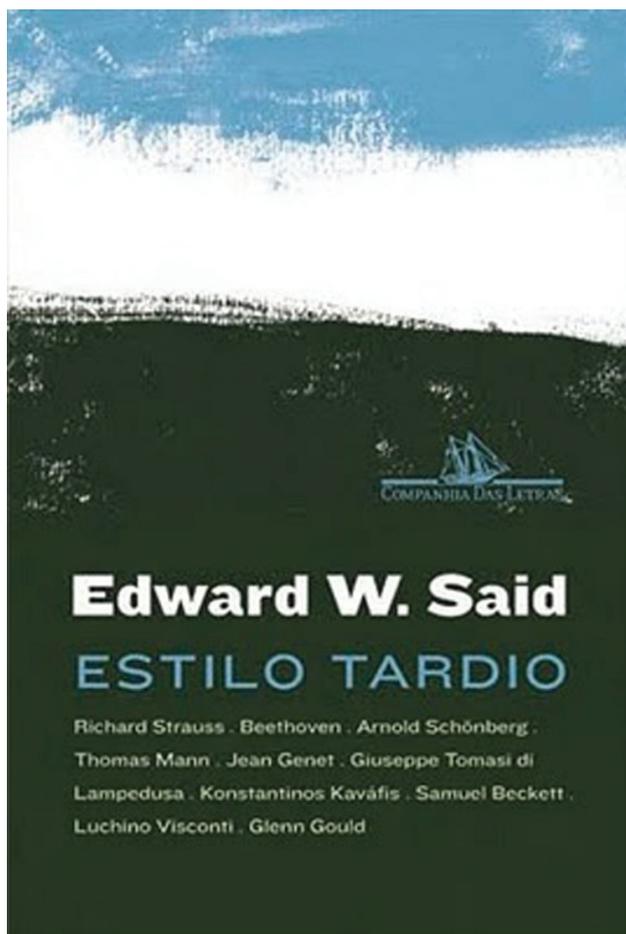


Estilo tardio: *instauração de singularidades na música, na filosofia e na literatura*



Rafael Alves Pinto Junior

Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutorando em História pela UFG. Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET/Jataí). rafaeljuniorcefet@gmail.com

Estilo tardio: instauração de singularidades na música, na filosofia e na literatura

Rafael Alves Pinto Junior

SAID, Edward. *Estilo tardio*. Tradução de Samuel Titan Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



Para Michael Wood, que editou o manuscrito e escreveu a introdução deste que foi o último livro de Edward Said (1935-2003), *Estilo tardio* não pode ser visto, ele próprio, como uma manifestação desta característica na produção do autor. O livro permaneceu inconcluso e Wood crê que ele não quisesse, de fato, terminá-lo. Impondo-se uma forma de exílio, localizado no tempo presente, mas estranhamente apartado deste: exílio materializado pela consciência da morte. A presença do fim, que pode desencadear tanto para intelectuais quanto para artistas um “desligamento” das convenções que os prendem ao seu tempo, instaura uma outra temporalidade: voltado inteiramente para si, o lastro do mundo externo ao mundo mental subjetivo do autor, pouco, ou nada representa. Apesar desta constatação, *Estilo tardio* não é um *memento mori* de Said. Fragmentário, é a expressão de um pensamento que não procura construir nenhuma síntese, permitindo-se exibir no conjunto de suas fraturas.

Um dos mais importantes críticos culturais do final do século XX e autor de livros importantes como *Orientalismo, cultura e imperialismo, Reflexões sobre o exílio e Humanismo e crítica democrática*, Said era fascinado pela música. Além de pianista competente, chegou a fundar em 1999 a West-Eastern Divan Orchestra em parceria com Daniel Barenboim. Uma tentativa de unir musicistas dos países árabes e de Israel numa mesma orquestra. Essa parceria com Barenboim também rendeu em 2002 a publicação de *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*.

Este fascínio exercido pela música é evidente em *Estilo tardio*. Mesmo reunindo sete ensaios onde examina o caráter identificado como “tardio” na produção de artistas tão distintos como Luchino Visconti, Glenn Gould, Thomas Mann, Wolfgang A. Mozart, Jean Genet e Konstantinos Kafávis, além do próprio Adorno, é a música que converge o entendimento de tardio e a partir dela derivam suas análises. Funcionando como uma espécie de centro de gravidade. Principalmente a partir do conceito de “tardio” — ou *Spätstil* — formulado por Adorno¹ em suas reflexões sobre o Terceiro Período de Beethoven²: não vendo a música como mero *divertissement*, e sim como fonte de conhecimento e objeto de análise da cultura.

Este posicionamento de Said pode ser visto ao mesmo tempo como um tributo e uma divergência à Adorno. Tributo, à medida em que Said concorda com os principais pontos da filosofia estética formulada por Adorno. Divergência à medida em que discorda de algumas posições de Adorno em relação a produção de compositores como Richard Strauss (1864-1949) por exemplo.

No caso da obra de Strauss, Said entende que Adorno foi incapaz de

¹ Para Netrovski, Adorno formulou uma reflexão sobre a música ao mesmo tempo estimulante e frustrante: Oscilando entre a filosofia e a música, as análises musicais de Adorno desembocam com frequência num beco sem saída, incapazes de articular mediações entre a dialética social e a da partitura. Este é um problema do qual o próprio Adorno tinha viva consciência, mas para o qual jamais encontrou soluções. É possível se perceber a raiz e a ruína de seu inacabado livro sobre Beethoven, e dos fragmentos e notas para três outros projetos: uma “Teoria da reprodução musical”, uma crítica das “Correntes musicais”, e uma “Teoria do rádio”. Acoçados entre a síntese e a fragmentação, um a um cada volume foi se deixando vencer pelo silêncio (NESTROVSKI, Arthur. Adorno, Beethoven e a teoria musical. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 mar., 1988. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim5.htm>. Acesso em 12 jan 2009).

² Notadamente as cinco últimas sonatas para piano, os seis últimos quartetos de cordas, a “Nona Sinfonia” e a “Missa Solemnis”.

captar as singularidades de sua música. Observando que obras como “O cavaleiro da rosa” — ambientada no sec. XVIII — representa uma reação à música infinita wagneriana: o estabelecimento de uma ilha harmônica resolutamente leal à linguagem das formas tradicionais. Posição mais controversa se examinada junto ao contexto de sua produção: enquanto o movimento moderno produzia estilos mais radicais como o serialismo, a politonalidade, o dodecafonismo e a música concreta, Strauss voltava-se para a criação de uma obra absolutamente matizada pelo sentido utópico. Ao contrário de Beethoven, o Strauss tomado pelo “tardio” é incongruente com sua produção pregressa: depois de compor as atonais “Electra” e “Salomé”, volta ao domínio da tonalidade e da melodia. Construindo uma opção formal que lhe parecer a única: aperfeiçoada com esmero, tecnicamente perfeita e sempre à vontade como música dentro de um universo inteiramente musical, como entende Said.

Esta capacidade da arte de não abdicar de seus direitos expressivos em detrimento de alguma realidade externa, Said identifica como o denominador comum às diversas expressões do tardio: um caráter episódico onde o artista mostra uma desconsideração pela continuidade ou unidade do conjunto de sua produção. Para ele, a posição de Adorno (1903-1968) é um retrato deste processo: valendo-se do modelo e da posição estética do Beethoven tardio, o filósofo colocou-se frontalmente à finitude de sua existência, com total controle de seu presente. Tornou-se uma figura tardia por excelência, um comentador incômodo e inoportuno: frente à totalidade — no caso, hegeliana — Said identifica que Adorno não se contenta em declará-la inválida, mas sim oferece uma alternativa pela via da subjetividade, ainda que concebida como posição filosófica. Ao *Zeitgeist* de seu tempo, o Adorno “tardio” responde com desprezo. Uma outra faceta do tardio: faz parte ao mesmo tempo em que está à parte do presente. Como o Beethoven da terceira fase, Adorno entendia o tardio como um desprezo do autor à continuidade da própria obra. A esta constatação, Said acrescenta que esta expressão corresponderia à compreensão de que não é possível nenhuma síntese frente à inexorabilidade do fim da existência.

À esta perspectiva, Said compreende a terceira ópera produto da parceria entre Mozart (1756-1791) e Lorenzo Da Ponte (1749-1838) — “Così fan tutti K. 588”. Ao contrário das anteriores “Fígaro” e “Don Giovanni”, “Così” é repleta de traços implícitos, autoreferências, citações indiretas e reticências. Uma manifestação do estilo tardio que a distingue no conjunto da produção mozartiana. Para ele, Mozart parece conduzir o espectador a um sistema fechado, autosuficiente, em que é difícil — senão impossível — separar melodia, imitação e paródia, destruindo os esteios de estabilidade e referências externas que se possa esperar. Um sistema que não leva em consideração as expectativas e possíveis avaliações do público. A este respeito, Hildesheimer observa que em “Così”, a música é usada também como um logro: ela propositadamente confunde o “belo” com o “bom”, e é portanto o arauto de uma decadência iminente — a amarga lição que aprendemos com ela³. O autor observa também que este caso é um exemplo de como a música determina sua própria lógica, a lógica da musicalidade, no sentido kierkegaardiano da palavra. Mas a ópera tem não apenas sua própria lógica específica, como também (quando expressa uma vontade extramusical) sua própria moral, separada do texto⁴. Esta postura de Mozart em *Così* não significa uma guinada rumo a um pessimismo, e instaura

³ HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 240.

⁴ *Idem*, p. 240.

uma inflexão em sua obra num outro sentido. Para Said, a ópera é dupla: as coisas são assim porque todos agem assim — “così fan tutte”; e as coisas serão assim, uma situação ou substituição atrás da outra, até que a morte ponha fim ao processo. Com esse entendimento, a morte assume o lugar da redenção cristã tornando-se uma esperança de repouso que acalma e consola sem contudo oferecer mais que a possibilidade teórica de um descanso final. Neste sentido, como mais uma característica da postura tardia de Mozart em “Così”, Said observa que ele não mais voltou a aventurar-se tão perto da terrível visão, descortinada por ele e Da Ponte, de um universo destituído de qualquer esquema paliativo ou redentor, cuja única lei é ditada pela instabilidade e cujo termo é o repouso final da morte.

Said observa que esse “voltar as costas para o público” — mais uma característica da posição tardia assumida pelos artistas — que ocorreu com Mozart, ocorreu também com Glenn Gould (1932-1982): caso único na história da música em que um intérprete, objetiva propositalmente ultrapassar os limites estreitos da execução musical à construção de um universo discursivo em que a execução da técnica e a subjetividade da interpretação servem para expor argumentos de ordem crítica.

No auge da carreira, Gould abandonou os palcos em 1964 e seguiu rumo à liberdade extática através da interpretação, abandonando a rotina concertística habitual que o havia consagrado. Procurou fazer da música não um material de consumo, mas objeto de análise. Para isto, retoma Johann Sebastian Bach e para uma música raramente presente em recitais: Variações Goldberg tida como árida e estritamente pedagógica. O resultado, para Said, é a revelação de uma subjetividade profunda, idiossincrática, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, aspiram à clareza despida de quaisquer afetações. Esta posição coloca o Gould *tardio* mais próximo do compositor que do público consumidor, levado através do virtuosismo da técnica do intérprete, a prestar menos atenção à execução e mais ao prodígio humano do fenômeno musical veiculado por meios intelectuais, visuais e auditivos.

Quer seja na trajetória musical de Gould, Mozart ou Strauss, no pensamento de Adorno, na poesia de Kaváfis (1863-1933) ou na divagação cinematograficamente proustiana que Visconti (1906-1976) acrescenta ao *O Leopardo* de Lampedusa (1896-1957), o *Estilo tardio* identificado por Said demarca uma singularidade: espaço que no conjunto de uma obra contínua, explicita um ponto de contradição no interior da própria obra. E é justamente isto que a diferencia num panorama, que a particulariza.

Isto posto, não esboçaremos uma conclusão pois o próprio autor nem a sugeriu. Apesar disto, todas estas reflexões de Edward Said em torno da música são bastante reveladoras sobre sua personalidade enquanto pesquisador e mostra bem mais que o óbvio fascínio pela música. Ao abordar o conceito de “tardio” identificado em diversos artistas, ele nota os pontos em que o próprio estilo identitário já não é capaz de informar sobre a obra em relação às outras do mesmo autor. Ou melhor, é capaz de informar, mas a partir da instauração de uma outra ordem de valores, antes inexistentes. Para ele, uma tensão entre o que representa e o que não se representa, entre o que é articulado e o que fica entre as dobras do silêncio. Claramente a mesma postura intelectual adotada em uma de suas mais célebres obras *Orientalismo* (1978).



Resenha recebida e aprovada em março de 2010