

Forma, Emergência e Duração: Articulações entre a Escrita de Adorno e a Escuta de Nicolas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-8. Demais Subáreas e Interfaces da Música: Musicoterapia, Estética Musical, Mídia, Semiótica, entre outras não listadas acima

Austeclínio Lopes de Farias
Universidade de Brasília
kinolopes1@gmail.com

Resumo: Investiga-se o conceito de Escrita sob a perspectiva de Theodor Adorno, articulando suas implicações no âmbito da experiência estética, particularmente na esfera musical. Diferenciando-se de abordagens que assimilam a Escrita a um arsenal de técnicas construtivas, a análise concentra-se na escritura adorniana enquanto um caráter de aparência – uma morfologia – que se manifesta enquanto edificação formal em ato. A partir do ensaio "Sobre algumas relações entre música e pintura" (1965), propõe-se que a escritura deve ser interpretada como uma operação construtiva que revela a temporalidade latente das obras de arte, sobretudo na música, onde a forma é internalizada pela escuta na qualidade de um objeto continuamente emergente. Destacamos a distinção entre o caráter estrutural e o caráter escritural, enfatizando que este último se caracteriza por uma natureza processual e dialética, que se encontra em constante tensão com a resistência da forma musical em cristalizar-se enquanto objeto cristalizado e dissociado do desenvolvimento dos materiais construtivos. Por fim, articulamos as noções de Percepção, Audição e Escuta, conforme delineadas por Nicolas, para sugerir que a consolidação do caráter escritural depende da duração indefinida da Escuta.

Palavras-chave: Theodor Adorno, Escrita, François Nicolas, Escuta, Forma Musical.

Form, Emergence, and Duration: Articulations between the Writings of Adorno and the Listening of Nicolas

Abstract: The concept of *Écriture* is investigated from Theodor Adorno's perspective, articulating its implications within the realm of aesthetic experience, particularly in the musical sphere. Distancing itself from approaches that assimilate *Écriture* to a set of constructive techniques, the analysis focuses on Adorno's conception of *Écriture* as a character of appearance – a morphology – that manifests itself as an act of formal edification. Based on the essay "On Some Relations Between Music and Painting" (1965), it is proposed that *Écriture* should be interpreted as a constructive operation that reveals the latent temporality of works



of art, especially in music, where form is internalized through listening as a continuously emerging object. We highlight the distinction between Structural character and Écriture character, emphasizing that the latter is characterized by a processual and dialectical nature, which is in constant tension with the resistance of musical form to crystallize into a fixed object, dissociated from the development of constructive materials. Finally, we articulate the notions of Perception, Hearing, and Listening, as outlined by Nicolas, to suggest that the consolidation of the Écriture character depends on the indefinite duration of Listening.

Keywords: Adorno, Écriture, Nicolas, Listening, Musical Form.

Introdução

O presente empreendimento hermenêutico tem por objeto a investigação do conceito de *Escritura* a partir da noção de Theodor Adorno, articulando suas implicações no domínio da experiência estética, com especial ênfase na esfera musical. Em seguida, ao buscar ressaltar a posição privilegiada da escuta na estética adorniana, articulamos a noção de *Escritura* às categorias de *Percepção*, *Audição* e *Escuta*, conforme delineadas por François Nicolas, de modo a sugerir que a consolidação do *caráter escritural* enquanto morfologia possui como condição a duração indefinida da Escuta.

Procura-se, assim, contribuir para a elaboração de um modelo de crítica imanente orientado à operacionalização de categorias heurísticas voltadas à verificabilidade da atualização de uma escuta orientada ao processo musical, contribuindo, por conseguinte, com o avanço do mapeamento das condições morfológicas para a edificação de obras que viabilizam uma escuta cujo objeto experiencial seja tal caráter processual — aqui tratado sob o signo de *caráter escritural*, derivado da noção adorniana de *Escritura*.

Busca-se, ainda, colher aportes à adornologia por meio da pesquisa acerca da noção de *Escritura*, conceito este que permanece pouco tratado sob o prisma adorniano. Visa-se assim delinear de que modo a compreensão de seu conceito de *Escritura* pode contribuir para a complexificação das investigações em torno da estética adorniana e para a assimilação da posição da audição na filosofia e crítica do filósofo.



Outras

Não nos apoiaremos por completo no conceito de *Escritura* em Barthes, o qual postula uma esfera poética da escrita que frustra a primazia da comunicação mediante a latência de sua configuração, liberando um jogo entre signo e significado que acaba por revelar a dinâmica polissêmica da palavra: “a linguagem poética põe radicalmente em questão a Natureza, pelo simples efeito de uma estrutura” (Barthes, 1974, p.146).

Também não partiremos da definição de escritura enquanto “a escrita musical que envolve a harmonia, o contraponto, a textura, os timbres e os ritmos” (Gubernikoff, 2006, p.813)¹, nem mesmo os procedimentos de elaboração que englobam, articulam e orquestram as dinâmicas de manipulação, ordenação e condução do desenvolvimento dos elementos musicais. Igualmente, a escritura aqui trabalhada não trata da técnica de invenção que utiliza a representação gráfica como instrumento de mediação (Delalande, 2001, p. 33, 43).

A escritura não é aqui adequadamente compreendida sob o prisma da submissão do material sensível ao encargo de elucidar o raciocínio da qual a obra se originou, como pensado, por exemplo, por Weber (Weber, 1996) — objetivo este que seria evidente na suposta colocação de Schoenberg que “O intérprete, (...) é totalmente dispensável, exceto pelo fato de que suas interpretações tornam a música compreensível para um público que, por falta de sorte, não consegue lê-la na partitura.” (Newlin, 1980, p.164. tradução nossa). De fato, a escritura não se trata aqui da “possibilidade, mesmo que utópica, de processos de interpretação capazes de instaurar um regime de relações não reificadas que garantam a transparência dos mecanismos de produção do sentido” (Safatle, 2007, p.380).

É igualmente desalentador conceber a escritura como um aparato de purificação dos meios artísticos que visa a si mesma, percebendo nesta purificação seu objetivo final. Este suposto horizonte permeia diversas interpretações, como a proposta por Arturo Danto, que assevera: “A história do modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório”. Este alvo sugere, para Danto, um empenho supostamente análogo à “agenda de expulsar qualquer agente contaminador” (Danto, 2010, p. 78).

¹ Convém observar que a presente noção de *écriture*, referenciada por meio de Gubernikoff, designa-se como uma das disciplinas basilares que estruturam o estudo musical na França.



Adorno

Finalmente, em função da centralidade atribuída à maneira como o conceito interage com o domínio da experiência estética, nossa escolha recairá sobre a concepção de escritura em Adorno, conforme tratada em seu ensaio *Sobre algumas relações entre música e pintura* (1965).

A escritura, conforme delineada por Adorno, se configura como *a construção do meio enquanto caráter de aparência* de uma obra (Adorno, 1995). O filósofo salienta que tal edificação se concretiza — assumindo uma forma objetivamente material, não se restringindo unicamente a uma dimensão psicológica, limitada à vivência do(a) compositor(a) durante o processo criativo — na medida em que o processo construtivo *da/na obra* se torna o objeto constituinte da experiência estética do receptor. Desta maneira, a dinâmica construtiva se revela antes de tudo como *a qualidade* que caracteriza a obra. No domínio da música, tal exteriorização se manifesta por meio da *organização temporal*, colocando o ouvinte diante de uma peça cujo conteúdo maior é a *construção do tempo* (Adorno, 1995).

Considerando a natureza temporal da arte em questão, uma que “desdobra-se no tempo”, a música “tem o tempo como seu problema” e este dilema, sob a ótica da noção adorniana de escritura, consiste precisamente em como manifestar o tempo como um objeto em processo de edificação, uma vez que o “tempo não é auto-evidente” (*Ibid.*, p.66. tradução nossa) para a música: o fato de se tratar de uma peça musical não garante que o tempo seja *refletido* como um objeto em processo de construção.

Isto é dizer que a música demanda condições precisas para que o processo de edificação do tempo se manifeste enquanto objeto da escuta, embora tal edificação, de maneira objetiva, sempre irá constituir qualquer obra, dado que esta possui incontornavelmente o tempo como seu meio —desdobrando-se *no* tempo, como condição da sua apreensão enquanto obra musical. O desafio da escritura, portanto, reside em tornar o tempo, através de sua edificação, manifestamente escutável: trata-se de possibilitar a “objetificação do tempo” (*Ibid.*, p.66) enquanto aparência estética.

Pelo tempo se configurar como o meio primordial através do qual a música se manifesta, é através do seu desdobramento que esta “realmente se solidifica em algo que sobrevive independentemente — como um objeto, uma coisa” (*Ibid.*, p.66). Tal colocação atesta



que a configuração formal de uma obra musical delinea seu contorno distintivo, estabelecendo-a enquanto *gestalt*: “a forma musical é, portanto, sua ordem temporal” (*Ibid.*, p.66). Dessa maneira, a edificação da forma musical — i.e, uma organização inferida pela escuta mediante a percepção da interação dos componentes diretamente percebíveis (Nicolas, 2000) — entrelaça-se, *em potencial*, com o transparecer da edificação do seu meio, o tempo. Embora tempo e forma *não* sejam entidades idênticas, elas mantêm uma relação que se consubstancia à medida que o tempo se desdobra, permitindo que este desdobramento seja refletido por meio de uma forma adequadamente elaborada para tal tarefa. Se a construção do tempo enquanto objeto escutável estabelece *o desejo da escritura*, sua estratégia preponderante reside, para Adorno, na *manifestação formal enquanto ato contemporâneo ao desdobramento do tempo*.

Adorno enfatiza uma experiência estética que se orienta por um conceito de *forma enquanto emergência* (contrastando com uma *emergência da forma*) a qual se configura como condição ao caráter que é a escritura. Assim, a forma musical se revela não como um objeto estático, ‘estranho ao seu próprio meio temporal’ — i.e onde a escuta não é capaz de associar a organização formal com desenvolvimento dos materiais (Boulez, 1963) —, mas como um objeto modulante, permitindo que o *caráter escritural* transpareça.

Na configuração da forma enquanto emergência, a *particularidade tanto do meio* — sendo na música, o tempo, cuja singularidade reside na capacidade de gerar “algo novo, o que nunca existiu” (Adorno, 2003, p. 247) — quanto do *material construtivo* — cuja particularidade é a “resistência do material” em face da forma que contextualiza e assegura a mediação da diversidade sensível, manifestando-se em aspectos como, por exemplo, tonalidade e pulso métrico (*Id.*, 2009, p. 141) — coadunam-se para construir tal modalidade formal. Esta retroalimentação não se apresenta somente como *uma* característica do aspecto escritural, tratando-se, segundo a perspectiva do filósofo, como *condição para sua manifestação* (*Id.*, 1995).

A distinção primordial entre o caráter escritural e o que podemos identificar como um *caráter estrutural* reside na maneira como, no âmbito deste último, a forma (seja ela uma importação, como um rondó, ou um esquema singular desenhado pelo(a) compositor(a)) é *representada* pelos materiais constitutivos. Estes elementos, por sua vez, *figuram* o aparato formal edificado *previamente ao e independentemente do desenvolvimento* (*Entwicklung*) do *material sonoro*. Em contrapartida, no caráter escritural, a forma é *edificada* em função do



desenvolvimento dos materiais (e por isso não representada), assim auxiliando a escuta a construir e acoplar-se à contínua reformulação formal.

Em composições que ostentam um caráter *estrutural*, observa-se uma *emergência da forma*: a representação de um constructo que, em sua gênese, se desenvolveu de maneira não-dialética (i.e., à parte) ao tempo em que a obra se desdobra, situando-se externamente a este. Aqui o desdobramento da obra ‘ao longo do tempo’, revela um desejo paradoxal de iluminar um princípio organizacional que fora edificado à parte desse mesmo desdobramento. A questão preponderante reside no instante em que a forma se manifesta como um objeto estático — isto é, quando o ouvinte é capaz de induzir a totalidade do esquema ou mecanismo gerador da obra —, momento este em que o caráter escritural é velado (*Ibid.*). Tal ocultação ocorre pela experiência auditiva permitir que a forma se cristalize por completo: ela já se apresenta como um artefato *concluído*, caracterizando-se, portanto, como não-dialético, em desacordo temporal com o próprio fluxo da obra que *segue a se desdobrar*. Consequentemente, a forma que agora se evidencia (ou, mais precisamente, que finalmente se revelou) deixa de ser o resultado do desenvolvimento dos materiais (que continuam manifestando-se à percepção, mas reforçando aquilo que já fora delineado), afastando-se, assim, da sua intercambialidade com o tempo que continua a se desdobrar de maneira descolada: a forma ‘emergida’ ao se apresentar como concluída, deixa de tratar de um objeto *em construção* e *renuncia assim a possibilidade da composição do seu meio: o tempo*.

A obra, cujos materiais constitutivos almejam “agir sobre o tempo” mediante a edificação de uma emergência formal, paradoxalmente culmina em “perder-se nele”, evidenciando uma falha em “opor-se à enchente vazia” (Adorno, 1995, p.66) ao elucidar um esquema fixo que, em vez de se desdobrar sinergicamente com o fluxo temporal, acaba por *preenchê-lo*.

Para Adorno, a obra dotada do caráter escritural, contrariamente a emergência da forma (caráter estrutural), se caracteriza através de “*processos geradores de forma* que se manifestam como um princípio idêntico no encontro com seus materiais.” (*Ibid.*, p.76. grifo nosso). Por isso,

O conceito de construção (...) torna-se cada vez mais poderoso à medida que as artes se veem mais diretamente confrontadas com o material nu com o qual



trabalham, sem a camada intermediária de um objeto ou idioma: unidade não por meio de uma terceira coisa estranha. (*Ibid.*, p.77)

No que tange o caráter *estrutural*, a particularidade do material, em concomitância com a sua relação temporal, é sub-repticiamente velada pela sua *função representativa*, dissociando-se, portanto, de qualquer função construtiva que coincida com o desdobramento temporal. Uma vez que o esquema se elucida com sucesso, o material cumpre sua função representativa, dissociando-se da sua capacidade de ser ouvido enquanto elemento que *participa do ato da construção*, resultando na perda de seu propósito mediador no que se refere à construção formal (em vista do caráter escritural), agora que a forma se encontra já consolidada, *independentemente* da finalização da peça e do desenvolvimento dos materiais em questão, que seguem se desdobrando tautologicamente.

Na escuta escritural, contrariamente, tem-se a forma *enquanto* emergência: *emergência e forma são indissociáveis*, com a forma se mantendo em construção e não fossilizando-se em objeto construído (Adorno, 1995, p.67). Isso, sobretudo, *mesmo quando a obra chega ao seu fim*: um dos paradoxos das obras constituídas do caráter escritural é que estas “possuem o caráter imanente de *serem um ato*, mesmo que estejam *esculpidas em pedra*.” (*Id.*, 1984, p.79. tradução nossa, grifo nosso).

No contexto da escritura, a forma não se configura como uma disposição ou um mecanismo generativo que antecede o desdobramento da obra, tampouco se propõe a buscar sua elucidação por meio da função representativa dos materiais utilizados. Por conseguinte, o que se encontra em processo de construção em uma obra escritural é, como adverte Adorno, o tempo enquanto passagem, e não uma imagem estável, induzida ao decorrer da audição de uma peça. Assim, forma e tempo se entrelaçam — e a escuta adquire a possibilidade de acoplar-se a tal construção contínua. O filósofo chega a evocar um exemplo oriundo do domínio da pintura para enfatizar esta “latência temporal” como a marca do caráter escritural, mesmo nas artes que se desdobram em dimensões “espaciais”: “O que está vivo é, na verdade, as próprias pinturas, o que é pintado, não o que foi pintado” (*Id.*, 1995, p.71).

É em virtude deste aspecto *não-representativo* que, sob a noção de forma enquanto emergência, uma construção que aborda sua inexorável manifestação “debaixo para cima” - isto é, por meio dos materiais enquanto particularidades, e não unicamente representações de funções - se torna condição para a sustentação da escrituralidade. Portanto, a transgressão das



normas organizacionais por meio da particularidade do material - aquela que escapa à organização - é imperativa para a manutenção do processo de “tomar forma” (*gestaltung*), que deve se desenvolver paralelamente à sucessividade temporal.

Como coloca Adorno, a música que almeja reconciliar-se com seu meio temporal

deve organizar-se somente a partir de uma perspectiva superior, da construção, mas também a partir de uma perspectiva inferior, do impulso individual no tempo. Esta é a verdadeira intervenção do sujeito na música, como uma determinação que lhe pertence objetivamente. (*Ibid*, p. 69)

É em virtude da potencialidade da particularidade do material construtivo em moldar formas que o frankfurtiano concebe a *abstração* não apenas como uma estratégia para a elucidação do caráter escritural, mas também como uma consequência de uma construção que se concretiza através da particularidade, em atrito com sua habilidade de representar um objeto externo, seja este uma configuração formal ou um mecanismo generativo.

A escritura é “libertada pela força do que na pintura (...) as pessoas passaram a chamar de abstração, através da distração da atenção de sua relação com o objeto”, promovendo, assim, um afastamento da percepção do objeto que almeja ser *evocado* pelos materiais - no contexto específico da música, “do idioma familiar” ou uma configuração “organizada de cima para baixo como um todo” (Adorno, 1995, p.71).

Ao argumentar que o “elemento construtivo” tende a “dissolver-se” no instante em que finalmente revela-se o princípio formal que o fundamenta e atinge sua plenitude, Adorno indica que tal elemento construtivo constitui um *a-priori* da obra: uma condição que a integra. No entanto, em determinadas circunstâncias, essa mesma ‘essência construtiva’ deixa de se manifestar como um conteúdo palpável da experiência. Por essa razão, o autor alemão se debruça sobre a *duração* e a *preservação* do caráter escritural como uma questão preponderante no que denominamos como ‘escrituralismo’: no momento em que os materiais transparecem a forma, sua função como elemento *construtivo* se esvai, uma vez que a *construtividade* (a construção como ato) da forma já fora consumada, tornando-se, assim, oculta para a audição. Aqui, o material deixa de ser um elemento construtivo para tornar-se um elemento representativo.



Por isso a duração do ‘momento construtivo’ que se inicia com o ato composicional assume um papel central. Quando a obra é articulada de maneira ‘escritural’, “os dois casos [de] construção” - abrangendo tanto a composição literal por parte do(a) compositor(a) quanto a escuta da construtividade - “não têm um significado tão diferente. Os métodos de construção começam a se tornar comensuráveis” (*Ibid.*, p.77). No entanto, essa observação não implica que a obra deva exibir de maneira bem-sucedida um raciocínio que o(a) compositor(a) delinea através do material - pelo contrário: é no sentido de que o(a) compositor(a) se lançou ao ato de composição ao confrontar a resistência entre o material e a forma (as leis de organização), dedicando-se à contínua modulação desta última. Trata-se de uma “forma alterada de reação” em relação ao material construtivo, encarado dialeticamente “enquanto sujeito” (*Ibid.*, p.77).

É precisamente tal abordagem construtiva que “presume a coisificação da própria obra de arte, independentemente de sua referência a qualquer coisa fora dela, *a fim de salvar o instante da escritura ao retê-lo no interesse da duração.*” (Adorno, 1995, p.77. grifo e parênteses nossos). A duração dessa construtividade se sustenta tanto no ato de compor quanto na recepção da obra, mediada pela resistência entre a particularidade do material e o *continuum* que culmina na produção de uma forma em um estado de metamorfose: a forma enquanto emergência se torna dependente da “resistência de coisas que pertencem a diferentes categorias ao [contexto] unificador” (*Ibid.*, p.75, colchetes nosso).

A particularidade do material somente poderá ser articulada sob a ótica da escritura quando considerada em uma relação dialética com o princípio formal, revelando-se unicamente por meio da fricção entre os polos. Se a particularidade for fetichizada como um ente autônomo, desvinculada de qualquer estrutura contextualizadora, sua capacidade de influenciar a edificação formal, contribuindo para que esta não se cristalize em um objeto estanque, será sacrificada.

a obra não teria mais a intenção de algo que não é seu próprio fenômeno e que não pode ser escondido em unidade simbólica, seja dentro dela ou em qualquer lugar fora dela. Então, *seu caráter como escritura se perderia.* (*Ibid.*, p. 77. grifo nosso)

É por conta deste duplo movimento que se entrelaçam a integração com a resistência que a escritura adquire um caráter inexoravelmente processual e, por conseguinte, temporal.



Adorno destaca assim um movimento de “apresentação” de sua própria construção por parte da obra, uma apresentação que incorpora um atributo temporal, configurando um movimento de *revelação*, mesmo no domínio das artes-espaciais (*Raumkunst*):

Quanto mais enfaticamente uma pintura se apresenta, mais tempo está armazenado nela (...) Elas trazem mais tempo consigo para a imagem do que meras associações e, portanto, também o próprio elemento cuja antítese em relação ao princípio puramente pictórico serve para acender o poder da pintura. (*Ibid*, p.68)

Da tensão entre o material e sua função representativa, emerge um dinamismo que, por sua vez, libera o tempo enquanto objeto da experiência: é tal temporalidade que acaba por ‘se apresentar’ em fricção ao que à primeira vista parece constituir sua “natureza espacial”. Assim, “tudo o que parece existir *a-priori*, não é apenas isso”, nem mesmo a fisicalidade do material, nem mesmo a forma representada. O que acompanha e tensiona tais *a-prioris* é “um resultado”: precisamente uma emergência que caracteriza o caráter escritural. Essa afinidade entre escritura e temporalidade se torna ainda mais evidente quando o filósofo afirma que “como o termo *Escritura* indica, a pintura se aproxima da escrita; isso não significa outra coisa senão que a temporalidade latente da pintura está se mostrando.” (Adorno, 1995, p. 70).

Consequentemente, o caráter escritural não se fundamenta exclusivamente na aptidão que uma obra ostenta para revelar sua configuração implícita, tampouco na particularidade do material de construção, mas *na dialética que se estabelece entre um polo discursivo e aquilo que escapa a comunicação*. É essa tensão que obstrui a estabilização da forma e, dessa maneira, mantém-na vinculada à temporalidade, viabilizando, assim, um intercâmbio entre as duas dimensões. É por essa razão que a escritura “envolve uma espécie de deslocamento entre o discursivo e o corporal” (Fitch, 2005, p.302. tradução nossa). Tal tensão levará Adorno a concluir que

Na arte, o critério de sucesso é duplo: primeiro, as obras de arte devem ser capazes de integrar materiais e detalhes na sua lei imanente da forma; e, em segundo lugar, não devem tentar apagar as fraturas deixadas pelo processo de integração, preservando, em vez disso, no todo estético, os vestígios daqueles elementos que resistiram à integração. (*Id.*, 1984, p.18)



Percepção, Audição, Escuta

O que poderia nos auxiliar em uma configuração mais precisa do que é uma escuta escritural? Ao considerar a categorização proposta por Nicolas (2000), que estabelece uma demarcação entre os conceitos de Percepção, Audição e Escuta, inserimos que a escuta escritural se distingue pela primazia da escuta.

Percepção

Tendo por objeto a pontualidade de fenômenos sonoros captados de maneira isolada e imediata, a percepção trata do discernimento e identificação de objetos sonoros, englobando tanto suas dimensões fisiológicas quanto suas conotações conceituais. Assim, “A percepção apreende objetos (...) discerne, recorta, isola, identifica e, por fim, nomeia objetos musicais” (Nicolas, 2000, p.133).

Audição

Já a audição tem como questão a dedução de um princípio abstrato que situa a diversidade dos objetos da percepção. Ou seja, a “audição se encarrega da questão da unidade global de uma obra e visa construí-la ao longo do tempo. Seu próprio desejo é o de um todo possível da obra, portanto de sua Forma.” (Nicolas, 2000, p.133).

Ressaltamos, neste contexto, que tanto a percepção quanto a audição compartilham a característica de se debruçarem sobre a questão da identidade de um objeto pontual e estático, independentemente de sua natureza ser concreta ou abstrata. Para ilustrar essa semelhança, no domínio da percepção, um objeto concreto pode ser exemplificado por elementos como "acordes, padrões melódicos ou rítmicos, e timbres” (*Ibid.*, p.134). Por outro lado, no que tange à audição, o objeto abstrato se manifesta em configurações formais, como um rondó, ou em mecanismos generativos tal como uma constrição que admite apenas intervalos de terças e quintas.

Escuta



De maneira inequívoca, a escuta não se orienta, distintamente da percepção, para o objeto sonoro e sua eventual designação; tampouco se dirige a uma unidade estrutural/formal subjacente que possa ser inferida, como ocorre no caso da audição. O que caracteriza o objeto da escuta é a processualidade que atua como mediadora entre objetos da percepção e/ou da audição. Assim, a escuta se distingue da identificação de objetos isolados ao possuir como foco a dinâmica *transformacional* do objeto sensível ou conceitual.

A prática da escuta, portanto, não se direciona para um artefato sonoro previamente estruturado - cuja identificação e potencial reconstituição são viabilizadas pelo desdobramento musical, à semelhança do fenômeno da audição -, mas sim para o próprio ato de construção, a saber, a construtividade em plena operação. Em outras palavras, a escuta se configura como um processo que visa a apreensão do desenvolvimento e da emergência, tanto dos objetos sonoros em si quanto da rede de inter-relações que os circunscrevem e os influenciam.

As três categorias supracitadas configuram-se como elementos constitutivos da experiência auditiva de uma composição musical, porém se estruturam de maneiras díspares conforme a arquitetura da obra em questão. No que tange à escuta escritural, a categoria de escuta ocupa a posição de protagonista, uma vez que o conteúdo de uma peça reside em seu caráter processual, em detrimento de um sonoro ou estrutural.

Diante desse panorama, postulamos que a atividade escritural, na conformidade com a concepção adorniana, visa à constituição de um *objeto da escuta* e seu *prolongamento temporal*, assegurando, assim, a perpetuidade de sua presença na atividade escutativa.

Conclusão

A categoria “escuta” — conforme delineada por Nicolas, o qual possui como alvo o processo de “inventar, criar, fazer aparecer” (Nicolas, 2000, p.152. tradução nossa) em contraposição a identificação de elementos ‘estáticos’ — nos sugere uma proximidade ao “caráter escritural”, conforme exposto por Adorno, por aborda precisamente uma “continuidade temporal” (Adorno, 1995, p.70) presente em obras, e esta “latência temporal”, conforme o filósofo incessantemente enfatiza, carrega antes de qualquer outro aspecto um “caráter”. O que torna a imprescindibilidade da escuta cristalina na estética adorniana é a maneira como este elucida suas objeções às experimentações seriais, principalmente, devido a uma



impossibilidade de escuta: “não consigo mais executar, durante a audição, aquele processo de ‘compor junto’” (*Id.*, 2018, p.377). Em síntese, a escritura “é atemporal como uma imagem do temporal. Ao fixar o temporal, é traduzido de volta ao tempo através do ato de interpretar, que ela prescreve” (*Id.*, 1995, p.70): é devido precisamente a tal vinculação com o ato de interpretação que estabelecemos uma proximidade entre a escritura e a escuta. Se obras dotadas desta caráter “falam em virtude da forma como são construídas” (*Ibid.*, p.71), postulamos, portanto, a hipótese de que a escritura, tal como delineada por Adorno, dirige-se à escuta, na acepção que lhe confere Nicolas.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic theory*. Trad. Christian Lenhardt. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

———. *On some relationships between music and painting*. *The Musical Quarterly*, v. 79, n. 1, p. 66-79, 1995.

———. *Musik und Technik*. Em: *Musikalische Schriften 1-3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p. 229–248.

———. *Dialética negativa*. Trad. M.A. Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

DAHLHAUS, Carl. *Between romanticism and modernism: Four studies in the music of the later nineteenth century*. Berkeley: Univ of California Press, 1980.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010.

DELALANDE, François. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: Buchet/Chastel, 2001.

GUBERNIKOFF, Carole. *Pierre Boulez e o pensamento musical da segunda metade do século XX*. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília, 2006.

MENEZES, Flo. *Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2013.



NEWLIN, Dika. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938–76)*. New York: Pendragon Press, 1980. p. 164.

NICOLAS, François. *Écoute, audition, perception: quel corps à l'œuvre?* Em: BLOCH, Béatrice; CAMPAN, Véronique; JONGENEEL, Else (et al.). *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2000. p. 131-156.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Mayence: Éditions Gonthier, 1963.

FITCH, Lois. *Brian Ferneyhough: the logic of the figure*. Doctoral thesis, Durham University, 2005.

SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana*. Porto Alegre: Discurso, n. 37, 2007.

SOCHA, E. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1996.

