

MORTON FELDMAN COMO CRÍTICO DA IDEOLOGIA: UMA LEITURA POLÍTICA DE *ROTHKO CHAPEL*

Vladimir Safatle

Universidade de São Paulo/CNPq

Resumo: Trata-se discutir a peça *Rothko Chapel*, de Morton Feldman, a partir de uma indagação sobre a reconstrução de categorias como: expressão, temporalidade, assim como sobre a relação entre música e pintura. Veremos, principalmente, como a peça é atravessada por uma reflexão constante sobre como uma obra de arte pode ressignificar noções como: ordem e identidade. Reflexão esta que demonstra o verdadeiro potencial político da análise de forma.

Palavras-chave: Expressão, temporalidade, Adorno, Morton Feldman.

Abstract: This article aims to discuss *Rothko Chapel*, from Morton Feldman. This discuss try to show how Feldman reconstruct categories as: expression, musical time and how he thinks the classical problem concerning the relationship between music and painting. We'll see too how his work is concerned by a strong reflexion on notions as: order and identity. This reflexion show us the truly political force of a analysis of form.

Keywords: Expression, musical time, Adorno, Morton Feldman.

Quando é questão de discussões a respeito da filosofia da música de Theodor Adorno, normalmente nos apoiamos em categorias construídas principalmente através da sua análise de obras de Berg, Schoenberg e Stravinski. No entanto, nos raros momentos em que Adorno confronta-se com a música de Anton Webern, algumas categorias analíticas importantes são introduzidas. Elas mereceriam ser melhor exploradas. Por exemplo, andando na contramão da tradição serialista que procurava filiar-se a Webern devido ao rigor formal com que sua música era construída a partir

do uso extensivo da série, Adorno insiste no lugar central ocupado pelo problema da expressão na música weberniana. Uma expressão que, através do uso de procedimentos de subtração, tenderia à posição de um *lirismo absoluto*, de uma *comunicação imediata*. “A idéia de Webern”, dirá Adorno, “é de um lirismo absoluto (*absoluter Lyrik*); a procura em dissolver (*aufzulösen*) toda matéria da música e todos os elementos objetivos da forma musical no som puro do sujeito, sem que se oponha a ele o menor resíduo, corpo estranho, abrupto, inassimilável”¹.

Esta via do lirismo absoluto é aquela de uma “nova forma de expressão” que seria viabilizada graças a invalidação da gramática musical prevalente até então. Gramática entendida aqui não apenas com conjunto de regras estruturais de harmonia e contraponto, mas maneira de pensar a organicidade da obra e sua expressividade. Por isto, Adorno dirá que a lei formal da música de Webern é a atrofia (*Schrumpfung*). Uma atrofia que parece ir em direção à recuperação do som: “O som puro para o qual, como suporte de sua expressão (*Ausdrucksträger*), o sujeito tende, é liberado da violência que a subjetividade inflige ao material sonoro ao lhe dar forma”².

O uso da subtração e de uma certa atrofia é um dos procedimentos maiores do modernismo estético. Trata-se de reduzir o campo da obra à exposição mínima da diferença, isto através da destruição do poder organizador de estruturas formais desgastadas do ponto de vista do desenvolvimento possível da linguagem estética. Em seu texto dedicado à Webern, Adorno mostra-se consciente da maneira com que tal procura do lirismo absoluto pode se interverter em um certo tipo de fetichismo que, a seu ver, algumas obras de Webern expunham de maneira exemplar³. No entanto, podemos nos perguntar sobre o destino e as potencialidades deste quiasma entre expressão pura, lirismo e atrofia que parece ter sido posto de maneira sistemática, entre outros, por Webern. A este respeito, lembremos como a dita Escola de Nova York (sobretudo John Cage e Morton Feldman) via-se, em larga medida como continuadora heterodoxa deste caminho aberto pelo compositor austríaco. Neste sentido, é possível mostrar como certas questões maiores de Adorno a respeito das condições de possibilidade de uma forma musical capaz de conservar seu potencial crítico podem nos

¹ ADORNO, *Klangfiguren*. In: *Gesammelte Schriften* XVI, Digitale Bibliothek 97, p. 116. Vale a pena lembrar que esta noção de “absoluto” não deixa de nos remeter ao programa da música absoluta do romantismo alemão, todo ele inspirado em uma absorção da metafísica do sublime na interpretação do fato musical.

² *Idem*, p. 96.

³ Sobre este ponto, remeto ao meu SAFATLE, “Fetichismo e mimesis na filosofia adorniana da música”, *Revista Discurso*, 37, 2008.

guiar na compreensão da obra de um “filho bastardo de Webern”, a saber, Morton Feldman. Para além de um exercício inusitado de intersecção intelectual, esta relação possível visa mostrar como a análise de algumas obras maiores da música dos últimos quarenta anos pode nos fornecer modelos para pensarmos a renovação de dispositivos e estratégias da crítica. Uma análise detalhada das obras formalmente avançadas é talvez a única maneira de repensarmos as potencialidades críticas do pensar.

Morton Feldman e o problema da expressão

E muito provável que Adorno desconhecesse completamente a obra de Morton Feldman. No entanto, ele conhecia relativamente bem a obra de John Cage, com o qual Feldman era muito ligado, sobretudo do ponto de vista programático.

A relação de Adorno com a obra de Cage é ambivalente. Ele reconhece, na maneira cageana de negar todos os parâmetros de organização do material sonoro (harmonia funcional contraponto, desenvolvimento, relação antecedente-consequente, distinção entre som e ruído, etc.), uma forte figura de “protestação contra uma cumplicidade cega da música com a dominação da natureza”. Na verdade, esta temática da relação entre música e natureza é importante para Cage, já que, segundo o próprio: “Arte = imitação da natureza em seus modos de operação”⁴. Trata-se assim de procurar fundar a racionalidade musical em um impulso mimético capaz de reconciliar a composição com os modos de operação da natureza. O que não significa que o som musical deve soar tal qual o som natural, o que nos colocaria nas vias de uma estética da representação; mas exigir que a arte seja capaz de atualizar a natureza enquanto mundo que produz acontecimentos que só podem ser percebidos enquanto tais a partir de certas condições precisas⁵. Ou seja, não se trata de procura alguma forma de reconciliação com o *imaginário* próprio a natureza, já que a música de Cage quer mostrar que a *imagem* socialmente fornecida da natureza não corresponde à sua verdade. Daí porque a questão fundamental de Cage será: *o que é necessário destruir para que a natureza possa advir em seu modo de operação próprio?*

⁴ CAGE, John. *Composition in retrospect*. New York: Exact Change, 2008, p. 56.

⁵ Sobre este ponto ver GOEHR, Lydia: “As narrativas modernistas de Adorno e Danto (e Cage)”. In: SAFATLE, Vladimir e DUARTE, Rodrigo; *Ensaio sobre música e filosofia*, São Paulo: Humanitas, 2008, p. 269-311.

No entanto, Adorno não pode aceitar a tentativa de Cage em anular todo domínio do compositor na produção da obra, toda mediação em relação ao material, isto em nome de um certo re-encontro com a natureza. Ele não pode aceitar que a passividade da ausência de escolha, da não organização de relações seja assumida no interior de um programa estético no qual a ação do compositor consiste basicamente em negar toda ação instrumental orientada segundo uma finalidade: “Qual é o propósito desta música experimental?”, perguntará Cage a respeito de sua própria música: “Não há propósitos, há apenas sons”⁶. Em uma época marcada pela negação do sujeito através de uma totalidade dominada pela lógica da formamercadoria, a música de Cage parece acreditar na possibilidade de servir-se desta força de negação para encontrar a liberdade naquilo que não tem mais a figura de um Eu.

A partir de uma certa perspectiva, pode parecer que a posição de Feldman converge com as estratégias de Cage. De qualquer forma, a influência do segundo sobre o primeiro é manifesta. Foi a partir de um encontro com Cage, em 1950, na saída de uma apresentação de músicas de Webern, que Feldman começa a dar mais clareza programática ao seu estilo. Neste sentido, o período 1950-1953 é importante, já que nestes três anos ele comporá quatro séries de peças que estabelecerão seu estilo: *Projection*, *Intermission*, *Extension* e *Intersection*.

Projection e *Intersection* são as primeiras peças a terem uma notação gráfica. Na partitura, há apenas indicações de duração, de instrumentação, dinâmica e registro. O resto resulta de decisões do intérprete. As músicas não têm estrutura (harmonia, contraponto e melodia). A respeito destas peças, Feldman dirá: “Meu desejo não era de ‘compor’, mas de ‘projetar’ sons no tempo, livres de toda retórica própria à composição”⁷.

Nesta mesma época, Cage começa suas composições com o acaso (*Music of changes* é de 1950). Tal uso do acaso era sobretudo uma forma de escapar do *métier* do compositor, já que a noção mesma de *métier* implica um conjunto de técnicas, de modos de posição intencional de um projeto e de raciocínio teleológico que impediria os sons de serem eles mesmos, como dizia Cage. Ao contrário, “fazer algo que escape à dominação do eu”⁸ seria o único programa possível para uma música que se queira realmente crítica. Neste caso, a tarefa do compositor consistiria simplesmente em

⁶ CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961, p. 17.

⁷ FELDMAN, Morton. *Give my regard to eight stree*. Cambridge: Exact Change, 2000, p. 65.

⁸ KONSTELANETZ, Richard. *Conversations avec John Cage*. Paris: Syrtes, 2000, p. 300.

definir as regras de um dispositivo preciso que deve permitir a manifestação de um acontecimento musical imprevisível tanto para o compositor quanto para o intérprete e para o ouvinte. Assim, o fazer musical abandonaria categorias aparentemente centrais como “expressão” e “intencionalidade”.

No entanto, este não era exatamente o caso de Morton Feldman. Pois não se tratava para Feldman de construir um dispositivo que visa produzir acontecimentos sonoros indeterminados. Na verdade, tratava-se de assumir as exigências expressivas de um regime de “lirismo absoluto” que se afirmará através da crítica radical da gramática musical e das potencialidades construtivas da forma. Isto talvez nos explique porque, contrariamente a Cage, Feldman evoluirá em direção ao uso da notação tradicional e de parâmetros de organização musical ausentes de suas primeiras obras, como escritura motívica e afinidades harmônicas, isto principalmente a partir de 1970. Nesta fase de seu trabalho, encontramos suas obras mais bem sucedidas, como *Rothko Chapel*, *A viola in my life* e *Palais de Mari*. Podemos dizer que Feldman sente então necessidade de dominar de maneira mais plena o processo musical. Necessidade que só pode se afirmar depois do compositor ter conseguido se livrar de uma certa gramática dos afetos presente na maneira convencional da música organizar as tensões e a temporalidade. O retorno à escritura motívica indica sensibilidade ao problema da expressão. Neste sentido, devemos levar a sério afirmações como:

O que domino é minha vontade – algo muito mais difícil do que dominar uma página de música. Se minha música demonstra algo é que natureza e natureza humana são a mesma coisa. Diferentemente de Stockhausen, não me sinto obrigado a encontrar uma “mediação” entre os dois. Stockhausen acredita em Hegel. Eu acredito em Deus⁹.

Descontado a dicotomia entre Hegel e Deus (como todos sabem, há uma maneira de encontrar Hegel lá onde pensamos estar lidando com Deus), podemos dizer que este *domínio de si* que aparece como o verdadeiro objeto da música de Feldman nos leva, parafraseando Adorno falando de Webern, à tentativa de dissolver toda matéria da música e todos os elementos objetivos da forma musical no som puro do sujeito, sem que subsista diante dele o menor resíduo, corpo estranho. Isto pode nos explicar

⁹ FELDMAN, *Idem*, p. 18.

o impulso que anima as experiências de notação gráfica com sua negação geral dos parâmetros da gramática musical. Ela aparece como condição de possibilidade para a recuperação da categoria de expressão. Uma expressão desprovida de gramática. Pois dominar si mesmo significa aqui colocar a vontade sob um certo regime de desafeção, purificar a vontade de todo pertencimento às formas determinadas para que algo da ordem da natureza liberada possa se aproximar da expressão humana.

Isto pode nos explicar porque esta expressão tende a encontrar sua matriz no inexpressivo, nas superfícies planas, “monocromáticas”, pois desprovidas de tensão e direção. O inexpressivo como astúcia de uma expressão que quer mostrar sua irredutibilidade em relação à codificação fetichista dos afetos.

Esta busca pelo inexpressivo aparece tanto no uso reiterado de uma dinâmica que privilegia longas seqüências de *pianissimo* e de *piano* (como vemos, por exemplo, em *Palais de Mari*) quanto no abandono da idéia de desenvolvimento ligado aos jogos de tensão entre antecedente e conseqüente em prol daquilo que Feldman chama de “simetrias truncadas” (*crippled symetries*).

Inspirando-se na estrutura irregular dos tapetes do Oriente, estruturas compostas por motivos que são repetidos apenas aparentemente, Feldman pensa uma estrutura musical feita, sobretudo, através repetições simuladas, já que se trata de uma repetição que, se vista de perto, mostra a diferenciação contínua do que, apenas de longe, parece ser o mesmo. O exemplo mais claro aqui são as variações da melodia de três notas da soprano nos compassos 244-290 de *Rothko Chapel*. Jogando com uma certa defasagem entre objeto e percepção sonora, esta melodia nunca volta de maneira absolutamente idêntica, embora ela será normalmente percebida como tal. Esta maneira de articular, no mesmo movimento, diferença e repetição aparece também através do uso reiterado de acordes invertidos, modulados ou modificados apenas em suas notas “ornamentais”. Feldman dirá que esta maneira de desarticular a distinção entre diferença e repetição é: “uma exigência consciente de ‘formalizar’ uma desorientação da memória”¹⁰.

¹⁰ FELDMAN, *Idem*, p. 137.

Entre música e pintura

Mas esta questão da expressão em Feldman só pode ser apreendida de maneira adequada se insistirmos na relação entre sua música e o expressionismo abstrato de Rothko, De Kooning, Pollock, Philip Guston. Em várias ocasiões, Feldman declarou estar mais próximo desta corrente de pintores do que de qualquer movimento musical. Para além de *Rothko Chapel*, podemos encontrar outras peças dedicadas a pintores: as *O'hara songs* (para Frank O'hara), *De Kooning*, *Piano piece for Philip Guston*, a trilha sonora para um filme sobre Jackson Pollock, entre outras. É claro que não devemos esquecer como, na Nova York dos anos 50, a pintura era a arte que melhor realizara exigências de constituição tanto de uma tradição visível quanto de uma dinâmica sócio-econômica de escala mundial (bastante rentável). Neste sentido, a referência à pintura era muito sedutora para compositores à procura de visibilidade e tradição.

No entanto, esta aproximação com o expressionismo abstrato tem também outras razões. Uma pintura como a de Pollock e da Rothko mostra “a consciência histórica do esgotamento da força semântica da figura”¹¹, seja a figura própria à representação mimética da realidade, seja a figuração abstrata das formas. Uma consciência partilhada por Feldman quando ele diz, por exemplo:

No último Schubert, a transição de uma idéia musical à outra não é apenas aparente, ela é *muito aparente*. Como um mal jogador de pôquer, Schubert mostra sempre o que ele tem nas mãos. Mas este erro, este fracasso é sua virtude¹².

Virtude destes capazes de mostrar o desencantamento em relação à potência figurativa da música. Desencantamento que aparece através desta aparência posta como aparência que marca o trabalho formal de quem já não acredita mais no caráter organizador da forma.

Mas, se retornarmos à pintura do expressionismo abstrato, uma precisão se impõe a respeito de sua noção de expressão. Por um lado, ele parece fundar a expressão na dimensão do gesto. No entanto, há várias

¹¹ MARTINS, Luis Renato. *A fabricação da pintura: de Manet a Rothko*. Tese de doutorado defendida no Departamento de Filosofia da USP, 2000.

¹² *Idem*, p. 70.

maneiras de fazer um gesto. Se no caso de Pollock, a velocidade de sua gestualidade parece nos indicar a velocidade destes que se afastam bruscamente de toda norma e toda construção, isto para que o puro gesto possa se afirmar, a lentidão da pintura de Rothko parece nos enviar a outras coordenadas. Pois seu gesto é medido pelo cuidado em extrair diferenças lá onde víamos apenas a continuidade cromática. Trata-se de um gesto calculado, refletido, gesto que quer construir uma nova ordem de diferenças.

Na verdade, Rothko parece querer nos fazer acreditar que apenas uma imagem liberada da força semântica da figura pode refundar o sentido da materialidade do “sistema fundamental” das artes plásticas, ou seja, a materialidade cromática da cor. Uma materialidade capaz de fornecer uma ordem que nasce do próprio desdobramento dos materiais fundamentais (como é o caso da cor).

É este segundo sentido do expressionismo abstrato que mais se aproxima da obra de Morton Feldman. Após o esgotamento dos modos de figuração da expressão próprios à gramática do sistema tonal, há uma ordem possível que nasce do desdobramento mesmo do “sistema fundamental” da música, a saber, a materialidade do som ou, ainda, as peças elementares do material tonal (como os arpeggios, acordes consonantes, oitavas etc.). Nestes dois casos, vemos a tentativa de construir uma ordem portadora de força crítica, uma ordem que vem após a Ordem. Aqui, a problematização do som não é retorno a um princípio de imanência, mas reconstrução do sentido do sistema elementar da música.

Um problema político

Esta questão pode ser compreendida de maneira adequada se voltamos os olhos para a análise de *Rothko Chapel*. Trata-se sobretudo de propor algo como uma leitura política, ou seja, leitura que procura mostrar como a peça mais importante da produção de Feldman nos fornece regimes de reflexão sobre uma liberação, de forte conteúdo social, da forma estética. Vale para Feldman esta afirmação maior de Adorno:

A liberação da forma, como quer toda arte autenticamente genuína, é acima de tudo a marca da liberação da sociedade, pois a forma, a coesão estética (*ästhetische Zusammenhag*) de todos

singulares (*Einzelnen*) representa na obra de arte as relações sociais; por isto, o estabelecido se escandaliza com a forma liberada (*befreite Form*)¹³.

Tais afirmações de Adorno são claras em seu objetivo. Trata-se, primeiramente, de afirmar a profunda solidariedade entre reflexões sobre a forma estética e sobre a organização estrutural da sociedade. Toda obra de arte fiel ao seu conteúdo de verdade procura realizar uma certa liberação da forma que teria forte conteúdo de emancipação social. Neste sentido, a insistência nas disposições formais da obra não é um acaso. Pois a forma estética é, sobretudo, um modo de determinação de relações, de regimes de ordenamento, seleção de materiais, agenciamentos de sínteses e unidades. Seleção, ordem, relação, unidade, síntese: todas estas categorias são carregadas de teor político evidente. Quando a arte as mobiliza, ela não pode fazê-la sem produzir a imagem de um outro princípio de racionalização cuja possibilidade de realização se encontraria bloqueada no interior das esferas de reprodução material da vida social. Daí viria seu verdadeiro potencial revolucionário. Assim, a política não entra na arte apenas através da exterioridade das relações de negociação entre estética e os conteúdos e temáticas vindas da vida social. Ela entra sobretudo através de decisões lógicas sobre estruturas formais. A análise política é uma análise da forma.

Colocar este gênero de questão a partir de *Rothko Chapel* não é desprovido de sentido, mesmo se Feldman nunca fale de maneira direta sobre a possibilidade de uma reflexão política a partir de sua obra. No entanto, lembremo-nos das circunstâncias próprias à realização de sua obra. Ela foi o resultado de uma encomenda feita pelo casal de Menil. Jean e Dominique de Menil propuseram a Rothko construir uma capela em Houston, Texas, com obras do pintor. Rothko trabalhou neste projeto como se tratasse do grande projeto de sua vida. Ele interferiu na concepção arquitetônica e na concepção geral da construção. Ela se transforma então em um espaço que impressiona pela sua simplicidade ascética. Trata-se de um octaedro desprovido de todo e qualquer signo religioso. Em seu interior, não há altar, não há mesa de consagração, não há absolutamente nada, a não ser alguns bancos de madeira. Este espaço não é cindido entre pólos hierarquicamente diferentes, como é o caso em todo espaço religioso (dividido, por exemplo, entre o púlpito, o altar e o lugar destinado aos fieis).

¹³ ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973, p. 379.

Ele é um espaço totalmente homogêneo, mesmo o solo da capela não está em um nível distinto do chão da rua.

Sobre o muro, só vemos grandes quadros escuros de Rothko. Esta estranha capela sem imagens religiosas, sem objeto de devoção, é uma obra que quer se apropriar da força unificadora que anteriormente animava a religião, isto a fim de fundar um espaço comunal capaz de instaurar outra lógica de relações. Uma lógica de relações que obedece às metamorfoses do mesmo no outro, próprias a estes quadros de Rothko onde monocromos aparentes se desvelam como portadores de uma escala elaborada e ordenada de diferenças. Todos os quadros de Rothko na capela são marcados pela manifestação de uma heterogeneidade interna ao próprio campo de cada cor. Nenhum campo cromático é plano. Eles são marcados por oposições e conflitos que demonstram a consciência da dissolução da unidade. Um campo cromático pode ter, no seu interior, interferências de outras cores, intensidades diversas produzidas pela sobreposição da mesma cor, pela modificação material na constituição da tinta etc. Tudo isto demonstra como o espaço da capela de Rothko não é um espaço religioso, mas fundamentalmente político. Como já foi dito, ele quer utilizar a força de unificação para quebrar toda relação de submissão da diferença.

A sua maneira, Feldman compreendeu isto. Quando ele recebe a encomenda para fazer uma música de abertura da capela, Rothko já está morto. A peça pode então ser compreendida como uma homenagem póstuma na qual Feldman absorve questões e técnicas que tinham inspirado a produção do pintor.

Começamos, por exemplo, pela escolha da instrumentação. *Rothko Chapel* é uma peça para viola, celesta, percussão, coro, soprano e contralto. Trata-se, pois, de uma peça para voz, percussão e um instrumento solo. A escolha do coro e da percussão é bastante sintomática e tem relações com o desejo de Rothko em se apropriar da força unificadora da religião para fundar um espaço comunal a partir de outra lógica de relações.

Como sabemos, a função tradicional do coro consiste em organizar a diferença sob o regime de afirmação da unidade. Não é por acaso que o coro sempre esteve ligado a experiências sociais onde a multiplicidade das vozes se mostra como sendo, essencialmente, um uníssono no qual cada voz de uma polifonia se desvela como fazendo parte de uma mesma direção teleológica. Ele é a enunciação da necessidade de um: “É assim e não de outra forma”. Por outro lado, as funções da percussão estão normalmente ligadas à intensificação dos momentos de tensão ou à construção da unidade regular da pulsação. Dois processos que apenas sublinham a prevalência do regular e do reforço.

No entanto, nas mãos de Feldman, o coro e a percussão não respondem mais por suas funções naturais. O coro é inicialmente submetido a uma intensidade de *piano* e de *pianíssimo*. Apenas nos compassos 110 e 115 encontramos um *forte* (que se dissolve em silêncio no compasso seguinte). Feldman chega a utilizar intensidades como *pppp* e *ppppp* para o coro. Há toda uma seção onde a indicação de interpretação é “dificilmente audível” (*barely audible*). Normalmente, ele se serve das vozes para criar acordes de quatro e cinco notas que se desdobram através de intervalos de segunda e, sobretudo, de segunda diminuta. Isto dá a impressão auditiva de uma imobilidade “orgânica” e “vegetal” (ver, por exemplo, os compassos 29-31). Quando o coro parece ir em direção a um desenvolvimento harmônico ou a uma intensificação, somos rapidamente confrontados com o silêncio ou com a exaustão em intensidades *pianíssimo* (ver, por exemplo, os compassos 109-111). Como se estivéssemos diante da tomada de consciência da impossibilidade de andar, tomada de consciência da impossibilidade de alcançar outro solo.

O uso da percussão apenas reforça o caráter “não-direcional” da música. Já nos compassos 13-15 vemos a percussão aparecer como som mudo que reforça o esgotamento do primeiro esboço de uma escritura motívica para a viola. Este fenômeno se repetirá várias vezes (como, por exemplo, nos compassos 22-24). Assim, ao invés de intensificar o desenvolvimento, a percussão apenas expõe a impossibilidade do movimento.

Um outro exemplo maior deste caráter não-direcional nos é dado pelos processos de construção do motivo da viola nos compassos 4-28. Aqui, vemos o processo em marcha de construção de um motivo cada vez mais ascendente e extenso. Começando por um intervalo de terceira menor (dó-mi bemol), a viola acaba por desenhar um gesto ascendente-descendente que será fechado pelo som mudo da percussão. Esta lógica será novamente repetida para terminar no primeiro acorde do coro. Assim, esboça-se uma oposição entre a gestualidade “aberta” da viola e a gestualidade “fechada” do coro, gestualidade do que sempre se desenvolve através de intervalos de segunda.

Pode parecer que, com estes motivos da impossibilidade do desenvolvimento e da estetização do bloqueio, estamos entrando em um gênero de hipótese do inefável, de teologia negativa travestida de estética vanguardista. No entanto, devemos estar atentos para a especificidade dos processos construtivos em operação em *Rothko Chapel*. Pois mesmo que eles não caminhem em direção da construção de organicidades funcionais baseadas na gramática tradicional de desenvolvimento dos materiais,

mesmo que a experiência do impasse apareça a todo momento quebrando nossa expectativa (*Erwartung*) de desenvolvimento, há uma unidade que se constrói. Unidade que, de uma certa forma, desenvolve-se a partir da lei interna dos materiais, como se estivéssemos diante de uma ordem capaz de produzir o que Adorno um dia chamou de “sínteses não-violentas”

Simetrias truncadas e o problema do tempo

Como já foi dito, assim como em Cage, as obras de Feldman desconhecem processos de construção fundados no desenvolvido de funções harmônicas e de contraponto. Como dirá Feldman: “um dos problemas da harmonia funcional é que ela escuta em nosso lugar”¹⁴. Quer dizer, a lei de progressão determina de maneira prévia as possibilidades de configuração do material. Este é um problema bem identificado por Adorno quando ele insiste na necessidade de pensar uma música na qual:

Os complexos de relativa independência são trazidos em uma unidade (*Zusammenhang*) que, graças ao seu caráter e à maneira com que tais complexos se relacionam entre si, apresenta-se conclusiva (*zwingend*), sem que motivos idênticos e em variação reapareçam na obra¹⁵.

Devido a uma razão parecida, mesmo as melodias só aparecerão tardiamente nas obras de Feldman. No entanto, contrariamente ao desenvolvimento da obra de Cage, Feldman procura construir sistemas de organização e de determinação. Se analisarmos *Rothko Chapel*, veremos uma peça composta por quatro grandes partes. Feldman as descreve como: 1) uma longa abertura declamatória; 2) uma seção mais estática para coro e sinos; 3) um interlúdio motivico para viola, soprano e percussão; 4) um fim lírico com uma melodia de viola acompanhada de vibrafone.

Tais partes são ligadas entre si e no interior delas mesmas por repetições de materiais, pela transformação de relações horizontais em relações verticais (como vemos nos compassos 118-129) e por um dinamismo aparentemente plano que privilegia a aparência de continuidade. No entanto, há também o uso de simetrias truncadas que visam jogar com a defasagem entre objeto e percepção e dissolver a possibilidade de se colocar

¹⁴ FELDMAN, *Idem*, p. 174.

¹⁵ ADORNO, Theodor. *Quasi una fantasia*. In: *Gesammelte Schriften* XVI, Digitale Bibliothek 97, p. 515.

julgamentos sobre as relações de identidade e diferença, um pouco como na problematização do campo cromático em Rothko.

Esta questão relativa às simetrias truncadas pode nos introduzir a uma discussão fundamental sobre o problema da temporalidade na música de Feldman. Na verdade, *Rothko Chapel* conhece dois modos extremos de organização da temporalidade. O primeiro é o tempo estático que aparece de maneira mais evidente na segunda seção, esta que vai do compasso 211 até 244. Aqui, vemos o coro (sopranos e contraltos) sustentar um hexacorde (dó-si-la-la bemol-sol-mi bemol) que muda de intensidade através de jogos com as vozes, além de acordes de sinos que utilizam as outras seis notas restantes (mi-si bemol-fã-ré-ré bemol-sol bemol). Assim, a música apresenta uma espécie de “cluster diferido” que expõe a ex-tase do que não pode se desenvolver por pôr, quase ao mesmo tempo, a escala completa de notas. O outro modo de temporalidade, mais linear, é apresentado na última seção, onde uma melodia “hebraica” é acompanhada pelo ostinato do vibrafone e da celesta com pulsação regular.

Esta tensão entre dois modos de temporalidade é absolutamente importante. Devemos aqui lembrar a maneira com que Feldman pensa a integralidade da produção musical como figura de uma reflexão sobre a essência do tempo: “Estou interessado na maneira com que o tempo existe antes de metermos nossas patas nele”¹⁶. Ele chega a utilizar um esquema clássico de compreensão do tempo musical a partir da oposição entre tempo e espaço: “O tempo se transformou em espaço e então não há mais tempo”. Fornecer novamente à música sua essência temporal é a tarefa de todo programa de composição. Mas o que isto pode significar?

Podemos dizer que dar ao tempo sua verdadeira essência significa não pensá-lo mais a partir de metáforas espaciais, como a metáfora kantiana do tempo como uma linha infinita na qual cada ponto é um instante. Concepção pontilhista do tempo que acaba por nos levar a compreendê-lo como justaposição de momentos inertes e independentes, isto ao invés de ver, no tempo, o movimento dinâmico de auto-anulação da identidade (a este respeito, lembremos como o “pontilhismo” foi normalmente a base de uma certa crítica ao pensamento seralista integral). O tempo como modo de presença de objetos que são sempre algo mais do que suas presenças literais. Negatividade transcendente própria à potência elementar do tempo

¹⁶ FELDMAN, *Idem*, p. 97.

que nos envia diretamente à Hegel à sua noção da temporalidade como “atividade negativa” (*negative Tätigkeit*)¹⁷.

Esta potência negativa do tempo pode ser apresentada através da construção de relações de oposição entre dois modos de organização temporal onde cada pólo anula o outro por ser, de uma certa forma, a verdade do outro. A ex-tase (que nos envia à imanência do que é e não pode ser de outra forma) é a verdade da linearidade (que nos envia à transcendência do que se constrói como estrutura) e vice-versa. Isto implica dizer que o informal próprio àquilo que não tem mais força para se mover é a verdade do que continua a ter uma forma classicamente linear. Esta relação de imbricação vem do fato de encontrarmos elementos de uma parte da música na outra. Um pouco como se esta música só pudesse ser construída através da tensão entre dois modos contraditórios de organização que se entrelaçam a fim de anular suas respectivas tendências de hipóstase. Um pouco como se ela tentasse apreender um objeto que só se mostra através da confrontação entre dois modos contrários de organização temporal. Objeto que se apreende na intersecção entre dois impasses. Resultado natural se aceitarmos a resposta de Feldman à questão sobre o sentido que ele dava ao tempo musical: “(longo silêncio) Eu não o compreendo”¹⁸.

Retorno ao tonalismo e amor pelas ruínas

A última seção da música é muito importante pois ela é composta pela repetição de uma frase melódica “tradicional”. A princípio, pode parecer uma “concessão” de Feldman ao uso de materiais regressivos. De fato, desde 1970, com *The viola in my life*, Feldman começa a se servir de pequenas estruturas melódicas tonais que não apareciam em obras precedentes. Mas em *Rothko Chapel*, vemos pela primeira e última vez na música de maturidade de Feldman a presença de toda uma seção com melodia tonal, estrutura hierarquizada de acompanhamento e pulsação regular.

Aparentemente, tudo isto aparece de uma vez no interior da música. No entanto, esta seção é a culminação e a unificação de uma série esparsa de signos anteriormente presentes na música. Por exemplo, o ostinato do vibrafone não deixa de ressoar as primeiras notas da viola na primeira

¹⁷ HEGEL, Georg. *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986, p. 156.

¹⁸ FELDMAN, *Idem*, p. 156.

seção. A estrutura melódica da viola com seu jogo ascendente/descendente nos envia também ao motivo da viola na primeira seção. Tudo se passa pois como se uma certa síntese se esboçasse, mas feita de material regressivo.

No entanto, este uso da tonalidade merece uma análise atenta. Feldman nos diz que esta melodia vem de longe, que ela foi composta quando ele ainda era adolescente. Ela é algo que emerge como a imagem de um passado esquecido, arruinado e distante. Passado próprio à adolescência tonal da história da música. Isto indica um modo de retorno à tonalidade que nada tem a ver com uma possibilidade de restauração, já que a gramática tonal retorna em farrapos, sem a força para organizar totalidades funcionais. Basta lembrar, a este respeito, como a unidade produzida pela melodia é sempre denegada pelo coro como seu acorde atonal (mi bemol-la bemol-mi-dó suspenso-ré). É este acorde que tem a última palavra na música.

Desta forma, a melodia que vem de longe é como aquilo que um dia Benjamin chamou de “imagem dialética”, presença de um material que outrora tinha a força de servir de célula de desenvolvimento, de motivo para a construção de obras dotadas de unidade funcional. Hoje, este material não é mais do que ruína que mostra como o que nos era o mais familiar só pode retornar sob as marcas do estranhamento. Neste retorno, há algo de muito próximo do que Adorno disse um dia a respeito destas formas neo-clássicas que aparecem: “como nos sonhos, sob o aspecto destas figuras em estuque que decoravam os armários na casa de nossos pais, ou de tal objeto velho e fora de moda: o contrário de um conceito genérico (*Gattungsbegriff*). Esta individuação, sob a forma de visões de pesadelo, daquilo que outrora valia como esquemático destruiu o esquema (*Schema*)”¹⁹.

Assim, Feldman criou um tecido de figuras musicais onde nem os instrumentos, nem as estruturas, nem as percepções preenchem as funções que normalmente lhe são associadas. Um tecido parecido a estes tapetes orientais que tanto o fascinavam, onde vemos a construção de um espaço no qual a não-identidade e a multiplicidade são criadas através da percepção inicial da identidade e da unidade. Processo de redefinição da lógica interna da ordem que é momento fundamental para toda crítica da ideologia, sobretudo se aceitarmos esta idéia maior de Adorno, para quem: “A identidade é a forma originária (*Urform*) da ideologia”²⁰. Pois a ideologia, enquanto modo de disposição dos entes, é sobretudo um modo de bloqueio do que não responde à forma da identidade, do que desconhece a

¹⁹ ADORNO. *Quasi una fantasia*. Op. cit., p. 391.

²⁰ *Idem*, *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 151.

estabilidade de uma ordem formal que se impõe, no interior da música, como uma gramática que visa determinar nossos modos de relação entre elementos, de percepção do movimento, de configuração de um tempo que só sabe passar através da pulsação entre tensão e distensão. Se é pois verdade que a crítica da ideologia, esta crítica que é função maior de toda ação política, depende da possibilidade de construção de uma ordem onde a experiência da não-identidade não seja recalcada; se é verdade que a verdadeira crítica política começa sempre pela crítica do princípio de identidade, então é possível que a música de Feldman tenha algo a nos dizer a respeito dos modos de reconstrução da potência crítica do pensamento.

Referências

- ADORNO, T. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- _____. *Klangfiguren*. In: *Gesammelte Schriften XVI*, Digitale Bibliothek 97.
- _____. *Quasi una fantasia*. In: *Gesammelte Schriften XVI*, Digitale Bibliothek 97.
- _____. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- CAGE, J. *Composition in retrospect*. New York: Exact Change, 2008.
- _____. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- FELDMAN, M. *Give my regard to eight street*. Cambridge: Exact Change, 2000.
- GOEHR, L. “As narrativas modernistas de Adorno e Danto (e Cage)”. In: SAFATLE, V. e DUARTE, R. *Ensaaios sobre música e filosofia*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- HEGEL, G. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- KONSTELANETZ, R. *Conversations avec John Cage*. Paris: Syrtes, 2000.
- MARTINS, L. R. *A fabricação da pintura: de Manet a Rothko*. Tese de doutorado defendida no Departamento de Filosofia da USP, 2000.
- SAFATLE, V. “Fetichismo e mimesis na filosofia adormiana da música”. In: *Revista Discurso*, 37, 2008.

Email: vsafatle@yahoo.com

Recebido: 02/11/2015

Aprovado: 30/11/2015