

Quadrilogia filosofia da música

Volume III

Filosofia crítica da música

Eduardo L. A. Rodrigues
Wesley F. R. de Sousa
Luís Filipe de Lima Andrade
(Orgs.)

Quadrilogia filosofia da música

Volume III

Filosofia crítica da música

Eduardo L. A. Rodrigues
Wesley F. R. de Sousa
Luís Filipe de Lima Andrade
(Orgs.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Chefe: Leonardo de Melo Ribeiro

Subchefe: Tadeu Mazzola Verza

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Rogério Antônio Lopes

EDITORA PPGFIL-UFMG

Tadeu M. Verza

André J. Abath

Abílio A. Rodrigues Filho

Henrique B. Barreto

CONSELHO EDITORIAL

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

CONSELHO CIENTÍFICO

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa da Silva (UFPR)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio José Ferreira Bento (Universidade da Beira Interior)
Beatriz Cecilia Bossi López (UCM)
Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)
Gisele Amaral dos Santos (UFRN)
Jacques Poulain (Université Paris VIII)
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)
Vinicius Berlendis de Figueiredo[†] (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte – MG.

CEP: 31270-901

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

Quadrilogia filosofia da música [livro eletrônico] : filosofia crítica da música : volume III / organização Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa, Luís Filipe de Lima Andrade. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG : PPGFIL-UFMG, 2025. - (Quadrilogia filosofia da música).

1 recurso online (173 p.): pdf

Vários autores.

ISBN 978-65-01-73786-7

DOI: 10.5281/zenodo.17653336

1. Crítica musical 2. Música – Filosofia e estética 3. Música – Estudo e ensino I. I. Rodrigues, Eduardo L. A. II. Sousa, Wesley F. R. de. III. Andrade, Luís Filipe de Lima.

25-307724.0

1. Música : Filosofia e estética 780.1

CDD: 780.1

Elaborada por Aline Grazielle Benitez - CRB-1/3129

Copyright © Os autores

Capa e projeto gráfico: Ami Comunicação & Design

Revisão: Eduardo L. A. Rodrigues

Diagramação: Eduardo L. A. Rodrigues

Finalização: Tadeu M. Verza



PPGFIL-UFMG, 2025

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial do Selo PPGFIL/UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGFIL/UFMG, disponíveis em:

[https://https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br](https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br)

Sumário

Sobre a Quadrilogia filosofia da música	9
Apresentação. Filosofia crítica da música: da fruição à expressão do espírito Lígia Ranara Rocha Paes	11
A música e seus usos: para além do estético Rainer Patriota	21
Subjetividade, forma estética e a experiência de si: Adorno e Foucault em diálogo com Pierre Boulez Bruno Dinis e Luís Filipe de Lima Andrade	47
Quando a música se torna crítica: Adorno e as contradições de um conceito Braulyo Oliveira	87
Música e crítica em Theodor W. Adorno Bruno Baraldo	121

Sobre a *Quadrilogia* filosofia da música

A coleção *Quadrilogia Filosofia da Música* nasce como um marco na produção filosófica nacional dedicada à música. Fruto da iniciativa dos doutorandos em Filosofia da UFMG Eduardo L. A. Rodrigues, Wesley F. R. de Sousa e Luís Filipe de Lima Andrade, esta coletânea de artigos surge em um momento emblemático: o lançamento da editora do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFMG. Com isso, busca-se suprir uma lacuna na bibliografia brasileira, que ainda conta com poucos títulos inteiramente dedicados à reflexão filosófica sobre a música.

O projeto foi concretizado com a colaboração de diversos pesquisadores pós-graduandos e Professores Doutores de instituições nacionais e internacionais, abrangendo diferentes perspectivas sobre a relação entre música e filosofia. Estruturada em quatro volumes, a coleção explora temáticas essenciais dentro desse campo de estudo:

- Volume 1: Beethoven e a Filosofia – Reflexões filosóficas sobre a obra e o legado do compositor alemão.
- Volume 2: Filosofia e História da Música – O diálogo entre pensamento filosófico e os processos históricos da música.
- Volume 3: Filosofia Crítica da Música – Abordagens críticas sobre a estética, a indústria e os impactos sociopolíticos da música.

- Volume 4: Música Popular – A filosofia da música em diálogo com expressões musicais populares e suas implicações culturais.

Os volumes dessa coleção serão publicados progressivamente, consolidando esta iniciativa como uma referência para estudiosos e interessados no campo da filosofia da música. Com esta coleção, reafirmamos o compromisso de ampliar os horizontes do debate acadêmico e incentivar novas investigações sobre a intersecção entre som e pensamento filosófico.

Apresentação. Filosofia crítica da música: da fruição à expressão do espírito

Lígia Ranara Rocha Paes¹

A relação da filosofia com a música pode ser observada ao longo de toda a história da filosofia, não apenas como objeto particular da reflexão estética, mas também como domínio fundamental da análise da sociedade e da política. Nas filosofias pitagóricas e platônicas, a música reflete a ordem cósmica, sendo também um importante âmbito formativo, enquanto na Idade Média a música ocupa o papel de auxiliar da racionalidade, sendo inclusive considerada propedêutica à teologia cristã (Ruffing, 2010). A ênfase filosófica na consideração da música ao longo de sua periodização histórica evidencia a mudança de função que ela opera de um período a outro. Essa transformação conceitual na relação entre música e razão constitui a chave para compreender como a arte pode operar como

¹ Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

fonte fértil para a análise filosófica. A título de exemplo, na filosofia moderna encontram-se posições bem distintas entre si. Enquanto Kant assume uma posição mais reticente em relação ao papel da música, Hegel atribui a ela uma posição central no panteão das artes (Duarte, 2010).

Em sua *Crítica da faculdade de julgar* (CFJ), Kant trata filosoficamente da música por meio dos juízos estéticos. De forma breve, esses juízos estéticos se diferenciam dos juízos teóricos por terem como fundamento de determinação algo subjetivo – distinguindo-se entre juízos empíricos e puros. Enquanto o juízo estético puro anuncia a beleza, constituindo propriamente o juízo de gosto, o juízo estético empírico, também chamado de juízo dos sentidos, anuncia agrado ou desagrado. Ao tratar da música em sua CFJ, o que interessa a Kant é comparar o valor estético das belas artes. Entretanto, sua consideração acerca desse tema se revela ambivalente: ora atribui à música o caráter de bela arte, ora a diminui como arte voltada à mera fruição.

Kant realiza uma distinção importante para entender como a música se situa em sua terceira crítica. Tal distinção ocorre entre os dois tipos de beleza: a beleza livre e a beleza aderente. Enquanto a primeira não pressupõe um conceito do que o objeto deve ser, a segunda pressupõe o conceito de algum fim e é dependente dele. As belezas livres, portanto, também caracterizadas como “belas artes”, são livres em dois sentidos: por não consistir em um trabalho que pode ser julgado ou pago conforme algum padrão de medida e por não terem um fim em vista. Sendo livres, as belas artes fomentam “o cultivo das forças da mente para a comunicação em sociedade” (Kant, 2020, p. 203). A ambivalência kantiana se dá, portanto, em considerar a música ora como beleza livre – quando considera a música fantasia

(sem tema) e sem texto –, ora como beleza aderente: a “música de mesa”, um “ruído agradável” que mantém os ânimos alegres e favorece à conversação sem que se precise prestar atenção à composição.

Para as belas artes o essencial não reside na matéria das sensações, mas na forma, onde o prazer dispõe o espírito para as ideias e é também cultura. Dentre todas as belas artes, para Kant, a poesia ocupa a posição mais alta, pois é a que coloca a imaginação em liberdade, realizando um livre jogo da faculdade da imaginação com as leis do entendimento. Ao contrário da poesia, cujo jogo pode ser utilizado pelo entendimento, o jogo de pensamentos despertado pela música é apenas uma associação mecânica, sendo assim julgada pela razão como a que tem menor valor dentre as belas artes.

Ao realizar essa comparação entre o valor estético das belas artes, Kant demonstra uma posição quase “mal-humorada” em relação à música: caracterizando-a como a arte do belo jogo das sensações, a música comunica somente através dessas sensações sem conceitos, não deixando algo para a reflexão e, apesar de movimentar o ânimo de forma mais diversa, é limitada, visto ser mais fruição do que cultura. Justamente por ser a que mais agrada, é a que mais embota o espírito, produzindo apenas impressões transitórias. Logo, apesar da música autônoma receber o título de beleza livre, haja vista seu caráter de aconceptualidade (Duarte, 2010), para Kant predomina nela o aspecto dependente das sensações, de forma que por não acrescentar nada às ideias, se limita a um simples ruído agradável que deixa a mente irritada e insatisfeita consigo mesma.

Hegel, por sua vez, trata da música seguindo o desenvolvimento do ideal no sistema das artes particulares. Situada no âmbito das artes de caráter romântico, a música ocupa uma posição mais digna do que a demarcada pelas considerações kantianas – ficando atrás apenas da

poesia, a arte mais desenvolvida de todas. Apesar de ambas compartilharem do mesmo material, na música, o som é caracterizado como um vibrar oscilante que, ao abandonar o elemento da forma exterior, necessita do sentido teórico do ouvido. Em contraste com a visão, cuja percepção do objeto se dá pela contemplação quieta da forma material em repouso, o ouvido se ocupa do objeto pela resposta anímica (*Seelenhaftigkeit*) mais ideal.

É justamente a resposta do ânimo por essa vibração que demonstra o potencial expressivo da música como exteriorização do que está presente no espírito: “a tarefa principal da música consistirá, por isso, em deixar ressoar não a objetividade mesma, mas, ao contrário, o modo no qual o si-mesmo mais íntimo é movido em si mesmo segundo a sua subjetividade e alma ideal” (Hegel, 2002, p. 280). Enquanto para Kant a música é reduzida aos elementos sensíveis que a acompanham, de modo que o elemento reflexivo fica refém de uma mera associação mecânica, fazendo com que se destaque sua função como “mais fruição do que cultura”, para Hegel, é acentuado o modo como a música, enquanto arte, é capaz de apreender e expor um conteúdo, exercendo, nesse processo, um efeito sobre o ânimo.

Segundo Hegel, é na esfera do sentimento que a música apreende seu conteúdo, ou seja, é através da pura interioridade subjetiva que ela, por meio da expressão musical, se exterioriza. Além disso, essa exteriorização não toma sua forma do existente, mas deriva das leis internas do som que repousam em relações quantitativas e que são organizações ideais do material sonoro. Portanto, sua exteriorização demonstra que ela é uma comunicação que não possui por si uma subsistência exterior, como a escultura ou a pintura; ao contrário, recebe sua sustentação do próprio interior subjetivo.

Esse ânimo – que está acostumado a viver na intimidade (*Innigkeit*) – ganha expressão através da música, justamente por ela ser essa expressão objetiva do interior cujo material sonoro ressoa animicamente. É somente quando ela expressa algo de espiritual que se eleva à verdadeira arte – independentemente do acompanhamento de texto. Por conseguinte, esse conteúdo se torna vivo na esfera da interioridade subjetiva: “esta esfera, o sentido interior, a percepção-de-si abstrata é o que a música apreende e, desse modo, coloca em movimento a sede das transformações interiores, o coração e o ânimo como este ponto central concentrado simples do homem inteiro” (Hegel, 2002, p. 292).

A música, portanto, ocupa um papel central na reflexão filosófica. De modo que as considerações anteriores acerca da filosofia moderna fornecem tanto um pano de fundo temático, quanto uma transição histórica-filosófica para pensar a música como objeto privilegiado do presente volume. Por meio da filosofia de Kant e Hegel três aspectos são confrontados: a relação entre o âmbito sensível e intelectual da música, bem como sua expressão e efeito sob o ouvinte e as suas consequências na relação entre sociedade e indivíduo. Como preâmbulo conceitual do cenário que antecede a filosofia crítica, é importante apreender a argumentação realizada pela filosofia moderna. Com Kant, apesar de obtermos uma reflexão limitada aos juízos estéticos, ainda assim, colhemos os frutos da sua análise crítica em relação ao papel da música como fruição. Afinal, como arte do belo jogo das sensações, Kant é incisivo ao defender que se ela é a arte mais agradável, é também a que mais embota o espírito. Acerca da caracterização da música como entretenimento, é a partir da filosofia crítica que compreendemos rigorosamente a função que a música desempenha nos dias atuais ao se reduzir à forma mercadológica

centrada na fruição. Hegel, por sua vez, propõe uma análise sobre o caráter da música a partir da relação entre interior e exterior, forma e conteúdo, expressão espiritual e acolhimento subjetivo. É tendo como ponto de partida sua análise da música como arte particular que compreendemos a relação dinâmica entre a exteriorização subjetiva da expressão musical e a interiorização desta por meio do sujeito.

Dada a relevância do tema, o presente volume, “Filosofia Crítica da Música”, terceiro da *Quadrilogia Filosofia da Música*, aborda em quatro capítulos essa problemática em relação às suas disputas internas, à questão estética e à indústria cultural. A reflexão filosófica, portanto, ganha conformação rigorosa a partir da análise histórica das condições de produção, reprodução e recepção da música. Como pórtico de entrada, o primeiro capítulo deste volume, assinado por Reiner Patriota, trata dos vários aspectos inerentes à natureza da música. O autor aclimata o leitor, de modo panorâmico, ainda que rapsódico, acerca das diversas funções e formas pelas quais esses aspectos são expressos. Ao discutir sobre a música e a civilização, por exemplo, ele acentua o contraste entre os sentidos da visão e da audição, caracterizando a relação entre ambos como assimétrica. Enquanto a visão se determina como o sentido que nos põe defronte ao mundo exterior, se caracterizando por uma atitude de autoconservação e domínio; a audição interioriza esse mundo em nós, se diferenciando pela atitude de aprendizado e compreensão. O autor parte da tese da pluralidade como valor fundamental para compreensão do âmbito musical, destacando as diversas finalidades e formas de escutarmos a música.

Na sequência, no capítulo assinado por Filipe Andrade e Bruno Dinis, temos um aprofundamento teórico da perspectiva estética por meio do confronto entre Theodor Adorno e Michel Foucault. Tal

análise por si só é relevante, tendo em vista a limitada produção crítica foucaultiana em relação à estética – apesar de Foucault se destacar nos campos da política e da ética, sua reflexão filosófica em torno da música é reduzida em comparação a Theodor Adorno. No entanto, o entrelaçamento entre ambos se dá a partir do diálogo com o compositor Pierre Boulez, um dos principais nomes do movimento da Nova Música. A partir de uma análise rigorosa dos pontos de convergência e crítica entre ambos os filósofos para com o compositor Boulez, os autores tensionam os limites dessas tradições de pensamento contribuindo para uma análise da experiência estética. Aqui os pontos centrais de interseção se caracterizam pela rejeição da tese da gênese estética sem mediações históricas; pela recepção estética enquanto campo de subjetivação e experimentação e, por fim, pela crítica à concepção de um sujeito soberano.

No terceiro capítulo, Braulyo Oliveira esclarece a querela entre Adorno e os jovens compositores da escola de Darmstadt, aprofundando a relação crítica da música a partir do conceito de progresso e de material musical. Situando o conceito de progresso como característico da modernidade, o autor aponta para o seu caráter otimista em relação às outras épocas, observando que há duas concepções de progresso antagônicas. Ao refletir sobre como o progresso restrito ao material musical leva a um retrocesso do conceito de arte, Braulyo realiza uma distinção entre o progresso *da* música e o progresso *na* música, demarcando a figura de Schoenberg como modelo exemplar por acolher essa contradição e não abandonar o impulso subjetivo em detrimento de um progresso linear.

Por fim, no quarto capítulo temos uma análise acerca da reflexão crítica feita por Adorno no contexto do progresso tecnológico. Ao investigar a complementaridade entre os conceitos de crítica cultural,

crítica (musical) imanente e crítica social, o autor busca investigar os diferentes momentos em que Theodor Adorno realiza sua reflexão musical. Analisando as condições de fruição e recepção a partir da introdução do rádio na vida cotidiana, Bruno Baraldo aponta para as novas funções sociais e ideológicas instauradas quando a música se torna mercadoria. Essa cultura radiofônica, sob a lógica do capital, fomenta um duplo desejo no ouvinte: ele busca tanto um entretenimento quanto uma fuga de qualquer esforço mental, adquirindo, portanto, uma função passiva. Bruno também denuncia o caráter de infantilização da audição que, ao ser influenciada pelo ambiente cultural fetichizado e hedonista, permanece ingênua e desatenta.

Assim, tomando de empréstimo as reflexões fomentadas pelo quarto capítulo, somos convidados a questionar acerca do papel crítico do intelectual frente ao fenômeno estético musical. Logo, vê-se que o aparato conceitual mobilizado neste volume fornece uma contribuição fundamental para compreender como a filosofia crítica se debruça sobre a relação entre teoria estética e teoria social, permitindo-nos desvelar a regressão à qual estamos submetidos.

Belo Horizonte, MG

Setembro de 2025

Referências bibliográficas

- Duarte, Rodrigo. (2010) A aconceptualidade da música em Kant e suas ressonâncias: Hegel e Adorno. In Marques, Ubirajara (Org). *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla.
- Hegel, G. W. F. (2002) *Cursos de estética* - Vol III. Tradução Marco Aurélio Werle. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp.
- Kant, Immanuel. (2020) *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.
- Ruffing, Margit. (2010) A “unüberschreibare Stimme der Vernunft” e a “Melodie des besonnenen Lebens”: a música no pensamento de Kant e Schopenhauer. In Marques, Ubirajara (Org). *Kant e a música*. São Paulo: Editora Barcarolla.

A música e seus usos: para além do estético

*Sem a música,
a vida seria um erro.*

Nietzsche

Rainer Patriota¹

1. Introdução: a música está em toda parte

Com o avanço tecnológico dos meios de reprodução, do fonógrafo aos aparelhos digitais da era atual, a música pôde, finalmente, cumprir um destino longamente esperado: o da imediata e irrestrita disponibilidade. Hoje, onde quer que estejamos, o que quer que façamos, podemos acessar as frequências desejadas. Conta-se que Luís XIV, o rei dançarino, desfrutava da música cotidianamente,

¹ Professor nas áreas de violão, história da música, arranjo e música de câmara do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, membro permanente do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB, além de professor colaborador do Programa de Pós-graduação em estética do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da UFOP.

inclusive em seus momentos íntimos, pois tinha a seu dispor uma orquestra ambulante com os melhores músicos da França à época. Já faz algum tempo que não é preciso ser rei para desfrutar da música durante as refeições, um passeio ao ar livre ou em momentos românticos. A música se difunde pelos mais diversos ambientes e classes sociais: não apenas nos lares e nos espaços públicos destinados ao lazer, mas também em escritórios, fábricas, supermercados, transportes públicos, elevadores etc. No entanto, seria duvidoso e unilateral considerar essa realidade como mero sintoma do desenvolvimento das forças produtivas ou de qualquer outro fator extra-musical, como os interesses de uma indústria cultural assentada numa ideologia destinada a estabelecer subjetividades conformistas por meio de estímulos fáceis. Sem querer desacreditar o peso dos aspectos externos, econômicos e ideológicos, o que se pretende aqui é chamar a atenção para a necessidade de se ter em conta, a respeito da enfática presença da música nas sociedades urbanas contemporâneas, o caráter multifacetado inerente à natureza mesma da música, expresso em suas inúmeras funções e formas de fruição e uso.

2. Música funcional

Na vida cotidiana, privada ou pública, a música desempenha as mais diversas funções. Com ela, relaxamos, dançamos, fazemos ginástica, meditamos, estudamos, namoramos, trabalhamos etc. De um modo geral, em todas estas atividades, a música opera como uma atmosfera, uma *Stimmung* – ela ambienta, aclimata, produz uma

"tonalidade emotiva"². Na academia de ginástica, ela deve ser estimulante, com ritmos bem definidos, induzindo o corpo ao movimento. Na ioga e na meditação, pelo contrário, busca-se um clima de relaxamento por meio de músicas lentas, calmas, que conduzam à introspecção, com um fluxo que se assemelha mais a uma respiração profunda e tranquila.

A música utilitária ou funcional é um fenômeno tão antigo quando à própria música, que sempre esteve ligada à dança, à festa, aos rituais cívicos e religiosos, à guerra etc. Foi o culto romântico da "grande arte" que, ao longo do século XIX, projetou uma sombra negativa sobre os usos de uma música destinada a outros fins que não o da contemplação pura, "desinteressada". Modernamente, um novo impulso criativo na direção da funcionalidade teve lugar a partir dos anos 1960: graças ao aparecimento dos sintetizadores, e sob influência da música minimalista, do cool jazz, dentre outros fatores, essa música se desenvolveu de muitas formas, com ramificações que, desde então, não param de proliferar – música ambiente, música new age, *beautiful music*, *drone music*, *easy listening*, música de elevador, *lo-fi*, *chill-out* etc.

Nesse contexto, não se pode deixar de mencionar o papel central da canção. Difundida em larga escala pela indústria cultural como um de seus produtos mais poderosos, a canção, em virtude de sua própria natureza, é um gênero indissociável da experiência popular. Relatos sobre a canção são bastante antigos e é de se pressupor que sua existência – profundamente atrelada à da poesia oral (Zumthor, 1997) – nas mais diversas culturas do mundo recue muito mais longe do que é possível enxergar. Dentre suas variadas funções, uma delas é

² Sobre o conceito de *Stimmung*, ver o ensaio *Vocação e voz* de Giorgio Agamben (2015), em *A Ppotência do pensamento*.

contribuir para que ideias e mensagens sejam transmitidas mais eficazmente, com maior poder de pregnância, graças aos atrativos estéticos fornecidos pelos meios musicais. Despertar memórias, fortalecer vínculos sociais e sensação de pertencimento são outros aspectos que promovem a funcionalidade da canção.

A isso vem somar-se o não menos importante aspecto terapêutico da música. Reconhecido desde a mais remota antiguidade, ela se tornou um recurso auxiliar da medicina moderna que, a despeito de especulações e oportunismos duvidosos, deu origem a uma área específica e própria de atuação profissional, a musicoterapia. Nas palavras de um eminente neurologista (Sacks, 2013, pp. 301-302):

Embora o poder da música seja conhecido há milênios, a ideia de uma terapia musical formal só iria surgir no final dos anos 1940, sobretudo como resposta à grande quantidade de soldados que regressavam dos campos de batalha da Segunda Guerra mundial com feridas na cabeça e lesões cerebrais traumáticas ou "fadigas de combate" (ou "neuroses de guerra" como se denominou na Primeira Guerra mundial, uma doença que agora qualificaríamos como "estresse pós-traumático").

Note-se que mesmo um defensor tão radical da música "pura", como Eduard Hanslick (2015, pp. 69 *et seq.*) ainda que com muitas ressalvas, admitiu a pertinência das experiências musicoterapêuticas de seu tempo, cuja base seriam os efeitos psicofísicos do som. Neste sentido, algumas pesquisas asseguram que os animais e as plantas desempenham melhor suas atividades ao som de belas melodias (Berendt, 1992). Livros comerciais como *Sua playlist pode mudar sua vida* (Mindlin, 2014) prometem demonstrar com base na ciência que a

música é uma aliada na promoção de bem-estar, atuando positivamente na saúde, na memória, na atenção. Por sua vez, o próprio Oliver Sacks, com fartas evidências empíricas, no livro *Alucinações musicais*, demonstrou o impacto salutar da música sobre aqueles que sofrem de doenças como afasia, Parkinson, Alzheimer e esquizofrenia. Com efeito, ritmo e melodia são poderosos ativadores de processos cinéticos, memória e emoções, guardando como que uma espécie de comunicação e sinergia secretas com o ritmo de nossa vida anímica e somática, com nossa corporeidade em sua dimensão mais profunda. Daí que, como recorda Sacks, o poeta W. H. Auden, ao presenciar a incrível fluência de movimentos que os portadores de Parkinson demonstravam durante uma seção de terapia musical, tenha recordado o aforismo de Novalis: “Toda enfermidade é um problema musical; toda cura é uma solução musical” (Sacks, 2013, p. 302).

3. A natureza do som

Essa ubiquidade da música repousa sobre o poder elementar que lhe é conferido pelo som e por sua capacidade de se relacionar tanto com nossa condição somática, quanto com nossa dimensão intelectual, quer exercendo uma mediação equilibrada entre ambos, quer potencializando um destes dois polos. Neste sentido, o som, que, assim como a luz, constitui um fenômeno físico no limite da realidade material, forma uma espécie de interface entre o mundo externo e a interioridade, o corpo e a mente. Não por acaso, o ouvido é o primeiro órgão dos sentidos a estabelecer um elo entre o feto e o mundo, formando-se nos primeiros meses de gestação (Storr, 1992, p. 26). E

pessoas em estado de coma ainda são capazes de ouvir, donde a recomendação dos médicos de que falemos com eles. As emoções são melhores transmitidas pela voz ao ouvido do que por imagens, pois o ouvido é o órgão principal de nosso desenvolvimento intersubjetivo. Assim, por exemplo, o escritor e psicólogo Antony Storr relata que “pessoas que ficaram completamente surdas geralmente parecem mais isoladas socialmente do que os cegos. Não há dúvida de que elas estão mais propensas a desconfiar daqueles que lhe são mais próximos e queridos. A surdez, mais do que a cegueira, é capaz de provocar o delírio paranoico de estar sendo menosprezado, enganado, trapaceado” (Storr, 1992, p. 26).

No entanto, a música mesma não é encontrável na natureza. Podemos afirmar que existe um belo natural que pode ser extremamente comovente aos nossos olhos. Não é rara a experiência de querer eternizar num quadro cenas da natureza ou mesmo cenas urbanas que nos tocam por algum aspecto visualmente captado. Mas nenhuma organização sonora produzida pela natureza está em condições de se tornar o modelo de uma obra musical. Os aspectos formais da proporção, do ritmo, o contorno de alturas aptas a despertar em nós emoções, para não falar do aspecto harmônico, não podem se imediatamente deduzidos de uma fonte natural, a despeito da beleza do canto dos pássaros e de toda a pletora de sons existentes na natureza. A criação musical parte sempre de um sistema previamente racionalizado, de uma organização de sons filtrados pela cultura e estabelecidos como tons – as escalas, cuja base físico-acústica repousa sobre a série harmônica³. É verdade que no século

³ Sobre a peculiaridade do som musical, ver Wisnik (1989) e Scruton (1997). Este último (1997, pp. 16 et seg.), assim como Adorno (2007, pp. 35 et seg.), estabelecem uma importante analogia da música com a linguagem.

XX surgiram estéticas que buscam fazer música a partir do som enquanto tal. Mas trata-se de casos extremos, com graves restrições no que concerne ao desenvolvimento da discursividade e da temporalidade, (Nattiez, 2005, p. 20; Adorno, 2007) além de alheios à funcionalidade.

4. Música e interioridade

Uma das ideias mais recorrentes na reflexão sobre a música é de seu efeito sobre os sentimentos e a interioridade em seu sentido mais amplo. O som musical – estruturado numa forma artística criadora de temporalidades – é o som capaz de nutrir a nossa vida psíquica, interior. Daí que, como disse Nietzsche (1997, p. 73) num de seus aforismos: “Através da música, as paixões gozam a si mesmas”. Nutrir e fruir as próprias paixões, essa via interior nos é aberta pela música de modo especial. Numa passagem de sua *Estética*, o filósofo húngaro György Lukács, refletindo sobre o desenvolvimento da música autônoma, assim resumiu os nexos entre música e interioridade:

A missão da interioridade na vida do gênero humano consiste precisamente nisso: não se preocupar com a possibilidade de realização prática, não se preocupar com o destino histórico das exigências confusamente contidas nos sentimentos, mas desenvolver essa sensibilidade cósmica puramente e sem inibições... até fazer deles (dos sentimentos) um mundo maduro e completo. (Lukács, 1982, v.IV, p. 33)

E prossegue: "Por motivos já antes indicados, isso só é possível na música. A música comporta a veracidade mais profunda e mais rica que se possa imaginar na medida em que expressa esses sentimentos com uma pureza sem reservas e uma consumada perfeição interna" (Lukács, 1982, v.IV, p. 33).

O nexó entre a música e a vida interior, a vida das emoções, é uma ideia antiga que ganha matizes muito complexos com o advento do romantismo, gerando um importante debate no campo da estética e da filosofia da música. Eduard Hanslick (2015), em seu clássico *Do belo musical*, publicado em 1854, fez uma distinção crucial entre a escuta contemplativa orientada para a música – a música instrumental – como obra de arte e a escuta introspectiva centrada nos próprios sentimentos. Esta última, designada como "patológica", é descartada como imprópria, haja vista que não alcançaria a obra musical em sua consistência estética, isto é, enquanto "forma sonora em movimento", permanecendo atrelada aos "efeitos secundários" que a música é capaz de provocar no ouvinte. Embora admita que a música é a arte que mais se comunica com os sentimentos, todo o seu empenho consiste em dissociar a música de uma escuta sentimental e fazer justiça à fruição estética (espiritual) como aquela consciente da forma e aderente à forma, ou seja, à individualidade concreta de cada obra musical: "Contrapomos àquela emoção patológica a contemplação pura e *consciente* de uma obra musical" (Hanslick, 2015, p. 87). No entanto, ao investir contra o subjetivismo e sensualismo de certas correntes estéticas de sua época, Hanslick acaba postulando uma ideia de fruição demasiado austera e formalista; e cabe perguntar se uma fruição autenticamente estética necessariamente se dá em proporção inversa à intensidade dos sentimentos: "O leigo é quem mais sente ao ouvir música, e de nenhum modo o artista instruído"

(Hanslick, 2015, p. 89). Seja como for, a dimensão afetiva profundamente vivida da experiência musical é um fato inexorável, como quer que a julgemos.

5. Música e civilização

Numa chave antropológica, a formação da interioridade tem sido amplamente considerada da perspectiva da escuta enquanto tal. Em seu livro *Das dritte Ohr (O terceiro ouvido)*, o pensador e crítico musical Joachim Ernst-Berendt, recuperando o pensamento de muitos artistas, filósofos e tradições, interpretou a história do Ocidente como a afirmação de uma crescente primazia da visão em detrimento da audição. Os desajustes da nossa civilização passariam por essa assimetria entre os dois sentidos superiores. Ele caracteriza a visão como o sentido que nos coloca em face do mundo exterior. É o sentido do caçador que está sempre em busca de sua presa e em constante vigilância contra os predadores. É o sentido que opera sobretudo na luta pela sobrevivência, na competição, na dominação. Etimologicamente, os verbos *to see* (ver) e *to seek* (perseguir, buscar), em inglês, ou *sehen* e *suchen*, seus equivalentes em alemão, comprovariam o estreito vínculo entre a visão e a atitude agressiva do caçador (Berendt, 1988, p. 39). A visão seria, em suma, o sentido prevalente de uma sociedade patriarcal, agressiva, voltada para o mundo externo, dominada pelo instinto de autoconservação e entregue aos sortilégios de uma racionalidade instrumental e reificadora, na qual e pela qual o ego se constitui. Nas línguas alemãs e inglesas, o eu e o olho remetem um ao outro: *Ich* (Ego) e *Auge*, *I* e *eye*.

O ego está, pois, ancorado na visão que objetifica e domina (Berendt, 1988, pp. 53-55).

A audição possui uma orientação distinta. Se a visão nos coloca dentro do mundo, a audição coloca o mundo dentro de nós (Oken *apud* Berendt, 1988, p. 32). Ouvir é um ato que denota receptividade. Assim, por exemplo, na língua alemã, ouvir (*hören, horchen*), obedecer (*gehörchen*) e pertencer (*gehören*) estão etimologicamente ligados. E não é por acaso que, em português, como em outras línguas, a palavra "escutar" também traz o sentido de "obedecer", "seguir". Mais que isso, a audição é o sentido do aprendizado, da compreensão, da socialização, do afeto. O ouvido é a um só tempo afetivo e intelectual. Daí que esteja associado à sabedoria. Muitos sábios das lendas e mitos são cegos. O místico, aquele que tem experiências transcendentais, é, na própria definição do termo, aquele que está de olhos fechados. A visão estabelece uma distância, uma separação, uma exteriorização. É sobretudo através da visão que surge a relação entre sujeito e objeto. Surge o observador, surge a atitude de analisar e julgar. O ouvido aproxima, requer proximidade e cria proximidade. No ouvir se estabelece uma interação. Onde sua afinidade com a noite, já que ambos são propícios à união, à fusão⁴.

Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer já haviam estabelecido relações dessa natureza entre a música e o desenvolvimento da civilização. É célebre o episódio narrado na *Odisseia* em que Ulisses se deixa amarrar ao mastro do navio para ouvir o canto das serias em segurança, enquanto os seus marujos se protegem do canto sedutor tapando os ouvidos com cera. Ao se permitir ouvir o canto, Ulisses se dá um direito, ao mesmo tempo em

⁴ Sobre a relação entre a música e a noite, ver Gontijo, 2017.

que se submete a uma coerção: preso ao mastro, não se entregará à sedução. Convém citar o longo trecho a este respeito:

A humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o carácter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perdê-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. A embriaguez narcótica, que expia com um sono parecido à morte a euforia na qual o eu está suspenso, é uma das mais antigas cerimônias sociais mediadoras entre a autoconservação e a autodestruição, uma tentativa do eu de sobreviver a si mesmo. O medo de perder o eu e o de suprimir com o eu o limite entre si mesmo e a outra vida, o temor da morte e da destruição, está irmanado a uma promessa de felicidade, que ameaçava a cada instante a civilização. O caminho da civilização era o da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação não brilha senão como mera aparência, como beleza destituída de poder. O pensamento de Ulisses, igualmente hostil à sua própria morte e à sua própria felicidade, sabe disso. Ele conhece apenas duas possibilidades de escapar. Uma é a que ele prescreve aos companheiros. Ele tapa seus ouvidos com cera e obriga-os a remar com todas as forças de seus músculos. Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só o conseguirá se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distracção, eles têm que se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. A outra possibilidade é a

escolhida pelo próprio Ulisses, o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele. Ele escuta, mas amarrado impotente ao mastro, e quanto maior se torna a sedução, tanto mais fortemente ele se deixa atar, exactamente como, muito depois, os burgueses, que recusavam a si mesmos a felicidade com tanto maior obstinação quanto mais acessível ela se tornava com o aumento de seu poderio. (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 39)

Nesta clássica passagem da obra conjunta de Adorno e Horkheimer, a audição é descrita como uma aliada de potências responsáveis por dissolver o ego, mergulhando-o, através da embriaguez e do transe, no oceano indiferenciado do todo. A audição nos torna, pois, vulneráveis. Ora, para Adorno, a música é uma arte propensa a servir ao *status quo*, oferecendo recompensas ilusórias para vidas desprovidas de consciência crítica e sentido autêntico. Toda a música popular, o jazz e parte da música de concerto, na medida em que, a seu ver, dão as costas para as contradições e dramas de seu tempo, destinam-se a promover o consenso conformista acerca de um mundo reprovável, porque injusto, opressor e superficial. Essa música consola, quando na verdade deveria inquietar, desestabilizar, incomodar. Em sua *Introdução à sociologia da música*, Adorno se propõe a estabelecer um fundamento antropológico para essa submissão da música ao *status quo*:

A diferença antropológica entre o ouvido e o olho decorre de seu respectivo papel histórico enquanto ideologia. O ouvido é passivo. O olho é coberto pela pálpebra; é preciso abri-lo. O ouvido acha-se aberto; não tem de dirigir-se tão atentamente a estímulos, senão que precisa, antes de mais, deles se proteger. A atividade do ouvido, sua atenção,

cresceu provavelmente mais tarde, com a intensidade do Eu; no interior das tendências gerais de regressão, as qualidades tardias do Eu se perderam novamente em um piscar de olhos. (Adorno, 2009, p. 131)

Para Adorno, é pela audição que o elemento arcaico, irracional, natural, se fixam com mais intensidade na estrutura psíquica do Eu, formando aí um “enclave”, um reduto à margem do progresso.

A passividade acústica torna-se o oposto do trabalho, convertendo-se na escuta de enclaves tolerados no interior do mundo racionalizado do trabalho. A audição arcaica, que não se desenvolveu ao mesmo passo do processo de produção, nutre a ilusão de que o próprio mundo não estaria completamente racionalizado, oferecendo inclusive um espaço ao não controlado - a uma irracionalidade que, sem qualquer consequência às exigências civilizatórias, é por elas sancionada. (Adorno, 2009, p. 132)

Não foi à toa que Adorno empregou tanta energia na elaboração de uma filosofia da música, chamando a atenção, com sua retórica assertiva, para a importância do exercício de uma escuta ativa e crítica, capaz de ir além do mero prazer imediato e sensorial. De fato, é sobretudo por meio da apreciação adequada de obras musicais avançadas, isto é, em sintonia com as possibilidades técnicas de seu tempo, que Adorno acredita ser possível combater as tendências regressivas da civilização industrial.

6. A música e o irracional

Como bem apontou Adorno, é profunda a afinidade entre a música e os poderes elementares do irracional. Na Alemanha do século XIX, envolta na bruma do romantismo, essa ligação veio a ser explorada como nunca antes. Em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, Goethe (1994) retratou na soturna figura do harpista e de sua excêntrica filha Mignon – também ela musicalmente dotada – vidas marcadas pelo efeito de acasos funestos; no ciclo de poemas de Wilhelm Müller musicados por Schubert, o *Winterreise*, a sombria canção final intitulada *Der Leirmann* (O tocador de viela de roda) evoca o desamparo do solitário viajante através de seu encontro com um indigente e sinistro músico de rua. E o mais importante crítico musical da primeira hora do romantismo, o escritor E.T.A. Hoffmann, também se notabilizou por sua literatura fantástica e seu fascínio por histórias que vão do absurdo ao terror, consagrando-se como um artista do *Unheimlich*, do infamiliar (Martini, 1984, p. 350).

Mas foi Thomas Mann no romance *Doutor Fausto* quem descreveu de forma insuperável este vínculo entre a música e o irracional, utilizando-se da história de um compositor que pactua com o Diabo para refletir sobre a loucura e a degradação da Alemanha moderna em sua marcha para o abismo do nazifascismo⁵. De fato, a Alemanha foi o palco desse drama a um só tempo ideológico e estético: eleita a expressão mais congenial do espírito germânico, a música fora interpretada como uma arte que não se deixava reduzir à

⁵ Mann (1984). Uma leitura que discute e aprofunda a problemática abordada por Thomas Mann é feita por Chasin em *O mais abstrato dos mundos: sobre música e musicologia*. Chasin in Potter (2015).

racionalidade, comprovando, pela proeminência dos seus grandes compositores, a exemplo de Bach, Beethoven, Brahms, a superioridade racial ariana (Potter, 2015; Aster, 2012). Importante apontar que esse *uso ideológico* da música para os fins populistas de um nacionalismo agressivo e reacionário não se deu com base em uma contingência. Se a Alemanha *romântica* buscava um símbolo para a sua cruzada contra o modelo *iluminista* representado sobretudo pela França, ela não podia encontrá-lo em melhor lugar do que na música. Assim, por exemplo, inspirado por Wagner, Nietzsche escreveu em *O nascimento da tragédia*:

Do fundo dionisiaco do espírito alemão alçou-se um poder que nada tem em comum com as condições primogênicas da cultura socrática e que não é explicável nem desculpável, a partir dela, sendo antes sentido por esta como algo terrivelmente inexplicável, como algo prepotentemente hostil, a música alemã, tal como nos cumpre entendê-la sobretudo em seu poderoso curso solar, de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner. O que poderá empreender, no melhor dos casos, o socratismo de nossos dias, cobiçoso de conhecimentos, com esse demônio surgido de profundezas inexauríveis? (Nietzsche, 1992, p. 118)

Desprovida de palavras e por isso misteriosa, sugestiva e envolvente, a música não traça nenhuma orientação sobre como conduzir-se no mundo, podendo abrir portas para toda sorte de especulações e até servir a um programa epistemológico e político fortemente irracionalista e mistificador. György Lukács, que foi um dos pensadores que melhor compreendeu o problema do

irracionalismo moderno⁶, também reconheceu essa vulnerabilidade da música diante do problema de um dever-ser objetivo. Numa reflexão que complementa a passagem citada mais atrás, ele escreveu em sua *Estética*:

A música se distingue das demais artes também no que tange à catarse, pelo fato de que nela não se trata de que a interação entre os mundos externo e interno do homem, ou seus conflitos ou catástrofes objetivamente refigurados, desencadeiem essa comoção liberadora; trata-se de que a mimese da mimese que opera nessa arte, sem uma referência manifesta aos fatos da vida, possibilita subjetivamente um desenvolvimento vivencial, impossível sem ela, das emoções [...]. Sua interioridade contrasta com a interioridade própria da vida normal do homem. Precisamente por isso, a liberação, a comoção, é mais veemente e profunda que em outros efeitos catárticos; ser arrastado pelo novo mundo e entregar-se a ele pode ser muito mais absoluto que em qualquer outro caso catártico. Precisamente por isso é também muito mais difícil o passo ao depois [...]. (Lukács, 1982, v.IV, pp. 76-77)

7. Música e racionalidade

Numa direção oposta, a tradição pitagórico-platônica, colocando em evidência a estrutura matemática da música, postula sua essência

⁶ Sua obra *A destruição da razão*, em que pese falhas e insuficiências, é um texto fundamental para a compreensão do fascismo e de suas relações com a história do pensamento irracionalista (Lukács, 2020).

racional. Para Platão, a verdadeira música é a que faz ressoar as leis que regem o universo e seus planetas. É somente por ingerência de uma sociedade corrompida, que a música se corrompe e cede ao peso do irracional, afastando-se da ordem cósmica de onde emana sua verdade. Como se lê no diálogo *Timeu* (Platão, 47d):

Com efeito, para aquele que se relaciona com as Musas com o intelecto, a harmonia, feita de movimentos congêneres das órbitas da nossa alma, não é um instrumento para um prazer irracional – como agora se julga ser – mas, em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, aquela foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância.

Com Pitágoras e Platão tem início uma tradição que chega até hoje, na qual a música é associada em primeiro lugar não aos sentidos e ao sentimento, mas à razão. Sem o primado da razão, o ouvido abandona-se ao mero prazer auditivo. Conduzido por ela, porém, surge uma via privilegiada para o desenvolvimento moral e intelectual da alma. Com base nisso, a música será assimilada ao conceito de ordem, harmonia, equilíbrio. É assim que, no final da Antiguidade, como o ápice da tradição pitagórico-platônica, Boécio cunhará a doutrina dos três gêneros de música: a música cósmica, a humana e a instrumental. Todas as três seriam a manifestação de uma razão natural calcada nos números. Nesse modelo, em que os sentidos devem confirmar as leis que a razão institui, a música audível (a instrumental) é a que se encontra no nível mais baixo da hierarquia, refletindo um plano metafísico perfeitamente ordenado e puro. Com sua obra *Fundamentos da música*, uma das grandes sínteses do

pensamento musical da Antiguidade, Boécio (1989) exerceu uma influência decisiva sobre o pensamento e a música medievais.

8. A música e a hominização

Outro conjunto de reflexões, intimamente ligado ao anterior, é o que pretende mostrar que comportamentos musicais ou pré-musicais constituíram um fator importante no que tange à formação dos traços característicos do ser humano ao longo de sua pré-história. É sabido que a música fortalece vínculos sociais ao produzir estados emocionais unificadores, ao mesmo tempo em que contribui para a consolidação de memórias pessoais. Quando nos voltamos para os primórdios da humanidade, esse aspecto ganha uma configuração especial: a música ou aquilo que a antecedeu, a saber, as vocalizações emitidas pelos nossos ancestrais antes da criação da linguagem, teria sido decisiva para a constituição dos vínculos sociais numa época em que a socialidade ainda se esboçava como fundamento da espécie. Nas palavras do arqueólogo cognitivo Steven Mithen:

Os hominídeos deviam examinar meticulosamente as prováveis intenções, crenças, desejos e sentimentos dos outros membros de um grupo antes de decidir cooperar ou não com eles. Mas em outras ocasiões, simplesmente confiar neles seria mais eficaz, especialmente quando as decisões fossem urgentes. Em consequência, aqueles indivíduos que superavam sua própria identidade individual para forjar uma identidade de grupo partilhando movimentos e vocalizações “hummm”, de conteúdo altamente emocional e portanto musical –, estes

teriam prosperado...Fazer música em grupo serviu para facilitar o comportamento cooperativo, na medida em que permitiu a expressão da vontade de cooperar, criando estados emocionais comuns, gerando uma preferência pela eliminação das fronteiras, pela afirmação do “nós”, do agrupamento. Com a evolução do homo ergaster e do pleno bipedalismo, o “hummmm” ganhou novas qualidades musicais, enquanto novas pressões seletivas de evolução surgiam da necessidade de transmitir informações sobre o mundo natural, de competir pelo acasalamento e de cuidar dos bebês. Quando os primeiros humanos colonizaram o norte, desenvolvendo formas de caça coletivas, lidando com as dramáticas condições ambientais do Pleistoceno, a necessidade de cooperação se fez ainda maior. Então o fazer musical coletivo no sentido do “hummm” deve ter se espalhando por toda a sociedade humana. (Mithen, 2006, pp. 217-18)

Se a comunicação entre os humanos começou com ênfase na dimensão sonora, na forma de entonações afetivas, então Rousseau não estava errado ao supor que a fala é um evento posterior ao canto (Mithen, 2006, p. 26). E se o canto puro – desprovido de referencialidade – era a forma de comunicação, foi preciso que esses falantes-cantantes desenvolvessem não apenas a capacidade de se expressar por meio da “musilinguagem”, mas também a de decifrar as mensagens dos interlocutores mediante uma escuta atenta. A “música”, assim, teria sido utilizada para que os humanos se comunicassem e com o tempo aprimorassem o recurso sonoro, vindo, por fim, a criar a linguagem.

O efeito socializador da música se patenteia ainda pelos chamados cantos de trabalho. No princípio da atividade laboral, é

através do ritmo que o movimento daqueles que manuseiam uma ferramenta adquire uma coordenação facilitadora; de fato, o ritmo não apenas aumenta a eficácia e o rendimento do processo em si, como também promove sentimentos estimulantes naqueles que o executam. Os sons produzidos pelo uso das ferramentas não são apenas um subproduto ou efeito de um fazer laboral, mas sinais que retroagem sobre a própria atividade, indicando uma direção, confirmando-a ou corrigindo-a. Em outras palavras, o agente que labora é guiado pelo ritmo que ele mesmo cria e que se torna ainda mais pregnante quando a atividade laboral é exercida coletivamente. Por outro lado, o sentimento de satisfação adquirido pelo uso coordenado do próprio corpo e da sintonia com os demais corpos resulta num novo e mais complexo impulso musical, aquele em direção ao canto. Em seu estudo pioneiro sobre a relação entre ritmo e trabalho, Karl Büchner imaginou o seguinte cenário a respeito da gênese do canto:

O primeiro passo dado pelo homem primitivo em seu trabalho na direção do canto não consistiu, pois, em pronunciar palavras significativas segundo uma determinada lei silábica e com objetivo de expressar idéias e sentimentos de um modo agradável para ele e compreensível para os demais. Consistiu, antes, numa variação de sons semi-animais pronunciados numa determinada sucessão, de forma a se adequar ao trabalho, no intuito de robustecer a sensação de alívio que aqueles sons, em si e para si, produziam nele e, talvez, para aumentar a sensação positiva de prazer. (Büchner *apud* Lukács, 1982, v.I, pp. 276-277)

A isso se soma aquilo que pensadores como Herder, Gehlen e Mead apontaram: o gesto vocal é único no sentido de que o agente que pretende se comunicar e influir no comportamento do outro é também afetado pela sua ação, percebendo em si mesmo o efeito que seu gesto almeja obter. Assim, se quero parecer agressivo, por exemplo, perceberei o que isso significa para o outro ao ouvir o meu próprio gesto vocal. Axel Honneth (2009, p. 130) em sua obra *Luta por reconhecimento*, assim resume o significado desse fenômeno: "Reagindo a mim mesmo, na percepção de meu próprio gesto vocal, da mesma maneira como meu defrontante o faz, eu me coloco numa perspectiva excêntrica, a partir da qual posso obter uma imagem de mim mesmo e, desse modo, chegar a uma consciência de minha identidade". O som e sua manipulação proto-musical desempenham um papel importante em nossa formação enquanto seres sociais, conscientes do outro e de si mesmos.

9. Conclusão

Esse conjunto de aspectos aqui rapsodicamente esboçados e justapostos serve tão somente para indicar a natureza extremamente complexa e proteiforme daquilo que chamamos de música. Neste sentido, podemos concluir que, se a música se diz de muitas formas, se há muitas formas de ouvir e fazer música, então o pluralismo se coloca como um valor fundamental no âmbito musical. Não apenas no sentido de uma estética que se desdobra a partir de muitos estilos, mas também no sentido de que a música pode servir a finalidades e formas de escuta que extrapolam o âmbito do estético *stricto sensu*.

Em seu clássico ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (2013, pp. 90-91) saiu em defesa de uma recepção distraída das obras de arte, observando, acerca da arquitetura, que aí o valor tátil, de uso, se sobrepõe à atitude contemplativa. Talvez sua reflexão possa ser fecunda para pensar alguns aspectos contemporâneos da produção e da recepção musical, tanto mais porque a música, ao longo do último século, se tornou um fenômeno de massa e, além disso, a mais reproduzível das artes. Nela, os aspectos “tátil”, ou seja, corporal, e utilitário, parecem confirmar uma antiga analogia entre a arquitetura e a música, para a qual foi cunhada a definição da arquitetura como “música congelada”. Para além do aspecto meramente matemático e construtivo de ambas, pode-se dizer que nelas a dimensão funcional afirma-se de modo espontâneo. Se a arquitetura torna o espaço habitável, ao passo que a música, por assim dizer, torna o tempo habitável⁷, é legítimo dizer que ambas dialogam com a corporeidade pelo estabelecimento de uma esfera vivencial esteticamente envolvente, com grande apelo sensorial, em que o aspecto físico-material e o espiritual se interpenetram, efetuando uma comunicabilidade desprovida de qualquer conteúdo extrínseco à própria forma e seu poder de evocação. Considere-se ainda que, em ambas, talvez justamente devido a seu “valor de uso”, prepondera um pendor de afirmação vital, um sentido “fisiológico” de positividade. É verdade que, especialmente no caso da música, como Adorno não cansou de alertar, essa

7 Em *O desaparecimento dos rituais*, Byung-Chul Han (2021) retoma a ideia de Saint Exupéry de que os rituais “fazem o tempo se tornar habitável. Sim, fazem-no viável como uma casa”. O mesmo pode ser dito da música, uma vez que através dela o tempo é preenchido por eventos musicais que possibilitam uma vivência de temporalidades, isto é, a superação do caráter abstrato, vazio, do tempo por meio de formas temporais concretas e significativas, portadoras de uma narrativa.

característica a torna facilmente instrumentalizável, donde a necessidade de uma resistência orientada no sentido da autonomia, resistência que, para o filósofo frankfurtiano, estaria representada pelos compositores de vanguarda herdeiros de Schoenberg. No entanto, privilegiar a música de concerto – a música "autônoma" – em detrimento das demais, qualquer que seja o pretexto alegado, deixou há muito de ser um caminho viável. De fato, se hoje a música erudita não figura mais como "o grande modelo" em relação à qual as outras formas e práticas musicais precisariam humildemente pedir licença, isso não significa um afrouxamento complacente de critérios estéticos, mas apenas o reconhecimento da pluralidade enquanto valor fundamental de um mundo de referências múltiplas e semoventes, mundo em que a chamada "alta cultura" ou "grande arte" – com suas ressonâncias classistas e metafísicas – já perdeu muito de seu prestígio, embora, enquanto conceito, continue pautando discussões no âmbito da filosofia e suscitando inquietações e debates no mundo da arte.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. (2006) *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.
- Adorno, Theodor W. (2009) *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Unesp.
- Adorno, Theodor W. (2007) *Quasi una fantasia*. Tradução de Eduardo Socha. São Paulo: Unesp.
- Agamben, Giorgio. (2015) *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica.

- Aster, Misha. (2013) *A orquestra do Reich: a Filarmônica de Berlim e o Nacional-Socialismo, 1933-1945*. Tradução de Rainer Patriota, Nelson Patriota e Ibaney Chasin. São Paulo: Perspectiva.
- Benjamin, Walter. (2013) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM.
- Berendt, Joachim-Ernst. (1988) *Das dritte Ohr: vom Hören der Welt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Berendt, Joachim-Ernst. (1992) *Nada Brahma: die Welt ist Klang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Byung-Chul Han. (2021) *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Petrópolis: Vozes.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus. (1989) *Fundamentals of Music*. New Haven: Yale University Press.
- Fubini, Enrico. (2005) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Musical.
- Gioia, Ted. (2006) *Healing songs*. Durham; London: Duke University Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1994) *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio.
- Gontijo, Clóvis Salgado. (2017) *Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável*. São Paulo: Edições Loyola.
- Hanslick, Eduard. (2015) *O belo musical*. Lisboa: Edições 70.
- Honneth, Axel. (2009) *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34.
- Lukács, György. (1982) *Estética*. Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, György. (2020) *A destruição da razão*. São Paulo: Instituto Lukács.
- Mann, Thomas. (1984) *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Hebert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Martini, Fritz. (1984) *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner.

- Mindlin, Galina. (2014) *Sua playlist pode mudar sua vida*. Rio de Janeiro: BestSeller.
- Mithen, Steven. (2006) *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. (2005) *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria.
- Nietzsche, Friedrich. (1997) *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Nietzsche, Friedrich. (1992) *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Platão. (2011) *Timeu-Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Potter, Pamela. (2015) *A mais alemã das artes: música e sociedade na Alemanha da República de Weimar ao fim da era nazista*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva.
- Sacks, Oliver. (2013) *Musicofilia: relatos de la música y el cerebro*. Tradução de D. A. Ramis. Barcelona: Anagrama.
- Scruton, Roger. (1997) *The Aesthetics of Music*. New York: Oxford University Press.
- Storr, Anthony. (1992) *Music and the Mind*. London: HarperCollins Publishers.
- Wisnik, José Miguel. (1989) *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zumthor, Paul. (1997) *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.

Subjetividade, forma estética e a experiência de si: Adorno e Foucault em diálogo com Pierre Boulez

Bruno Dinis¹

Luís Filipe de Lima Andrade²

Introdução

A análise da música a partir de uma perspectiva estética na filosofia tem suscitado um número crescente de debates, investigações e reflexões críticas. Esse movimento tem impulsionado o surgimento de novas formas e modelos de pensamento que buscam oferecer

¹ Doutorando em Filosofia (UFMG). Atualmente, é bolsista CAPES e membro do grupo de pesquisa REDD (Rede de estudos sobre democracia e desinformação). Email: brunoafonsog@gmail.com.

² Doutorando em Filosofia (UFMG). É bolsista CAPES e, atualmente, realiza doutorado sanduíche na Universität Kassel (PDSE/CAPES). Membro do grupo de pesquisa *Modos de presença nos fenômenos estéticos* (UFMG). E-mail: filipeee3@gmail.com.

abordagens alternativas em relação às interpretações tradicionais. Como consequência, surge a necessidade de desenvolver modos renovados de pensar a música, capazes de proporcionar diferentes perspectivas sobre conteúdos até então analisados sob padrões pré-estabelecidos. Nesse contexto de abertura metodológica e pluralização das abordagens, propomos uma reflexão fundamentada na obra de dois eminentes filósofos: Theodor Adorno e Michel Foucault.

Num primeiro momento, é necessário reconhecer que o uso das obras de ambos os filósofos apresenta dificuldades iniciais que exigem uma análise cuidadosa. No caso de Theodor Adorno – filósofo consagrado no campo da estética – sua filosofia da música constitui uma base fundamental tanto para o estudo da relação entre música e as estruturas sociais que moldam as escolhas musicais do sujeito (e, por consequência, o próprio sujeito), quanto para a análise da estrutura interna da obra musical. Esta última, orientada pelo conceito de forma – no qual se revela um dos eixos centrais de sua teoria estética – permite compreender a organização interna da obra de arte, bem como o grau de singularidade presente em sua produção.

Contudo, o nome de Adorno carrega, por vezes, conotações negativas, especialmente por sua filosofia ser frequentemente associada a uma atitude de desdém em relação à cultura de massa. Em diversas passagens de sua obra, é possível identificar uma postura que alguns críticos qualificam como “elitista” diante das produções culturais populares. Ensaios como *The Radio Symphony*³ e *On Popular Music* contribuíram para essa interpretação mais austera da perspectiva adorniana, na medida em que delineiam uma dicotomia

³ Adorno, 2020.

entre música popular e música “séria”. Segundo alguns comentadores, essa distinção não apenas desqualifica o conteúdo estético da música popular, mas também atinge seus próprios ouvintes, retratados como “insetos” (*jitterbugs*)⁴.

Entretanto, é em torno do notório ensaio *Moda intemporal - sobre o jazz* que se concentra a mais extensa coletânea de críticas e objeções à análise de Adorno sobre a música popular. Nele, o filósofo não apenas afirma que o jazz representa, de forma exemplar, a decadência da cultura de massa, mas também dirige críticas recorrentes aos sujeitos que se identificam como apreciadores do gênero⁵. É em especial no ataque aos produtores do estilo musical que Adorno formula uma crítica austera acerca do tipo de subjetividade manifestada por aqueles que participam do processo de criação do jazz. Nas palavras do filósofo:

O sujeito que se expressa, expressa o seguinte: eu não sou nada, eu sou lixo, é bem feito que se faça isso comigo. Já se tornou potencialmente um daqueles acusados à moda russa que, mesmo sendo inocentes, cooperam de antemão com o procurador do Estado e não acham nenhuma punição severa demais para si mesmos. (Adorno, 1998, p. 130)

A partir da depreciação tanto do estilo musical do jazz quanto dos sujeitos envolvidos em sua reprodução, sejam produtores ou

⁴ Adorno, 1986.

⁵ Ao referir-se aos chamados *experts* em jazz, Adorno observa que “muitas vezes são fanáticos que usam e abusam de uma terminologia propagada por eles mesmos e que distinguem, com uma seriedade pretensiosa, vários estilos de jazz, mas dificilmente são capazes de dar conta, em termos técnico-musicais precisos, daquilo que os entusiasma” (Adorno, 1998, p. 124).

ouvintes, a análise estética de Adorno tem sido considerada por alguns comentadores como elitista e conservadora. No entanto, o caso de Foucault também apresenta certas dificuldades.

Michel Foucault, amplamente reconhecido por seu estilo metodológico singular e por uma filosofia centrada na análise do sujeito e dos processos de subjetivação⁶, destacou-se sobretudo nos campos da política e da ética. No entanto, é possível, em certa medida, relacionar sua obra à esfera da estética, especialmente quando consideramos análises como a que realiza sobre a pintura *Las Meninas*, do artista espanhol Diego Velázquez. Nessa leitura, Foucault utiliza a obra como ponto de partida para uma investigação epistemológica do sujeito, explorando sua condição simultânea de sujeito do conhecimento e objeto do saber⁷.

Apesar disso, Foucault apresenta um problema considerável como meio de interpretação para a relação principal a ser discutida neste trabalho (a da filosofia com a música): além de não ser um esteta, sua reflexão sobre a música é escassa, sobretudo quando comparada à de Adorno. Em um escrito de 1982, ele mesmo reconhece a sua falta de afinidade com o tema ao comentar, a propósito da figura de Pierre Boulez e de sua percepção sobre o estado atual das artes: “Não mais do que naquela época, não sou capaz de falar da música” (Foucault, 2006b, p. 387). Além desse breve registro, uma das raras menções à música em sua obra encontra-se em um diálogo com Pierre Boulez, no qual, em contraste com a posição do compositor, Foucault esboça um

⁶ “Seja quando se trate da experiência da loucura, do nascimento da clínica, da arqueologia das ciências humanas, da história do castigo, das disciplinas ou da sexualidade, a preocupação geral de Foucault foi a problemática do sujeito” (Castro, 2016, p. 407).

⁷ Foucault, 2016b.

argumento em defesa da música popular que, a uma primeira leitura, poderia aproximá-lo de uma perspectiva liberal (acusação que, aliás, é recorrente no conjunto das críticas dirigidas ao seu pensamento).

Diante disso, o emprego da obra de Michel Foucault em um estudo voltado à estética, especialmente com enfoque na música, tende a apresentar mais dificuldades do que o recurso à obra de Adorno. Entretanto, acreditamos que a articulação entre ambos os pensadores pode não apenas lançar luz sobre tais dificuldades, mas também oferecer elementos para a revisão das críticas que lhes são dirigidas. Com esse propósito, partimos de um ponto de convergência capaz de estabelecer uma relação entre os objetivos de pesquisa de ambos: o diálogo com Pierre Boulez.

Tanto Adorno quanto Foucault mantiveram um diálogo significativo com o compositor e esteta Pierre Boulez, o que possibilita não apenas uma comparação entre as naturezas distintas das discussões travadas em cada contexto, mas também a identificação de convergências entre os argumentos e reflexões formulados por ambos os filósofos. Para isso, torna-se necessário apresentar a figura de Boulez, bem como os fundamentos estéticos e filosóficos que orientam sua produção, a fim de contextualizar adequadamente o caráter desses diálogos.

1. Pierre Boulez

Pierre Boulez (1925–2016) pode ser caracterizado, sem dúvida, como uma das figuras mais proeminentes e criativas da música do século XX, atuando com destaque como compositor, regente e intérprete. Ao lado de Karlheinz Stockhausen (1928–2007), Boulez

figura entre os principais nomes da geração de compositores frequentemente identificada como “jovens compositores” da Música de Vanguarda, vinculada ao movimento mais amplo da *Nova Música*. Este, por sua vez, remonta, em suas origens, à obra de Arnold Schoenberg e do Segundo Círculo de Viena, e se consolida no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, com epicentro em Darmstadt, onde se realizavam regularmente os “Cursos de Verão de Nova Música”. Boulez passou a integrar esse círculo a partir de 1952, quando iniciou sua participação ativa nas atividades do grupo, ministrando palestras e cursos. Sua atuação nesse contexto consolidou-o como uma das figuras centrais daquilo que se convencionou denominar Escola de Darmstadt.

Formado inicialmente no Conservatório de Paris, Pierre Boulez entrou em contato, desde cedo, com os debates e práticas da música serial, graças à sua estreita relação com Olivier Messiaen, de quem foi discípulo, e, posteriormente, com René Leibowitz. Este último teve um papel decisivo ao introduzi-lo ao pensamento composicional de Arnold Schoenberg, cuja obra seria objeto de estudo sistemático por parte do jovem compositor francês. Nesse contexto, é importante destacar que, seja em termos de adesão ou de crítica, a presença de Schoenberg jamais deixou de exercer influência sobre o pensamento musical de Boulez. De modo geral, sua atitude estética tanto no que se refere à composição, quanto à regência, pode ser compreendida a partir de dois impulsos fundamentais e, à primeira vista, contraditórios. Por um lado, um gesto destrutivo orientado à crítica radical da tradição musical, que se traduz na busca por renovação formal e estrutural dos procedimentos composicionais; por outro, o desejo simultâneo de instaurar uma nova ordem, completamente

distinta daquela herdada da tradição⁸. Essa ambivalência – expressa pela tensão entre negação e construção – não constitui apenas um traço particular de Boulez, mas caracteriza, desde Schoenberg, a própria lógica constitutiva da “Nova Música”. Assim, ainda que Boulez tenha se afastado criticamente de seu mestre – chegando, em certos momentos, a rejeitá-lo de forma contundente⁹ –, sua prática composicional preserva a convicção, profundamente schoenberguiana, de que a obra musical deve obedecer a uma lógica interna rigorosa.

A tensão entre destruição e construção, entre crítica da tradição e elaboração de novas formas de ordenação, configura-se, portanto, como um dos traços estruturantes de sua estética. No entanto, no que diz respeito à relação entre Schoenberg e Boulez, é possível identificar uma série de elementos que evidenciam a ruptura estética e conceitual do segundo em relação ao primeiro. Destacam-se, ao menos, dois aspectos centrais dessa cisão: i) a radicalização do serialismo; e ii) a ruptura com a tradição formal ocidental.

No que concerne ao primeiro tópico, ou seja, à radicalização do serialismo – em conformidade com os princípios do serialismo integral –, observa-se que, enquanto Schoenberg e os demais representantes da Segunda Escola de Viena restringiam a serialização ao domínio das alturas (frequências sonoras), Boulez promoveu uma

⁸ A “nova ordem” pretendida por Boulez não se limita a um rompimento com os estilos e formas herdadas, mas consiste na tentativa de instituir uma lógica composicional fundada em princípios autônomos e internamente coerentes, alheios à reprodução passiva de modelos históricos.

⁹ Boulez, 1991a. Neste artigo, Boulez apresenta uma crítica contundente a Schoenberg, marcando de forma emblemática sua ruptura estética e conceitual com o mestre vienense, apesar da influência decisiva que este exerceu, sobretudo sobre sua formação inicial.

ampliação decisiva desse procedimento. Ao abranger também parâmetros como ritmo, intensidade e articulação sonora, a proposta do compositor francês fundamenta-se em uma tentativa de controle absoluto da estrutura da obra musical, orientada por uma racionalização extensiva dos meios composicionais, o que revela uma vontade de totalização formal jamais assumida por Schoenberg.

Em segundo lugar, no que se refere à ruptura com a tradição formal ocidental, ao contrário de Schoenberg cuja crítica à tradição musical ocidental não implicava uma rejeição completa de seus fundamentos estruturais, Boulez defende uma ruptura mais profunda, que se expressa na recusa integral às estruturas formais tradicionais – como por exemplo no trabalho motivico-temático que havia sido central para a composição musical desde o classicismo vienense. De outro modo, em Boulez observamos uma busca pela desestabilização deliberada das formas herdadas em prol de uma experimentação formal radical¹⁰.

¹⁰ Nesse contexto, é oportuno rememorar algumas afirmações emblemáticas de Boulez, recorrentes ao longo de sua produção teórica, nas quais se evidencia sua defesa da imaginação como elemento constitutivo da liberdade composicional – aspecto que ele valorizava, em oposição à aceitação acrítica e passiva da tradição. O compositor chega a problematizar a própria ideia de tradição enquanto realidade ontológica. Nas palavras de Boulez: “Não há tradição, mas apenas uma cadeia de indivíduos que se serviram reciprocamente de modelos ou de contrapontos. O intérprete [...] conforma-se ao exemplo ou o rejeita; em todos os casos, dotado de uma forte personalidade, ele o transformará de maneira mais ou menos consciente” (Boulez, 1989, p. 438). Quando fetichizada – isto é, adotada de forma acrítica –, ela não apenas carece de objetividade própria, mas também se torna um obstáculo à imaginação e à liberdade do processo criativo: “Os limites inerentes a uma forma social de transmissão mal têm razão de ser, nem lógica; sente-se plenamente seu caráter artificial, que reprime o imaginário sem lhe dar a possibilidade de se expressar numa dimensão fluida e imaterial” (Boulez, 1981, p. 228).

Além disso, é fundamental destacar, como elemento constitutivo da formação teórica e prática de Pierre Boulez, sua intensa atuação como regente. Nesse âmbito, Boulez consolidou-se como intérprete de excepcional destaque, especialmente na execução de obras em que reconhecia e valorizava uma combinação singular entre ousadia imaginativa e rigor estrutural¹¹. A esse respeito, Griffiths observa que “com sua atividade paralela como regente, (Boulez foi) imbatível em suas interpretações de música em que pode detectar sua própria mistura de ousadia imaginativa e estrutura segura” (Griffiths, 1995, p. 29).

Esse aspecto de sua atuação evidencia uma das tensões centrais da Nova Música no contexto do pós-guerra. Embora fundada em uma atitude de crítica radical – e até mesmo de rejeição explícita – em relação à tradição musical ocidental, essa mesma música é constantemente interpelada pelas contradições de sua própria historicidade. Como iremos propor de modo mais sistemático nas seções seguintes, a relação com o passado, ainda que estabelecida sob

¹¹ Um exemplo emblemático da excelência interpretativa de Boulez foi sua atuação na célebre montagem do *Anel do Nibelungo*, apresentada no Festival de Bayreuth entre 1976 e 1980. A convite de Wolfgang Wagner, Boulez assumiu a regência da produção em colaboração com o encenador Patrice Chéreau. Essa leitura marcou uma inflexão histórica tanto no plano estético quanto político da recepção wagneriana, ao deslocar o ciclo de suas raízes mítico-românticas para uma crítica das contradições do capitalismo moderno. Boulez imprimiu à partitura uma interpretação notável por sua clareza formal, precisão rítmica e ênfase em texturas transparentes, evitando os tempos arrastados e o *pathos* expressivo que haviam caracterizado leituras anteriores. Sua regência rejeitava o monumentalismo tradicional, privilegiando uma lógica interna rigorosa e uma articulação musical que dialogava criticamente com a encenação de Chéreau – esta ambientada no contexto da revolução industrial do século XIX. O resultado foi uma reatualização crítica do drama musical wagneriano, que buscava desvinculá-lo das apropriações heroicas e nacionalistas de décadas passadas.

o parâmetro da crítica, não pode ser absolutamente anulada. Pelo contrário, torna-se mais produtivo compreender essa relação como um processo de reelaboração crítica, que não se limita nem à resignação – ou seja, à aceitação passiva da tradição e da realidade histórica –, nem à rejeição ingênua e totalizante do legado anterior.

A problemática em questão apresenta-se através de duas vias complementares: de um lado, a aceitação acrítica das formas estabelecidas; de outro, a recusa abstrata e desligada das determinações histórico-sociais. No domínio da composição musical, tal impasse exige o reconhecimento de que a produção de obras significativas demanda não apenas a consideração da objetividade formal do material sonoro, mas também a incorporação crítica de suas determinações históricas. Essa articulação, portanto, não se realiza à margem da história, mas só se efetiva mediada por ela, uma vez que, conforme defendido por Adorno, o material artístico abrange uma lógica própria de desenvolvimento que, se negligenciada, compromete a própria força da práxis composicional.

2. Foucault e Pierre Boulez

O diálogo entre Foucault e Pierre Boulez é marcado por uma questão interessante: a amizade entre ambos. Numa entrevista em 1978 no Japão com Moriaki Watanabe¹², Foucault afirmou que mantinha uma amizade com Boulez desde seus 20 anos e que o compositor tinha sido responsável por o introduzir nos diálogos sobre

¹² Especialista em teatro e literatura francesa que traduziu *A vontade de saber* para o japonês.

a música, em especial no ciclo Wagner¹³. Dois anos depois em um artigo na Itália, em que discutia sobre a direção de Pierre Boulez do *Anel do centenário (Jahrhundertring)*¹⁴, Foucault vê em Boulez um dos mais célebres compositores da sua época pela forma como interpretou a obra de Wagner. Em suas palavras:

Boulez, o herdeiro mais rigoroso e mais criativo da escola de Viena, um dos mais notáveis representantes da grande corrente formalista que atravessou e renovou toda a arte do século XX (e não somente na música), ei-lo dirigindo a *Tétralogie*, como para “acompanhar” uma cena repleta de ruídos, furores e imagens. Alguns pensavam: uma tão longa paixão pelas puras estruturas musicais e por fim se pôr a serviço de um imaginário como esse... Ora, foi justamente por ter relido Wagner através da música do século XX que Boulez pôde reencontrar o sentido do drama musical. (Foucault, 2006a, p. 382)

Ao longo de seu elogio, Foucault ressalta a fidelidade de Boulez ao ideal de singularidade da música, evidenciada em seu esforço para conceber um evento musical que evitasse, ao máximo, recorrer a elementos de familiaridade na performance oferecida ao público – aspecto que, para Boulez, aproximava-se da concepção adorniana de “música séria”. Esse ponto é reiterado em entrevista concedida a Stephen Riggins, na qual Foucault, ao caracterizar o estilo musical de Boulez como enigmático, afirma que é precisamente nessa dificuldade

¹³ Foucault, 2016a, p. 243.

¹⁴ Se trata de uma produção do ciclo do “Anel” de Richard Wagner, que Boulez tinha convidado Foucault a participar, no qual Boulez assumiu o papel de maestro e teve liberdade de interpretação na produção (o que causou diversas controvérsias e até mesmo uma certa comoção).

(que estabelece uma distância em relação ao público) que reside a possibilidade de uma obra musical verdadeiramente bela¹⁵. A impossibilidade de compreender a obra em sua completude decorre dessa distância, intencionalmente instaurada com o propósito estético de evitar uma concepção objetiva, ou mesmo transcendental, da obra de arte, ampliando, assim, o horizonte de sua recepção e as possibilidades de interpretação¹⁶.

Esse mesmo raciocínio é retomado por Foucault em um breve escrito sobre Boulez, publicado em 1982, no qual o filósofo enfatiza dois aspectos que, curiosamente, não apenas se encontram na análise adorniana da música, mas também se revelam fundamentais para o projeto estético de Adorno como um todo. Em primeiro lugar, Foucault aponta um equívoco recorrente na avaliação musical: a suposição de que a cultura mantém uma relação mais profunda com os valores expressos na arte do que com a própria forma. Tal postura implica, segundo ele, “desconhecer o quanto as formas, quando se desfazem ou quando nascem, puderam provocar espanto ou suscitar ódio; é desconhecer que se dá mais importância às maneiras de ver, de dizer, de fazer e de pensar do que ao que se vê, ao que se pensa, diz ou

¹⁵ Foucault, 2014, p. 203.

¹⁶ “A sua relação com a música sempre foi marcada pelo sentimento de exterioridade, estranhamento e enigma. É dessa experiência que deriva a incapacidade de falar sobre a música. [...] É precisamente o estranhamento da música, seu não-compreender e sua falta de conhecimento, que afetaram Foucault. Não poder dizer nada, e afirmar essa incapacidade, afirmar a interrupção, a cesura provocada pela escuta da música no próprio discurso e nas práticas de significação — e, assim também, na subjetividade ou identidade constituída nessas práticas de significação — é isso que caracteriza o encontro de Foucault com a música. Seu afeto pela música é inseparável dessa cesura, gerada pela insolência da música: sua resistência a todas as tentativas de conhecer ou compreender, sua fuga de todas as tentativas de familiarizar.” (Siisiäinen, 2013, p. 100. Tradução nossa).

faz” (Foucault, 2006c, p. 388). A ausência de uma compreensão efetiva das formas constitui, para Foucault, um problema na análise musical, uma vez que, sem uma “história do formal”, torna-se impossível perceber o movimento complexo que estas percorrem. É precisamente nesse deslocamento que se torna possível a dissolução de categorias consolidadas pela tradição, permitindo que a concepção de arte se expanda e se transfigure.

Esse interesse pelas formas conduz, em seguida, à segunda questão destacada por Foucault: a presença de um plano de fundo comum entre as artes. Foucault identifica em Boulez uma atitude artística que desenvolve um estilo capaz de estabelecer correlações mais estreitas entre diferentes manifestações artísticas – aspecto que, em Adorno, figura como um dos temas centrais da *Teoria estética*¹⁷. A partir dessa compreensão das formas, torna-se possível não apenas articular diversos conteúdos artísticos, mas também estabelecer vínculos entre gêneros distintos. Como observa Foucault:

Frequentemente um músico vai à pintura, um pintor, à poesia, um dramaturgo, à música por intermédio de uma figura englobante e através de uma estética cuja função é universalizar: romantismo, expressionismo etc. Boulez ia

¹⁷ Adorno reconhece que as obras de arte se articulam por meio de categorias formais que atravessam diferentes manifestações artísticas. Tal interpenetração manifesta-se, por exemplo, na relação entre música e dança. Nesse sentido, observa que “as formas aparentemente mais puras, as formas musicais segundo a tradição remontam, inclusive em todos os seus pormenores idiomáticos, a algo que diz respeito ao conteúdo, como a dança” (Adorno, 2011b, p. 17). Para Adorno, essas conexões não constituem meras coincidências, mas integram a própria constituição da estética: “nenhuma obra de arte se apresenta adequadamente como um dado imediato; nenhuma se pode compreender só a partir de si mesma. Todas são [...] momentos em correlação com o espírito e a sociedade” (idem, p. 530).

diretamente de um ponto a outro, de uma experiência a outra, em função do que parecia ser não uma afinidade ideal, mas a necessidade de uma conjuntura. (Foucault, 2006c, p. 388)

É precisamente no argumento de correlação entre as artes presente em Boulez que Foucault identifica uma base crítica contra as categorias universais que, outrora, fundamentavam a análise estética. Tal correlação não visa afirmar a superioridade de um gênero ou conteúdo sobre outro, mas antes abrir espaço para novas manifestações artísticas que emergem do contato entre as extremidades dos diferentes gêneros. Desse modo, a arte deixa de ser analisada a partir de uma perspectiva fixa ancorada na história, passando a ser concebida como um eterno devir, cuja necessidade se funda e se legitima no próprio processo criativo que engendra a perspectiva em questão.

Pelo conjunto de referências e argumentos que trouxemos até este momento, vemos que a análise de Foucault sobre a música parece convergir com a de Boulez, uma vez que é no compositor que o filósofo parece encontrar sua principal referência nesse campo. Contudo, esse cenário particular se altera no diálogo estabelecido entre ambos, no ano de 1983, intitulado “Michel Foucault/Pierre Boulez – A música Contemporânea e o Público”, ocasião em que o foco da discussão se desloca para a relação entre a música e o ouvinte.

No início do diálogo, Foucault observa que existe uma convenção amplamente difundida segundo a qual a música contemporânea, em função de seu elevado nível de complexidade e de sua constante recusa a qualquer forma de familiaridade, teria se distanciado do público, sendo por isso frequentemente percebida

como inacessível. Foucault (2006b) contrapõe-se a essa interpretação, argumentando que a música contemporânea não está, em si, afastada de nossa cultura; o que ocorre é que ela é percebida pelo público como distante de seu horizonte cultural. Tal percepção é relevante, pois a música, enquanto forma artística, sempre desempenhou papel significativo tanto para a sociedade (como elemento essencial em rituais sociais e como elo entre diferentes expressões artísticas) quanto para os indivíduos, na medida em que cada estilo musical oferece não apenas um conjunto de gostos particulares, mas também um modo de vida e um repertório de atitudes associados a ele.

A partir dessas questões, Foucault (2006b) argumenta que essa distância é precisamente o que permitiu à música contemporânea diversificar-se, criando estilos que, embora formalmente mais “pobres” do que a tradição musical erudita, exprimem o sentimento de isolamento do público diante de uma cultura que parece se afastar dos sujeitos, conduzindo-os a experimentar um distanciamento em relação a ela. Desse modo, o sujeito que se vincula a esses estilos musicais parte dos modos de existência engendrados por tais gêneros como forma de resistir a essa distância inscrita na música contemporânea, reafirmando sua existência e suas vivências no interior da cultura. Nesse processo, instaura-se uma nova maneira de interpretar-se e constituir-se como sujeito: uma *experiência de si*.

Boulez, contudo, reage prontamente a essa concepção de Foucault, classificando-a como um pluralismo negligente que sustenta uma narrativa de cunho liberal, como se tal perspectiva não passasse de pura ingenuidade. Para Boulez, esse pluralismo pretende defender a ideia de que todos os gostos musicais são igualmente válidos e, portanto, igualmente bons. No entanto, observa-se que, na prática, a própria economia responde a essa diversidade de maneira distinta,

não seguindo o suposto modelo plural de validade. Boulez argumenta que, em nossa sociedade, há músicas cujo propósito é explicitamente o lucro e outras que não o têm; por isso, a percepção liberal não se configura como uma utopia dissociada da realidade, pois, como afirma: “Nenhum liberalismo apagará essa diferença” (Foucault, 2006b, p. 393).

No entanto, Boulez incorre em um equívoco ao associar a perspectiva de Foucault a uma concepção liberal, pois o filósofo francês não se propõe a formular uma análise da música que ignore sua relação com o lucro comercial, tampouco a sustentar um pluralismo relativista que validaria indiscriminadamente todas as concepções musicais como solução para o distanciamento da música. Ao contrário, Foucault reconhece explicitamente a relação entre música e mercado, chegando a identificar nela um problema: a produção em massa de “familiaridades” que conduz à “facilitação” da escuta. A partir disso, em uma argumentação que se aproxima de Adorno, Foucault (2006b) observa que essa “facilitação” não representa uma democratização da música, mas antes uma produção musical moldada pelas leis do mercado, que oferece aos sujeitos apenas um tipo de gosto musical compatível com as expectativas mercadológicas. Desse modo, reforçam-se preferências específicas, enquanto a recepção de novas obras tende a ser desvalorizada em comparação aos modelos estabelecidos pela indústria musical ou, em termos adornianos, pela indústria cultural. Assim, Foucault deixa claro não apenas que reconhece a relação da música com o mercado, mas também que considera essa relação prejudicial ao sujeito, por submetê-lo às “familiaridades” e limitar o desenvolvimento crítico de sua escuta musical.

Partindo desse ponto, Foucault identifica como problemático o fato de Boulez não perceber que esse fenômeno na música não apenas contribui para o enfraquecimento formal de determinados estilos, mas também, de maneira paradoxal, reforça o enrijecimento da tradição – que, em reação à “facilitação” promovida pela produção musical voltada ao mercado, a tradição passa a valorizar um excesso de singularidades na criação, o que, segundo Foucault, “torna difícil qualquer apreensão ou reconhecimento por parte do ouvinte” (Foucault, 2006b, p. 395).

Portanto, a proposta de Foucault não corresponde, em absoluto, à idealização da distância entre a música e o público defendida por Boulez, que associa positivamente o excesso de singularidades a uma forma de combate às “familiaridades”. Embora Foucault reconheça o valor da singularidade na produção musical como condição para o surgimento do novo, ele não considera a distância em si como algo positivo, mas como um ponto de reflexão para o esteta. O objetivo do filósofo da música não deve ser o de valorizar essa distância, nem o de reduzir a música a formas acessíveis moldadas pelos modelos comerciais. A solução proposta por Foucault não consiste em diminuir a distância entre a música e o público, mas em reduzir a distância entre o público e a música. Em outras palavras, Foucault não centra a questão nem no enrijecimento da tradição nem no empobrecimento da música contemporânea, mas na elaboração de um processo de subjetivação que possibilite aos indivíduos uma experiência com a música “menos determinada pelos hábitos e familiaridades” (Foucault, 2006b, p. 394), permitindo-lhes acessar as novas singularidades produzidas naquilo que Boulez denomina “música séria”.

À vista disso, a proposta de Foucault parece distanciar-se da filosofia de Boulez e aproximar-se de forma expressiva da de Adorno, na medida em que não valoriza os excessos de singularidade, mas privilegia, antes, a análise dos processos de subjetivação – que, em Foucault, engendram o sujeito submisso e, em Adorno, o pseudo-indivíduo.

3. Adorno e Pierre Boulez

Dando prosseguimento à proposta de delinear uma filosofia da música que articule elementos dos pensamentos de Adorno e Michel Foucault, tomando Pierre Boulez como figura de interseção, dado o vínculo intelectual que ambos os filósofos mantiveram com o compositor, passamos a examinar algumas questões específicas que atravessam o debate entre Adorno e Boulez: i) o papel do sujeito na música; ii) o lugar da tradição no processo composicional; e iii) a questão da inteligibilidade ou compreensibilidade da obra musical¹⁸.

Assim como Michel Foucault, Theodor W. Adorno não apenas teceu diversos elogios e considerações positivas acerca de Pierre

¹⁸ Importa destacar que, por razões de delimitação argumentativa, não nos deteremos em aspectos mais complexos ou desenvolvimentos tardios do pensamento adorniano, como, por exemplo, as transformações em suas avaliações ao longo do tempo, em virtude do contato com a produção dos chamados “jovens compositores” da Escola de Darmstadt, bem como dos intensos debates travados com o crítico musical Heinz-Klaus Metzger, cuja reação à publicação de *O Envelhecimento da nova música* impulsionou Adorno a revisar repetidamente suas concepções sobre a *Nova música* daquele período. Nosso foco, portanto, recairá primordialmente sobre as críticas que Adorno dirige à obra de Boulez enquanto um dos principais representantes da geração de Darmstadt no pós-guerra, cujas formulações evidenciam tensões decisivas para a constituição de uma filosofia da música situada no horizonte da teoria crítica.

Boulez¹⁹, mas também formulou críticas contundentes a certos aspectos da visão estética e composicional de Boulez, bem como da geração de Darmstadt em geral. Uma dessas críticas fundamentais incide sobre o modo como o papel do sujeito é concebido tanto teoricamente, quanto praticamente, no processo composicional.

É importante destacar que Boulez, ao longo de sua trajetória, não se restringiu ao exercício prático da composição, mas buscou fundamentar suas concepções musicais por meio de uma produção teórica consistente, publicada em diversos ensaios. Em muitos deles, especialmente naqueles voltados à crítica do acaso (que ele divide em duas formas: o *acaso por inadvertência* e o *acaso por automatismo*), Boulez se posiciona de forma contundente contra qualquer tentativa de esvaziar a responsabilidade do compositor – recusando a ideia de uma composição reduzida a um processo regido pelo acaso, alheio à intervenção subjetiva. Contudo, embora seja possível identificar pontos de convergência entre Boulez e Adorno, especialmente na crítica ao acaso²⁰ e na defesa de um papel ativo do sujeito na composição, a concepção que o compositor francês elabora acerca do sujeito acaba por se distanciar significativamente da perspectiva

¹⁹ Vale lembrar, nesse contexto, que Adorno, no ensaio *O envelhecimento da nova música* (*Das Altern der Neuen Musik*), faz uma consideração positiva sobre Boulez ao mencionar o grupo de compositores de sua geração. Afirma Adorno: “À sua frente está Pierre Boulez, aluno de Messiaen e Leibowitz, sem dúvida um músico extremamente talentoso e culto, com um nível técnico muito elevado e uma força que se transmite mesmo quando ele renega toda a subjetividade” (Adorno, 1997c, p. 151). De modo semelhante, Michel Foucault, ao referir-se a Boulez no texto “Pierre Boulez, a tela atravessada” (1982), descreve-o como “o herdeiro mais rigoroso e mais criativo da escola de Viena” (Foucault, 2006a, p. 382).

²⁰ Vemos essa mesma crítica em Foucault, para quem: “As diferentes emergências que se podem demarcar não são figuras sucessivas de uma mesma significação; são efeitos de substituição, reposição e deslocamento, conquistas disfarçadas, inversões sistemáticas” (Foucault, 2019, p. 70).

adorniana. Em Boulez, observa-se uma ênfase marcada na autonomia do compositor diante do material musical, concebida quase como uma soberania plena – ideal que, do ponto de vista de Adorno, revela-se como problemático²¹.

Para Adorno, embora a mediação subjetiva seja indispensável à práxis artística, ela não pode ser compreendida de modo isolado ou autossuficiente. O sujeito é, ao mesmo tempo, necessário e limitado: sua atuação só se torna inteligível à luz do seu “outro”²² – isto é, da rede de determinações constituída pelas normas técnicas, pelas convenções formais e pela sedimentação histórica do material musical, todas elas conformadas por processos sociais e históricos que ultrapassam a vontade individual. Portanto, a noção adorniana de material não é subjetivista, mas dialética, na medida em que o material não se reduz a uma espécie de matéria bruta passível de manipulação livre, tampouco à pura expressão da subjetividade, pois carrega, de forma indissociável, as marcas da história, da tradição e das contradições sociais²³. Desse modo, a insistência em uma soberania do

²¹ É relevante recordar que Adorno já dirigia críticas a essa concepção nos debates musicais das décadas de 1920 e 1930, especialmente em sua polêmica com Ernst Krenek, defensor de uma noção de sujeito plenamente autônomo diante do material composicional. (Adorno; Krenek, 1997b).

²² Nesse contexto, é importante ressaltar que, para Adorno, a forma artística não é uma estrutura constituída unicamente pela subjetividade, mas constitui-se a partir de uma relação dialética com sua alteridade – aquilo que lhe é externo, heterogêneo e historicamente configurado. A forma, portanto, só adquire inteligibilidade enquanto mediação ativa entre o sujeito e esse conteúdo não-idêntico, sendo este último condição de possibilidade para a própria constituição formal. Trata-se, portanto, de uma concepção em que a subjetividade artística é, ao mesmo tempo, necessária à configuração formal e atravessada pelas determinações objetivas que a excedem.

²³ De modo análogo à concepção adorniana de material encontramos em Foucault, por meio de sua noção de genealogia, uma exigência da história como campo de emergência e dispersão. Para ele, “O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem, um pouco como o bom filósofo necessita do médico para

sujeito, como parece ser o caso em Boulez, contrasta com a concepção adorniana, que sublinha justamente os limites e condicionamentos históricos da subjetividade. O compositor, segundo Adorno, não cria *ex nihilo*, mas atua em confronto com um material historicamente constituído, cuja resistência e densidade dialética exigem uma reflexão crítica constante tanto sobre o próprio ato composicional, quanto sobre as condições sociais e históricas que o tornam possível.

Nesse sentido, Adorno argumenta que o compositor não pode se desvincular das forças histórico-sociais que se inscrevem inevitavelmente no material – questão afirmada em seu debate com Krenek, em que: “As possibilidades da composição já contêm em si o sedimento da história” (Adorno, 1997b, p. 434). Além disso, é importante destacar que, de acordo com a perspectiva adorniana nas condições sociais do pós-guerra, o sujeito encontra-se numa situação de precariedade – condição que, longe de ser facilmente superável ou passível de ser ignorada, deve ser tematizada pela obra musical. O papel do compositor, portanto, não consiste em afirmar uma liberdade idealizada e idealizada, mas em expressar, por meio da obra musical, as contradições da realidade, fazendo justiça à verdade histórica da música²⁴.

conjurar a sombra da alma. É preciso saber reconhecer os acontecimentos da história, seus abalos, suas surpresas, as vacilantes vitórias, as derrotas mal digeridas, que dão conta dos atavismos e das hereditariedades; da mesma forma que é preciso saber diagnosticar as doenças do corpo, os estados de fraqueza e de energia, suas rachaduras e suas resistências para avaliar o que é um discurso filosófico” (Foucault, 2019, p. 61).

²⁴ Adorno concebe a obra de arte, especialmente no contexto da Nova Música, como instância crítica que, ao invés de mascarar ou sublimar a realidade, deve confrontá-la em sua negatividade histórica. A música que se furta a essa tarefa, ao tentar afirmar-se como expressão de uma liberdade idealizada ou mera objetividade, abdica de seu teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*). Nas palavras de Adorno, “a arte que, inconscientemente, obedece a tal repressão e se converte em jogo, por ter se tornado

A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que Adorno propõe uma concepção crítica do sujeito (compositor). Trata-se de reconhecer a atuação do sujeito como necessária, mas intrinsecamente determinada por mediações históricas e sociais que o ultrapassam. Nesse sentido, a obra musical deve refletir a tensão entre liberdade e determinação, entre subjetividade e materialidade, entre criação e sedimentação histórica-social.

Tendo em vista as distinções anteriormente abordadas, torna-se evidente uma segunda divergência fundamental entre Adorno e Pierre Boulez, refletida na maneira como ambos concebem o papel da tradição histórica na constituição de uma forma musical dotada de sentido e consistência. Nesse ponto, enquanto Boulez – em consonância com a orientação geral dos chamados novos compositores – tende a adotar uma postura de tabula rasa frente ao passado, rejeitando a tradição de modo absoluto, Adorno sustenta uma posição dialética. No caso de Boulez, a tradição é percebida como um obstáculo a ser superado em nome da criação de uma nova gramática musical, inteiramente fundada em princípios próprios, concebidos autonomamente pelo compositor.

Essa postura manifesta-se de forma emblemática em seu texto *Schoenberg est mort*, no qual critica Schoenberg por permanecer preso à lógica da sintaxe tonal, apesar das inovações técnicas que introduziu. Para o compositor francês, tal permanência simboliza uma fidelidade implícita a uma herança musical que deveria ter sido abandonada em nome de uma renovação radical que, em sua estética, constitui um dos principais critérios de consistência formal. Tal concepção remete diretamente ao ponto discutido anteriormente: a crença na soberania

demasiado fraca para a seriedade, renuncia justamente, com isso, à verdade, a única coisa que ainda lhe conferiria razão de ser” (1997c, p. 146).

do sujeito composicional e na possibilidade de fundar, através de uma renovação radical, uma nova ordem musical, desvinculada das sedimentações históricas.

Adorno embora seja entusiasta das inovações trazidas pela música atonal – especialmente aquelas oriundas da primeira geração da Nova Música –, recusa-se a aderir à concepção de uma ruptura absoluta com a tradição. Em sua perspectiva, a constituição de uma forma musical consistente (*stimmig*) não pode prescindir de uma relação crítica com o passado. Essa relação não é de simples continuidade, tampouco de rejeição pura, mas de *negação determinada*, em termos dialéticos. Ou seja, trata-se de reconhecer a tradição como algo que precisa ser superado, mas cuja superação (*Aufhebung*) só pode ocorrer por meio de um confronto ativo, em que a obra assimile, transforme e desestabilize os elementos herdados, sem eliminá-los completamente. Nesse sentido, Adorno enxerga em Schoenberg um modelo paradigmático, uma vez que, mesmo ao romper com a tonalidade, o compositor vienense conserva categorias formais fundamentais da tradição musical ocidental, como a estrutura temática, a diferenciação entre timbre e altura, entre outras. Tais elementos, longe de serem resíduos formais, constituem mediações indispensáveis para a construção do sentido musical.

A crítica adorniana à postura de Boulez – e, em grande medida, à geração de Darmstadt como um todo – recai justamente sobre a ilusão de que seria possível abolir a tradição e instaurar uma objetividade originária: uma forma pura, não contaminada pela subjetividade ou pelo passado. Tal crítica é desenvolvida de maneira particularmente incisiva em textos como *Vers une musique informelle* e *O envelhecimento da nova música*, nos quais Adorno argumenta que essa busca por uma forma originária não apenas é ilusória, mas

representa um obstáculo à situação musical de então. Ao aspirar a uma objetividade absoluta – ilustrada de forma contundente pela metáfora da “neve intocada pelo sujeito” –, a composição corre o risco de se esvaziar de significação²⁵.

Por fim, voltamo-nos à divergência fundamental entre Adorno e Boulez no que diz respeito à estética musical, particularmente no tocante aos critérios e parâmetros que ambos estabelecem para a compreensibilidade da obra musical. Para tratar adequadamente dessa problemática, é imprescindível examinar, antes de tudo, as concepções que cada um elabora a respeito do conceito de *sentido musical*. Observa-se que tanto Adorno, quanto Boulez compreendem o sentido da obra musical a partir de sua materialidade ou, nos termos adornianos, de sua *imanência*. No entanto, torna-se evidente uma divergência importante em relação à forma como cada autor articula tal concepção, especialmente no que diz respeito ao conceito de material musical.

Boulez formula a noção de “forma móvel”, segundo a qual o sentido da obra emerge da multiplicidade de possíveis interpretações, ultrapassando, assim, a intenção original do compositor. Adorno, por sua vez, embora também conceba o sentido da obra como imanente – isto é, como algo a ser apreendido a partir da própria experiência com a obra –, enfatiza que tanto o material quanto a estrutura musical

²⁵ A metáfora da “neve recém-caída” ilustra a crítica de Adorno à busca, por parte da vanguarda musical, por um material sonoro puro e não mediado, pretensamente autêntico. Para ele, esse ideal ignora que todo material artístico é historicamente mediado e só ganha sentido por meio da forma, a qual implica a ação do sujeito. A tentativa de suprimir essa mediação resulta em empobrecimento expressivo e fetichização do material. Como escreve Adorno: “À confiança na eloquência da matéria [...] associou-se a de encontrar camadas desprovidas de intenção, como uma espécie de neve recém-caída, [...] livre da marca do sujeito” (Adorno, 1997c, p. 154).

estão inevitavelmente marcados pela sedimentação histórico-social. Em sua visão, é tal sedimentação histórica nas leis intra-estéticas que permite avaliar a obra segundo sua consistência interna, critério que, em última instância, determina o sucesso ou fracasso das obras. Dessa forma, delinea-se uma significativa divergência entre Adorno e Boulez quanto à concepção de sentido musical. Embora ambos partam de uma abordagem materialista, o primeiro reconhece a presença constitutiva da história e sociedade na obra, ao passo que o último (mesmo reconhecendo a inevitabilidade do acaso) tende a enfatizar o papel da imaginação composicional e a proliferação de significados como aspectos intrinsecamente relacionados à liberdade criativa do compositor.

No que se refere à perspectiva do ouvinte, Boulez também sustenta que, devido à ambiguidade intrínseca à obra musical, não é possível ao ouvinte acessar um “em-si” da obra, tampouco obter uma compreensão unívoca de seu conteúdo. Em virtude da multiplicidade de contextos históricos, experiências individuais, formações culturais e níveis de familiaridade musical, cada escuta será necessariamente marcada por uma pluralidade interpretativa. Assim, para Boulez, a obra revela-se como “móvel” também ao ouvinte, isto é, como algo que se oferece a diferentes leituras, sem que uma delas possa reivindicar primazia objetiva²⁶. Adorno, embora reconheça que o contexto

²⁶ No entanto, diferentemente do que uma leitura apressada poderia supor, essa postura não implica, para Boulez, uma renúncia total à estrutura ou à necessidade interna da obra. Ao contrário, ele afirma que a compreensão musical se dá sobretudo de modo retrospectivo, como reconstrução ativa da forma após a execução, exigindo do ouvinte um trabalho de memória e especulação sobre os princípios formais subjacentes. Assim, a escuta é, além do mais, um exercício de reconstrução lógica, em que o sentido emergente justamente pelo trabalho de rememoração e reflexão sobre a obra.

histórico-social afeta não apenas o material composicional e a subjetividade do compositor, mas também a experiência de audição, enfatiza o âmbito da produção musical. Nesse sentido, sua estética musical se estrutura a partir de uma concepção que poderíamos chamar de “primado da obra”.

Para Adorno, entretanto, a obra demanda do ouvinte uma escuta atenta, crítica e mediada, que busque corresponder, de forma adequada, à sua estrutura interna e seu “nexo de sentido” (*Sinnzusammenhang*). Essa concepção é articulada de modo exemplar em sua *Introdução à sociologia da música*, onde distingue diferentes tipos de ouvintes e introduz o conceito de “audição adequada”, associado às categorias de *ouvinte expert* e de *bom ouvinte*, culminando no que Adorno denomina “audição estrutural”²⁷. Para ele, “O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal” (Adorno, 2011a, p. 18).

Sendo assim, notamos que enquanto Adorno postula critérios normativos para a escuta – que, embora historicamente mediados, permitem julgar a adequação ou inadequação do ato de ouvir determinadas obras musicais –, Boulez, ao estender sua concepção de “forma móvel” também à recepção, recai numa espécie de relativismo interpretativo. Ao enfatizar a multiplicidade de possíveis sentidos da obra, independentemente de critérios normativos ou estruturais, Boulez acaba por abdicar da tarefa de estabelecer parâmetros objetivos de avaliação. O ouvinte, nesse contexto, assume uma posição ambígua, na medida em que se encontra simultaneamente livre para

²⁷ Para uma análise mais abrangente e detalhada do conceito de audição estrutural, ver Adorno, 1997a.

interpretar e, paradoxalmente, passivo diante do acaso que rege a recepção. O sentido musical, assim, é concebido como resultado contingente da interação entre obra e ouvinte, sem que se possa falar, *stricto sensu*, de uma escuta mais ou menos adequada.

4. Adorno e Foucault

Apesar das diferenças fundamentais que separam Theodor Adorno e Michel Foucault – especialmente no que concerne aos métodos filosóficos, às tradições intelectuais e aos campos temáticos centrais de cada um –, é possível identificar, a partir da figura de Pierre Boulez, algumas convergências entre ambos, particularmente em relação à crítica da modernidade musical. Através de caminhos distintos, Adorno e Foucault colocam em questão certos pressupostos que sustentam a estética de Boulez e a radicalidade formal da Nova Música, compartilhando inquietações em torno da genealogia das formas, da recepção da obra de arte e do papel do sujeito nos processos de criação e interpretação.

Um primeiro ponto de contato entre Adorno e Foucault diz respeito à crítica da concepção da forma estética como algo dissociado de determinações históricas e sociais, ou seja, à perspectiva que recairia numa espécie de defesa de que esta poderia emergir à parte dos conflitos que a condicionam. Ambos rejeitam a hipótese de uma gênese estética imediata, não mediada, como se a forma pudesse surgir do nada, como que por força de uma vontade criadora soberana, suspensa da história. Em Adorno, essa crítica se articula diretamente com sua recusa à tentativa bouleziana de instaurar uma “objetividade

originária” mediante a eliminação da tradição²⁸. A metáfora da “neve recém-caída” – que ainda não teria sido pisada pelo sujeito – ilustra exemplarmente o impasse dessa posição, na medida em que, ao pretender abolir o passado, o gesto acaba por esterilizar o presente, esvaziando a obra de sua densidade histórica e de sua força crítica. Para Adorno, a forma não é um invólucro neutro, exterior ao conteúdo, mas antes “conteúdo sedimentado”²⁹, isto é, expressão de um processo histórico cristalizado no interior da própria obra. Essa concepção crítica da forma implica que a tradição não pode ser simplesmente reiterada nem imediatamente recusada; ela deve ser reelaborada pela obra por meio de uma “negação determinada”, que preserva e, ao mesmo tempo, transforma os elementos herdados. É precisamente esse trabalho interno que opera em prol da emergência da negatividade – própria à forma estética – que permite à obra não apenas romper (de forma mediada) com o passado, mas reconfigurá-lo sob a forma de uma tensão imanente à própria estrutura formal.

De modo convergente, Foucault, em seu ensaio sobre Boulez, critica a ilusão de que os valores artísticos estariam no conteúdo das obras, e não nas formas que as sustentam. Para o filósofo francês, é no nascimento, dissolução e deslocamento das formas que se articulam

²⁸ De fato, Boulez afirma que “a linguagem dodecafônica de Schoenberg está corroída pelas funções tonais” e que “um classicismo dodecafônico é, portanto, impensável e carrega em si mesmo seu fracasso, pela incoerência que o torna responsável” (Boulez, 1991a, p. 11). Trata-se de uma recusa do modo como o “classicismo” pode ser supostamente incorporado à linguagem dodecafônica, na medida em que tal atitude baseia-se numa “espécie de nostalgia que se nutre em relação a uma linguagem ‘universal’” (ibidem).

²⁹ Adorno, 2011b, p. 17. A célebre definição de forma como “conteúdo sedimentado” expressa a recusa da oposição rígida entre forma e conteúdo, uma vez que, de acordo com Adorno, a forma estética perpassa, entre outras coisas, o processo histórico de objetivação da experiência social.

os sentidos e os conflitos mais profundos de uma cultura – não apenas porque a forma é permeada e constituída por relações históricas, mas porque participa da constituição das regras de visibilidade, inteligibilidade e sensibilidade que organizam uma época. As obras modernas, por isso, não devem ser compreendidas como portadoras de um conteúdo fixo, mas como eventos que intervêm nos regimes históricos de visibilidade, reorganizando o campo do sensível e tornando possíveis novas configurações da subjetividade e da cultura. Como observa Joseph Tanke, ao analisar a filosofia da arte de Michel Foucault:

A análise arqueológica da arte procura tornar explícitas as formas como uma obra confirma ou contesta as convenções históricas que a precedem. Como tal, procura sensibilizar o pensamento para a forma como uma determinada obra conquista ativamente o seu lugar num tapete histórico-visual. (Tanke, 2009, p. 7)

Em outras palavras, à semelhança do que propõe Adorno, Foucault reconhece que a obra de arte, ao se inscrever no tecido da história, não pode furtar-se a uma tomada de posição frente a ela – seja reafirmando-a, seja recusando-a. A práxis artística constitui-se, assim, como um gesto que implica necessariamente um confronto com a história que em Foucault permeia a intenção do método genealógico.

Em síntese, vemos uma convergência entre Adorno e Foucault na crítica à modernidade artística concebida como um projeto teleológico. Ambos os autores rejeitam a ideia de que a história da arte se realize como uma progressão linear, orientada pela substituição das formas passadas por novas configurações que se legitimam exclusivamente pela ruptura. Em Adorno, essa recusa se articula com

o conceito de “negação determinada”³⁰, segundo o qual a superação da tradição não pode significar sua simples eliminação, mas exige um confronto crítico com o passado, de modo que a obra mantenha sua densidade histórica e sua potência negativa. Nesse sentido, Robert Witkin, em sua análise da estética musical de Adorno, compreendeu corretamente que “o compositor” só se constitui como tal ao se inscrever no “desenvolvimento histórico posterior do material musical já historicamente formado, que ele herdou de seus predecessores” (Witkin, 2013, p. 13). O aspecto crítico da obra – fundado em sua relação dialética com a tradição – manifesta-se, por exemplo, quando Adorno afirma que “a verdade da arte é a negação da acomodação” (Adorno, 1974, p. 92). A Nova Música, enquanto instância crítica, só se realiza como imagem inconciliável da realidade, e não como mero reflexo ou repetição da história das formas. Longe de corroborar uma narrativa de progresso linear, a obra moderna mais consequente é aquela que “reflete a imagem da repressão total, mas não a de sua ideologia” (Adorno, 1974, pp. 92, 93).

³⁰ Na *Teoria estética*, Adorno confere papel central ao conceito dialético de negação determinada no âmbito da arte, relacionando-o de modo intrínseco à verdade estética. Como afirma: “Nenhuma verdade das obras de arte sem negação determinada” (Adorno, 2011b, p. 199). Sendo a verdade um aspecto indissociável do teor crítico da obra, a negação determinada aparece como princípio de resistência à reificação social. Adorno, por exemplo, afirma: “O aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Sem dúvida, a arte autônoma, pela sua recusa da sociedade que equivale à sublimação pela lei da forma, apresenta-se também como veículo da ideologia: na sua distância, deixa igualmente intacta a sociedade de que tem horror. Mas também isso é mais do que simples ideologia: é a sociedade, e não apenas a negatividade, que condena a lei formal estética, mas mesmo na sua forma mais problemática ela é a encarnação da vida humana que se produz e se reproduz” (idem, p. 340). Por fim, para ilustrar o papel dialético das obras críticas – em que negação e continuidade se entrelaçam –, Adorno observa: “A unidade da história da arte é a figura dialética de uma negação determinada” (idem, p. 62).

Em Foucault, essa crítica se inscreve no uso da genealogia como método filosófico e estético, voltado não à origem nem à continuidade, mas às condições práticas e históricas de emergência das formas e subjetividades. A genealogia, como afirma Tanke, “não confirma as cronologias tradicionais, nem adere a teleologias do desenvolvimento histórico. Seu objetivo é nos imergir no campo das contingências históricas que nos moldaram, tornando possível, por essa via, pensar e ver de outro modo” (Tanke, 2009, p. 6). A genealogia foucaultiana desafia, portanto, “a estratégia habitual de narrar os fatos da arte com o objetivo de tecer uma história de evolução e progresso” (Tanke, 2009, p. 6), substituindo-a por uma atenção aos “começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja” (Foucault, 2019, p. 62). O que importa nesse modelo não é localizar um ponto inaugural nem delinear um caminho necessário, mas, ao contrário, “a genealogia busca intervir em sua transmissão contínua; ou seja, ela torna possível criar, praticar e ver a arte sob uma nova luz” (Tanke, 2009, p. 6). Em contraponto à narrativa teleológica da modernidade, que tende a valorizar o progresso formal como superação das limitações anteriores, Foucault propõe uma concepção de criação como prática situada, marcada por tensões, resistências e reelaborações. Essa perspectiva aproxima-se de Adorno, à medida que este também recusa o culto à novidade enquanto ruptura absoluta com a tradição. Para Adorno, a obra verdadeiramente consistente não é aquela que rompe arbitrariamente com o passado, mas a que consegue internalizar dialeticamente a tradição, preservando na forma o conflito histórico que a constitui. Nesse contexto, a própria contradição histórica torna-se forma, de tal modo que “a nova arte acolhe em si as próprias contradições de maneira tão firme que já não

é possível superá-las” (Adorno, 1974, p. 101). Tanto em Foucault, quanto em Adorno, a história da música pode ser concebida como um âmbito que não se apresenta como mera sucessão de estilos ou inovações, mas como um campo de embates materiais, em que as formas são atravessadas por práticas, normas e subjetividades.

Essa crítica à fetichização da forma histórica se articula diretamente com uma segunda convergência entre Adorno e Foucault, que diz respeito à escuta e à recepção estética. Adorno, ao postular a necessidade de uma “audição adequada”, não o faz a partir de uma normatividade dogmática, mas sim com base na convicção de que a escuta crítica deve corresponder à complexidade interna da obra e à historicidade de suas contradições formais. Assim, escutar corretamente é resistir à passividade imposta pela indústria cultural, mas também à abstração formal que reduz a arte em uma instância autorreferente e estéril. Do ponto de vista da recepção musical, o comportamento estético mais adequado, para Adorno, é aquele capaz de apreender a obra em sua necessidade interna, seguindo a “lógica musical concreta” em que os elementos são simultaneamente categorias técnicas e significativas (*sinnvoll*)³¹. Essa forma de escuta crítica, no entanto, torna-se cada vez mais rara em um contexto dominado pelo ouvinte de entretenimento. Este último, segundo Adorno, vive uma experiência auditiva cujo modelo se aproxima do ato de fumar: “é antes definida mediante o mal-estar ocasionado pelo

³¹ “O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal. O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido” (Adorno, 2011a, pp. 60, 61).

desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido, por mais moderado que seja, enquanto ele ainda se acha ligado” (Adorno, 2011a, p. 18, 19). A indústria cultural, assim, não apenas molda as formas de escuta, mas estrutura a própria subjetividade que escuta. A escuta padronizada, de tendência aditiva, transforma a música em mero fundo sonoro, impedindo a constituição de uma experiência musical autêntica – de uma *experiência de si*.

Foucault, por sua vez, ao analisar a relação entre a música contemporânea e o público, recusa tanto a idealização de uma arte imediatamente acessível quanto a exaltação da distância como valor estético. Seu ponto de partida volta-se, antes de mais nada, ao modo como os sujeitos contemporâneos, privados de referências culturais compartilhadas, tentam afirmar-se por meio de formas artísticas que, embora formalmente “pobres”, expressam modos de existência e resistência³². Como observa Tanke, a propósito das obras de Duane Michals e Werner Schroeter, Foucault destaca que esses impulsos “não apenas habitam a obra; eles passam ao espectador”, produzindo transformações éticas e afetivas e funcionando, assim, como autênticos “convites à transformação” (Tanke, 2009, p. 151). Transpondo-se essa análise para o campo da música, pode-se afirmar que, ao se contrapor à celebração da incompreensibilidade promovida por Boulez, Foucault não reivindica a apreensão de uma identidade essencial da obra, mas valoriza a criação de “alguma coisa que aconteça entre as ideias, e ela deve ser feita de modo a tornar impossível dar-lhe um nome” – algo que nunca diz o que é e que, precisamente por isso, configura-se como uma autêntica “arte de viver” (Foucault, 2016c, p. 107). A escuta, nesse sentido, deixa de ser um

³² Foucault (2006b), em diálogo com Boulez, analisa o rock como forma de resistência subjetiva à lógica cultural dominante.

ato de contemplação passiva ou de reverência formalista e passa a constituir um campo de subjetivação e de experimentação ética.

É nesse ponto que se pode introduzir a terceira convergência entre Adorno e Foucault: a crítica à concepção do sujeito criador como instância originária e soberana. Pois, embora Boulez critique o acaso como abdicação da responsabilidade composicional e defenda a liberdade como fundamento do gesto criativo, sua concepção de sujeito revela, tanto para Adorno quanto para Foucault, uma perspectiva que deve ser problematizada.

Para Adorno, o sujeito criador não é um agente soberano dotado de uma liberdade pura ou originária. Trata-se, antes, de uma instância constituída pelas mediações históricas, sociais e materiais que estruturam o próprio processo composicional. Nesse sentido, a liberdade estética se revela sempre relativa e dialética, pois emerge na tensão entre o impulso subjetivo e as resistências objetivas do material, cujas formas são “sedimentações históricas” que, ao mesmo tempo, desafiam e delimitam a criação. A subjetividade artística, longe de afirmar-se como origem ou fundamento da obra, é atravessada por contradições e formações históricas, no qual: “as moções inconscientes são impulso e material entre muitos outros. Inserem-se na obra de arte através da mediação da lei formal” (Adorno, 2011b, p. 23). A produção estética aparece, nesse processo, como um trabalho histórico, no qual a subjetividade do artista se forma e se transforma por meio do confronto com o material, num campo de forças onde atuam determinações sociais, técnicas e históricas. “O que se deve chamar a relação de produção, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce”, escreve Adorno, “são sedimentos ou moldagens da força social” (Adorno, 2011b, p. 18). Enquanto autônomas e, ao mesmo tempo, produtos sociais, as obras

de arte contêm, segundo o filósofo, uma liberdade que se revela ambígua. “A liberdade das obras de arte”, afirma Adorno, “é a mentira da sua própria razão. Todos os seus elementos as acorrentam ao que elas têm a dita de sobrevoar e em que ameaçam a todo momento mergulhar de novo” (Adorno, 2011b, pp. 18, 19). O sujeito criador, assim, está longe de encarnar uma origem pura ou transcendental da obra. Ao invés disso, encontra-se continuamente tensionado entre os impulsos formais e as determinações sociais que constituem o material com o qual opera³³.

Foucault, por sua vez, também contesta a ideia de um eu soberano que, a partir de sua interioridade, dá origem à obra. Em sua abordagem, evidencia-se uma multiplicidade de práticas, discursos e dispositivos que produzem formas contingentes de subjetivação, frequentemente naturalizadas como universais. O sujeito, nessa perspectiva, não precede a obra, mas se constitui como efeito e condição de possibilidade discursiva e ética situada historicamente. A crítica genealógica, nesse horizonte, não busca restaurar uma origem perdida, mas intervir nos pontos de fragilidade do presente, abrindo possibilidades para a reinvenção do sujeito, de suas práticas de criação e de verdade, a partir do próprio reconhecimento do sujeito dessas contingências. Ao conceber o sujeito como produto de práticas estéticas e discursivas, Foucault desafia qualquer concepção de

³³ Em função disso, Adorno também rejeita a “estética da expressão” – oriunda tanto do idealismo quanto do romantismo – que trata a obra como reflexo ou veículo da interioridade do sujeito. A obra musical, para ele, não é espelho da subjetividade; ela só alcança seu teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) na medida em que se emancipa da intenção subjetiva e se organiza como objeto autônomo, em que as contradições da sociedade e do próprio sujeito se inscrevem de forma mediada. Em suas palavras: “As obras de arte são incomparavelmente muito menos reflexo e propriedade do artista do que o pensa um médico, que apenas conhece o artista no seu divã” (Adorno, 2011b, p. 23).

subjetividade essencial ou fundante, inclusive no domínio da criação artística. Nesse sentido, o sujeito artístico não se apresenta como anterior à obra, mas se constitui no próprio exercício estético, concebido como uma *experiência de si*. A criação artística, assim, não se realiza como expressão de uma interioridade autêntica, mas como forma de problematização do presente e de ensaio de novas formas de existência. Afirma-se, com isso, uma concepção ética e política da arte, que rompe com a figura do gênio criador e aposta no gesto artístico como prática de liberdade – uma liberdade que não se ancora em uma subjetividade pré-estabelecida, mas que inaugura modos possíveis de subjetivação e novas maneiras de habitar o mundo sensível. É nesse contexto que Foucault afirma: “Não faço distinção entre as pessoas que fazem de sua existência uma obra e aquelas que fazem uma obra em sua existência. Uma existência pode ser uma obra perfeita e sublime” (Foucault, 2016c, pp. 107, 108): uma *experiência de si*.

Conclusão

Ao evidenciar as convergências entre Adorno e Foucault, não pretendemos reduzir suas reflexões a um mesmo projeto filosófico ou sugerir uma equivalência entre seus pressupostos teóricos. A consciência das divergências entre suas tradições de pensamento e métodos de análise não apenas permanece, como se mostra decisiva para uma leitura crítica de cada autor. Ainda assim, a figura de Pierre Boulez permite entrever um ponto de intersecção a partir do qual, em suas respectivas críticas, ambos os filósofos convergem na tarefa de desnaturalizar os discursos estéticos da modernidade, recolocar em

questão os vínculos entre arte, história e verdade e problematizar as formas de subjetivação.

O objetivo, portanto, foi esboçar uma via renovada de análise da experiência estética – e, de modo particular, da experiência musical – que, inspirada nas reflexões de Adorno e Foucault, possibilite repensar os modos de existência do sujeito à luz das tensões próprias à análise da história (que exigem reconfigurações interpretativas) e, simultaneamente, dialogar com as condições de recepção da obra de arte na sociedade contemporânea.

Nesse horizonte, através das interseções entre Adorno e Foucault, podemos conceber um modelo de subjetividade dinâmica – dinâmica, não apenas por se modificar em função das vivências e do contexto histórico, mas também por instaurar um movimento dialético entre o modo como o sujeito se reconhece e como é reconhecido por um outro. Um novo modelo de subjetividade que não se reduz nem a Adorno, nem a Foucault, mas configura-se como um entrelaçamento desenvolvido entre ambas as filosofias. Tal entrelaçamento, ao preservar as tensões e ultrapassar os limites próprios de cada autor, contribui para pensar as novas formas de existência do sujeito e introduz, como possibilidade teórica, um novo conceito na história das análises das subjetividades: a *experiência de si*.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. (2020) A sinfonia no rádio: um experimento teórico. In: *Indústria cultural*. Trad. Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp, pp. 123-153.

- Adorno, Theodor W. (1997a) Anweisungen zum Hören neuer Musik. In: *Gesammelte Schriften 15: Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 188-248.
- Adorno, Theodor W.; Krenek, Ernst. (1997b) Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation. In: *Gesammelte Schriften 19: Musikalische Schriften VI*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 433-439.
- Adorno, Theodor W. (1997c) Das Altern der Neuen Musik. In: *Gesammelte Schriften 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 143-167.
- Adorno, Theodor W. (1974) *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva.
- Adorno, Theodor W. (2011a) *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp.
- Adorno, Theodor W. (1998) *Moda intemporal – sobre o jazz*. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet; Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, pp. 117-130.
- Adorno, Theodor W. (1986) Sobre a música popular. In: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, pp. 115-146.
- Adorno, Theodor W. (2011b) *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- Boulez, Pierre. (1991a) Bach's Moment. In: *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon, pp. 1-14.
- Boulez, Pierre. (1989) *Jalons (pour une décennie): dix ans d'enseignement au Collège de France, 1978-1988*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- Boulez, Pierre. (1981) L'imaginaire chez Berlioz. In: *Points de repère*. Paris: Éditions du Seuil.
- Boulez, Pierre. (1991b) Schoenberg is Dead. In: *Stocktakings from an Apprenticeship*. Oxford: Clarendon, pp. 209-214.

- Castro, Edgardo. (2016) *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. 2. ed. Rev. téc. Alfredo Veiga-Neto; Walter Omar Kohan. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica.
- Foucault, Michel. (2016a) A cena da filosofia. In: *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Org. Manoel de Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 222-247. (Coleção Ditos & Escritos; 7).
- Foucault, Michel. (2006a) A imaginação do século XIX. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manoel Barros. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 381-386. (Coleção Ditos & Escritos; 3).
- Foucault, Michel. (2016b) *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 10. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção Tópicos).
- Foucault, Michel. (2016c) Conversa com Werner Schroeter. In: *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Org. Manoel de Barros da Motta. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 102-112. (Coleção Ditos & Escritos; 7).
- Foucault, Michel. (2006b) Michel Foucault/Pierre Boulez – A música contemporânea e o público. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manoel Barros. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 387-390. (Coleção Ditos & Escritos; 3).
- Foucault, Michel. (2019) Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. 10. ed. Org. Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, pp. 55-86.
- Foucault, Michel. (2006c) Pierre Boulez, a tela atravessada. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manoel Barros. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 391-399. (Coleção Ditos & Escritos; 3).
- Foucault, Michel. (2014) Uma entrevista de Michel Foucault por Stephen Riggins. In: *Genealogia da ética, subjetividade e*

- sexualidade*. Org. Manoel Barros de Motta. Trad. Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 192-206. (Coleção Ditos & Escritos; 9).
- Griffiths, Paul. (1995) *Enciclopédia da música do século XX*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Martins Fontes.
- Siisiäinen, Lauri. (2013) *Foucault & the Politics of Hearing*. Abingdon: Routledge.
- Tanke, Joseph. (2009) *Foucault's Philosophy of Art: a Genealogy of Modernity*. Chichester: Continuum.
- Witkin, Robert. (2013) *Adorno on Music*. New York: Routledge.

Quando a música se torna crítica: Adorno e as contradições de um conceito¹

Não se tem que estar satisfeito com a sua época. Mas isto não porque essa época não é mais o bom e antigo tempo que se foi, mas sim porque ainda não é o melhor: o novo tempo futuro.
Schönberg

Braulyo Oliveira²

Introdução

Theodor Adorno elaborou uma reflexão profunda e rigorosa sobre a música de sua época, notadamente delineada por dois momentos cruciais em sua trajetória intelectual. Aos 21 anos, viajou a

¹ Agradeço, de forma especial, ao Professor Ricardo Barbosa, pelos seus seminários instigantes e enriquecedores, que inspiraram diretamente este artigo.

² Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2012), mestre em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017) e doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2022).

Viena e tornou-se aluno de Alban Berg, integrando-se ao círculo mais próximo de Schönberg. Nesse ambiente, sua mente inquieta elaborou um dos seus conceitos mais controversos: o progresso aplicado à música. Para Adorno, esse progresso não apenas distinguia a escola de Schönberg das demais correntes então contemporâneas, mas também validava os procedimentos disruptivos adotados, pois estes estavam em consonância com a dialética da história. Quase três décadas depois, Adorno reencontrou um grupo de compositores, agora na posição de professor, como um representante da escola à qual filiara-se.

Nesse novo cenário, seu polêmico conceito foi novamente testado, mas desta vez não havia necessidade de defendê-lo, pois aquela geração de “jovens compositores”³ já o abraçara. O progresso musical, na visão desses jovens, se concretizava, e a música, liberta dos vínculos que a prendiam ao passado, podia finalmente ser verdadeiramente nova. Contudo, ao contrário do que se podia imaginar, Adorno, o grande defensor da Música Nova, não se mostrou entusiasmado com essas conquistas recentes. Numa das oportunidades que teve para se dirigir aos jovens compositores, definiu a sua posição:

E assim como eu não poderia considerar, digamos, a moda neoclássica que surgiu na década de 1930 como um progresso, também não creio que uma música que pensa

³ Os jovens compositores referidos por Adorno, especialmente no contexto da Escola de Darmstadt nas décadas de 1950 e 1960, incluem nomes como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono. Esses compositores foram protagonistas da vanguarda musical do pós-guerra, empenhados em expandir e radicalizar as técnicas do serialismo e da música dodecafônica, buscando uma ruptura definitiva com as tradições musicais anteriores.

que sua razão de ser reside na criação de relações mais ou menos matemáticas ou físicas possa simplesmente se justificar fazendo isso. (Adorno, 2014, p. 86)

Nessa passagem, Adorno relembra as disputas que travara nos anos 1930, principalmente com Ernst Krenek, e que resultaram na elaboração do conceito de material musical, coração do progresso na música. Naquela época, insistira que, apesar de toda pretensa novidade, o Neoclassicismo não podia ser incluído na esfera do progresso. Para Adorno, esse movimento representava um passo atrás, uma regressão que se mascarava de modernidade ao retomar formas e estilos do passado. Em vez de avançar, o Neoclassicismo recuava para o já conhecido, negando as implicações históricas e as necessidades intrínsecas do desenvolvimento musical, o que o impedia de ser considerado um movimento progressista.

Ao revisitar a situação de 1930 e confrontá-la com o que se desenrolava em Darmstadt, Adorno sugere que, da mesma forma que rejeitara o Neoclassicismo como forma de progresso, tampouco via fundamentos para reconhecer as composições dos jovens compositores como avanços genuínos. Mas, desta vez, não era tão simples afirmar isso, tendo em vista o inegável avanço no domínio do material, condição necessária do progresso musical. Adorno mesmo reconhece o feito: “Uma racionalização integral como nunca fora imaginada na música” (Adorno, 2003, 1997a, p. 151).

A maneira como ele lida com o desenvolvimento resultante das novas abordagens musicais contrasta fortemente com a sua visão do período tardio de Schönberg, principalmente quanto à fase conhecida como “americana”. Como o próprio compositor confessou, em muitas obras desse período, se sentira atraído por aquilo que repudiava. Não

obstante a intrusão de elementos tonais e tradicionais, Adorno as considerava grandes composições, colocando-as, muitas vezes, acima de peças nas quais o material musical se apresentava mais conformado ao seu estágio histórico. Apesar desse cenário, Adorno, em suas palestras para os jovens compositores em Darmstadt, insistentemente apresentava Schönberg como um modelo a ser seguido e criticava os paradigmas composicionais então adotados.

Ao apreciar essa situação, fica claro que o conceito de progresso ganha outra dimensão, transcendendo a mera utilização do material em seu estágio dialético histórico mais recente. Adorno mobiliza essa camada em suas considerações sobre a música do serialismo integral. Procuraremos elucidar a aparente contradição presente na aplicação do conceito de progresso por Adorno. Propomos que o filósofo emprega tal conceito em uma dupla acepção: o progresso *na* música e o progresso *da* música. Nosso objetivo é demonstrar que a primeira acepção se refere ao progresso enquanto agente histórico, uma força motriz fundamental que transcende um mero atributo. No que tange à segunda acepção, argumentaremos, amparados pelo conceito de expectativa formulado por Reinhart Koselleck, que ela se relaciona intrinsecamente com a dilatação do horizonte de possibilidades proporcionada pela dissolução do sistema tonal. A Música Nova floresceu a partir desse evento catalisador, que se revelou essencial para a redefinição das fronteiras da expressão artística e para o impulso da arte musical em direção a domínios inexplorados.

Como veremos, essas duas concepções do progresso revelam-se antagônicas: o crescente domínio sobre o material musical, paradoxalmente, tende a estreitar o horizonte de expectativa que a Música Nova, outrora, abriu. A tese que defenderemos é que a obra de Schönberg não apenas acolhe essa contradição, mas a integra

intrinsecamente em sua tessitura. Ao fazê-lo, ela não só expõe essa tensão fundamental, mas também nos oferece a rara oportunidade de contemplar o brilho desvanecido de uma música verdadeiramente emancipada. Essa capacidade de abarcar a antítese é o que confere à sua criação uma profundidade e relevância duradouras, ressoando a dialética do próprio progresso.

1. A utilização do conceito

Uma das definições dadas por Adorno do conceito de progresso na música é a seguinte: “Progresso não significa outra coisa senão apreender o material no estágio mais avançado de sua dialética histórica” (Adorno, 2003, 1997d, p. 133). Todavia, quem teve contato direto com essa filosofia percebe que esse conceito é consideravelmente mais intrincado do que a definição acima sugere. Isso se torna ainda mais evidente quando se observa uma de suas funções no arcabouço conceitual adorniano: servir como fundamento de um preceito que visa estabelecer uma interdição. No caso em questão, seria: “Nem tudo é possível em todos os tempos”, exemplificado adiante, com a seguinte sentença: “Hoje, o compositor realmente não dispõe de todas as combinações sonoras que foram usadas até agora” (Adorno, 2002, p. 36).

Essa concepção contrasta fortemente com a apresentada por filósofos de tendência pós-histórica como, por exemplo, Arthur Danto e Hans Belting. De modo algum contestam a emergência de inovações em técnicas, nas abordagens para apresentar o material e na própria maneira de os artistas criarem ou se manifestarem. Contudo, tais inovações não conduziriam à interdição adorniana, mas, pelo

contrário, colocariam toda a história da arte à disposição do artista: “É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar” (Danto, 2006, p. 7); “todos os estilos são admitidos um ao lado do outro, e é deixado à escolha de cada artista o tipo de arte que ele quer fazer” (Belting, 2012, p. 31).

Após estabelecer a interdição, Adorno a ilustra com um exemplo peculiar: “Mesmo o ouvido mais obtuso percebe a mesquinhez e planura do acorde de sétima diminuta [...]. Para o ouvido tecnicamente experiente esse vago mal-estar se converte num preceito de proibição [...] o compositor já exclui hoje os meios da tonalidade” (Adorno, 2002, p. 36). Compreende-se facilmente ao que Adorno se refere. Segundo ele, as descobertas então recentes na técnica de composição não só descortinaram novos horizontes, como também agiram retroativamente, inoperacionalizando os meios tradicionais, como, por exemplo, a tonalidade.

No entanto, nas páginas finais do ensaio sobre Schönberg na *Filosofia da nova música*, lê-se o seguinte: “Tonais’ são ainda algumas obras para coro, a *Suíte para cordas*, *Kol Nidre* e a *Segunda sinfonia de câmara*” (Adorno, 2002, p. 98). Em “Schwierigkeiten”, Adorno volta a esse ponto, dizendo: “Empregou repetidamente o material da tonalidade, escrevendo não apenas obras menores em forma tonal, mas também, mesmo em seus últimos anos, obras significativas como a *Segunda sinfonia de câmara* e *Kol Nidre*” (Adorno, 1997e, p. 259). Conforme o adjetivo “significativas” indica, as obras mencionadas são altamente estimadas e reconhecidas como de excelência superior. Por exemplo, numa pequena introdução à *Segunda sinfonia de câmara*, Adorno tece elogios, chamando-a de “uma das peças mais belas, mais ricas e completas de toda a música sinfônica” (Adorno, 1997b, p. 629);

Kol Nidre, por sua vez, é enaltecida como uma das obras mais perfeitas compostas por Schönberg (Adorno, 1997c, p. 735). O emprego da tonalidade nessas peças não é visto como uma questão, mas sim como uma solução e um componente crítico. Ora, o que significa isso senão o fato de que, pelo menos para Schönberg, toda a história da música estava à disposição?

Essa é uma questão que merece nossa atenção. Pois, num primeiro momento, os elementos tonais presentes nas obras acima citadas deveriam conduzir a uma avaliação menos permissiva. Ao elogiá-las, não obstante serem “tonais”, Adorno demonstraria certa incoerência com o conceito que o próprio escolhera como identificador de obras condizentes com seu tempo, progressistas. Se a música de Schönberg pôde ser classificada como avançada, mesmo diante de tais condições, então a pergunta crucial que emerge é: qual é o destino do conceito de progresso diante disso?

2. Adorno, o progresso e os jovens compositores

Essa pergunta está na base da crítica realizada pelos jovens compositores, mais especificamente Pierre Boulez. Num texto concebido como uma espécie de obituário, o jovem compositor, partindo da concepção de progresso como utilização do material no seu estágio mais avançado, argumenta que a música de Schönberg fora um fracasso. Embora reconheça que o compositor vienense realizara “uma das mudanças mais violentas e importantes jamais sofridas pela linguagem musical” (Boulez, 1995, p. 239), faltara-lhe ambição. A

descoberta da série foi acompanhada pelo recalque do fenômeno serial: “O fenômeno serial terá, por assim dizer, passado despercebido por Schönberg” (Boulez, 1995, p. 242).

Boulez vai além disso. Adiante, ele se pergunta: “Mas o que pensar do período americano de Schönberg em que transparece a maior confusão, a mais deplorável desmagnetização?”. Cabe observar que obras como *Kol Nidre* e a *Segunda sinfonia de câmara* são peças escritas justamente nesse período:

Como podemos julgar essa falta de compreensão e coesão, essa revalorização de funções polarizantes, e mesmo funções tonais? O rigor na escrita é então abandonado”. Boulez termina o parágrafo, dizendo: “existe, no caso Schönberg, uma desorientadora ‘catástrofe’ que ficará, sem dúvida, como exemplar. (Boulez, 1995, p. 243)

O argumento empregado parece ser o seguinte: Schönberg representou, num determinado momento, uma das consciências mais avançadas de sua época, sendo inclusive responsável por uma das descobertas mais importantes da história da música: a série. No entanto, mesmo diante de um universo totalmente novo para ser explorado, retrocede, buscando submeter os elementos novos que descobrira a uma sintaxe antiquada. Ao fazer isso, demonstra tanto um arrefecimento dos seus impulsos progressistas quanto um ímpeto reacionário, manifestado principalmente na sua fase americana, quando revalorizou as funções tonais. Em suma, mesmo que se reconheça em Schönberg certos impulsos progressistas, na balança do progresso – pelo menos de acordo com Boulez – estava em falta.

No mesmo ano em que Boulez publica seu artigo (1952), Adorno escreve “Arnold Schönberg (1874-1951)”. Nele, pode-se notar a absorção

de algumas críticas vindas dos jovens compositores em relação aos procedimentos compositivos de Schönberg. Numa passagem que remete muito a alguns elementos do comentário de Boulez, Adorno menciona que o compositor vienense havia revolucionado o vocabulário, mas “continuou a falar o idioma musical” que estava “em estreita ligação com os meios por ele eliminados”. Esse aspecto é corroborado na sequência: “Eliminou a matéria da linguagem musical, que desde o início do século XVII produzia o nexu musical, mas manteve virtualmente intactas as categorias de nexu enquanto tal” (Adorno, 1998, p. 159).

A constatação de que as categorias familiares de nexu musical não combinavam mais com o material liberado implica, segundo Adorno, a desqualificação do material. “O homem que em termos imanentemente musicais estava a anos luz de distância de sua época permanece, no que diz respeito ao *terminus ad quem* da música, à sua função, uma criança do século XIX” (Adorno, 1998, p. 160). Tal fato aponta para uma certa ingenuidade na obra de Schönberg que, como apontou Boulez, impediu – mas, também impulsionou, acrescentaria Adorno – seu desenvolvimento posterior. Semelhante contradição pode ser vista na fase dodecafônica: “A contradição entre organização latente e música manifesta reproduz-se em um grau superior. Para prescrevê-la, Schönberg evoca meios formais tradicionais” (Adorno, 1998, p. 167).

Apesar dessas inconsistências apontadas, Adorno não parece disposto a considerar a obra de Schönberg restauradora, envelhecida nem reacionária. Pelo contrário, a despeito do conceito de progresso ligado à dialética histórica do material musical, a mistura de tonalismo, expressionismo, construtivismo e dodecafonismo é vista com bons olhos. Sobre as peças dodecafônicas de Schönberg que se

organizam a partir de meios formais tradicionais, afirma-se: “Muitas das grandes peças dodecafônicas, *especialmente as da fase americana*, alcançaram um êxito convincente” (Adorno, 1998, p. 167, *itálico nosso*). Por outro lado, as peças mais puramente dodecafônicas, isto é, as que procuram seguir rigorosamente as determinações mais atuais do material, são apreciadas com bastante reserva. Peças como o op. 25 e o op. 26 são caracterizadas como uma “espécie de música de Bauhaus”, cujo atributo destacado é o “construtivismo metálico” (Adorno, 1998, p. 169).

Essa aparente incoerência fica mais evidente no diálogo de Adorno com os jovens compositores a respeito do construtivismo pontilhista dos primeiros anos da década de 1950. Em *Das Altern der neuen Musik* (1954), enquanto Adorno reconhece o esforço empreendido por esses compositores para purificar o material musical dos “vestígios heterogêneos do passado”, levanta dúvidas se esse processo trouxe um verdadeiro desenvolvimento para a composição: “Em todo caso, esses avanços no material dificilmente beneficiaram a qualidade das obras”. A partir desse reconhecimento, Adorno propõe um enunciado paradoxal: “Seria preciso reverenciar a crença inabalável no progresso linear para não notar o quão pouco se avançou desde o início da década de 1920” (Adorno, 1997a, p. 144).

Aqui Adorno parece se deparar com uma situação histórica na qual o avanço do material não se reflete em composições exitosas. Por um lado, havia progresso, uma vez que se avançara no domínio do material: “Uma racionalização integral como nunca foi imaginada na música”. Por outro lado, essa racionalização desconectava-se do fenômeno musical: “A arbitrariedade dessa legalidade [...] já se manifesta na inadequação das regras às relações estruturais do

processo musical” (Adorno, 1997a, p. 151). Em suma, ocorre aqui o contrário do que se passara com Schönberg.

Lembremos que na *Filosofia da nova música*, Adorno é muito claro ao dizer que “as inovações formais de Schönberg estavam estreitamente ligadas a mudanças no conteúdo da expressão” (Adorno, 2002, p. 40). Embora não seja o foco detalhar o conceito de expressão em questão, podemos, ao menos, afirmar que ele tem uma forte conotação subjetiva. Os jovens compositores, por sua vez, ao descartarem todos os vestígios do idioma tradicional da música, acabaram por colocar de lado todo o impulso subjetivo. Isto é, ocorreria aqui o progresso – no sentido material do termo – sem que a contraparte expressiva estivesse presente. Verifica-se, portanto, um progresso sem sujeito. Daí a ideia de uma crença cega, inabalável num progresso linear.

O que mais nos intriga é a forma como a emancipação do progresso musical em relação ao sujeito surpreende o autor, levando-o a questionar a viabilidade do conceito. Adorno parece, então, oscilar entre expandir e interrogar sua utilidade, dada a reconfiguração do elemento expressivo.

Na música, os conceitos de progresso e reação não devem mais ser aplicados automaticamente apenas ao material, que, naturalmente, tem sido por muito tempo o veículo para o progresso do próprio sentido musical. O conceito de progresso perde sua justificação quando a composição se transforma em mero hobby: quando o sujeito, cuja liberdade é a pré-condição de toda arte avançada, é expulso; quando uma totalidade violenta e externa, não tão diferente dos sistemas políticos totalitários, toma o poder. (Adorno, 1997a, p. 161)

Ao conjecturar uma aplicação mais mediata – não automática – do conceito de progresso, Adorno sugere a necessidade de se analisar outro(s) elemento(s). Embora não esteja muito claro, o contexto parece apontar fortemente para a categoria de sentido ou nexos musical. Seja como for, essa análise mais ampliada levaria em conta tanto elementos estruturais quanto substantivos.

Entretanto, deparamo-nos com uma questão crucial. Num primeiro momento, ao aplicar o conceito de progresso na música, Adorno visava demarcar distintamente a escola de Schönberg da de seus contemporâneos, como Hindemith, Stravinsky e Bartók. Era uma declaração aberta de que, embora fossem representantes da música moderna, não se deixavam confundir. Nesse contexto não era muito difícil identificar a linha divisória entre eles. É interessante como Adorno a apresenta na *Filosofia da nova música*:

É a oposição à ideia da organização total e racional da obra, a oposição à não-diferença recíproca entre as dimensões do material, o que distingue como reacionário os procedimentos de Stravinsky e Hindemith, reacionários na técnica. (Adorno, 2002, p. 50)

A organização integral da obra, que implica submeter “todos os estratos do material a uma mesma lei”, configura-se como um elemento decisivo para demarcar o progresso musical.

No entanto, toda essa estrutura conceitual mobilizada por Adorno para distinguir progresso de reação é forçada a um impasse pela presença de um novo movimento musical – o serialismo integral – que clama para si a efetivação daquilo que, segundo os seus representantes, estava apenas insinuado na obra de Schönberg. Vejamos como Adorno descreve seus objetivos: “Tentou-se incorporar

o ritmo à ordem estrita do método dodecafônico e, por fim, substituir a própria composição por um arranjo objetivo e calculista de intervalos, alturas, duração e graus de intensidade” (Adorno, 1997a, p. 151). Isto é, o que Adorno diz é que os jovens compositores submeteram todos os estratos do material a uma mesma lei, de uma forma mais radical que o próprio Schönberg.

Ora, se compor *à la mode* integral é condição necessária para o progresso – uma propriedade fundamental, ao menos –, pois representaria o estágio mais avançado do material musical, então não se pode tirar dos jovens compositores um lugar ao lado de Schönberg. Contudo, a situação não se restringe a isso. Se os jovens compositores estiverem certos no que diz respeito às suas propostas musicais, Schönberg e sua escola – com exceção de Weber – são empurrados para trás dessa linha, uma vez que o seu procedimento integral está muito aquém, em termos materiais, do que foi alcançado pelos jovens compositores. Logo, Schönberg não é o progresso nem poderia servir como exemplo de progresso.

Dentro desse novo contexto, o conceito de progresso musical é chacoalhado. É verdade que ele continua a ser um importante marcador de diferenciação entre as escolas integrais (Segunda Escola de Viena e a Escola de Darmstadt) e compositores que optam por procedimentos menos racionalizados. No entanto, no que diz respeito à diferenciação entre Viena e Darmstadt, segundo Adorno, revela-se deficiente, pois, de uma perspectiva mais ampla, equaciona as duas escolas. Consequentemente, para o conceito de progresso voltar a ter sentido, ele precisa captar uma diferença que vai para além do material. Precisa retomar a sua dimensão crítica. Para isso, acrescenta-se a ele uma dimensão qualitativa.

3. O progresso em perspectiva

Não é por acaso que a pergunta pelo critério da música adquire um protagonismo maior. Ao contrário do conceito de progresso, o de critério é definido por Adorno como algo que não está dado imediatamente na música em si. Pelo contrário, a determinação desses critérios pressupõe reflexões sobre métodos e sobre a música que não são inerentes à experiência musical direta. Não se trata de um procedimento pronto que se aplica ao objeto e o subsume, mas sim de uma interação específica com os objetos em si. Para Adorno, os critérios da Música Nova não são autoevidentes ou puramente musicais; eles emergem de uma reflexão metodológica e filosófica sobre a música, que se desenvolve em uma relação intrínseca com o próprio material musical.

A questão do critério, para Adorno, ocupa um lugar de destaque: “Onde se decide se e até que ponto os padrões técnicos de coerência, construção e consistência interna são, ao mesmo tempo, padrões artísticos, e como esses dois aspectos se relacionam entre si” (Adorno, 2014, p. 258). Um ponto semelhante havia sido ressaltado por Adorno em “Das Altern der neuen Musik”, ao discutir a falta de elaboração de um nexos musical no pointilhismo. Mencionava-se então uma eternalização da “separação da linguagem do material musical” (Adorno, 1997a, p. 161). É logo depois de manifestar essa preocupação que Adorno coloca em questão o conceito de progresso através da citação que analisamos acima. Como se vê, a pergunta pelo critério se dá justamente onde o conceito de progresso não consegue chegar.

É a partir da reflexão sobre o critério da música que Adorno encontrará substratos que lhe permitem colocar o progresso dos

jovens compositores em perspectiva. Na preleção de 1957 proferida em Darmstadt, “Kriterien der neuen Musik”, esse ponto aparece de forma bem proeminente. Na parte final da primeira aula, quando tenta justificar os motivos que o levaram a escrever “Das Altern der neuen Musik”, Adorno diz: “Não é simplesmente o caso de que o mais novo ou mais consistente seja automaticamente o melhor. A própria consistência pode conter uma dialética que tende à regressão, isto é, ao oposto do que ela realmente acredita ser” (Adorno, 2014, p. 257). Mais adiante, sinaliza-se como um importante elemento, saber “em que medida os padrões técnicos de coerência, de construção e de consistência interna são, ao mesmo tempo, padrões artísticos, como esses dois momentos se relacionam um com o outro” (Adorno, 2014, p. 258). A conclusão à qual Adorno chega em relação aos elementos construtivos até então populares entre os jovens compositores é: “O progresso da racionalidade artística em que nos encontramos hoje leva, na verdade, a uma regressão ou a um retrocesso do próprio conceito de arte” (Adorno, 2014, p. 259).

Se o conceito de progresso é circunscrito à dialética do material, quando confrontado pelas composições dos jovens compositores e pela profunda racionalização efetuada por eles, não pode fazer outra coisa senão apontar para elas e pronunciar: eis aí o progresso. Contudo, para Adorno, era preciso qualificá-lo, diferenciando-o sobretudo do que fora alcançado por Schönberg e seus alunos. Daí surge uma situação curiosa, na qual o progresso não é verdadeiramente um progresso; um progresso que, na verdade, é uma regressão; um progresso que retrocede. Agora temos subsídios para entender com maior precisão a seguinte citação: “Seria preciso reverenciar a crença inabalável no progresso linear para não notar o quão pouco se avançou desde o início da década de 1920” (Adorno,

1997a, p. 144). O seu significado seria: somente aqueles que acreditam no progresso como mero avançar do material não conseguem enxergar o pouco que se progrediu desde 1920.

A necessidade de se recorrer a uma análise mais qualitativa coloca em evidência uma limitação com a qual o conceito de progresso musical sempre teve de lidar. Não é por acaso que, ao justificá-lo, Adorno fazia questão de salientar que o progresso não significava propriamente o progresso *da* música. No texto de 1930, isso é dito ainda timidamente: “Com a ideia de progresso, não se pretende afirmar que, atualmente, se possa compor melhor do que na época de Beethoven” (Adorno, 1997d, p. 133). Esse ponto fica mais claro em “Progresso” (1962): “Na arte, os progressos no domínio dos materiais não se identificam imediatamente, de modo algum, com o progresso da arte mesma” (Adorno, 1995, p. 57). É difícil não notar o peso que o advérbio *imediatamente* adquire nessa frase e como se liga ao *automaticamente* que Adorno utiliza naquele trecho em que discute o emprego do conceito de progresso e reação. Há, portanto, uma clara separação entre o progresso e a qualidade das obras, de tal forma que pode, de fato, ocorrer do progresso material conviver com o retrocesso na qualidade das composições.

Mas a questão colocada não é apenas que o progresso material possa produzir o retrocesso das obras, mas sim o fato de essa convergência continuamente ocorrer. Aquilo que, à primeira vista, parece um encontro aleatório entre progresso e regressão, é entendido por Adorno sob a perspectiva de uma unidade: “Cada progresso técnico significa ao mesmo tempo uma regressão” (Adorno, 1998, p. 81). Na preleção de 1957, Adorno destaca: “Considero que o verdadeiro propósito do que quero sugerir a vocês nesta palestra é mostrar-lhes precisamente o preço desse progresso” (Adorno, 2014, p. 250). Tendo

em vista a identidade entre progresso e regressão, parece então que o descompasso entre progresso do material e progresso da música é constitutivo. Quanto maior o controle racional sobre o material, mais difícil a produção de músicas exitosas. Reverbera aqui a declaração que Adorno pronuncia com cautela: “Quem sabe se o melhor das obras de arte não surge do imperfeito domínio do material como uma primícia” (Adorno 1995, p. 57).

Nesse momento é importante realizarmos uma pequena diferenciação. Ela envolve indagarmos acerca da função do conceito de material musical na filosofia de Adorno. No ensaio de 1930, “Reaktion und Fortschritt”, é dito que o material não é “naturalmente idêntico e imutável em todos os momentos” (Adorno, 1997d, p. 133), mas o encontro do compositor com o material nunca ocorre separado de figuras nas quais a história se sedimenta. Na *Filosofia da nova música*, uma constatação similar é apresentada. Segundo Adorno, o material carrega em si uma “necessidade histórica”. Adicionalmente, afirma-se que o movimento do material “se desenvolve no mesmo sentido em que a sociedade real” (Adorno, 2002, p. 35). Mas qual é esse sentido? Segundo Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, é o da intensificação, o da dominação, o do avanço da razão instrumental, o do progresso técnico etc.

Desse modo, se esse é o sentido da sociedade e se o movimento do material musical ocorre em consonância com ela, então podemos dizer que o automovimento do material, assim como a sociedade, dirige-se a uma progressiva racionalização. Dessa forma o material mostra-se como um veículo do progresso. É fundamental compreender essa perspectiva, pois a instância do material constitui, de fato, a via pela qual Adorno discerne a penetração do progresso no âmbito da música. Por isso, as questões relativas ao progressivo

domínio do material musical estão intimamente ligadas ao progresso *na* música. Isto é, questões relacionadas à forma como a música toma parte no movimento de *Aufklärung*. Mais adiante retomaremos essa questão.

4. O progresso *da* música

Numa das citações que fizemos acima, Adorno afirma que desde o início de 1920 houve pouco avanço na música. O ano não é mencionado aleatoriamente. Foi na década de 1920 que Schönberg começou a aplicar de forma mais sistemática o que se tornaria a técnica dodecafônica em suas composições. O op. 23 e o op. 24 são frequentemente citados como as primeiras obras em que o sistema dodecafônico começa a aparecer de forma mais clara; as duas foram compostas entre 1920 e 1923. Portanto, Adorno dá a entender que a partir do estabelecimento dos sistemas impositivos cuja principal característica é o aspecto racionalizante, a música pouco progrediu. A chave para entendermos essa situação reside em olhar para camada da conceituação do progresso que surgiu ao longo de nossa investigação. Precisamos, então, nos perguntar pelo que é o progresso *da* música.

4.1. Espaço de experiência e horizonte de expectativa

Para avançar em direção ao conceito de progresso *da* música, é importante considerar algumas das ponderações de Reinhart Koselleck. De acordo com o autor, progresso é um conceito “característico da modernidade” (Koselleck, 2020, p. 172), cujo objetivo é resumir, numa palavra, a experiência de um “tempo novo” (Koselleck, 2020, p. 177). Isso não quer dizer que faltasse no mundo da Antiguidade e da Idade Média ideias que expressassem um desenvolvimento comparativo nas áreas do tangível e do vivido. Para falar deles, utilizava-se de termos como “prokope’, ‘epidosis’, ‘progressus’, ‘profectus’” dentre outros (Koselleck, 2020, p. 172). Na antiguidade, por exemplo, a ideia de progresso estava relacionada a um modelo relativo, baseada numa comparação com a história pretérita. É nesse sentido, diz Koselleck, que Tucídides interpretou o estabelecimento da *polis* como um avanço, pois, por meio dela, os gregos teriam conseguido superar a vida bárbara de outrora. O que revelaria a civilização notável e única dos gregos é a comparação tanto com o passado bárbaro quanto com aqueles povos que ainda viviam nessa situação.

Algo semelhante ocorria com os cristãos na Idade Média. Os cristãos podiam constatar um claro avanço em sua situação, especialmente se comparada à época em que viviam sob intensa perseguição. Eles notavam uma melhora significativa em suas condições, distanciando-se do período de grandes adversidades. Contudo, a existência de um juízo e o consequente fim do mundo

faziam com que esse avanço se restringisse a uma mera situação momentânea, um avanço parcial. Para os teólogos, o progresso relacionava-se sobretudo com a condição da alma rumo à salvação; esse era o verdadeiro sentido de evolução, centrado na jornada espiritual e na purificação interior.

Ora, se tanto a Antiguidade quanto a Idade Média registram experiências de avanço que afetam significativamente a expectativa dos envolvidos nos eventos históricos, o que torna a ideia moderna de progresso tão singular? De acordo com Koselleck, faltaria à Antiguidade e à Idade Média uma concepção de um futuro aberto sobre o qual se avança na expectativa de algo melhor. Expectativa esta exemplificada na citação de Kant feita por Koselleck, na qual o filósofo afirma que, em vez de um ponto final, a criação é um fluxo que se estende infinitamente após seu começo. Em uma reviravolta teológica e escatológica, o Apocalipse, historicamente antecipado pelos cristãos como o derradeiro e cataclísmico fim dos tempos, transmuta-se, sob uma nova perspectiva, em um futuro ilimitado e repleto de possibilidades. Não mais uma conclusão predeterminada, mas sim um horizonte em constante desdobramento, o porvir se revela como um domínio onde a esperança e a ação humana desempenham papéis preponderantes, afastando-se da ideia de um desfecho fatalista. Abre-se com isso um novo “horizonte de expectativa”⁴.

⁴ Koselleck conceitua experiência seguinte forma: “A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento” (Koselleck, 2006, p. 309). Por outro lado, conforme Koselleck, “a expectativa é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem para da expectativa e a constituem” (Koselleck, 2006, p. 310).

Koselleck argumenta que antes da época Moderna, o futuro permanecia atrelado ao passado: “As expectativas que eram ou que podiam ser alimentadas, no mundo metade camponês metade artesanal aqui descrito, eram inteiramente sustentadas pelas experiências dos antepassados” (Koselleck, 2006, p. 315). Tratava-se, portanto, de um espaço de experiência contínuo, no qual as possibilidades humanas eram percebidas a partir de uma compreensão prévia que se inseria num “*continuum* histórico de validade geral”. “A estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível” (Koselleck, 2006, p. 43). O presente e o passado estavam englobados por um horizonte histórico compartilhado, evidenciando uma conexão intrínseca entre eles.

A partir do momento em que se começa articular a ideia de um processo de aperfeiçoamento contínuo e crescente, a forma como olhamos para o futuro – nosso horizonte de expectativa – passa a ter uma qualidade inédita, nunca vista antes na história. A partir de então, a convicção de que nenhuma experiência do passado pode refutar a natureza transformadora do amanhã adquire o peso de uma máxima. Dessa perspectiva, o futuro está destinado a ser radicalmente distinto do passado, e essa distinção é, por consequência, interpretada como um aprimoramento, uma evolução. Disso decorre que o “espaço de experiência deixou de estar limitado pelo horizonte de expectativa” (Koselleck, 2006, p. 318).

Entre outros aspectos, Koselleck nos mostra que a ideia de um novo tempo, característico e fundante da modernidade, tem como resultado a produção de uma nova temporalidade, cuja peculiaridade reside numa assimetria entre experiência e expectativa: “Experiência do passado e expectativa do futuro já não correspondem uma à outra;

distanciam-se progressivamente” (Koselleck, 2006, p. 319). Isso dá ocasião a um futuro novo, a um espaço aberto que impulsiona a espécie humana para um constante aprimoramento. O progresso, portanto, é um conceito que busca capturar, em uma palavra, essa marcha que se projeta para o futuro.

Com base em Koselleck, podemos dizer que o conceito de progresso traz consigo a ideia de uma expectativa que não encontra correspondência em nenhuma experiência passada. Essa perspectiva singular impulsiona uma ruptura com o que já foi vivido, inaugurando um horizonte de possibilidades inéditas. No processo de conceber expectativas que, até então, extrapolavam os limites do imaginável, o progresso dilata o futuro, expandindo continuamente suas fronteiras. Assim, não se limita apenas à projeção de algo novo, mas também ambiciona a concretização de algo superior e aprimorado, revelando um otimismo inerente à marcha da história. Essa incessante busca por um amanhã melhor reflete uma profunda transformação na relação humana com o tempo.

4.2. Música nova e expectativa

Essas considerações nos são importantes na medida em que ajudam a entender o fenômeno da Música Nova. Se é verdade que a sua origem remonta ao *Segundo quarteto de cordas*, op. 10, de Schönberg – mais especificamente ao seu último movimento –, a formulação teórica pode ser observada em seu *Harmonielehre*. Temos em mente a seguinte expressão que aparece na seção dedicada ao acorde de sétima: “Aparência de necessidade” (*Schein von Notwendigkeit*) (Schönberg, 2001, p. 137). Ela não apenas demonstra,

mas também ilumina a maneira notavelmente perspicaz com que Arnold Schönberg não só compreendia, mas verdadeiramente apreendia a função intrínseca do sistema tonal, assim como percebia suas implicações estéticas e suas limitações estruturais.

Na passagem em que essa expressão aparece, Schönberg mostra-se preocupado em dar sentido musical a uma mudança de notas que ocorre entre dois acordes. Ao analisar as opções, percebe que muitas delas são igualmente justificáveis. A discussão que se desenrola a partir daí baseia-se em saber qual das opções faz com que o movimento pareça mais necessário. Dito em outras palavras, o que Schönberg demonstra é que o sistema tonal é uma espécie de jogo de “faz de conta”, cujo vencedor é aquele que convence mais. Aparência, traz consigo a ideia de algo externo, implica uma diferenciação com a essência. Nesse sentido, fala-se também de ilusão, de engano ou falsidade. Seu sentido oscila, portanto, entre o real e o ilusório. A compreensão desse aspecto enganoso levou Schönberg a questionar profundamente o sistema tonal, primeiramente relativizando-o e, num segundo momento, suspendendo-o.

O resultado final disso é a possibilidade de o compositor dispor livremente de todo o material e de toda a técnica. É nesse sentido que Adorno aprecia o op. 10: “Mas o último movimento[...] ressoa como se viesse do reino da liberdade [...] é o testemunho mais puro da Música Nova” (Adorno, 1998, p. 158). Algo semelhante é dito sobre *Erwartung*: “Não apenas os meios de representação se emancipam, mas também a própria sintaxe”. Citando Webern, Adorno completa: “Rompe-se com toda a arquitetônica tradicional; surge sempre algo novo, com mudanças abruptas de expressão” (Adorno, 1998, p. 161).

Se interpretarmos o nascimento da Música Nova, levando em consideração os conceitos de Koselleck, podemos chegar à conclusão

de que a Música Nova é o espaço por excelência do conceito de progresso. Isso ocorre já que o rompimento com o sistema tonal, um pilar central do espaço de experiência musical consolidado, permitiu a produção de uma expectativa inteiramente nova, para a qual nenhuma experiência anterior poderia servir de guia, desvencilhando-se das amarras do passado e projetando um futuro sonoro inaudito.

Assim, dessa perspectiva, o que seria então o progresso da música? Seria o avançar em direção a esse horizonte projetado por essa expectativa inteiramente nova. Então, resta-nos saber: qual é o horizonte projetado pela *Música nova*? Adorno responde:

Algo semelhante a música se liberta de sua concha, o próprio reino musical da liberdade verdadeiramente abre-se. É um dos mistérios da consciência musical humana que apenas pouquíssimos ousaram regozijar-se com ela. Mal foi alcançada, surgiu um apelo fatal por novos laços, como se o horizonte desobstruído, cheio de possibilidades que Schönberg abria não tivesse concedido à música a alegria de uma riqueza de fantasia até então inimaginável; como se, nessa linguagem musical libertada, a música não tivesse de fato alcançado aquela juventude pela qual Busoni a elogiava, e que é, então, prontamente negada em nome da juventude. Se o termo Música Nova é mais do que uma designação cronológica; se realmente ressoa com um toque de utopia, então ele pertence àquele período de composição emancipada que Schönberg inaugurou por volta de 1907. (Adorno, 1997f, p. 439)

O trecho acima citado vai ao encontro das nossas questões. A dissolução do sistema tonal tem como efeito o aparecimento do “reino musical da liberdade”. Isto é, a possibilidade de o compositor dispor

inteiramente de sua fantasia, sem que as regras e limites impostos pelos sistemas musicais subjugassem o exercício criativo. Adorno fala de um “horizonte desobstruído”. O que seria isso senão o “horizonte aberto” do qual falava Koselleck? O que as primeiras composições da Música Nova projetam é uma música livre, emancipada, que se despoja de convenções pré-estabelecidas para explorar sonoridades inéditas e estruturas autônomas. Essa liberdade, contudo, não se traduz em mero acaso, mas sim na busca por uma coerência interna que emerge da própria obra, desafiando a escuta e expandindo o espaço de experiência do ouvinte para além do familiar.

A menção que a passagem faz a respeito de Busoni também merece atenção. Em sua obra *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1916), ele traça um paralelo entre as artes consolidadas e a música. Ele descreve a arquitetura, a escultura, a poesia e a pintura como disciplinas antigas e plenamente desenvolvidas, cujas fundações e propósitos estão firmemente estabelecidos. Ao longo de milênios, essas artes têm percorrido trajetórias bem definidas, assemelhando-se a planetas que descrevem suas órbitas regulares no cosmos. Em contraste, Busoni retrata a música como uma arte jovem.

Apesar de sua tenra idade em comparação com as demais, a música, conforme Busoni, exibe uma qualidade luminosa e singular que a distingue de todas as suas irmãs artísticas. Essa característica intrínseca, que os criadores de regras parecem ignorar por ir de encontro às suas próprias normas, é a sua capacidade de desafiar a materialidade. Ele metaforicamente a descreve como uma entidade que levita, não estando restrita pela gravidade ou pela solidez, quase incorpórea e de essência transparente. Essa fluidez e eteriedade são a manifestação primordial da liberdade inerente à música.

A comparação de Busoni, embora focada na dimensão temporal da evolução artística, oferece uma percepção mais profunda da natureza da música. Enquanto as artes mais antigas se apoiam em concepções sólidas e objetos palpáveis, a música se liberta dessas amarras, flutuando sem contato com o solo e alheia às leis da gravidade. Assim, a juventude da música não se deve meramente à cronologia, mas sim aos seus atributos extraordinários de leveza e autonomia. Se a liberdade é, de fato, o destino final da música, a indagação crucial que se impõe é: por que essa plena emancipação ainda não foi alcançada em sua totalidade? Essa questão remete-nos diretamente à relação entre o progresso *na* música e o progresso *da* música.

5. O progresso na música e o progresso da música

O progresso *na* música refere-se ao domínio cada vez maior do material musical pelo compositor. Isto é, trata-se de como novas técnicas, sons e estruturas são explorados e incorporados à prática composicional, com o propósito de um domínio progressivo do material. Conforme a filosofia de Adorno, o material musical não é apenas um conjunto de ferramentas; ele serve como um veículo da dialética histórica na relação entre o compositor e sua obra, refletindo um movimento mais amplo de racionalização. Ao perceber que a evolução do material musical é a maneira pela qual a própria história se manifesta e se insere no domínio da música, podemos concluir que esse progresso do material é, na verdade, uma expressão específica do

progresso como um movimento mais amplo da sociedade (*Aufklärung*), que se manifesta dentro da música.

De acordo com Koselleck (2020, p. 183), esse tipo de abordagem é característico da compreensão do progresso como um agente histórico. Ocorre uma inversão crucial de papéis entre sujeito e objeto. Essa transformação é evidenciada em expressões como “progresso do tempo”: enquanto inicialmente o tempo funcionava como o elemento principal, a inversão faz com que a ênfase interpretativa recaia sobre o progresso. Em outras palavras, o progresso ascende a uma posição de destaque, tornando-se o “*agens* histórico” – a força motriz que impulsiona a história, e não mais um mero atributo do tempo. Nesse sentido, não se trata do progresso como evolução da música, mas do progresso enquanto veículo do Esclarecimento. Por meio da partícula “na”, procura-se enfatizar o progresso como agente.

Por outro lado, há o progresso da música que, como vimos, se relaciona com a abertura de um horizonte de expectativa em completa assimetria com o espaço de experiência de então. O que o caracteriza é uma espécie de utopia, um ideal de sonoridade e estrutura que não encontra precedentes no passado. Esse avanço transcende a mera evolução técnica, impulsionando a criação de um futuro musical radicalmente novo e livre das convenções preexistentes. Assim, a música projeta-se para um amanhã onde as possibilidades expressivas são ilimitadas, redefinindo continuamente o que é concebível no domínio da arte sonora.

O cerne da questão reside na paradoxal trajetória do progresso musical a partir de 1920: aquilo que deveria expandir horizontes, na verdade, gerou um contínuo fechamento do horizonte de expectativa. Para Adorno, a busca incessante por um domínio cada vez maior do material, que inicialmente prometia uma libertação expressiva,

resultou em uma racionalização tão extrema que limitou as possibilidades futuras da composição. A lógica interna da técnica serial, por exemplo, embora inovadora, impôs novas restrições, tornando certas combinações musicais improváveis. Essa “progressão” técnica, ao invés de abrir um vasto campo de liberdade, conduziu a um beco sem saída estético, onde o imprevisível e o verdadeiramente novo tornaram-se cada vez mais difíceis de conceber. Assim, a vanguarda, ao invés de desobstruir o caminho para o futuro, criou suas próprias paredes, estreitando o próprio senso de possibilidade que Koselleck associava a um horizonte de expectativa vibrante e em constante expansão.

Quando Adorno em “Das Altern der neuen Musik” afirma que pouco havia se avançado na música desde 1920, mesmo tendo amplo conhecimento dos grandes avanços no domínio do material ocorridos, principalmente nas décadas de 1950, o que estava em questão era o quanto o horizonte de expectativa aberto pela Música Nova era refletido na produção dos jovens compositores. É nesse sentido que Adorno diz que houve poucos avanços, pois o impulso em direção à música emancipada – traço marcante da Música Nova – foi arrefecido, estava aquém do que se podia notar nas obras de Schönberg, Berg e Webern. A solidificação em novas ortodoxias técnicas, como o serialismo total levou a uma padronização e previsibilidade que sufocaram a verdadeira liberdade criativa. A utopia de um futuro musical ilimitado, que deveria continuar a desafiar e surpreender, transformou-se em uma série de gestos calculados e previsíveis, minando a vitalidade e a capacidade de a música projetar um futuro verdadeiramente novo e liberado.

Afinal, então, o que faz da música de Schönberg uma música avançada? Como vimos, Adorno tinha plena consciência das

inconsistências na linguagem musical de Schönberg, mas, a despeito delas, não se furtou de apresentá-lo como um compositor exemplar, cujo estudo e análise das peças seriam de grande serventia para os “jovens compositores”. Em algumas situações, conforme observamos, Adorno declara enfaticamente a juventude da música de Schönberg em comparação com o envelhecimento da música dos jovens. Se levarmos isso em consideração, é difícil acreditarmos que Adorno estivesse se referindo à instância do material, pois, como argumenta Boulez, já na época do dodecafonismo, o material de Schönberg não estava à altura de seu tempo. Adorno não é omissos quanto a isso. Em “Schwierigkeiten”, comenta que até mesmo Schönberg, compositor audacioso, revelou uma ruptura interna ao revisitar a tonalidade em obras importantes: “Ele (Schönberg) tentou justificar isso teoricamente, quase admitindo que aquilo que ele próprio repudiava, na verdade, o atraía de volta” (Adorno, 1997e, p. 259).

Uma forma de responder a esse questionamento é por meio da relação antagônica entre progresso *na* música e progresso *da* música. Adorno, tanto na *Filosofia da nova música* quanto em ensaios posteriores, como o de 1952, destaca a existência de um elemento de resistência em Schönberg. Por exemplo, Adorno menciona “elementos explosivos e antiartísticos”, em “gesto de vandalismo”, “inconformismo” (Adorno, 1998, p. 160), chama-o de um “Kaspar Hauser musical” (Adorno, 1998, p. 148). Esse elemento que se adequa mal ao arcabouço civilizacional, em termos musicais, se manifesta como um apego à utopia de uma música emancipada. Mas, ao mesmo tempo, Schönberg sempre se colocou, enquanto compositor, como um verdadeiro veículo do progresso. Para citar um exemplo, num programa escrito por ele para um concerto em que se apresentariam

os *Gurrelieder*, diz que fora impulsionado em direção àquele desenvolvimento (Auner, 2003, p. 78).

Numa passagem da *Filosofia da nova música*, Adorno diz que “a arte nova acolhe as próprias contradições de maneira tão firme que já não é possível superar”. Em seguida, afirma-se: “A nova arte conserva a contradição” (Adorno, 2002, p. 101). Com base nisso não é absurdo concluir que a juventude de Schönberg reside, em última análise, em seu esforço constante e muitas vezes agonístico de unificar elementos que são inerentemente incompatíveis: o ímpeto inexorável do progresso musical, que demandava o domínio e a expansão do material, e a utopia de uma música genuinamente emancipada, que resistia a qualquer forma de domesticação. Assim, sua obra torna-se um testemunho desse esforço contínuo e agonizante contra as contradições intrínsecas do progresso.

6. Conclusão

Adorno se pergunta: “Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis?” (Adorno, 2002, p. 11). Com isso, questionava a extensão da perturbação humana quando cada nuance de sua existência se reflete em um plano que, embora pareça um refúgio seguro das pressões sociais, só cumpre sua promessa ao negar as expectativas. Neste cenário de contradições e aparente impossibilidade, a música de Schönberg representa um esforço hercúleo para evidenciar a distância que o progresso estabeleceu para si mesmo. Da colisão entre esses polos, surge um resquício, um brilho

fugaz, cuja primícia de uma música emancipada deixa-se ver, mas que, no entanto, rapidamente se desvanece.

Adorno elegeu Schönberg como um exemplo crucial, pois sua música ainda respirava aquele ar que vinha de um “outro mundo”, mencionado no seu op. 10, contrastando fortemente com o que vinha sendo adotado pelos jovens compositores da época⁵. Contudo, os próprios métodos que Schönberg desenvolvera, paradoxalmente, o distanciavam cada vez mais daquele lugar. Ao aceitar e acolher essa incompatibilidade, Schönberg eleva sua música a uma esfera de crítica profunda e incisiva, onde a tensão no interior da composição expõe as contradições da modernidade musical. Revela, assim, uma crise cuja ambiguidade e complexidade são inerentes ao próprio avanço da música.

Referências bibliográficas

Adorno, Theodor W. (1997a) Das Altern der Neuen Musik. In: *Gesammelte Schriften 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 143-167.

⁵ O panorama musical sofre uma substancial transformação a partir do final da década de 1950, quando a nova geração de compositores começa a gestar a ideia de uma música a-serial. Essa inflexão emerge no efervescente debate acerca dos limites percebidos do serialismo integral, um método que, apesar de sua inovação na organização paramétrica, frequentemente era criticado por sua rigidez excessiva. A urgência consistia em forjar uma nova abordagem musical capaz de abraçar a instabilidade e rechaçar a estrita formalidade serialista, abrindo caminhos para uma maior liberdade expressiva e imprevisibilidade sonora. Tais elementos seriam, inclusive, pilares para o florescimento posterior de movimentos como a música aleatória e a eletrônica. O célebre ensaio de Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle” (1961), oferece um diagnóstico interessante dessas profundas discussões.

- Adorno, Theodor W. (1997b) Einführung in die Zweite Kammersymphonie von Schönberg. In: *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 627-629.
- Adorno, T. (2002) *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva.
- Adorno, Theodor W. (1997c) *Gesammelte Schriften 20: Vermischte Schriften I/II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2014) *Nachgelassene Schriften – Abteilung IV, Kranichsteiner Vorlesungen*. Berlin: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1995) *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes.
- Adorno, Theodor W. (1998) *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática.
- Adorno, Theodor W. (1997d) Reaktion und Fortschritt. In: *Gesammelte Schriften 17: Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 133-139.
- Adorno, Theodor W. (1997e) Schwierigkeiten. In: *Gesammelte Schriften 17: Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 253-291.
- Adorno, Theodor W. (1997f) Zum Verständnis Schönbergs. In: *Gesammelte Schriften 18: Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 428-445.
- Auner, J. (2003) *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*. Yale University Press: New Haven.
- Boulez, P. (1995) *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Brazarian. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Busoni, F. (1916) *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel-Verlag: Leipzig.
- Koselleck, R. (2006) *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc Rio.

Koselleck, R. (2020) *Histórias de conceitos: estudos sobre a semântica e a pragmática da linguagem política social*. Trad. Markus Hediger, Bernardo Ferreira, Arthur Alfaix Assis. Rio de Janeiro: Contraponto.

Schönberg, A. (2001) *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.

Música e crítica em Theodor W. Adorno

Toda música – mesmo aquela que, em
termos de estilo, é a mais fortemente
individualista – está, indiscutivelmente,
impregnada de um conteúdo coletivo: cada
som diz ‘nós’.
Adorno

Bruno Baraldo¹

1. A música e as dimensões da crítica

As problemáticas suscitadas pela música estiveram, desde sempre, no centro das reflexões filosóficas, sociológicas e estéticas de Adorno. O pensador frankfurtiano escreveu sobre música durante toda a sua vida e o conjunto de seus escritos musicais ocupa diversos volumes – mais da metade de todos os seus escritos (Witkin, 1998, p. 2) – de seus *Gesammelte Schriften*, obra completa reunida e publicada

¹ É doutorando pelo PPGFIL-UFRGS, tendo realizado parte de sua pesquisa junto ao Theodor W. Adorno Archiv (*Akademie der Künste*, Berlin, Alemanha) e com estágio de doutoramento na Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (UNIBO), Itália. É Mestre em Filosofia (2021), Licenciado em Matemática (2009) e Bacharel em Filosofia (2016), sempre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

pela editora Suhrkamp. Sua reflexão sobre música é diversificada e não demarca fronteiras estritas entre filosofia e sociologia da música, musicologia, psicologia social, crítica cultural e especulação filosófica. Seus textos variam em gênero e temática: às monografias que se dedicam ao estudo analítico e crítico da obra e das obras de compositores centrais da tradição da música erudita europeia – como seus célebres trabalhos sobre Schönberg, Wagner, Mahler, Berg, Beethoven, apenas para citar alguns –, soma-se a reflexão, sociologicamente orientada, acerca das relações complexas entre música – tanto a ‘séria’ (*ernste Musik*) como a ‘ligeira’ (*Leichte Musik*) – e sociedade (Adorno, 1975a, p. 35). A combinação de uma rigorosa formação musical, que recebeu na juventude e que o vinculou aos compositores modernistas de algum modo organizados em torno da obra de Arnold Schönberg – incluindo aí Alban Berg, com quem estudou no período em que esteve em Viena² – com um não menos rigoroso treinamento filosófico e especulativo, deu-lhe as condições para um pensamento multiforme sobre a música, que não se limita às especializadas questões técnicas suscitadas, por exemplo, pelas práticas composicionais ou de execução, mas que abrange análises históricas de sua produção, reprodução e dos seus significados,

² Em 1925, então com 22 anos, Adorno mudou-se de Frankfurt para Viena para estudar composição com Alban Berg, que era discípulo de Arnold Schönberg e uma das principais figuras da chamada Segunda Escola de Viena. Ao longo de dois anos, Adorno viveu o ambiente de Viena, onde circulavam as ideias e as práticas ligadas à música dodecafônica e ao serialismo que então se desenvolvia. Sua convivência com Berg teve impacto duradouro no pensamento musical de Adorno e ajudou a moldar sua defesa da *Neue Musik*, em particular da necessidade da superação dialética das formas tradicionais – como no caso do rompimento com as convenções do sistema tonal, que vigoraram por séculos –, ainda que, para isso, deva-se pagar o preço de tornar-se menos acessível a um público progressivamente integrado e suscetível à padronização da indústria do entretenimento e das mercadorias culturais.

reflexões acerca das condições para a sua fruição e das transformações nos modos típicos de audição da época, bem como a crítica à sua comercialização e a análise das suas novas funções sociais e mesmo ideológicas que assume e que a tornam um índice do estado histórico da sociedade. Isto é, se, de um lado, Adorno dedicou-se a pensar uma filosofia da música e de sua história que fundamentasse sua adesão ao modernismo musical e estético da *Neue Musik* – em particular, em defesa da obra de Schönberg e da *Wiener Schule*, como dissemos –, de outro, ao longo de sua trajetória, promoveu uma *reflexão crítica* dos destinos da música no contexto das sociedades ocidentais tecnicamente avançadas, na era do capitalismo desenvolvido, onde amplos aspectos da vida musical se veem impactados e mesmo radicalmente transformados, em paralelo, por sua crescente comercialização e pelos impactos sobre si dos desenvolvimentos tecnológicos, como a invenção do rádio e do gramofone, no início do século, e da popularização da televisão e dos discos de música gravada, na segunda metade do século XX. A reprodutibilidade técnica e o acesso massificado às produções musicais acarretam mudanças das *funções sociais* da música.

Apoiado, portanto, em um amplo quadro teórico e filosófico, que sintetiza suas influências filosóficas e musicais, Adorno desenvolve um pensamento musical *crítico par excellence*, onde o exercício da crítica se desenvolve em várias direções. Os diferentes desdobramentos da crítica se organizam, por assim dizer, em constelações conceituais (para usar o jargão adorniano) que orientam seu pensamento musical. Interessa-me, em particular, investigar como estão configurados, em diferentes momentos de sua reflexão musical, conceitos não-idênticos, porém, complementares: crítica cultural (*Kulturkritik*), crítica (musical) imanente (*immanente Kritik*) e crítica

social (*social critique*) são algumas das declinações da crítica que, articuladas como *crítica negativa*, visam rastrear a abrangência do enrijecimento e das reificações do mundo administrado que chegam até mesmo lá, nas artes, em geral, e na música, em particular, onde o espírito julgava-se livre das pressões econômicas e dos condicionamentos.

Não sem estar atento à dialética própria de cada um desses conceitos e ciente da parcialidade e da limitação da separação rígida entre as modalidades da crítica – sobretudo no que diz respeito ao binômio crítica imanente (*immanente Kritik*) e crítica transcendente (*transzendente Kritik*)³ –, Adorno defende o modelo de uma *crítica musical imanente* capaz de sondar as configurações específicas da obra de arte musical particular e, com isso, julgar (no sentido etimológico que aproxima o crítico do juiz) em que medida cada obra de arte cumpre o que ela mesmo promete. A crítica imanente parte dos critérios internos da própria obra ou do objeto analisado para desdobrá-la a partir de suas próprias leis. Isto é, em sua filosofia da música, de caráter hegeliano, a crítica imanente busca analisar a obra de arte em termos de sua coerência (*Stimmigkeit*) consigo mesma, determinando em que medida esta é efetivamente a consecução do seu próprio conceito – e, nesse sentido, verdadeira (Kreis, 2011, p. 74).

Crítica imanente de formações espirituais significa entender, na análise de sua conformação e de seu sentido, a contradição entre a ideia objetiva dessas formações e

³ Sobre isso, Adorno escreve: “Quanto à decisão de adotar uma postura imanente ou transcendente, trata-se de uma recaída na lógica tradicional, criticada na polêmica de Hegel contra Kant: todo e qualquer método que determina limites e se mantém dentro dos limites de seu objeto suplanta, justamente por isso, esses limites” (Adorno, 2002, p. 21).

aquela pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações, em face da constituição da existência. [...] Quando depara com insuficiências, não as atribui precipitadamente ao indivíduo e sua psicologia, ou à mera imagem encobridora do fracasso, mas procura derivá-las da irreconciliabilidade dos momentos do objeto. Essa crítica persegue a lógica de suas aporias, a insolubilidade intrínseca à própria tarefa. Compreende nestas antinomias as antinomias sociais. Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a ideia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira pura e firme, as contradições. (Adorno, 2002, p. 23)

Trata-se de buscar uma coerência lógica, sem ser *estritamente* lógica, e uma coerência estética (*ästhetischen Stimmigkeit*) que se trata de uma condição necessária (ainda que não suficiente) para toda obra musical, sem a qual a música correria o risco de não ser uma forma compreensível. Assim, tendo em conta como se posiciona diante dos polos representados pelos modelos da crítica, imanente e transcendente, compreendo que sua valorização da Música Nova, sua crítica a Wagner e sua rejeição do jazz podem ser compreendidas em conjunto, pois são embasadas em um mesmo arcabouço teórico e argumentos filosóficos e musicais interrelacionados. A noção de *crítica imanente* está na base da crítica de Adorno ao jazz, já em 1936 com *Über Jazz* e, igualmente, do elogio da obra de Schönberg em sua *Philosophie der neuen Musik*, da década seguinte. Sua crítica ao jazz apoiava-se, justamente, na aposta de que a análise musical imanente seria capaz de se debruçar sobre os aspectos jazzísticos estritamente

musicais (rítmicos, harmônicos, timbrísticos) a fim de diagnosticar o seu enrijecimento interno, contrastando com o que considera a natureza intrinsecamente dialética e socialmente consequente da música artística (*Kunstmusik*) (Feige, 2014), em particular na forma então desenvolvida pela segunda escola de Viena. No entanto, como a crítica imanente é insuficiente para a determinação das relações da obra particular com a sociedade e a história, na medida em que essa se atém apenas à análise da configuração interna de uma peça, a *crítica social* (*social critique*, nos textos do período americano) – como forma de crítica superior (*höhere Kritik*), que transcende a obra e busca colocá-la em relação com o contexto mais amplo de sua produção, é o que permite vislumbrar a sua verdade (*Wahrheit*), ou seja, o papel que efetivamente cumpre no interior do mundo administrado. Nessa perspectiva, crítica social e crítica imanente não somente complementam-se como, na verdade, são momentos do mesmo processo de reflexão, na medida em que *na própria obra de arte particular*, compreendida como um todo unitário dotado de um sentido imanente à configuração específica dos elementos formais que a compõem, encontram-se (bem ou mal) amalgamados momentos da vida social mais ampla, já que o ‘material musical’ é ele próprio produto do desenvolvimento histórico e social das artes, seja no que diz respeito às técnicas e suas aplicações ou aos arranjos sociais dentro dos quais desempenham determinadas funções. Isto é, em Adorno, acredito, o entrelaçamento entre crítica social da obra de arte e sua crítica imanente se sustenta sobre um conceito enfático de *obra de arte* que em sua argumentação atua sempre de fundo. A saber, defende a tese segundo a qual obras relevantes são configurações concretas “na busca de respostas coerentes a problemas históricos específicos” (Almeida, 2007, p. 16), de modo que a particularidade da

obra concreta aponta para além de si mesma, na medida em que ali ocorre a mediação de algo que é mais geral, mas que, na particularidade do objeto, configura-se de modo único. Assim, seu pensamento sobre música busca preservar os polos complementares do geral e do particular, do social e o do intrinsecamente musical, e visa caracterizar a relação mútua e sempre inédita que se estabelece em cada produção do espírito. Por isso, mesmo quando limitado a discussões especificamente técnicas, com avaliações provocadas pela análise imanente dos objetos, seu pensamento pretende apontar para consequências que ultrapassam a particularidade daquilo que é analisado.

As questões estéticas e sociológicas da música acham-se indissolúvel e constitutivamente mescladas entre si. Não, com efeito, tal como poderia calhar à vulgar concepção sociológica, de acordo com a qual apenas aquilo que se impôs socialmente sobre uma base mais ampla deixa-se qualificar em termos estéticos; mas, ao contrário, pelo fato de que o estatuto estético e o conteúdo de verdade social dos próprios objetos artísticos têm a ver essencialmente um com o outro, por menos que ambos sejam imediatamente idênticos. Na música, não haveria nada esteticamente apropriado que também não fosse, ao mesmo tempo, socialmente verdadeiro, mesmo que seja enquanto negação do falso; nenhum conteúdo social da música tem valor se não se objetiva do ponto de vista estético. (Adorno, 2011, p. 366)

Nesse sentido, considero que sua filosofia da música, apesar de assistemática, como sua filosofia em geral, defende teses substanciais: a música é uma forma de conhecimento, pensa sem conceitos porque

concretiza, na singularidade da obra particular, traços mais amplos da sociedade e da história e, por isso, sua análise imanente dá algo a conhecer – daí a *primazia do objeto*, do ponto de vista da análise crítica. Sendo assim, Adorno entende que a teoria estética (e musical) está diretamente relacionada com a teoria social: se é verdade que a história e a sociedade se apresentam ao indivíduo mediadas pela e na obra de arte, então pode-se esperar, através da combinação entre crítica musical imanente e crítica social, que seja possível tornar compreensíveis as contradições históricas e sociais que, de algum modo, são *sedimentadas e elaboradas na configuração particular da própria obra*. Em relação dialética com a totalidade da vida em sociedade, a obra de arte particular acaba por formular, nos termos de sua própria linguagem, as contradições fundamentais do seu tempo. Cabe, portanto, à reflexão conceitual e, em última análise, ao filósofo, em função do treinamento que possui, não somente o papel de decifrar as marcas do mundo administrado nas obras que analisa, mas, consequentemente, de atuar no debate público, precisamente através da *práxis* crítica, como um instrumento de transformação social. Como veremos, foi apoiado nesses elementos que, em seu pensamento maduro, já nos anos de 1960, Adorno concebe o papel do intelectual como *crítico da consciência reificada*, tese essa vinculada justamente à sua participação no debate público alemão, em particular em suas muitas palestras radiofônicas publicadas na forma de artigos, como *Kritik* e *Wozu Philosophie heute?*

O conceito de *crítica social da música* em Adorno encontra uma formulação nos seus textos sobre rádio, como em *A Social Critique of Radio Music*. Sua formulação remonta ao período de Adorno no exílio americano, em particular em sua primeira fase, em Nova York, quando trabalhou vinculado ao *Princeton Radio Research Project*, a partir de

1938, e foi desenvolvido e defendido em contraposição à metodologia de pesquisa dita *administrativa* (*administrative research*) (Lazarsfeld, 1941, p. 2), majoritária na abordagem de seus colegas pesquisadores de diferentes áreas, que, ao tratar dos problemas ligados ao rádio, seguiam uma orientação empírica e quantitativa. Naquele contexto, o rádio era uma novidade tecnológica de imenso alcance e grandes impactos sociais, e o jazz, sob a forma do *swing*, tornava-se sua principal trilha sonora. Quando desembarcou em Nova York em definitivo, em 26 de fevereiro de 1938 – Adorno já havia visitado a cidade no ano anterior, a convite de Horkheimer –, os Estados Unidos viviam ainda as dificuldades da grande depressão econômica decorrente das quebras de 1929, mesmo após sinais de recuperação econômica em anos anteriores ligados às políticas do *New Deal* estabelecidas por Franklin Roosevelt. Ainda assim, apesar do cenário econômico ainda em crise, os mercados ligados à produção e à comercialização de música viviam um momento de explosão ao longo de toda a década de 1930.

O *swing* havia se tornado um fenômeno de massas que atraía adultos e adolescentes para lotarem *dance halls* e *ballrooms* por todo o país. Graças ao rádio e ao seu longo alcance de transmissão, Benny Goodman, Glenn Miller, Artie Shaw e outros *bandleaders* foram rapidamente alçados ao posto de *super stars*, em um fenômeno de popularidade que em muito lembra a explosão do *rock n' roll* de três décadas mais tarde. Foi em função da disseminação dos aparelhos de rádio ao longo das décadas de 1920 e 1930 que se produziram os primeiros fenômenos musicais de idolatria em massa. O número de aparelhos de rádio nos Estados Unidos havia subido de 10 milhões, em 1932, para quase 50 milhões em 1938. A *era do rádio* trouxe a música, pela primeira vez na história, para a vida cotidiana do cidadão comum,

e com ele erigiu-se todo um sistema de entretenimento que incluía os teatros, as casas de shows, as *big bands* e o cinema. A invenção e utilização em larga escala da radiodifusão, dos discos fonográficos e das máquinas de *jukebox* deu aos anos de depressão econômica uma trilha sonora e uma estética particular. O jazz, na sua forma de *swing*, expressava o caráter resiliente do americano diante da crise, e era saudado pelo seu espírito ao mesmo tempo criativo e elegante. Essencialmente dançante, o ritmo frenético do *swing craze* tomava contornos catárticos nas pistas de dança diante da depressão. As *big bands* e seus famosos líderes traziam leveza, elegância, alegria, entretenimento e descontração para milhões de pessoas através do rádio e do cinema. A indústria fonográfica vivia um processo vertiginoso de crescimento, que perduraria até o final dos anos 1990 com a popularização da internet e dos arquivos de música. O rádio ganhou uma importância gigantesca em termos políticos e sociais e passou a centralizar o *establishment* da vida cultural do país.

O uso massificado do rádio como instrumento para a transmissão e escuta musicais, fenômeno histórica e socialmente localizado, possui amplas implicações para a história da produção e da recepção musicais em função da transformação radical que produziu no modo como as sociedades se relacionam com a arte musical. Se até o final do século XIX a apreciação de uma obra musical somente podia ser realizada *ao mesmo tempo e no mesmo espaço* em que ela estivesse sendo executada, a partir da introdução do rádio há uma transformação radical que paulatinamente rompeu com o primado da *presença* e da *simultaneidade* entre execução e escuta. Primeiramente, passou a ser possível escutar músicas executadas desde diferentes localidades. Essa foi, aliás, a grande novidade trazida pelo aparato radiofônico para o mundo da música: sua capacidade de transmitir, ao

vivo, aquilo que estava sendo executado em alguma sala de concertos localizada a milhares de quilômetros de onde se encontram os ouvintes. Esse era o caso justamente no período em que Adorno chegou aos Estados Unidos, quando as transmissões de música pelo rádio eram, em sua grande maioria, captadas ao vivo nas salas de concerto, no caso de grandes orquestras, ou nos estúdios das emissoras. Ter isso em conta, aliás, é fundamental para compreender tudo que Adorno escreve sobre música no rádio: ele se refere à música transmitida ao vivo. Naquele tempo, a veiculação no rádio de música gravada previamente era restrita a poucas estações. Posteriormente, com a evolução das técnicas de gravação e reprodução, mais e mais nos acostumamos a escutar obras musicais que não somente estavam sendo reproduzidas desde um posto distante como cuja execução havia se dado em um outro momento do tempo. Isto é, ao longo do último século, a introdução de novas tecnologias nos campos da produção e da reprodução musicais progressivamente alterou por completo o modo como a música está presente na vida das pessoas. Talvez fosse correto dizer que a introdução do rádio na vida cotidiana dos cidadãos das democracias ocidentais, sob o primado da produção capitalista e da mercantilização da cultura, tenha produzido o maior de todos os impactos, um impacto maior do que aquele resultante de qualquer nova invenção tecnológica posterior, no que diz respeito à *natureza* da relação das pessoas com a obra de arte musical.

Certamente, o disco de vinil, a televisão, o CD, os computadores e os *smartphones* produziram, cada um a seu modo, revoluções em todas as esferas da vida musical das sociedades modernas. Porém, foi o rádio que rompeu a sacralidade da música ao privá-la do caráter aurático, no sentido de Benjamin, que esta possuía nos períodos em que sua existência social ainda era claramente delimitada no tempo e

no espaço. Nesse sentido, o impacto do rádio sobre a música se assemelha àquele da fotografia sobre a pintura. Foi o rádio que a democratizou, que a popularizou e que a distribuiu em larga escala, e os ganhos e as perdas desse processo são o que está sob avaliação no pensamento de Adorno.

Para compreender a amplitude do impacto da introdução das novas tecnologias, basta pensar que foi apenas com a criação do disco que uma performance musical em particular – um original – pôde, *pela primeira vez na história*, ser registrada em um objeto específico, gravada em uma cópia material que pode ser carregada para qualquer lugar e, com a ajuda de um gramofone ou de um *record player*, ser ouvida em qualquer tempo. Ao longo dos anos trinta, e especialmente ao longo dos seus anos nos Estados Unidos, de 1938 a 1947, o que para Adorno se tornou progressivamente claro foi o quão radicalizado, acelerado e aprofundado se tornava o processo de mercantilização da música, em particular sob a pressão do que mais tarde, na *Dialektik der Aufklärung*, chamaria de Indústria Cultural e, em particular, da radiodifusão. Há mudanças radicais nas funções sociais da música nas sociedades capitalistas desenvolvidas e cada vez menores tornaram-se os espaços de produção musical e recepção musical que não estejam de alguma forma mediados por uma relação financeira, de troca, de consumo, e que não estejam sujeitas, portanto, à pressão de algum tipo de interesse econômico. E essa mudança de função, é claro, dentro de uma perspectiva materialista que considera a esfera econômica central para a compreensão e avaliação também dos fenômenos da cultura, tem que necessariamente acarretar mudanças na sua substância. Ao se tornar mercadoria, a música se abstratiza, extinguem-se as diferenças qualitativas na medida em que o que passa a determinar o seu valor não é qualquer tipo de critério

intrinsecamente musical ou artístico. Os critérios que determinam o valor de uma mercadoria são de ordem econômica, e não artística, de modo que, para Adorno, a democratização do acesso à música, por ser através de sua conversão em mercadoria, se dá às custas da trivialização do seu conteúdo e do seu sentido. Ao se tornar universal, ela se torna progressivamente padronizada e, portanto, trivial, e perde por isso o seu potencial transcendente, crítico e revolucionário. Fosse executada por um pequeno grupo de músicos em um café londrino, tocada como ‘música de fundo’ para um público que não necessariamente desejava escutá-la, fosse veiculada pelo rádio nas salas de espera dos grandes escritórios de Nova York, chamava a sua atenção o fato, aparentemente contraditório, de o desenvolvimento econômico e tecnológico ter ampliado largamente a presença da música nos momentos mais banais da vida cotidiana moderna, ao mesmo tempo em que, junto a isso, não tenha havido um desenvolvimento qualitativo de sua audição.

Ao chegar nos Estados Unidos e se vincular ao *Princeton Radio Research Project*, em 1938, Adorno passou a ter a demanda de produzir algum tipo de conhecimento acerca dos “hábitos” e das “preferências” dos ouvintes de música através do rádio. Conforme consta explicitamente no *Project I*, intitulado *The Essential Value of Radio to All Types of Listeners*, que orientava as disposições gerais do projeto ao qual Adorno se vinculava, o grande aumento no número de aparelhos de rádio nas residências americanas, acompanhado da rápida ampliação do número de ouvintes de rádio ao longo de um período de apenas uma década, era consequência do fato de o rádio satisfazer “necessidades humanas genuínas”. Assim, coordenado por Paul Lazarsfeld e patrocinado pela Rockefeller Foundation, o projeto estabelecia a necessidade de se promover uma pesquisa no sentido de

tentar compreender quais seriam, precisamente, essas ‘necessidades’ que poderiam ser satisfeitas através do rádio, investigando os modos específicos como o rádio poderia contribuir, em cada caso, para a sua satisfação. As pesquisas pretendiam aumentar a clareza dos administradores acerca da natureza da influência do rádio nos indivíduos e no seu comportamento subsequente:

Se o rádio nos Estados Unidos deve servir aos melhores interesses das pessoas, é essencial que se faça uma análise objetiva de quais são esses interesses e de como as características psicológicas e sociológicas específicas do rádio podem ser dedicadas a eles. [...] E com base nessas pesquisas deve ser possível determinar não somente quais são os programas de valor e no que consiste esse valor, mas qual deveria ser a direção futura da programação para fornecer aos ouvintes de todos os tipos tanto entretenimento quanto educação adequados às suas capacidades e interesses. (The Rockefeller Foundation, pp. 1-2)

Tratava-se de um modelo de pesquisa empiricamente orientado, que buscava determinar os diferentes perfis dos ouvintes de rádio, dividindo-os em grupos segundo critérios como idade, profissão, sexo e classe, visando compreender o papel particular que o rádio desempenhava na vida das pessoas de cada segmento específico. Quem são os ouvintes? Quantas horas por dia dedicam ao rádio? Que tipos de programas são preferidos por cada tipo de ouvinte? De que modo se dá a escuta? Interessava saber, por exemplo, o quanto o rádio seria objeto de uma escuta atenta e o quanto seria usado como ‘pano de fundo’ para outras atividades. Havia a intenção de que essas

perguntas fossem respondidas com o objetivo não somente de conhecer melhor os perfis dos ouvintes, mas também como suporte para a tomada de decisões futuras no âmbito da montagem da programação, desde a formulação dos programas que iriam ao ar, criação dos seus formatos, escolha dos tópicos a serem abordados e do horário para sua veiculação, mas também para orientar o modo como o rádio poderia ser explorado comercialmente, pela promoção de peças publicitárias e por sua integração com outros ramos das atividades econômicas ligadas à cultura. O pesquisador teria a liberdade e a possibilidade de formular suas investigações, escolher temáticas específicas e desenvolver técnicas e metodologias de coleta de dados e de análise dos resultados, mas tendo em vista o objetivo geral de caracterização dos ouvintes. Para isso, o projeto original de pesquisa estabelecia perguntas mais ou menos gerais que deveriam orientar as pesquisas particulares. Foram elencadas as seguintes questões: 1. Quem ouve? 2. Onde se dá a audição? 3. Quando se dá a audição? 4. O que é ouvido? 5. Por que as pessoas ouvem? 6. Como as pessoas ouvem? 7. Quais são os efeitos da audição?

Adorno foi contratado para coordenar o setor cuja pesquisa seria direcionada especificamente à temática musical. Como diretor do *Music Study*, deparou-se com um tipo de pesquisa radicalmente diferente daquele que até então se dedicara a fazer no ambiente acadêmico europeu. Não que a pesquisa sociológica fosse um tema estranho ao seu pensamento. Desde os primórdios do *Institut für Sozialforschung*, em Frankfurt, a necessidade de se viabilizar um pensamento interdisciplinar, que conseguisse integrar pesquisadores de diferentes áreas em um esforço conjunto de interpretação e análise crítica da sociedade não somente era recomendada como era tida como um dos marcos estruturantes do projeto de uma Teoria Crítica

da sociedade, tal como fora formulada por Horkheimer (Horkheimer, 1980). Além disso, Adorno já tinha empreendido esforços para desenvolver uma abordagem sociologicamente orientada de problemas musicais ao longo dos anos anteriores, inclusive da música popular, em particular em textos como *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932) e *Über Jazz* (1936).⁴ Entretanto, o tipo de pesquisa sociológica que vinha sendo desenvolvida por Lazarsfeld, desde a sua chegada ao continente americano, e que se esperava dos pesquisadores vinculado ao *Project* era de uma natureza distinta. Primeiro porque, de um lado, havia a intenção de que as pesquisas fossem desenvolvidas através de uma metodologia empírica de cunho quantitativo e aplicado, com o uso das ferramentas da Estatística. Isso, por si só, já configurava um evidente contraste com o tipo de abordagem que Adorno vinha trabalhando em seus textos sobre sociologia da música até então, os quais consistiam em análises *teóricas* dos problemas envolvidos na produção, reprodução e escuta musical no contexto do capitalismo desenvolvido. Em segundo lugar, era explícito o vínculo do estudo a ser realizado com pretensões econômicas e comerciais dos financiadores do projeto.

O *Princeton Radio Research Project* era, de fato, um projeto pioneiro no campo dos estudos dos potenciais econômicos dos meios de comunicação de massa, e era pensando, senão exclusivamente, ao menos em parte, como um meio de compreender melhor os diversos elementos envolvidos no ainda recente âmbito da radiodifusão com o objetivo de desenvolver estratégias de exploração econômica das suas potencialidades. Tratava-se, na época, de um tipo de pesquisa

⁴ *Sobre a situação social da música* foi publicada no volume 2 da *Zeitschrift für Sozialforschung*, de 1932. Já *Sobre o jazz* apareceu no volume 6 da mesma revista, de 1936, publicado sob o pseudônimo de Hektor Rottweiler.

largamente inovador, como salienta Hullot-Kentor, na Introdução que escreve à *Current of music*, publicação póstuma que reúne toda a produção de Adorno no período, a maior parte da qual ainda inédita até há poucos anos.

Se o Princeton Radio Research Project estava situado no momento de virada da carreira de Paul Lazarsfeld, estava localizado também em um momento significativo na história da sociologia do rádio. Antes de sua pesquisa, havia poucas fontes de informação não somente sobre a escuta de música no rádio mas sobre todo os aspectos da escuta de rádio, incluindo o tempo de atenção, preferências e hábitos de escuta, satisfação e insatisfação acerca dos programas em geral, variações locais, regionais e nacionais. [...] (Em 1940) Lazarsfeld foi escolhido *advertising's man of the year* na área de pesquisa por ter juntado pessoas do comércio e da academia e, portanto, ter sido bem sucedido em demonstrar a significação econômica do potencial educacional do rádio para os anunciantes. (Hullot-Kentor, 2009, pp. 10, 11)

No centro do seu desacordo com Lazarsfeld estava a discussão, de caráter metodológico, acerca da pretensa objetividade do tipo de pesquisa desenvolvida no projeto. Para Adorno, a objetividade almejada pela pesquisa empírica pragmática que se fixa somente nas opiniões coletadas não alcança o que pretende. Ao contrário, o que se obtém das respostas aos questionários e das entrevistas realizadas é somente o *reflexo subjetivo de relações sociais objetivas*. Por isso, para Adorno, a “coleta de dados e o tratamento estatístico não conseguem apreender as tendências sociais, mas apenas congelá-las nas insuficientes médias. O pressuposto segundo o qual *science is*

measurement (ciência é medida) reproduz o próprio limite da matemática: é abstrato, nada diz sobre a verdade do social” (Frederico, 2008, p. 157). Anos depois, ao refletir sobre a experiência do período, Adorno declararia:

Parecia-me – e ainda hoje estou convencido disso – que, na atividade cultural, ali onde, segundo o ponto de vista da psicologia da percepção, não há mais que estímulo, apresenta-se algo definido qualitativamente, espiritual e cognoscível em seu conteúdo objetivo. *Oponho-me a constatar reações, a medi-las, sem colocá-las em relação com os estímulos, isto é, com a objetividade frente à qual reagem os consumidores da indústria cultural*; nesse caso, os radiouvintes. (Adorno, 1995, pp. 143, 144, grifos meus)

Assim, esse conjunto de particularidades e desacordos tornou problemática a participação de Adorno no projeto e acabaria por abreviar sua participação precocemente. “Adorno foi, sem dúvida, uma pessoa muito incompreendida”, escreve David Morrison, “um fato que Lazarsfeld reconheceu, mas, como ele me informou ao referir-se ao artigo do seminário *A Social Critique of Radio Music*, “Todo mundo estava muito confuso pelo que Adorno dizia” (Morrison, 1978, p. 340). É justamente nesse texto que encontramos uma defesa e uma formulação positiva do que Adorno entendia pela abordagem da crítica social aplicada à música e seus problemas:

Bem, eu gostaria de sugerir uma abordagem que antagonizasse com a exploratória e que ao menos complementasse a benevolente. Ela abandona o tipo de questão indicado por frases como: De que modo, sob determinadas condições, podemos alcançar de modo mais

eficiente certos objetivos? Em contrapartida, a abordagem aqui proposta questiona os objetivos em alguns casos, e em todos ela põe em dúvida sua bem-sucedida realização sob as condições vigentes. Examinamos a título de exemplo a questão: como a boa música poderia ser fornecida a uma audiência o mais ampla possível? Ora, o que seria boa música? Seria apenas a música distribuída e aceita como “boa” segundo os padrões correntes – digamos, segundo os programas de concertos de Toscanini? Não podemos assumi-la como “boa” em virtude tão somente da celebridade de grandes compositores e intérpretes – ou seja, não podemos fazê-lo por convenção social. Além disso, seria a qualidade da música uma invariante, ou algo que pode sofrer modificações ao longo da história, de acordo com a técnica disponível? [...] Quanto ao grande número de pessoas que escutam “boa música”: *como* elas escutam? Escutam uma sinfonia de Beethoven de modo concentrado? São capazes disso, mesmo que assim o desejem? [...] Essas questões surgiram da consideração de uma frase tão simples quanto essa: “levando boa música a maior audiência possível. (Adorno, 2020, p. 105)

Daí, aparece a *crítica social* da música como uma alternativa à pesquisa administrativa:

Nenhum desses problemas ou outros similares podem ser totalmente resolvidos nos termos daquela forma de pesquisa, mesmo que se trate da mais benevolente pesquisa de tipo administrativo. Não seria aconselhável estudar as atitudes dos ouvintes sem antes considerar em que medida tais atitudes refletem padrões mais amplos de comportamento social, e, mais importante, em que

medida tais atitudes estão condicionadas pela estrutura da sociedade como um todo. Isso conduz diretamente ao problema mais fundamental em uma crítica social da música no rádio: descobrir sua posição social e sua função. (Adorno, 2020, p. 107)

Está dado, portanto: o objetivo da crítica social da música – no caso específico da sua veiculação radiofônica ou nos demais contextos em que ela existe socialmente – é o de determinar a sua *posição e funções sociais*. Nesse sentido, a discussão acerca da *mudança das funções sociais da música* com o advento da radiodifusão e da comercialização de produtos musicais está, em Adorno, conceitualmente ligada à abordagem benjaminiana de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, clássico artigo, de 1936, onde Benjamin explora a problemática da situação das artes, sobretudo cinema e fotografia, no contexto das mudanças históricas das condições tecnológicas e sociais de sua produção, reprodução e fruição. Apoiado na conceitualização benjaminiana – e, igualmente, pronto a criticá-la e tensioná-la a partir das aporias em que se engendram as análises que aplicam o conceito de *aura* e de seu ocaso aos fenômenos musicais – Adorno estende para o campo musical aquilo que concluía Benjamin acerca, sobretudo, das artes visuais: a possibilidade da reprodução massificada de uma obra de arte – isto é, sua reprodutibilidade técnica em grande escala, que, na música, é inaugurada pelas invenções do gramofone e do rádio – altera as suas *funções sociais*. Encontra-se, ali, um modo particular de conceber a obra de arte, compreendida como uma espécie de conformação concreta e particular de uma complexa teia de elementos históricos e sociais que, na concretude da peça musical, encontram uma configuração específica que vincula a obra ao todo histórico-social

dentro do qual é produzida. Em função disso, Adorno desenvolve uma abordagem que vincula teoria estética e teoria social, na medida em que a particularidade da obra de arte é formatada na relação dialética que possui com aquilo que a ultrapassa. Nesse sentido, as condições das experiências estéticas e musicais estão imbricadas, desde o início, às condições sócio-históricas da produção musical e das funções sociais da música. Nesse sentido, encontra-se aí uma das forças do seu pensamento sociológico-musical, materialistamente informado: o que Adorno compreende é como o conjunto desses desenvolvimentos técnicos e econômicos *altera as funções sociais* da arte, em geral, e da música, em particular.

2. Música e reprodutibilidade técnica: radiodifusão, entretenimento e lazer

Por isso, a análise dos impactos tecnológicos sobre a música e as artes tem lugar central na sua argumentação do período. Desde a juventude, na década de 1920, quando escrevia para a revista *Anbruch*, Adorno esteve interessado nos impactos sobre a música do desenvolvimento tecnológico e a consequente introdução e disseminação em larga escala dos meios de comunicação de massa e das novas mídias – nesses anos, assistiu às grandes mudanças decorrentes da introdução e popularização do rádio’, e até os anos 1960 debateu ativamente as vantagens e desvantagens da televisão –, e, sobretudo, da sua mercantilização crescente, assim como de outras

esferas da cultura. Nos escritos dos anos 1930, Adorno já buscava avaliar as implicações do uso dessas tecnologias no modo como nos relacionamos com a música. Parte dos seus esforços em seus estudos sobre o rádio são dedicados, justamente, a avaliar como o aparato técnico interfere nessas relações e como essas interferências condicionam a escuta musical radiofônica. Para leitores do século XXI, algumas de suas conclusões em seus textos sobre o rádio soam ultrapassadas, justamente porque se apoiam sobre argumentos construídos a partir de avaliações críticas do aparato tecnológico da época, que se desenvolveu largamente desde então. Isso é um dificultador na leitura dos textos da época e o desconhecimento do contexto tecnológico, além de cultural e musical, do final dos anos trinta pode ser uma fonte de incompreensões das teses ali contidas. Não somente foram superados, do ponto de vista da tecnologia, grande parte dos problemas técnicos que acometiam as transmissões de rádio daquela década, como o próprio rádio perdeu o protagonismo dentre os meios de comunicação de massa, na medida em que novas tecnologias passaram a distribuir informação e entretenimento (e música) – desde a televisão, passando pelo disco e pelo CD e até os aplicativos de *streaming*.

O caráter ultrapassado de algumas de suas afirmações, no entanto, diz respeito, no máximo, ao conteúdo de algumas de suas análises. E, quanto a isso, não há nada de problemático, na medida em que sua crítica social nunca pretendeu uma validade absoluta e atemporal, mantendo sempre na consciência o núcleo histórico da verdade. Sendo assim, mesmo que não mais se sustentem suas teses acerca do que considera serem implicações de longo alcance do chiado (*hear-stripe*) típico das transmissões de rádio do período, por exemplo – o qual, segundo Adorno, alteraria substancialmente não

somente a qualidade da escuta musical radiofônica mas a própria *estrutura* musical daquilo que é veiculado, como argumenta em *The Radio Symphony* –, decorrente simplesmente do fato de que esse chiado praticamente desapareceu das transmissões a partir da solução de problemas técnicos, permanece, acredito, a relevância de um tipo de abordagem filosófica que valoriza o papel da interdisciplinaridade para o projeto crítico e que articula a análise filosófica conceitual dos fenômenos observados com o contexto material (social, histórico, tecnológico) dentro do qual se desenvolve. Isso é crucial para Adorno: não há como destrinchar a ampla pletora de significações contidas no aparentemente simples fenômeno de ligar o rádio e escutar música, por exemplo, caso não o vejamos desde um ângulo que ponha em perspectiva a história e a tecnologia.

Adorno buscava uma fundamentação materialista para o que chamou de “crítica social do rádio”: Marx, Lukács e Benjamin são mobilizados através do emprego de conceitos como *mercadoria*, *fetichismo*, *reificação*, *atomização*, *alienação*, *reprodutibilidade* e *aura*. Na medida em que também a música é convertida em mercadoria, sua produção passa a ser pautada segundo critérios mercadológicos externos ao desenvolvimento do material musical ele próprio. A fim de garantir a vendabilidade e a maximização dos lucros, os sucessos destinados às massas são fabricados – assim como são fabricados sabonetes, eletrodomésticos e carros – segundo a racionalidade que é típica da produção planejada capitalista em seu conjunto. Os âmbitos da produção artística e musical massificada, portanto, participam, não menos que os demais ramos da crescente industrialização, da progressiva mercantilização de amplos aspectos da experiência humana.

Vivemos em uma sociedade de mercadorias – isto é, uma sociedade onde a produção dos bens está ocorrendo, em primeira instância, não para satisfazer necessidades e anseios humanos, mas sim por lucro. As necessidades humanas são satisfeitas apenas incidentalmente, quando muito. Esse condicionamento básico da produção afeta a forma do produto, bem como as inter-relações humanas [...]. Por ora, talvez seja suficiente afirmar que a música não é uma exceção a esse axioma: ou seja, ela é, em larga medida uma mercadoria. A música em si, tão pouco quanto a assim chamada vida musical, não pode escapar ao jugo universal da produção de mercadorias. (Adorno, 2020, p. 108)

Assim como Lukács atribuía à excessiva racionalização da produção capitalista a perda de toda “unidade” orgânica, na medida em que os processos se tornam cada vez mais parciais e alienados uns dos outros, também Adorno enxerga no âmbito musical formas específicas de reificação. Em suas análises musicológicas dos hits radiofônicos, Adorno percebe uma desconexão cada vez maior entre as partes, alienadas umas das outras e do todo. No que diz respeito aos modos de escutar música, percebe uma atenção cada vez maior aos detalhes – temas específicos que, reificados, se tornam famosos e melodias memorizadas independentemente do contexto em que ocorrem no interior de uma composição. Em um ambiente musical mercantilizado ocorrem formas específicas de fetichização e reificação. Assim como na análise de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, a utilização do conceito por parte de Adorno, no que diz respeito ao âmbito musical, consiste em mostrar como os comportamentos dos indivíduos imersos em relações musicais mercantilizadas tendem a apresentar uma substituição dos fins pelos

meios. Arranjos musicais sempre iguais, culto excessivo à personalidade, nomes de artistas que funcionam como se fossem marcas de produtos, excessiva valorização dos figurinos e das trajetórias pessoais dos artistas e dos grandes regentes em detrimento da própria música, fetichização de instrumentos famosos, como os violinos Stradivarius, sem qualquer relação com a música que produzem: em todos os casos, Adorno encontra sintomas de uma consciência musical reificada.

Esse tipo de perspectiva histórica é fundamental para o tipo de análise crítica que Adorno tem em mente, a saber, uma crítica social que não se limite a *descrever* o fenômeno da escuta musical, hipostasiando sua forma atual e atribuindo-lhe um caráter de natureza, mas que mantenha presente a consciência de sua relação íntima com o desenvolvimento histórico. Nesse sentido, é claro que o problema da escuta musical não pode ser tomado *em abstrato*, mas como um fato social imbricado em uma complexa teia de relações sociais. Assim, se nas décadas de vinte e trinta boa parte da população estadunidense e europeia passou a ouvir música *mediada por um aparato tecnológico* – uma música ela própria produzida por um aparato –, então é claro que o teórico crítico não pode evitar de dedicar-se a uma análise do próprio aparato. O viés materialista de Adorno deixa-se perceber de forma cristalina. O que ocorre ao longo dos últimos séculos é uma alteração completa no *modo de produção* da música nas sociedades ocidentais, e com isso alteram-se também suas funções sociais e os tipos de interação e de compreensão musicais socialmente possíveis. Suas análises musicais acerca das profundas mudanças na vida musical social decorridas da introdução do rádio, mesmo que sejam datadas no que diz respeito a certos particulares, anunciam, já na década de trinta, aquilo que Adorno talvez tenha de

mais original: sua capacidade de mostrar o quanto o desenvolvimento de uma racionalidade moderna, sobretudo capitalista, alterou a forma de todas as manifestações sociais mesmo no que diz respeito aos detalhes mais intrínsecos. Na introdução de seu livro sobre Adorno, Fredric Jameson exprime esse ponto com toda a clareza:

A originalidade dessa obra filosófica, assim como de sua estética, reside em uma ênfase exclusiva na presença do capitalismo tardio como uma totalidade dentro das próprias formas de nossos conceitos ou das próprias obras de arte. Nenhum outro teórico marxista apresentou essa relação entre o universal e o particular, o sistema e o pormenor, com esse tipo de atenção exclusiva, embora de amplo alcance. (Jameson, 1997, p. 23)

Por essas razões, fica claro porque seus textos do período lidam com questões técnicas relativamente ao rádio, tomado como um *aparato* que realiza uma forma de mediação entre o ouvinte e a música. Não é fortuito que suas análises lidem com discussões tecnológicas e não é prudente que nós simplesmente as descartemos de forma apressada sob a justificativa de serem ultrapassadas. É justamente ali que Adorno mostra sua originalidade, dando corpo, no campo da análise musical, ao velho teorema marxista segundo o qual a mudança nas condições materiais da vida engendra amplas alterações na vida social.⁵

⁵ Cabe salientar que o interesse de Adorno pelas relações entre música, tecnologia e sociedade não se iniciou apenas com a sua participação no projeto de Lazarsfeld, mas já existia desde a década de vinte quando, com pouco mais de 20 anos de idade, começou a colaborar com a revista *Musikblätter des Anbruch*, publicação vienense dedicada à música de vanguarda, sob a indicação de Alban Berg, um de seus editores. Ao ser convidado para participar do quadro editorial da publicação, Adorno propôs

A crítica à estilização daquilo que é, no fundo, indiferenciado, – estilização com vistas a uma pseudo-individualização que visa o mercado – está intrinsecamente ligada à sua crítica ao jazz. Mas, para que seja bem compreendida, é importante que se tenha em mente que, como dissemos, o jazz é nos anos trinta a música popular do momento, de modo que a sua crítica está no escopo da crítica ao *establishment* da cultura. No primeiro capítulo, trataremos da crítica de Adorno ao jazz e à toda música de entretenimento, apresentada no contexto do rádio envolta em fetiches. O filósofo pretende fazer *crítica da ideologia* dominante enquanto analisa e avalia a música

uma série de mudanças – dentre outras, o nome original foi reduzido para apenas *Anbruch*. Além disso, insistiu na necessidade de se introduzir espaços de discussão sobre o *kitsch*, a ‘música leve’ e questões tecnológicas. Em seu artigo *Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project*, Thomas Levin e Michael von der Linn resgatam e analisam os memorandos da época, até então não publicados, e salientam o interesse de Adorno nas temáticas relacionadas à tecnologia. Como parte do esforço de renovação, Adorno sustentava que “a nova *Anbruch* deveria empreender uma reconsideração crítica da ampla gama de tecnologias que vinham sendo empregadas na produção tanto da música ‘leve’ quanto da ‘séria’. Para esse fim, ele propôs uma nova coluna, intitulada “*Mechanische Musik*”, dedicada exclusivamente às questões relativas à música e às máquinas” (Levin, 1990, p. 28). Mesmo que discussões tecnológicas não fossem inéditas na época, em geral eram realizadas da parte dos produtores e da indústria e tinham certo caráter de propaganda. Em troca, “Adorno concebeu a coluna [...] como um fórum crítico e pedagógico voltado para os *consumidores*, fornecendo-lhes tanto aconselhamento técnico quanto crítica musicologicamente qualificada dos trabalhos produzidos para as várias novas mídias”. (Levin; Linn, 1994, p. 318). Em 1927, Adorno dedicou seu primeiro texto à temática tecnológica, centrando sua análise no gramofone. Em *The Curves of the Needle*, suas reflexões já eram multifacetadas e incluíam análises de diferentes ordens, anunciando os tipos de abordagens que daria futuramente ao problema do rádio. No texto, lê-se Adorno “especulando sobre o apelo psicológico do novo meio (comparando seu fascínio com o prazer proporcionado pela fotografia), suas ramificações para a experiência da música, seu efeito potencial na audição (como sua ameaça para o futuro do ouvido absoluto), e a sociologia de sua recepção e de sua exploração comercial” (Levin, 1990, p. 30).

radiofônica, desmascarando sua artificialidade e apontando sua vinculação com a ordem econômica vigente. Nisso consiste uma continuidade que se verifica ao longo de toda a trajetória intelectual de Adorno: já sua crítica à filosofia de Kierkegaard, sua interpretação da obra musical de Beethoven, sua disputa com os teóricos neo-freudianos, sua análise do papel social da Indústria Cultural e, também, sua análise do jazz são, todos, diferentes capítulos de um mesmo intento: a saber, o de mostrar como os mais diversos tipos de manifestações no campo da cultura – na filosofia, na ciência ou na arte – estão permeadas por visões de mundo intrinsecamente relacionadas com a ordem econômica capitalista dominante. Adorno se mantém fiel à tarefa de mostrar o caráter ideológico do jazz e de toda música radiofônica. Nesse sentido é que devem ser interpretados seus escritos sobre música no rádio e, em particular, sobre o jazz. O jazz é ideologia na exata medida em que é falsa consciência: reproduz, ainda que de maneira inconsciente e com uma pretensão modernista, os ideais do capitalismo desenvolvido – enfatizando uma visão de mundo que, pensa Adorno, é avessa à liberdade e ao indivíduo. É falsa consciência porque enquanto se apresenta como uma forma de arte revolucionária e contestadora da ordem, e assim é pensada por seus músicos e idealizadores, supostamente capaz de superar a alienação musical por meio da sua explosão de energia e seus improvisos, guarda, secretamente, todos os ingredientes da própria sociedade que acusa. Apresenta-se como uma válvula de escape que não permite que o sujeito escape para lugar algum; ao contrário, tal como toda música de entretenimento, é procurado pelo indivíduo exaurido pela rotina de trabalho e pela vida nas cidades. O indivíduo que nele busca encontrar a fuga do trabalho e de sua alienação, termina, no jazz, sendo lançado, novamente, no mundo da mecanização alienada.

Mas, o que isso significa? Isso quer dizer que, com a introdução de novas tecnologias e sua exploração econômica no âmbito das produções artísticas, são alterados os modos através dos quais as artes são produzidas, distribuídas e consumidas, abrindo espaço para seus novos usos com fins políticos, pedagógicos ou publicitários e, conseqüentemente, mudando a natureza da relação entre os espectadores e as obras. Alteram-se, portanto, os seus *usos*. Para Benjamin, no contexto da arte tradicional, a obra de arte tem, sobretudo, uma *função ritual e religiosa*, na medida em que é objeto de culto, valorizada em decorrência do seu caráter de ‘testemunha da história’. Na sua *unicidade* concretiza-se o processo histórico do qual foi parte. Em sua existência material unitária acha-se a história de suas transformações ao longo do tempo e do espaço, tanto no sentido de suas mudanças físicas como, também, das mudanças nas relações de propriedade nas quais ingressou. “O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade”, escreve Benjamin, “e sobre o fundamento desta encontra-se a representação (*Vorstellung*) de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto” (Benjamin, 2018, p. 19).

A fotografia e o cinema, em troca, ensejaram um rompimento: ao invés de simplesmente situarem-se ao lado das artes tradicionais, aumentando-as em número, o seu surgimento *transformou o caráter total da arte que, ao despojar-se dos papéis que cumpria no interior do ritual, teve suas funções sociais modificadas*. Na cópia, ausente o testemunho do tempo, que caracteriza a autenticidade do original, então, ocorre o abalo da autoridade da obra de arte tradicional e, em consequência, o *ocaso da sua aura*. Para Benjamin, a consequência dessa transformação sobre o campo artístico altera radicalmente os

efeitos sociais da obra: é justamente essa decadência da aura que permite a emancipação da arte de sua existência vinculada ao ritual e, desse modo, abre caminho para novas possibilidades de inserção na sociedade. Com a reprodutibilidade técnica das obras, são desbloqueadas, segundo Benjamin, novas possíveis funções sociais para as artes, sobretudo relacionadas a um uso político e representativo, que permite a elas exercerem a função de crítica social e de incorporar demandas emancipatórias, como de fato ocorreu ao longo do século passado. Também no que diz respeito à música, a reprodutibilidade técnica substituiu a ocorrência única pela ocorrência múltipla. As novas invenções tecnológicas, aparecidas nas primeiras décadas do século XX, permitiram a reprodutibilidade técnica também dos sons, alterando radicalmente a relação da obra de arte musical com o seu *aqui e agora*, assim como Benjamin diagnosticara no campo das artes visuais. Isto é, a relação da música com o tempo e com o espaço é alterada em um sentido profundo, decorrente da reprodução mecânica. Trata-se, creio, de um fato de grande importância e, se minha leitura estiver correta, creio que são as amplas implicações que essas transformações exercem sobre a vida musical que estão *sub judice* nos textos de sociologia da música de Adorno.

Na cultura musical radiofônica, a música passa a estar associada ao prazer e ao divertimento, e é progressivamente despida de toda seriedade por estar associada ao descanso e ao lazer. Mas, o tempo de lazer, no qual as pessoas consomem as mercadorias culturais, é parte do todo, e não pode ser pensado fora dele. É a *contraparte não-produtiva* do tempo de trabalho, e tanto sua razão de ser quanto sua forma e seus conteúdos estão atados a ele. De um lado, porque, sob o modo de produção vigente, também o lazer é alvo de um mercado, de

modo que os produtos destinados às pessoas em seu descanso foram eles próprios produzidos segundo a lógica capitalista e chegam aos consumidores via instrumentos de mercado. Isso explica a sintonia que pretensamente, e de fato, existe entre o “desejo” dos consumidores dos bens culturais e os conteúdos que são distribuídos pelos produtores: Adorno enxerga uma totalidade tão bem administrada que condiciona igualmente os conteúdos do entretenimento comercial e os hábitos e desejos dos seus consumidores. Novamente, a natureza da música de entretenimento, tanto no que diz respeito ao âmbito da sua constituição imanente quanto na forma como é escutada, bem como toda esfera da “diversão comercial”, deve ser analisada sob o ponto de vista da sua função social no interior do capitalismo administrado. Compreendida como dialeticamente relacionada com a esfera do trabalho, sua natureza se ilumina a partir da compreensão dessa relação. Mesmo um ato aparentemente sem significado, como ligar o rádio e experimentar a excitação de reconhecer a canção que está tocando, deve ser interpretado na relação que possui com a totalidade da vida social. Por isso, já em *On Popular Music*, Adorno esboça uma temática a qual se dedicaria ao longo de toda a sua produção: a reflexão filosófica acerca da natureza do tempo livre no capitalismo. Se o modo de produção é tal que exige que as pessoas dediquem grande parte do seu tempo para atividades mecanizadas do universo do trabalho, que combinam *esforço* e *monotonia*, ao mesmo tempo em que as submetem a todo tipo de pressão em seus empregos, angústia e preocupações com relação à sua segurança financeira, não é possível que se imagine que o seu tempo de descanso não esteja de alguma forma forjado desde fora. Isto é, ainda que o lazer seja o polo oposto ao trabalho produtivo, é em função da lógica do trabalho que ele se constitui. O tempo dedicado ao trabalho é de tal forma exigente

e mecanizado que é de se esperar que as pessoas no “tempo livre” – precisamente, *livre do trabalho* – queiram ver-se livre justamente daquilo a que se submetem em suas funções. O entretenimento e, em particular, a música comercializada, alimenta-se do desejo, justificado, de que se possa escapar da racionalização excessiva das atividades laborais. Por isso, Adorno vê no campo do entretenimento a coexistência de demandas contraditórias, resultantes de uma contradição real no interior do modo de produção. Sob o capitalismo tardio, por ser repetitivo e alienado, o processo de trabalho é simultaneamente *cansativo* e *entendiante*. Isso suscita, no âmbito do descanso, um duplo desejo. Quer-se um tipo de entretenimento que propicie a fuga do tédio – daí a ênfase nos aspectos “estimulantes” e “excitantes” dos produtos comercializados no âmbito da cultura musical radiofônica – ao mesmo tempo em que se quer evitar todo esforço. No descanso, o sujeito assume, portanto, uma função passiva. Vai ao cinema, senta-se e diz ao filme: “entretenha-me”. Tão bem sucedida será uma mercadoria musical ou fílmica quanto for capaz de combinar essas demandas contraditórias. Deve entreter sem entediar, divertir sem exigir esforço excessivo. Sobretudo, deve distrair. Adorno vê, aí, o segredo da função social da música de entretenimento sob o modo de produção vigente. Ela conquista seu direito à existência porquê de fato cumpre um papel significativo na estabilização da vida em sociedade, fornecendo um equilíbrio fundamental para a manutenção do seu funcionamento estrutural.

Assim, fica tensionada a associação, excessivamente direta, entre o advento da reprodução técnica e o declínio do caráter aurático, tal como formulada por Benjamin. Em *Radio Physiognomics*, Adorno esboça, ainda, uma análise suplementar que, mesmo que não faça parte do âmbito da fenomenologia do rádio, contribui para a

problematização da conceituação benjaminiana. Segundo Adorno, na medida em que o rádio aproxima os sujeitos das produções musicais, encurtando substancialmente as distâncias entre o tempo-espço da sala de concertos e o da vida cotidiana, a autoridade de certas obras musicais importantes para a tradição, mediante a repetição excessiva, tende a aumentar. A 5ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, *ganha em autoridade no contexto da cultura radiofônica, e não o contrário*. Como vimos no capítulo anterior, o tratamento dado às peças clássicas no âmbito da radiodifusão tende a valorizá-las, envolvendo-as em fetiches. Quanto mais se escuta Beethoven no rádio, mais se está convencido, acriticamente, da sua importância, sem que se faça mais qualquer tipo de ponderação. O mesmo ocorre, segundo Adorno, com a reprodução mecânica excessiva de outras obras tidas como importantes para a história da música que precede a invenção do rádio.

Ao serem repetidas várias e várias vezes, algumas delas, por exemplo as sinfonias de Beethoven que mencionamos na *Parte I*, não apenas perdem seu ‘aqui’, mas também seu ‘agora’. Mesmo que elas costumassem ser repetidas em certos intervalos específicos, desaparece a dignidade quase ritual atribuída a elas desde que aparecessem em uma determinada hora. Agora, quando elas são tocadas repetidamente, não podem mais sustentar a dignidade da ocasião. Elas estão perdendo sua aura porque não mais mantêm distância dos ouvintes. Apresentam uma tendência de se misturar em seu cotidiano porque podem aparecer em quase todos os momentos, e porque pode-se acompanhar a escovação dos dentes com o Allegretto da Sétima. Se isso significa a perda de autenticidade em nosso sentido do termo, também pode significar um aumento de

autenticidade em outro sentido, assim como a autoridade de um anúncio aumenta quando ele é repetido várias vezes. Quanto mais você ouvir a Sétima Sinfonia, menos provavelmente deixará de discuti-la. O valor de exposição que Benjamin vê aumentando em relação ao valor de culto de uma obra em particular, e que é intimamente semelhante à fatalidade da música plugada, parece-nos ainda mais autoritário do que o anterior. Aqui, a teoria da aura se envolve em dificuldades que não podem ser ocultadas pela simples razão de que não são dificuldades de uma teoria antagônica, mas são criadas por contradições na realidade. (Adorno, 2009d, pp. 91-92)

É nesse sentido que “em vez de simplesmente permitir a reprodução dos clássicos, o rádio mudou a natureza da própria escuta” (Phillips, 2012, p. 123). Uma primeira caracterização dos hábitos de audição musical vigentes, de caráter crítico e negativo, e uma reflexão acerca das condições de possibilidade de uma experiência estética e de audição musical consequente sob as condições sociais e econômicas vigentes foi elaborada por Adorno no célebre *O fetichismo na música e a regressão da audição*, publicado no volume 7 da *Zeitschrift für Sozialforschung*, no qual Adorno introduz a noção de audição regressiva. Adorno desenvolve um conceito poliédrico, na medida em que é o resultado de uma rede de relações conceituais que conectam análises sociológicas, sociopsicológicas, políticas, tecnológicas e estritamente musicais. Sua análise multifacetada de um ato aparentemente banal – o ato de ouvir música – revela um traço central do pensamento de Adorno: sua tentativa de desvelar nos mais elementares hábitos cotidianos a expressão de traços gerais da vida social, que a permeiam amplamente e que se fazem perceber no modo

particularizado em que ali se configuram. A noção de regressão é explorada desde um ponto de vista psicanalítico – ou, também, da psicologia social – até uma caracterização em termos estritamente musicais. Em certo sentido, Adorno compreende por regressão a permanência em estados infantis do desenvolvimento subjetivo, resultado direto da influência do ambiente cultural fetichizado, consumista e hedonista sobre a formação dos indivíduos, que encontra também sua expressão na alienação progressiva dos ouvintes que, quanto mais ouvem música no rádio, menos contato estabelecem com a própria música: “o que regrediu e permaneceu num estado infantil”, diz Adorno, “foi a audição moderna” (Adorno, 1975b, p. 182). Isto é, Adorno se refere a uma audição infantil, a um modo infantil de ouvir música⁶. Associa a falta de entendimento dos ouvintes com relação ao que escutam a uma forma de infantilidade: assim como a infância é caracterizada por comportamentos não refletidos, também a audição infantil tem um caráter de ingenuidade, incompreensão e desatenção.

O caráter infantil da audição priva o ouvinte, de saída, da possibilidade de qualquer forma de *compreensão* daquilo que escuta.

⁶ A ideia de associar a escuta musical contemporânea, especialmente quando realizada diante do rádio, a uma forma de comportamento infantil foi registrada, também, nos seus apontamentos expostos aos outros integrantes do projeto sobre o rádio. Em *Theses About the Idea and the Form of Collaboration*, texto que permaneceu inédito até a publicação de *Current of Music*, Adorno enuncia sua ideia: “Na minha seção especial do projeto, a música, uma ideia ficou gravada em mim que eu preferiria chamar, a princípio, de audição “infantil”. Em comparação com a audição musical desenvolvida, a audição de música no rádio mostra características infantis definidas” (Adorno, 2009e, p. 479). Em seguida, insta os colegas a se debruçarem sobre a mesma problemática: “Eu ficaria muito grato aos colegas em outras seções do projeto se eles dedicassem alguma atenção às características “infantis” das reações do ouvinte de rádio. Possivelmente poderíamos trocar nossas experiências a respeito desta esfera”. (Adorno, 2009e, p. 479).

Incapaz de apreender uma obra de arte sob a forma de um todo dotado de sentido – um *todo semântico* –, o ouvinte radiofônico, puramente sensorial, tende a conceber a música como uma sequência mais ou menos aleatória de elementos distintos que lhe afetam. O caráter infantil e de não liberdade se manifesta, justamente, na ênfase excessiva que a audição regressiva dá aos elementos sensoriais da música, da qual espera sempre e cada vez mais o prazer sensual imediato. Segundo Adorno, a audição infantilizada tende a escutar a música de forma *atomizada*, estimulada pelos seus elementos particulares – como melodia e ritmo – que atraem a sua atenção especialmente em função de seu caráter puramente sensual, de onde formula o conceito de *audição atomística*. Já em seus escritos sobre rádio, Adorno se referia a uma “estética de efeitos” (*effect aesthetics*) para caracterizar o tratamento que os programas radiofônicos davam à música erudita: segundo Adorno, estes incentivariam uma forma de apreciação musical centrada sobretudo no modelo da *reação a um estímulo*, definida em termos de uma ‘resposta’ a ritmos e movimentos. Essa perspectiva expressaria uma compreensão segundo a qual o valor da arte se encontra no *efeito* que produz sobre as pessoas. Assim, a audição atomística, culinária e sensual é uma audição capturada por uma estética dos efeitos, típica da espetacularização da cultura. A música destinada ao espetáculo, ao *show*, tende cada vez mais a sacrificar a pretensão ao que Adorno chama de *sentido musical* em nome da produção de efeitos sobre os ouvintes. Sua análise da degradação da forma sinfônica quando veiculada pelo rádio, por exemplo, bem como sua crítica ao maquinismo do jazz e aos hábitos perceptivos dos ouvintes radiofônicos, apontam para um elemento comum: em todos os casos, aponta formas *reificadas* de experiência musical, onde a própria música e sua percepção são privados de

sentido na medida em que inexistia uma totalidade coerente a ser apreendida pelo pensamento. Essas análises, formatadas em uma chave crítica, sugerem como Adorno de algum modo esperaria que uma experiência musical não infantilizada devesse estar associada a um certo caráter de *conhecimento*.

3. O caráter *negativo* da crítica: o intelectual como crítico da consciência reificada

Como vimos, Adorno afirma a necessidade de uma *crítica* do rádio, mas desde então manteve uma relação ambivalente com os meios de comunicação de massa. Sabe-se que entre os anos de 1950 e 1969, Adorno participou de mais de 160 programas de rádio na Alemanha, debatendo uma ampla gama de temas de interesse público. Diversos debates e aulas veiculadas pelo rádio posteriormente foram publicadas como ensaios, como é o caso de *Wozu Philosophie heute?* e *Kritik*, os quais aqui analisamos. No prefácio de “Critical Models”, edição americana que reúne as traduções para o inglês de *Eingriffe: Neun kritische Modelle*, de 1962, e de *Stichworte: Kritische Modelle 2*, publicado pouco após o falecimento de Adorno, em 1969, o tradutor Henry W. Pickford resume o propósito geral dos ensaios ali reunidos. “Esse documento oferece um retrato vivo de Adorno no papel de um intelectual público”, escreve, “explicando-se ad hoc acerca do que poderia ser considerado o motivo prático desses escritos: promover a maturidade política ao levar a consciência reificada a uma

autocompreensão (*self-awareness*)” (Pickford, 1998, p. viii). Seu engajamento nas mídias de massas, apesar de toda a crítica que lhe endereçara, atesta sua intenção consciente e de caráter prático de participar do debate público e de poder contribuir com alguma forma de mudança. A observação de Pickford se apoia na declaração explícita de Adorno na Introdução da referida coletânea de ensaios: “Assim, surge uma palavra de ordem que involuntariamente se repete em muitos dos artigos: *consciência reificada, na qual os ensaios procuram intervir*, seja no trabalho das ciências humanas ou na atitude dos professores em relação à filosofia, no clichê dos anos 20 ou a perversa sobrevivência dos tabus sexuais, no mundo pré-fabricado da televisão ou na opinião irrestrita” (Adorno, 1998c, p. 4). Essa orientação de ordem prática, visando uma intervenção no debate público que mirava o pensamento reificado, bem como o desejo de ser entendido, é confirmado por um interessante relato de seu editor na Hessischer Rundfunk de Frankfurt, segundo o qual Adorno lhe dissera:

“Quero ser compreendido pelos meus ouvintes”... [Adorno] pensou que eu, como “especialista”, sabia melhor como conseguir isso. Era, surpreendentemente, da maior importância que ele fosse compreendido mesmo e especialmente em um meio da “indústria cultural”. Os técnicos de som que se encarregavam de gravá-lo depois tinham que repetir espontaneamente e com suas próprias palavras o que ele havia dito, e muitas vezes seguia uma discussão muito melhor e mais compreensível do que a palestra que ele acabara de ler no microfone. Tínhamos que cuidar para que, quando ele chegasse à estação de rádio, houvesse técnicos de som apropriados que pudessem justificar suas respostas para ele. Era preferível adiar uma sessão do que Adorno ter que abrir mão da

importante discussão depois com nosso assistente. Certa vez, gravamos uma dessas discussões entre Adorno e seu técnico de som sem que ele percebesse e depois reproduzimos para eles. Ele se achava “surpreendentemente bom”, o que significava muito em consideração à sua presunção exigente, seu ceticismo pronunciado em relação à mídia de massa e sua aversão geral por organizações e instituições que moldam a opinião. (Kadelbach, 1990, pp. 51, 52)

O caráter público da crítica e sua vinculação com a política é tornado explícito, por Adorno, em *Kritik*, texto publicado postumamente e que originalmente fora preparado para uma de suas aulas no rádio alemão, como parte da série *Politik für Nichtpolitiker*, transmitida em 26 de maio de 1969 pela *Süddeutscher Rundfunk*. A conexão entre crítica e política se justifica, segundo Adorno, pelos vínculos existentes entre o exercício da crítica e a própria natureza da democracia, tal como historicamente desenvolvida. Trata-se de um vínculo multifacetado, que apresenta um lado positivo e um negativo. De uma parte, não somente a crítica é necessária para a existência da democracia, mas a democracia é *definida* pela crítica na medida em que se fundamenta na divisão de poderes que criticam uns aos outros. A relação recíproca entre os poderes, baseada na crítica mútua, impede o despotismo para o qual tenderia cada poder em separado quando da ausência do elemento crítico. Desse modo, a relação umbilical entre *democracia* e *crítica* justifica o caráter amplo e não limitado da própria crítica que, assim como a política, não deve se ater a instâncias particulares, excessivamente restritas da vida em sociedade. Assim como a política não constitui uma esfera isolada e se manifesta em instâncias diversificadas, também a crítica está

autorizada a extrapolar um campo específico de atuação. Além disso, de outro lado, Adorno considera que a existência de uma democracia plena tem como pré-requisito a exigência de uma *maturidade política* dos sujeitos democráticos: não há democracia sem pessoas que sejam capazes de refletir, avaliar e escolher por conta própria, sem a coerção alheia, através de um exercício fundamentalmente crítico, que se manifesta sobretudo na possibilidade de o indivíduo *resistir* aos poderes constituídos, às opiniões majoritárias e a tudo aquilo que é pré-estabelecido e coercitivamente imposto. Adorno encontra aí, portanto, o *caráter negativo* do exercício da crítica por parte do cidadão autônomo no interior de uma democracia. Crítica como resistência, como oposição, como negação. A capacidade de resistir, escreve Adorno, “de distinguir entre o que é conhecido e o que é aceito meramente por convenção ou sob a coação da autoridade, *é uma com a crítica*, cujo conceito de fato vem do grego *krino*, ‘decidir’” (Adorno, 1998, pp. 281, 282).

No que consistirá, portanto, o papel da atividade filosófica, da crítica musical e da pesquisa sociológica crítica diante do totalitarismo do esclarecimento, da positividade e da aversão à crítica? Suas considerações partem do reconhecimento do destino da filosofia no decurso dos últimos séculos, em particular diante do desenvolvimento das ciências positivas particulares, as quais passam a ocupar um lugar de centralidade em função de suas capacidades explicativas, de previsão e de produção tecnológica, o que as tornam úteis para o desenvolvimento econômico capitalista. Nesse sentido, ao ensaiar uma resposta para a pergunta *Wozu Philosophie heute?*, em palestra veiculada pela rádio Hessischer Rundfunk, em 1962, afirma: “Quem não quer ser dissuadido da filosofia [...] deve saber que a filosofia não é mais aplicável às técnicas para dominar a vida – técnicas nos

sentidos literal e figurado – com as quais a filosofia esteve tão intimamente entrelaçada” (Adorno, 1998c, p. 6). O infortúnio da filosofia resulta de ter sido ela a primeira disciplina a sucumbir à crise do humanismo no âmbito da cultura, vítima da especialização crescente dos campos de conhecimento, do seu afastamento cada vez maior dos objetivos concretos da sociedade e da perda de algumas de suas áreas de investigação que se tornaram independentes sob a forma de novas ciências especializadas. Sendo assim, a sobrevivência do pensamento filosófico somente é possível a partir de uma avaliação crítica da ordem dominante: sua única alternativa é a *resistência* contra as práticas comuns da contemporaneidade e ao que elas servem, contrariamente à mera justificação do que é dado. Por isso, uma “uma filosofia que renuncia a tudo isso deve, no final, estar irreconciliavelmente em desacordo com a consciência dominante” (Adorno, 1998c, p. 6). Nesse sentido, Adorno considera que a filosofia deve se opor ao que chamava de uma *compulsão coletiva para a positividade*, a mesma que exigia que toda intervenção social por parte do pensador se desse sob a forma da ação concreta. Muitas vezes defendida e exigida em nome de uma oposição à sociedade e suas tendências, a obsessão por uma *práxis* imediata e imediatista apenas reforçaria as mesmas tendências criticadas. Adorno encontra na exigência por uma “crítica construtiva” a confirmação para essa tendência, a qual tende a neutralizar e desqualificar toda forma de crítica que não se enquadrasse no esquema da positividade. Trata-se da “insinuação de que só pode praticar a crítica quem pode propor algo melhor do que o que está sendo criticado”, segundo Adorno, que ao “fazer do positivo uma condição para isso, a crítica é domada desde o início e perde sua veemência” (Adorno, 1998b, p. 287). De certa forma, essas considerações são uma espécie de resposta às críticas que

ele próprio recebeu desde a publicação da *Dialética do Esclarecimento*, quando a crítica negativa da modernidade ocidental, que desenvolveu juntamente a Horkheimer e que esquadrihava o entrelaçamento dialético entre mito e razão, típico do ambiente cultural esclarecido, foi acusada de não fornecer um conceito positivo de esclarecimento que fosse capaz de apontar o caminho para a superação do predomínio da razão instrumental.

O caráter negativo do pensamento filosófico em contraposição à cientificidade positiva no âmbito da sociedade administrada é enfatizado em *Wozu Philosophie heute?* e, como na *Dialética negativa*, aparece na recusa à dialética (positiva) hegeliana, entendida como parte da ‘filosofia tradicional’ na medida em que permanece a reivindicação por uma totalidade. Nesse sentido, afirma que

a única filosofia responsável é aquela que já não imagina ter o Absoluto a seu comando; de fato, a filosofia deve proibir seu pensamento para não o trair, e ao mesmo tempo não deve barganhar nada do conceito enfático de verdade. Essa contradição é o elemento da filosofia. Ela define a filosofia como negativa. (Adorno, 1998c, p. 7)

Seu caráter negativo, portanto, refere-se também ao seu caráter contraditório: busca a verdade sem pretender dominar uma totalidade por meio de conceitos. Assim, tanto o pensamento filosófico estritamente teórico quanto a sociologia de orientação crítica compartilham um caráter antitotalizante e buscam fazer justiça ao *não-idêntico*, entendido como singularidade não totalmente abarcável pelos esquemas conceituais generalizáveis.

Nesse sentido, a questão do caráter negativo do pensamento filosófico já vinha sendo tratada, também, em diferentes contextos em

sua obra e, no que diz respeito ao seu viés mais sociológico, fora tematizada desde o final dos anos 1930 quando Adorno pela primeira vez trabalhou com pesquisa empírica e formulou a concepção de um conhecimento sociológico crítico. Desde então, passou a defender a posição segundo a qual objetividade que é pretendida pela pesquisa empírica “administrativa”, restrita à coleta de dados e registro de opiniões, não fornece um conhecimento objetivo do que, mais tarde na década de 1960, chamaria de *essencial* da sociedade. Em troca, o que esse tipo de pesquisa obterias das respostas aos questionários e das entrevistas realizadas seria um mero reflexo subjetivo – veiculado sob a forma de “opiniões individuais” – de relações sociais objetivas. Por isso, argumenta que a

coleta de dados e o tratamento estatístico não conseguem apreender as tendências sociais, mas apenas *congelá-las* nas insuficientes médias. O pressuposto segundo o qual *science is measurement* (ciência é medida) reproduz o próprio limite da matemática: é abstrato, nada diz sobre a verdade do social. (Frederico, 2008, p. 157)

Anos depois, ao refletir sobre a experiência do período, Adorno declararia:

Parecia-me – e ainda hoje estou convencido disso – que, na atividade cultural, ali onde, segundo o ponto de vista da psicologia da percepção, não há mais que estímulo, apresenta-se algo definido qualitativamente, espiritual e cognoscível em seu conteúdo objetivo. *Oponho-me a constatar reações, a medi-las, sem colocá-las em relação com os estímulos, isto é, com a objetividade frente à qual*

reagem os consumidores da indústria cultural; nesse caso, os radiouvintes. (Adorno, 1995, pp. 143, 144)

O empirismo estrito de Lazarsfeld, positivista, ao hipostasiar a realidade constatada, falharia em reconhecer o vínculo entre fenômenos individualmente analisados e as tendências mais gerais de movimento. Ao tratar sobre o tema em *Hábitos de escuta: uma análise de likes e dislikes na música popular leve*, texto escrito no âmbito de seus estudos sobre o rádio, Adorno traz esse ponto à tona reiterando sua desconfiança acerca da validade das opiniões expressas no contexto das pesquisas empíricas estritamente positivas, o que suscitava o debate acerca do status da *individualidade* e sua suposta espontaneidade nas sociedades economicamente desenvolvidas. “Se, no entanto, for descoberto que a espontaneidade e a atividade criativa são, em nossa sociedade, ilusórias e não atualizadas em larga escala mas largamente substituídas por pseudo-individualidade que meramente reflete as forças sociais objetivas trabalhando sobre as massas”, escreve Adorno, então “toda nossa concepção do ‘temperamento moderno’ teria que ser drasticamente revisada” (Adorno, 2009c, p. 273). Nos textos epistemológicos dos anos 60 – incluindo os diversos cursos que deu sobre Sociologia, em Frankfurt – essa oposição entre modos de fazer sociologia reaparece e Adorno as distingue como *positiva* e *crítica* (ou negativa). Ao usar o termo *positivismo*, Adorno imaginava posições cientificistas que, em epistemologia, adotariam formas de empirismo mais ou menos estritos e desconfiariam de conceitos tidos como metafísicos, como *Estado* e *sociedade*. Desde a sua primeira formulação em Comte, segundo Adorno, a sociologia de viés positivista já carregava o motivo da tecnocracia, “algo de *social engineering*, ou seja, algo da crença de

que os peritos científicos, que se servem de determinadas técnicas metodológicas, não de levar a um estado equilibrado, estável – quer dizer: a um estado funcional” (Adorno, 2015, p. 36). Basta pensar no *princípio estático* e *princípio dinâmico*, de Comte, a ordem e o progresso. Para Adorno, há em Comte um certo tipo de concepção que pensa a sociedade sobretudo a partir da técnica, colocada como categoria fulcral da análise social, e que, na obra de Marx, reapareceria sob a forma da doutrina das forças produtivas.

Nesse contexto, o papel do pesquisador, seja no campo da filosofia crítica ou da pesquisa sociológica, deveria consistir em desmascarar discursivamente aquilo que se apresenta sob a forma de uma pseudo-imediatidade: eis o papel *negativo* também da sociologia crítica. Mesmo um ato aparentemente sem significado, como ligar o rádio e experimentar a excitação de reconhecer a canção que está tocando, deve ser interpretado sob diversos aspectos a fim de determinar sua univocidade tanto quanto suas mediações com outros âmbitos da vida social. Assim como a dialética sem *Aufhebung* evita a subordinação das particularidades sensíveis à unidade do pensamento conceitual, a sociologia crítica buscaria analisar o objeto estudado – uma obra de arte ou um fato social, por exemplo – visando uma descrição não coercitiva do objeto singular, buscando a determinação da pluralidade de suas várias nuances, as quais não são encaixáveis em esquemas generalizantes, ainda que permaneçam ligadas a âmbitos mais abrangentes da vida social. Trata-se, novamente, da *primazia do objeto* sobre o sujeito cognoscente. No campo da Estética, por exemplo, a “tarefa de uma interpretação filosófica de obras de arte não pode ser produzir a identidade dessas obras com o conceito, consumi-las nesse conceito”, ainda que, não obstante, “a obra desdobra-se em sua verdade por meio dessa identidade” (Adorno, 2009b, p. 20). Esse

caráter contraditório, negativo, expressa-se na utopia do conhecimento, a saber, “abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos” (Adorno, 2009b, p. 17). No campo da análise sociológica, isso consistiria em um certo tipo de atividade orientada para a compreensão do fato particular através da elucidação de seus diferentes aspectos e suas (potencialmente infinitas) mediações, de modo a permanecer-se sensível aos aspectos subjetivos e contingentes do seu sentido, sem que se caísse na tentação do pensamento identitário, estritamente positivo, que elimina as ambiguidades e contradições da contingência sensível em nome da universalidade da unidade conceitual.

Isso não significa, no entanto, abrir mão da pretensão de se vislumbrar um conhecimento *da sociedade* como um todo, mas quer dizer que tal conhecimento não é possível senão por meio da relação dialética entre os fatos particulares analisados – irreduzíveis a um esquema geral – e a determinação de um sentido que os ultrapassa por meio de formas de especulação. Em suas *Lições de sociologia*, proferidas em Frankfurt nos últimos anos de sua vida ao longo dos anos 1960, Adorno pensa uma sociologia capaz, de um lado, de fazer uma leitura da realidade social empiricamente dada – analisar os fenômenos sociais particulares, descrevê-los, registrá-los e mesmo medi-los através dos procedimentos empíricos disponíveis para a pesquisa –, para, a partir daí, vislumbrar, através dos conceitos e da teoria, a *constituição social total*, a fim de poder ‘rastrear’ as possibilidades de mudança. É claro que, em Adorno, não há mais a esperança de uma totalidade unívoca, reconciliada e plenamente coerente, mas permanece a aposta no conhecimento do enredamento funcional que ultrapassa e se objetiva diante dos particulares. Em *Lições de sociologia*, onde estão registradas suas aulas sobre o tema no

primeiro semestre de 1968 – período no qual os debates epistemológicos estavam em pauta, Adorno formula a sua própria posição:

Se me perguntardes o que deveria ser a sociologia, então eu diria que ela tem de ser o exame da sociedade, do essencial da sociedade, o exame do existente, mas num sentido tal que este exame seja crítico, porquanto ela é aquilo que socialmente ‘é o caso’, como diria Wittgenstein, no qual se prescinde daquilo que reivindica ser por si próprio para, simultaneamente, nesta contradição, rastrear o potencial, as possibilidades de uma mudança da constituição social total. (Adorno, 2015, p. 36)

A sociologia *crítica*, portanto, na medida em que busca o conhecimento da sociedade, não diretamente observável, está intrinsecamente ligada ao exercício conceitual teórico e filosófico: de fato, Adorno se recusava em delimitar uma separação inequívoca entre as disciplinas. Nessa perspectiva, os achados e análises particulares que resultam da pesquisa empírica instrumentalizada e metodologicamente estruturada são tomados como parte de uma rede e, portanto, também são avaliados na relação que possuem entre si. Ao contrário do que era acusado, na referida disputa epistemológica, a análise do fenômeno particular se reveste, na visão de Adorno, de grande importância. Não se trata, portanto, de uma diminuição do papel da empiria, mas ao contrário. Com Kant, Adorno crê que somente a partir dos dados empíricos obtidos é que pode haver elaboração epistêmica. Mas o conhecimento vai para além do particular, visa a totalidade. Adorno declara:

tanto a nossa simpatia como, em certa medida, o nosso interesse temático visam estes momentos concretos, mas apenas, claro está, num sentido completamente diferente daquele que é habitual na ciência comum, já estabelecida, classificatória. (Adorno, 2015, p. 40)

Nesse sentido, os fenômenos particulares se revestem de especial importância, especialmente quando são tais que expõem aspectos fundamentais das configurações sociais mais amplas.

O caráter negativo da crítica filosófica e sociológica responde, portanto, tanto à filosofia que visa ao Absoluto quanto à ciência estritamente positiva. A filosofia se mantém viva como resistência, contrariamente à tese segundo a qual o pensamento que não pode ser concretamente realizado de forma imediata deveria, portanto, ser descartado. Pensar a totalidade na sua inverdade, na sua falsidade, seria já um meio de imaginar um mundo que poderia ser melhor. Por isso,

se a filosofia vencer o medo causado pela tirania dos movimentos filosóficos predominantes – a intimidação ontológica de não pensar nada que não seja puro, e a intimidação cientificista de não pensar nada que não esteja “ligado” ao corpus de descobertas reconhecido como cientificamente válido – então seria capaz de reconhecer o que esse medo proíbe, o que uma consciência imaculada de fato pretende. [...] Somente um pensamento que não tenha um santuário mental, nenhuma ilusão de um reino interior, e que reconheça sua falta de função e poder, pode talvez vislumbrar uma ordem do possível e do inexistente, onde os seres humanos e as coisas estariam cada um em seu lugar adequado. Porque a

filosofia não serve para nada, ela ainda não está obsoleta.
(Adorno, 1998c, p. 15)

A análise da arte, então, tanto em sua constituição formal imanente quanto em suas significações sociais, é por ele realizada em função do potencial crítico que possui: a saber, a capacidade de fazer da crítica uma ferramenta teórica da qual podemos nos servir para denunciar a barbárie que cotidianamente se nos é apresentada sob o véu ideológico da necessidade. O sentido da crítica é sempre o de uma tentativa multifacetada de desvelamento da regressão a que somos submetidos sob as condições de uma mercantilização irrestrita de todos os aspectos da vida, com toda a degradação qualitativa que isso acarreta. Trata-se, em certo sentido, de uma regressão antropológica, qualitativa. Não no sentido histórico – isto é, uma regressão a uma era anterior em que os homens seriam pretensamente mais autônomos e donos dos seus destinos –, mas filosófico e sociopsicológico: uma forma regressiva de consciência passiva e conformada ao mundo tal como lhe é apresentado, constantemente empurrada a uma condição infantil e marcada pela incapacidade de se reconhecer como consciência livre.

O estado de coisas com o qual nos deparamos, ainda que se imponha com contundência, possui caráter arbitrário. Cabe, então, ao filosofar, quando tornado crítico, o papel de mostrar sua falsidade. De forma resumida, é nisso que consiste a crítica de Adorno à música em geral. Precisamente por isso, mesmo para quem ama o jazz, a obra de Stravinsky ou a música popular, como eu, seu pensamento segue relevante na medida em que fornece elementos para que se possa pensar, ainda hoje, uma filosofia crítica do mundo que aí está.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2009a) Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour. In: *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, pp. 163-215.
- Adorno, Theodor W. (1998a) *Beethoven: the Philosophy of Music; Fragments and Texts*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Edmund Jephcott. Cambridge: Polity Press.
- Adorno, Theodor W. (2002) Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Ática, pp. 11-26.
- Adorno, Theodor W. (1998) Critique. In: *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Trad. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, pp. 281-288.
- Adorno, Theodor W. (2009b) *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar. 351 p.
- Adorno, Theodor W. (1995) Experiências científicas nos Estados Unidos. In: *Palavras e sinais: modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, p. 137-178.
- Adorno, Theodor W. (1958) Ideen zur Musiksoziologie. Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse, *Aarau*, v. 38, pp. 679-691. Disponível em: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?lang=en&pid=smh-002%3A1958%3A38%3A%3A725>. Acesso em: 29 jul. 2025.
- Adorno, Theodor W. (1975a) Leichte Musik. In: *Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2015) *Lições de sociologia*. Lisboa: Biblioteca 70.
- Adorno, Theodor W. (2011) Mediação. In: *Introdução à sociologia da música*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Unesp, pp. 361-398.

- Adorno, Theodor W. (1975b) O fetichismo na música e a regressão na audição. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural.
- Adorno, Theodor W. (2009c) On Popular Music: Material and Text. In: *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, pp. 271-325.
- Adorno, Theodor W. (2020) Para uma crítica social da música no rádio. In: *Indústria cultural e sociedade: ensaios sobre cultura de massa*. Trad. Vinicius Marques Pastorelli. São Paulo: Unesp, p. 103-122.
- Adorno, Theodor W. (2009d) Radio Physiognomics. In: *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, pp. 41-132.
- Adorno, Theodor W. (2009e) Theses about the Idea and the Form of Collaboration of the Princeton Radio Research Project. In: *Current of Music*. Cambridge: Polity Press, pp. 477-480.
- Adorno, Theodor W. (1998c) Why Still Philosophy. In: *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Trad. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, pp. 3-18.
- Almeida, Jorge M. B. de. (2007) *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Benjamin, Walter. (2018) *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 3. reimp. Porto Alegre: Zouk.
- Feige, Daniel M. (2014) *Musikästhetik im Ausgang von Adorno*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Frederico, Celso. (2008) Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld. *MATRIZES*, n. 2, pp. 157-172, abr.
- Horkheimer, Max. (1980) Teoria tradicional e teoria crítica. In: *Teoria crítica: textos escolhidos*. Trad. Luiz Repa et al. São Paulo: Abril Cultural, pp. 183-232. (Coleção Os Pensadores).
- Hullot-Kentor, Robert. (2009) Editor's Introduction: Second Salvage – Prolegomenon to a Reconstruction of Current of Music. In: Adorno, Theodor W. *Current of Music*. Cambridge: Polity Press.
- Jameson, Fredric. (1997) *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: Unesp; Boitempo.
- Kadelbach, Gerd. (1990) Persönliche Begegnungen mit Theodor W. Adorno im Frankfurter Funkhaus. In: Zubke, Friedhelm (ed.).

- Politische Pädagogik: Beiträge zur Humanisierung der Gesellschaft*. Frankfurt: Deutscher Studien Verlag, pp. 51-52.
- Kreis, Guido. (2011) Die philosophische Kritik der musikalischen Werke. In: Klein, Richard; Kreuzer, Johann; Müller-Doohm, Stefan (orgs.). *Adorno-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, pp. 74-85.
- Lazarsfeld, Paul F. (1941) Remarks on Administrative and Critical Communications Research. *Studies in Philosophy and Social Science*, New York, v. 9, n. 1, pp. 2-16.
- Levin, Thomas Y.; Linn, Michael von der. (1994) Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Research Project. *The Musical Quarterly*, v. 78, n. 2, pp. 316-324.
- Levin, Thomas Y. (1990) Adorno on Music in the Age of its Technological Reproducibility. *October*, v. 55, pp. 23-47.
- Morrison, David E. (1978) Kultur and Culture: the Case of Theodor W. Adorno and Paul F. Lazarsfeld. *Social Research*, v. 45, n. 2, pp. 331-355.
- Pickford, Henry W. (1998) Preface. In: Adorno, Theodor W. *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Trad. Henry W. Pickford. New York: Columbia University Press, pp. ix-xvii.
- Phillips, Wesley. (2012) Adorno on Music, Space and Objectification. *European Journal of Social Theory*, v. 16, n. 1, pp. 122-130.
- The Rockefeller Foundation. (2021) *The Essential Value of Radio to all Types of Listeners*. Disponível em: https://rockfound.rockarch.org/digital-library-listing/-/asset_publisher/yYxpQfel4W8N/content/the-essential-value-of-radio-to-all-types-of-listeners. Acesso em: 20 dez. 2021.
- Witkin, Robert W. (1998) *Adorno on Music*. London; New York: Routledge.

