações que podem ter a relação entre música e imagem. Em seu prefácio, Kagel apresenta a obra como uma “meta-colagem”, pois seu ponto de partida foi exclusivamente um único material, já existente: trechos de peças de Beethoven. Várias instruções são dadas aos músicos. Às vezes elas são mais precisas, mas no geral apenas apontam duas ou mais possibilidades de interpretação, partilhando com o instrumentista a tarefa de delinear o resultado sonoro final. Essas orientações também serviram de base para o filme. Algumas delas, por exemplo, estabelecem uma relação entre a nitidez da imagem e a proximidade com o som original. Ou ainda, já que as partituras raramente contêm armadura de clave ou notação rítmica, pede-se ao músico para tocar na altura e no andamento que ele achar mais apropriado, de preferência explorando ao máximo a flexibilização do andamento. O que ouvimos, ao fim, são versões desfamiliarizadas, embora sempre reconhecíveis. Assim, ao fragmentar as músicas de Beethoven, alterando timbre e andamento, Kagel as coloca num outro contexto, abrindo a possibilidade de ouvirmos essas obras de uma maneira diferente da habitual, ao mesmo tempo em que as imagens desconstrõem a figura heróica do compositor alemão, cristalizada.

Nesse sentido, o uso dos fragmentos musicais em *Ludwig van* nos leva a pensar nos recursos técnicos como algo a ser explorado para além da reprodução estereotípica das obras, um potencial de desconstrução, para usar a terminologia adorniana, como um “desenvolvimento da verdade”. Um uso da montagem cinematográfica que parece levar em conta as críticas à produção cinematográfica atual por parte de Adorno, para quem as regras de produção áudio-visual são herdadas sem questionamento e não acompanham os avanços nem das técnicas do cinema e nem da música⁹⁴.

Esse mesmo prefácio nos remete ainda a um outro aspecto levantado no ensaio de Adorno *Vers une musique informelle*, o qual serviu de ponto de partida desse texto no primeiro capítulo. Ele problematiza a criação intencional de sentido pelo compositor ao reivindicar um elemento de instabilidade já no processo de composição, um fator que está vinculado à sua crítica à naturalização da linguagem e à sua insistência na fragilidade do sentido. Dessa maneira, além da consideração sobre a modernidade do material não implicar na modernidade da obra, tem-se também uma tensão entre a idéia do compositor e o resultado de sua realização sonora, mas isso já seria tema para uma outra dissertação.

A vanguarda reclama, com o objetivo de correção, uma música que surpreenda o compositor, assim como o químico olha com surpresa formar-se na proveta uma nova substância. Não é suficiente para que uma música seja experimental que ela ignore todo o idioma já constituído: é necessário que no próprio processo de composição ela seja imprevisível.⁹⁵

⁹⁴ Ver *El cine y la musica*, de Adorno e Eisler, capítulo “Prejuicios y malas costumbres”, p. 17-35.

⁹⁵ ADORNO, Theodor. “Vers une Musique Informelle”. In: *Quasi una fantasia*, p. 323.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- ADORNO, T. W. e EISLER, Hans. *El Cine y La Música*. Madri: Editorial Fundamentos, 1981, 2ª ed.
- ADORNO, T. W. *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- _____; *O Fetichismo na música e a regressão da audição*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____; *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____; *Idéias para a sociologia da música*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1973.
- _____; *Impromptus*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.
- _____; *Negative Dialectics*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. Traduzido por Dennis Redmond, 2001.
- _____; *Quasi una fantasia: Essays on modern music*. Londres: Verso, 1992.
- _____; *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1970.
- ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. *Musica e Verdade – A estética negativa de Theodor Adorno*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1973
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BOISSIÈRE, Anne. *Adorno: la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- _____. *Leçons de Musique (Points de repère, III) – Deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, textes reunis et établis par Jean-Jacques Nattiez. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- BOUSSER, Jean-Ives. “Dossier Kagel”. In: *Musique em Jeu* nº 5. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- BUCKINX, Boudewijn. *O Pequeno Pomo ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa : Ed. 70, 1991

_____. *Schoenberg and the new music: essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____. *Foundations of music history*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos – nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

FENEYROU, Laurent. *Musique et Dramaturgie – Esthétique de la représentation au XX siècle*. Paris: Publicatios de la Sorbonne, 2003.

FINKIELKRAUT, Alain. *A derrota do pensamento*. Tradução Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FUBINI, Enrico. *La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

HANSLICK, *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas : Ed da Unicamp, 1989.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. São Paulo: Editorial Labor do Brasil, 1997.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Livraria Francisco Alves Editora. Rio de Janeiro, 1977.

KAGEL, Mauricio. *Parcours avec l'orchestre*. Paris: L'Arche, 1993.

_____. *Ludwig van – hommage von Beethoven*. Londres: Universal Edition, 1970.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRAFT, *Entrevista com Mauricio Kagel*. In: Revista Humboldt nº 52.

LUKACS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LANGER, Suzanne K. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Vol 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg – tratado sobre as entidades harmônicas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Música Maximalista - Ensaio sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

- NATTIEZ, J.-J e SCHMIDT, Félix (orgs). *Tam-Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1983.
- NICOLAS, François. “Lire en musicien la dialectique négative d’Adorno”. Seminário “Música e Philosophie”, Novembro, 2004.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music – Cage and beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
- OLIVE, Jean-Paul. *Musique et Montage: Essai sur le matériau musical au début du XX siècle*. Paris: L’Harmattan, 1998.
- _____, (org.) Collection Arts 8: *Expérience et fragment dans l’esthétique musicale d’Adorno*. Publicação da Université de Paris 8. Paris: L’Harmattan, maio de 2004.
- _____, (org.) Collection Arts 8: *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l’oeuvre*. Publicação da Université de Paris 8. Paris: L’Harmattan, novembro de 2002.
- PLATÃO. *A República*. Coleção Os Pensadores. SP: Nova Cultural, 1999.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- _____; *A afinação do mundo*. São Paulo
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____; *Tratado de harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.
- _____; *Style and idea – selected writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California, 1985.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- SZENDY, Peter. *Écoute – Une Histoire de nos Oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- TIBURI, Márcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- WAGNER, Richard. *Beethoven*. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987.
- WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
- WEBER, Anton. *O caminho para a música nova*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

ANEXO I

Carta de Arnold Schoenberg à Senhora Dieterle, esposa do diretor William Dieterle, na qual manifesta seu desejo em realizar um filme sobre Beethoven. Texto extraído da Revista Musique en Jeu, nº

Chère Madame,

Nous avons été absolument désolés que vous n'eussiez pas eu le temps, la semaine dernière, de passer la soirée chez nous. Pas seulement parce que nous eussions aimé vous montrer comment sera à peu près notre maison quand tout sera terminé, mais aussi parce que j'aurais voulu vous être agréable dans l'affaire du film sur Beethoven: dans la mesure où mes forces et mes possibilités me le permettent. Car malheureusement, il y a pour moi sur ce point quelque restrictions. Je vous avais répondu que "je vous dirais si je peux le faire, ou qui alors me paraît convenir...", et vous en avez peut être conclu que je ne pouvais pas le faire personnellement. Ma situation dans la vie musicale m'obligerait à conserver une certaine attitude même dans des circonstances où, personnellement, je ne sentirais pas les choses de cette manière. Il faudrait que tout le monde comprît cela; si un jour il m'arrivait de réaliser une vie de Beethoven en m'abandonnant à mon imagination et à ma sensibilité personnelle pour en faire un film, car j'aurais a priori une conception musicale de la chose, je ne me contenterais pas d'utiliser comme cela la musique de Beethoven, j'en ferais une "fantaisie", une fantaisie dramatique et symphonique, qui devrait se justifier sur le plan artistique de la même

façon que si j'écrivais des variations sur un thème de Beethoven. Mais s'il me fallait utiliser la musique de Beethoven pour "servir un texte", si bon soit-il (et je ne doute pas que le vôtre le soit) qu'un autre a écrit, cela ne correspondrait pas à ce qu'on peut exiger de moi: que je crée à partir de moi-même.

ANEXO II

LUDWIG VAN - EIN BERICHT (1969)

Ficha técnica do filme e do DVD

Segue abaixo a ficha técnica completa do filme, além das informações referentes à edição digital utilizada nessa pesquisa, lançada em formato DVD em 2006 pela Winter & Winter, com reedição e remasterização do próprio compositor Mauricio Kagel.

LUDWIG VAN

Ein Bericht von Mauricio Kagel

Música: Ludwig van Bethoven

Roteiro e arranjos musicais: Mauricio Kagel

Elenco:

Joseph Beuys

Günther Boehnert

Carlos Feller

Werner Höfer

Maurício Kagel

Rudolf Körösi

Linda Klaudius-Mann (Klaus Lindemann)

Heinz-Klaus Metzger

José Montes

Diter Rot

Schuldt

Victor Staub

Otto Tomek

Ferry Waldoff

Stefan Wewerka

Tempo total: 90:41

Reconstrução da casa imaginária de Beethoven,

Cozinha: Joseph Beuys

Sala de estar e jardim: Ursula Burghardt

Porão/adega: Robert Filliou

Quarto de música: Mauricio Kagel

Banheiro: Diter Rot in collaboration with Rudolf Rieser

Quarto de crianças: Stefan Wewerka

Gravações:

Coro masculino da WDR (Herbert Schernus), Gesamtdeutsches Kammerorchester

Regente: Mauricio Kagel

Sonoplastia: Heinz Garbowski, Ernst Thomas, Otto Ziegler

Maquiagem: Horst Bonk, Lothar Noak

Figurino: Gisela Röcken

Props: Claus Velder

Fotografia: Brigitte Dannehl

Script: Marty Vlasak

Edição: Rüdiger Laske

Diretor assistente: Wilhelm Bruck

Diretor de gravação: Frank Nüssel

Produtor: Victor Staub

Produtor executivo: José Montes-Baquer

Produtores associados: Günter Herbertz, Holger Lussmann

Câmera: Rudolf Körösi

Editor: Manfred Gräter

Autor e Diretor: Mauricio Kagel

Versão digital dirigida e remasterizada por:

Mauricio Kagel

Junho e Julho de 2006 no Gürtler Multimedia, Neuss, Alemanha

Engenheiro de som: Nina Schmitz

DVD-authorizing

Editor: Universal Edition, Viena, Austria

Produção:

Setembro e Outubro de 1969 no WDR Studio, Colônia, e em algumas locações em

Bonn, Alemanha.

Primeira exibição na TV:

1º de Junho de 1970, WDR, Westdeutsches Fernsehen

Legendas:

Regine Vetter (alemão)

Richard Toop (inglês)

Luis Gago (espanhol)

Mathieu Denis (francês)

Mariko Takashi (japonês)