

## MÚSICA, SUBJETIVAÇÃO E CULTURA: EM TRINTA SEGUNDOS DE INDETERMINAÇÃO, O ADEUS A TREZENTOS ANOS DE CERTEZAS\*

Álvaro NEDER\*\*

**Resumo :** Como contribuição ao estudo das relações entre música, significação e subjetividade, proponho que a dialética entre o *semiótico* e o *simbólico*, elaborada por Julia Kristeva, seja eficiente para a compreensão da experiência musical e de sua participação nos processos de construção de sentido e subjetividade, com relativa autonomia em relação à linguagem. A libertação da escuta estrutural, sintática, conceitual, realizada pela música de Webern (o semiótico), produziu uma ruptura radical com as estruturas hierárquicas da tonalidade. Este novo modo de ouvir remete o ouvinte sensorialmente à *superfície* auditiva, material, liberando o processo de *signifiance*, que, ao penetrar no interior de um código de comunicação social - a música -, fabrica novos sujeitos, novas práticas de dizer.

**Palavras-chaves :** Música ; Subjetividade; Cultura.

**Abstract :** As a contribution to the study of the relationships between music, signification, and subjectivity, I propose that the dialectic of the *semiotic* and the *symbolic*, as developed by Julia Kristeva, is efficient for the understanding of the musical experience and its participation in the production of meaning and subjectivity, while retaining a relative autonomy in relation to language. The liberation from structural listening, as effected by Webern's music (the semiotic), has produced a radical rupture with the hierarchical structures of tonality. This new way of listening remits the listener, sensorially, to the aural, material *surface*, freeing the process of *signifiance*, which, as it penetrates into a code of social communication – music - fabricates new subjects, new practices of speaking.

**Keywords :** Music ; Subjectivity ; Culture.

### I. INTRODUÇÃO

Neste ensaio, pretendo examinar algumas conseqüências da organização do discurso musical, notadamente a sintaxe, para a subjetividade. Um destaque especial será dado à

---

\* Este artigo é uma versão da comunicação “Novos modos de ouvir, novos modos de ser: a música de Webern, a escuta de Kristeva e uma outra prática do dizer”, apresentada no X Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, 2006.

\*\* Alvaro Neder é musicólogo e atua na graduação e pós-graduação do IFRJ (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro). Possui Doutorado em Letras pela PUC-Rio (2007) e em Música pela UNIRIO (2011). Foi Teacher Assistant na Universidade Brown, ministrando o curso Introduction to Ethnomusicology. Publicou o livro Creativity in Education: Can Schools Learn with the Jazz Experience? Como crítico musical, publicou em várias coletâneas de referência lançadas nos EUA. Sua tese foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio para representá-lo no Grande Prêmio Nacional Capes 2008.

sintaxe tonal, como um poderoso modelo de condicionamento, e à sua dissolução pelas experiências atonais do início do século XX, especialmente a experiência tão pioneira quanto insólita representada pelas *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas Op. 9*, de Anton Webern. O conceito de *chora* semiótico, desenvolvido pela psicanalista e crítica literária Julia Kristeva, tornará possível teorizar o vínculo entre música e subjetividade, possibilitando compreender o papel da música na manutenção ou transformação da ordem simbólica.

As relações entre música, significação e subjetividade vêm ocupando críticos, teóricos e produtores ocidentais desde a Antiguidade Clássica. Entre os gregos, diferentes seqüências de alturas de som (escalas) já eram organizadas em um sistema (modal), que dotava de sentido as organizações sonoras, chamadas modos. Segundo a *Política* de Aristóteles, e a *República* de Platão, os modos podiam ser viris (dórico), tristes e graves (mixolídio), entusiasmantes (frígio), enlanguescedores e dionisíacos. A música era entendida como imitação dos estados da alma, e, como consequência, constituiria poderoso indutor dos mesmos estados em quem a ouvisse (Aristóteles, 1988, p. 467). Conseqüentemente, a música podia tanto ser útil à *polis*, auxiliando no trabalho pedagógico do cidadão e fortalecendo o tecido social, quanto poderia ser sua ruína e esfacelamento. Como decorrência, estabeleceu-se uma cisão entre a música cívica e a música dionisíaca. Música cívica era aquela que privilegiava as alturas musicais, entendidas como tendo valor cognitivo mais alto e conducentes à ordem e à razão. Música dionisíaca era a música rítmica, ligada ao transe. Esta dicotomia, uma vez estabelecida, percorreria toda a história da civilização ocidental.

## II. SINTAXE TONAL E SUBJETIVAÇÃO

O sistema modal dá lugar ao sistema tonal na passagem do feudalismo para o capitalismo. Uma das maneiras possíveis de definir o sistema tonal é dizer que, neste sistema, a sintaxe musical — uma estrutura que organiza o tempo e o “espaço” musicais (a organização sintagmática dos elementos do discurso musical e a disposição das notas no espectro das freqüências) — adquiriu uma força jamais imaginada pelo modal. Com isto quero dizer que o sistema virtual de relações, que rege a expectativa por sons que se sucedem na dimensão temporal, adquiriu uma maior autonomia em relação aos sons em sua concretude. A atenção do ouvinte foi ainda mais desviada da superfície sensual do som para as estruturas profundas da música, para sua forma: a mútua atração relativa dos elementos musicais, chamados de funções, passou a ser o foco da escuta; e a música passou a ser um sistema de expectativas confirmadas, suspensas ou negadas. Enquanto na música modal a tônica permanece, no mais das vezes, constante, e os outros graus se sucedem sem determinar a direção do movimento harmônico, na música tonal a situação se inverte. Agora, a tônica é continuamente substituída por outras tônicas através do processo de modulação, e para que isso fosse possível tornou-se necessário que certas estruturas (função dominante), feitas de elementos sonoros em tensão (dissonância), resolvessem-se em outras estruturas (funções tônica ou subdominante). Com isso, os sons perderam sua autonomia; nossa escuta, socializada segundo as regras do sistema

tonal, tornou-se relacional, ao invés de concreta<sup>1</sup>. Uma nota /b/, executada no tom de /C/, provoca uma forte tensão e a expectativa de sua resolução na nota /c/. Já no tom de /B/, a mesma nota /b/ produz a sensação do mais absoluto repouso e estabilidade. Quaisquer modificações nos componentes acústicos não produzirão qualquer alteração no sentido tonal desta nota. Podemos executá-la com instrumentos de diferentes ataques (um trompete ou uma flauta), intensidades (um piano ou um violão), timbres (uma flauta ou um violino), que o sentido será o mesmo. O mesmo processo que ocorre com uma nota musical também ocorre com unidades estruturais maiores: acordes, motivos, frases, seções.

Mais intrigante ainda: uma peça composta para um instrumento dotado de grande poder de sustentação de som, como um violino, pode ser transcrita para um instrumento de pouquíssimo *sustain*, como um violão, sem que deixemos de compreendê-la. Uma nota concebida para durar quatro tempos recebe uma execução em que dura um tempo apenas (o restante de seu valor sendo preenchido pelo silêncio), e isto não impede que reconheçamos a peça: seu sentido é mantido intacto. A razão para isto é que o sistema métrico (que é complementar ao sistema tonal) também é relacional: instituindo uma fôrma rígida em que um número invariável de pulsos delimita uma unidade de medida denominada de compasso, o sistema métrico limita nossa percepção temporal de uma nota à sua posição no compasso. Portanto, desde que o ataque da nota se dê no ponto preciso onde deve ocorrer, no âmbito do compasso, o seu *release* (a terminação do som, afetando sua duração) não importa para a formação do sentido. Não se deve minimizar a importância deste fato, que anula a tremenda diferença entre um som — qualquer som — e o silêncio, duas instâncias a rigor irredutíveis uma à outra. Percebemos então que existe uma simetria e um mútuo reforço entre as hierarquias freqüenciais e temporais da música tonal. Com isto, pode-se dizer que, com o sistema tonal, a escuta tornou-se semiótica (relacional), e não acústica. Esta estrutura rígida, representada pelo conjunto das alturas e da métrica, determina nossa percepção do sentido musical. No entanto, como elemento virtual, ela está oculta. Esta estrutura é a sintaxe musical. “Com cada nota roubada de seu ‘peso’ temporal [e acústico], o tempo [e o som são] experienciado[s] racionalmente, isto é, em termos de um código ideologicamente determinado, puramente conceitual” (Grauer, 2006).

Existe uma evidente relação entre a sintaxe musical e a sintaxe verbal. Tanto a música quanto a linguagem utilizam o meio sonoro, e ambas possuem sistemas de notação, de onde se abstraem seus elementos e relações. Muitas músicas apresentam certas relações estruturais que assemelham-se à linguagem, o que originou a metalinguagem da análise musical, e suas descrições tomadas da linguística: “períodos” ou “sentenças”, “membros de frase”, “frases”, que são delimitadas por “respirações” ou “cadências” (que atuam

---

<sup>1</sup> A idéia de considerar a autonomização das dimensões temporais e freqüenciais do sistema tonal através da sintaxe é tomada de Grauer, 2006. No entanto, este ensaio se singulariza radicalmente em relação ao pensamento de Grauer na medida em que este autor é estruturalista (compreendendo uma estrutura antagonista à sintaxe que ele denomina de *antax*), enquanto que a tese aqui exposta orienta-se pelo pós-estruturalismo de Julia Kristeva.

como vírgulas e pontos finais) e assim por diante. Segundo Bent e Pople (2006), a definição desta metalinguagem deu-se a partir de 1782, com o trabalho do teórico H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–93), que

establishes a hierarchical framework in which two-bar ‘segments’ or ‘incises’ (*vollkommene Einschnitte*) combine in pairs to form four-bar ‘phrases’ (*Sätze*) which in turn combine to make ‘periods’ (*Perioden*).

A música tradicional é, portanto, organizada de acordo com princípios bastante similares aos da linguagem verbal tradicional, apenas faltando-lhe a primeira articulação (organização de fonemas em, p. ex., morfemas), isto é, o nível semântico. No entanto, a música tradicional opera ao nível da segunda articulação (fonemas) e da sintaxe, tal como a linguagem. E também é organizada hierarquicamente. As relações entre a linguagem verbal e a musical trazem, portanto, a ordem simbólica para o primeiro plano. Estes três elementos são inseparáveis: a sintaxe musical, associada desde o início à sintaxe verbal, está também subordinada à ordem simbólica, tornando-se assim guardiã desta ordem. Esta é a razão, argutamente intuída, das preocupações de Platão em relação à integridade das formas musicais tradicionais:

. . . nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as leis mais altas da cidade . . . Logo, o posto de guarda deve-se erigi-lo neste lugar: na música. . . [É] por aí que a inobservância das leis facilmente se infiltra, passando despercebida. . . e como quem não faz nada de mal. Nada mais faz . . . do que se introduzir aos poucos, deslizando mansamente pelo meio dos costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda a insolência . . . até que, por último, subverte todas as coisas na ordem pública e na particular”. (Platão, 1980, p. 169-70)

### III. SINTAXE MUSICAL E O SEMIÓTICO

É singular a correlação existente entre os efeitos e conseqüências da sintaxe verbal e musical. Ambas estão ligadas ao recalque de um movimento que, no entanto, luta permanentemente para ver-se livre destas amarras. A propósito deste movimento diz Mallarmé, citado por Kristeva:

indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie — la syntaxe. (Mallarmé apud Kristeva, 1974, p. 29)

A este espaço rítmico, musical, anterior ao julgamento, mas reprimido pela sintaxe, Kristeva denomina de o *semiótico* (que não deve ser confundido com a ciência dos signos, a *semiótica*). O que Kristeva entende por semiótico é a atuação das pulsões sobre o corpo.

As pulsões, segundo Freud, são basicamente representantes, na psique, de cargas energéticas ou fatores de motricidade originados no corpo. Desta maneira, o aparelho psíquico, e com ele o corpo, tem o seu funcionamento propelido. As pulsões sexuais se opõem às pulsões de autoconservação (pois a dissolução no sexual é equivalente à morte, como demonstram relatos sobre os rituais dionisíacos na Antigüidade, onde ocorriam amputações de membros e até mortes). Segundo Freud, aí se instala um conflito psíquico, pois “o ego encontra na pulsão de autoconservação o essencial da energia necessária à defesa contra a sexualidade” (apud Laplanche e Pontalis, 2000, p. 396). Em outras palavras, no ser humano, energias sexuais em busca de realização são constantemente contrapostas por energias que buscam a autoconservação do organismo. Este embate interno está sempre em conexão com o mundo social, pois sociedades mais rígidas e intolerantes para com a vida sexual dos indivíduos provocarão conflitos psíquicos tanto mais intensos, podendo levar a patologias específicas dependendo da complexa especificidade de cada sujeito.

Em *Além do princípio do prazer* [1920], Freud introduz o dualismo entre pulsões de vida e pulsões de morte. Esta oposição é fundamental para o trabalho de Kristeva. Inicialmente porque este trabalho proporcionaria a fundamentação para a tese de Lacan, ao permitir-lhe propor toda uma teoria com base na liquidação da idéia de *ego*. Mas, mais especificamente em relação à teoria de Kristeva, a oposição entre pulsões de vida e pulsões de morte servirão a ela para elaborar um pensamento que busca examinar o funcionamento das pulsões descarregando-se no texto, desorganizando a sintaxe, a semântica e a retórica através, de um lado, do gozo sexual, *jouissance* (pulsões de vida), e, de outro, das pulsões de morte, agressividade, destruição, que ela descreve como predominantes no ser humano. Esta é a ação do semiótico — as pulsões — no texto. Como o texto inscreve-se obrigatoriamente em um contexto sócio-histórico e simbólico, e como as pessoas identificam-se com as organizações psíquicas inscritas no texto, esta invasão e desorganização do texto (portanto das categorias que sustentam o aparato simbólico e a vida social) remeteria à desestruturação do modo de produção e da organização social, levando à sua reconstrução em bases possivelmente mais justas e menos rígidas e autoritárias.

Partindo de uma definição cognitivista piagetiana que descreve as chamadas “operações concretas”, um espaço *pré-verbal* organizado de acordo com categorias *lógicas* que *precede* ou *transcende* a linguagem, Kristeva retém daí o que lhe permite argumentar a respeito da irreducibilidade do semiótico à linguagem (RPL, p. 27). Este passo é fundamental, pois, a meu ver, nos permite perceber o papel da música na produção do sujeito em um espaço igualmente irreducível à linguagem, o que é uma preocupação central da musicologia, etnomusicologia e *popular music studies* contemporâneos que, segundo penso, até o momento não haviam proposto uma teorização satisfatória para o problema.

As pulsões — já ambigualmente opostas, simultaneamente assimiladoras e agressivas, porém predominantemente destrutivas — envolvem as funções semióticas pré-edipianas e as descargas energéticas que conectam e orientam o corpo do bebê em direção ao da

mãe. O corpo da mãe é, portanto, aquilo que medeia a lei simbólica que organiza as relações sociais, e se torna o princípio ordenador do *chora* semiótico. Retidas por limitações impostas pelas estruturas sociais e biológicas, as pulsões sofrem estases, produzindo descontinuidades nos vários suportes materiais suscetíveis de semiotização: voz, gestos, cores. Unidades e diferenças fônicas (mais tarde fonêmicas), cinéticas e cromáticas são as marcas destas estases. Estas marcas são organizadas, de acordo com sua semelhança ou oposição, por meio de deslocamentos ou condensações. Ao mesmo tempo, partes do corpo do bebê (os esfíncteres glotal e anal, por exemplo) são articuladas entre si ou entre si e os protagonistas familiares, por exemplo, em modulações vocais rítmicas e intonacionais. Assim, o semiótico é entendido como uma modalidade psicossomática, não simbólica, do processo significante, anterior ao signo e à sintaxe, que articula as pulsões aos objetos e, mais tarde, à ordem simbólica. Em razão deste estatuto, Kristeva pode estudar a relação motivada (pelas pulsões) entre significante e significado no texto poético, e a destruição da sintaxe verbal pelo semiótico.

Quanto à categoria lacaniana do simbólico (que engloba a sintaxe e todas as categorias lingüísticas), é descrito por Kristeva como “un produit social du rapport à l'autre, à travers les contraintes objectives constituées par les différences biologiques, entre autres sexuelles, et par les structures familiales concrètement et historiquement données” (Kristeva, 1974, p. 29). Toda atividade humana coloca em andamento uma dialética entre o simbólico e o semiótico. Nenhum sistema significante (nem mesmo a música, como estamos vendo) é livre do simbólico: a ocorrência excepcional da anulação do simbólico implica em psicose. Portanto, existe uma relação necessária entre o simbólico e o sujeito capacitado à relação intersubjetiva, social. Kristeva explora esta relação através da fenomenologia husserliana, que a autora postula estar na base da linguística, da semiótica e do estruturalismo. A separação entre sujeito e objeto, fundamental para estas ciências e método, tal como descrita por Husserl, implica em um Ego transcendental<sup>2</sup>, uma consciência sempre presente a si mesma. A sintaxe, para Husserl, portanto, é um produto do Ego transcendental consciente ou intencional, “que julga ou fala, e, simultaneamente, coloca como espúrio tudo o que é heterogêneo à sua consciência” (Kristeva, 1974, pp. 30-1). Assim, o semiótico não é o Sentido (*Sinn* [ale.], *meaning* [ing.], *sens* [fr.]) husserliano; é anterior a ele, e não é cognitivo, no sentido de um sujeito constituído, cognoscente. Ao contrário, o sujeito husserliano está sempre presente a si, e não perde de vista o objeto desde sempre já destacado dele, pois que apóia-se sobre leis transcendentais, que pertencem ao plano da natureza. Esta é a “tese geral da perspectiva natural” (*general thesis of the natural standpoint*):

---

<sup>2</sup> “. . . I now also become aware that my own phenomenologically self-contained essence can be posited in an absolute sense, as I am the Ego who invests the being of the world which I so constantly speak about with existential validity, as an existence (Sein) which wins for me from my own life's pure essence meaning and substantiated validity. I myself as this individual essence, posited absolutely, as the open infinite field of pure phenomenological data and their inseparable unity, am the ‘transcendental Ego’” (Husserl, 1962, p. 11).

The General Thesis according to which the real world about me is at all times known not merely in a general way as something apprehended, but as a fact-world *that has its being out there*, does *not* consist of course *in an act proper*, in an articulated judgment *about existence*. It is and remains something all the time the standpoint is adopted, that is, it endures persistently during the whole course of our life of natural endeavour. (Husserl, p. 96)

Da idéia da Tese Geral deriva o conceito de tético (*thetic, thétique*): trata-se de uma ruptura, no processo significante, que estabelece uma identificação entre o sujeito e o objeto como condições da proposicionalidade:

Toute énonciation est thétique, qu'elle soit énonciation de mot ou de phrase: toute énonciation exige une identification, c'est-à-dire une séparation du sujet de et dans son image, en même temps que de et dans ses objets; elle exige au préalable leur position dans un espace devenu désormais *symbolique*, du fait qu'il relie les deux positions ainsi séparées pour les enregistrer ou les redistribuer dans une combinatoire de positions désormais ouvertes. (Kristeva, 1974, pp. 41-2, minha ênfase)

Portanto, o simbólico conecta as imagens virtuais do sujeito e do objeto. Dizendo de outra maneira, a relação entre um Ego transcendental, e os objetos apreendidos pela consciência, é postulada (*posée, posited*) através da representação (signo) e do julgamento (sintaxe). O Sentido (a postulação do sujeito enunciante) é, então, a projeção da Significação (*Bedeutung* [ale.], *signification* [ing.], *signification* [fr.]) tal como presentificada pelo julgamento (Kristeva, 1974, p. 34). Em outras palavras, a Significação é a fala de um sujeito postulado (tético) em relação a um objeto. É evidente, portanto, que o sujeito husserliano depende, para sua existência, da estabilidade da sintaxe: o Sentido é a postulação do sujeito enunciante, e é sempre sintático (“... [le] sens [est] toujours grammatical voire plus précisément syntaxique”, p. 58).

A fase tética é descrita pela psicanálise lacaniana, segundo Kristeva, através do estágio do espelho e da “descoberta” da castração (p. 46). De acordo com Lacan, a imagem especular é o “paradigma” do “mundo de objetos” (Lacan, 2002, p. 295). Ao projetar sua voz, nomeando um objeto ou sua imagem através do signo, a criança efetua a separação entre si e o objeto. A castração finaliza o processo de separação da mãe através do qual o sujeito torna-se significável, por meio de sua imago no espelho (significado) e do processo semiótico (significante). Assim, a fase tética é o lugar do Outro, a precondição da significação, portanto da linguagem (Kristeva, 1974, p. 48), e assim fica configurada a inseparabilidade entre a fase tética e a sintaxe.

Embora seja o portador da sintaxe, o sujeito falante está ausente dela. Quando este sujeito — o *chora* semiótico — reemerge, a postulação tética, o objeto denotado e a relação sintática entre eles são abalados. Isto foi o que ocorreu com a música “erudita” ocidental, a partir da virada do século XIX para o XX. Enquanto o Ego transcendental suprime o *chora* semiótico, o sujeito falante produzido pela reaparição do *chora* eleva

este *chora* à posição de significante. Esta materialidade, que se opõe à virtualidade das regras sintáticas, destrói este sistema de relações abstratas e faz o significante (sem significado) musical emergir em sua concretude. No entanto, há uma diferença entre a destruição da sintaxe musical para que este som possa emergir, e o uso idiossincrático do ruído, comparável ao delírio psicótico, na medida em que é solipsista e incapaz de se comunicar intersubjetivamente. A destruição da sintaxe tonal, sob a influência do semiótico, foi um processo socializado que desenvolveu-se progressivamente ao longo da história, e foi reabsorvido na sintaxe musical sob a forma do serialismo, conforme veremos a seguir.

As possibilidades do sistema tonal, desde sua instituição em inícios do século XVII até o final do XIX, foram exaustivamente exploradas pelos compositores. O recurso da modulação foi utilizado em todo o seu potencial de proporcionar surpresa e excitação: iniciando-se com modulações aos tons vizinhos, chegou até os tons mais afastados. A função dominante, ponto de cruzamento e acúmulo de dissonâncias, destacava-se por sua força expressiva e colorido. Esta estrutura funcionou como “ponte” ou “pivô” entre os eixos tonais (original e modulante) até que, em função de seu potencial expressivo claramente superior, em comparação às outras estruturas do sistema, gradualmente passou a tornar-se independente do sistema de relações. O foco na função dominante, com seu forte poder de atração sobre um novo centro tonal, implicava em modulações cada vez mais freqüentes, e para tons cada vez mais afastados. Passagens em que se perdia a referência à tônica tornavam-se mais e mais estendidas, por volta da passagem do século XIX para o XX. Simultaneamente, os compositores passaram a romper também com a métrica, através do uso do *rubato*, uma maneira de flexibilizar o ritmo que foi levada às últimas conseqüências, não raro acompanhada de síncopas e poliritmia. Percebe-se, através destas alterações na linguagem socializada da música através da história, a motilidade do *chora* semiótico em sua irrupção sobre a sintaxe musical, desorganizando-a. Com estes desenvolvimentos, o tecido tonal foi-se esgarçando. Libertos do sistema relacional que os subordinava às outras funções tanto metricamente quanto freqüencialmente, os acordes dissonantes puderam emergir para o primeiro plano e ser apreciados pelo seu som concreto. O compositor Anton Webern (1883-1945) marcou com sua obra as mais radicais, fascinantes e influentes experiências de recusa à tonalidade e à métrica desta fase de ruptura.

Webern foi discípulo de Schönberg, como também Alban Berg o foi. Os três são considerados a “segunda escola vienense” (a primeira tendo sido formada por Haydn, Mozart e Beethoven), por terem revolucionado a escrita musical através do serialismo (método de composição através do uso não-hierárquico das doze notas musicais, apresentado publicamente por Schönberg em 1923). Apesar de o criador do serialismo haver sido Schönberg, uma figura reverenciada por Webern até às raias da idolatria, o mais consistente proponente da nova ordem musical foi Webern, que a intuiu anos antes de Schönberg. Enquanto as composições de Schönberg mostram fragmentos da antiga sintaxe (motivos, temas, etc.), indicando sua incapacidade de imaginar música exclusivamente livre das convenções tonais; e enquanto Berg também foi incapaz de criar exclusivamente dentro dos parâmetros da nova música, Webern demonstrou-se à



vontade no novo território. Como consequência, é o mais influente dos três, sendo uma marcante presença nos estilos de compositores *avant-garde*, como, p. ex., Boulez, Stockhausen e Dallapiccola.

Desde antes do ano de 1908, a música de Webern já vinha sendo crescentemente atonal; neste ano, no entanto, o compositor começou a escrever a música para catorze poemas de Stefan George, que marcou o abandono definitivo da tonalidade. As *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, Op. 9, escritas a partir de 1911, são portanto já inteiramente atonais, mas ainda não completamente seriais. Que Webern renunciou a idéia do serialismo nesta obra, no entanto, não resta dúvida, de acordo com o escrito que deixou a respeito das *Bagatelas*:

While working on them I had the feeling that once the twelve tones had run out, the piece was finished. Much later I realized that this was all part of the necessary evolution. I wrote down the chromatic scale in my sketchbook and struck out single tones from it . . . In a work, a lawfulness came into being: no tone may re-occur until all twelve tones had occurred. The most important thing is that one appearance of the twelve tones gives the piece, the idea, the theme, a formal caesura. (Webern, 1963, p. 51)

No entanto, segundo o musicólogo Richard Chrisman, “analysis of the music, at the outset at least, reveals that Webern does not seem to be ordering the notes in any fashion that resembles later serial composition” (Chrisman, 1979, p. 82). Esta música colocou dificuldades consideráveis para os analistas, considerando a quantidade considerável de artigos escritos sobre ela — e em especial sobre a *Bagatela* no. 1 — tal como comenta outro renomado musicólogo, Allen Forte: “. . . this first piece of Webern's Opus 9 is probably the most complex of the set, and not many authors have risen to meet the challenges it offers” (Forte, 1994, p. 172). Os desafios encontrados pelos analistas dizem respeito às dificuldades em encontrar uma ordem lógica que explique as decisões de Webern a respeito dos muitos elementos desta música que escapam tanto à sintaxe tonal quanto à sintaxe serial. Trata-se de um momento em que a irrupção do semiótico sobre a linguagem já havia desorganizado a tonalidade, mas não havia ainda sido absorvida pela nova linguagem dodecafônica.

A respeito da *Bagatela* no. 1, Forte observa

. . . the absence of obvious repetition of longer pitch formations and, correspondingly, the scrupulous avoidance of traditional themes and motives, the extraordinary attention accorded [to] dynamics, mode of attack, and rhythmic articulation, and the carefully notated expressive changes of tempo — for example, the instruction *heftig* at the dynamic climax of the movement in m. 7. In addition, and of special relevance to the present article, are the registral extremes — notably, the *c#4* in violin I at the beginning of m. 8 (p47) and the cello's low C at the end of m. 6 (p36) . . . (Forte, p. 174)

Esta peça apresenta-se, portanto, como alta compressão de eventos em apenas dez compassos. Uma quantidade expressiva de efeitos instrumentais — *pizzicato*, *spiccato*, *col legno*, *am Griffbrett*, *am Steg*, harmônicos, uso extensivo de *Dämpfer*, ou surdina —, juntamente com a grande variedade de registros, alterações no andamento e drásticas mudanças de dinâmica (de *pp* a *fff* entre apenas dois compassos, 5-7) faz com que as características timbrais ganhem uma relevância inédita. Com isso, as notas como que se descolam do plano chapado de uma escuta linear aprisionada em um sistema de expectativas e previsibilidade, e atraíam irresistivelmente a atenção do ouvinte para sua superfície, para sua sensualidade. Quanto ao aspecto rítmico, inexistente pulso ou definição métrica. Fragmentos de melodia são delimitados por silêncios, dissolvendo qualquer expectativa teleológica produzida por relações sintáticas.

Ao ser incorporada à ordem simbólica (o que é inevitável a toda produção significativa, e necessário se se espera que a obra exerça efeitos sobre a cultura), a partir da formalização da linguagem serial, esta nova prática reencontra o sujeito e o plano social. Tendo a sintaxe sido profundamente subvertida, o sujeito produzido por ela é colocado em processo, é desconstruído. A identidade — garantida pela sintaxe — entra em crise, na proposição de Kristeva:

this heterogeneousness to signification operates through, despite, and in excess of it and produces in poetic language "musical" but also nonsense effects that destroy not only accepted beliefs and significations, but, in radical experiments, syntax itself, that guarantee of thetic consciousness (of the signified object and ego). (Kristeva, 1980, p. 133)

A música, agora transformada em texto — uma rede aberta de conexões indiciais, um lugar virtual onde o processo significativo pode ser visto em ação — passa a ser também uma prática significativa intertextual. A multiplicação de posições, neste tipo de produção intertextual, existe simetricamente a um destinatário capaz de identificar-se com elas.

Bien qu'il soit axial, [la matrice d'énonciation] est mobile — il occupe tous les rôles possibles dans les relations interpersonnelles qui sont intra et inter-familiales. Le mécanisme du masque représente le mieux cette mobilité. Corrélativement, ce point axial suppose en face de lui un destinataire qui est appelé à se reconnaître dans la pluralité des "je" de l'auteur. On pourra dire que la matrice de l'énonciation structure un espace subjectal dans lequel il n'y a pas de sujet unique et fixé à proprement parler, mais où le procès de la signification est agencé, c'est-à-dire pourvu de sens, dès lors qu'il rencontre les deux bouts de la chaîne communicative et, dans l'intervalle, des cristallisations de "masques", de "protagonistes", correspondant aux butées du procès de la signification contre les structures parentales-sociales. (Kristeva, 1974, p. 87)

O ponto crucial deste movimento é a relação entre a intertextualidade — produzida por tipos de produções musicais que possibilitam o entrelaçamento, a tessitura, o texto de diferentes posições enunciativas — e as subjetivações do destinatário:

[i]f we are readers of intertextuality, we must be capable of the same putting-into-process of our identities, capable of identifying with the different types of texts, voices, and semantic, syntactic, and phonic systems at play in a given text. We also must be able to be reduced to zero, to the state of crisis that is perhaps the necessary precondition of aesthetic pleasure, to the point of speechlessness as Freud says, of the loss of meaning, before we can enter into a process of free association, reconstitution of diverse meanings, or kinds of connotations that are almost undefinable — a process that is a re-creation of the poetic text. (Kristeva apud Guberman, 1996, p. 190)

#### IV. CONCLUSÃO

Em 1911, quando Schönberg escreveu suas *Six Little Piano Pieces*, Op. 19, havia já cinco anos em que Webern acompanhava seu mestre com devoção filial, emulando-o a ponto de correr o risco de tornar-se um imitador. Escutando a nova peça, Webern notou que alguns movimentos careciam de maior contraste. Naquele momento, a atonalidade era um terreno descoberto palmo a palmo, sem que se soubesse onde chegaria. Schönberg deu pouca importância ao seu novo trabalho, enquanto Webern debruçou-se sobre o problema do contraste, escrevendo, mais tarde no mesmo ano, alguns movimentos da Op. 9, que considerou seu segundo quarteto de cordas, e que viria a ser as *Seis Bagatelas*. Este trabalho significou a superação do mestre, no sentido de estabelecer uma ruptura ainda mais rigorosa com o sistema tonal, em relação àquela produzida por Schönberg. Foi um trabalho de transformação pessoal, e que também foi seguido por uma transformação radical da linguagem musical que vigorava havia 300 anos. Depois das *Bagatelas*, Webern caminhava resolutamente para suas experiências de formalização da linguagem serial, tal como já se podia notar através do seu escrito citado acima, e que renunciava a nova técnica 12 anos antes de Schönberg fazer seu anúncio público. As *Bagatelas* podem ser consideradas, portanto, como este elo que liga e separa duas linguagens radicalmente diferentes. Pura motilidade pulsional ainda não absorvida pela ordem simbólica, que ainda esperaria os anos 1920 para ver a codificação da nova linguagem através do dodecafonismo, as *Bagatelas* demonstram poderosamente como a concretude da superfície sonora, escutada pela primeira vez na música ocidental, provocou duradouros efeitos subjetivantes. Observamos portanto, já na *Bagatela no. 1* de Webern, elementos de uma nova música, que produzia um novo modo de ouvir e um novo modo de ser: uma outra prática do dizer.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Política*. Introdução, tradução e notas de Manuela García Valdés. Madri: Gredos, 1988.
- BENT, I.; POPLE, A. “Analysis, §II: history. 2. 1750-1840”. *Grove Music Online*. L. Macy (ed.) (Acessado em 25 de Fevereiro de 2006), <<http://www.grovemusic.com>> 2006.

CHRISMAN, R. “Anton Webern's ‘Six bagatelles for string quartet,’ Op. 9: The unfolding of intervallic successions”. *Journal of Music Theory*, Vol. 23, No. 1 (Spring, 1979), 81-122.

FORTE, Allen. “An octatonic essay by Webern: No. 1 of the ‘Six Bagatelles for String Quartet,’ Op. 9. *Music Theory Spectrum*, Vol. 16, No. 2 (Autumn, 1994), 171-195.

GRAUER, V. *Montage, realism, and the act of vision*. In: <http://doktorgee.worldzonepro.com/MontageBook/MontageBook-part4.htm> (Acessado em 8/3/2010)

GUBERMAN, R. M. (ed.). *Julia Kristeva interviews*. New York: Columbia UP, 1996.

HUSSERL, E. *Ideas: general introduction to pure phenomenology*. Tradução W.R. Boyce Gibson. New York: Collier-Macmillan, 1962. Título original: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*.

KRISTEVA, J. *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia UP, 1980.

\_\_\_\_\_. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LACAN, J. *Écrits: a selection*. Tradução Bruce Fink. Nova York: W.W. Norton, 2002. Título original: *Écrits*.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Título original: *Vocabulaire de la psychanalyse*.

PLATÃO. *A república*. Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 3ª. ed., 1980.

WEBERN, A. *The path to the new music*. Willi Reich (ed.). Traduzido por Leo Black. Bryn Mawr, Pa.: Theodore Presser Co., 1963.