

A teoria crítica da música revisitada

Notas sobre a *Introdução à sociologia da música*
de Theodor W. Adorno

Ricardo R. Lira da Silva¹

Resumo. O artigo propõe retomar certos problemas fundamentais da teoria crítica da música de Adorno a partir de um de seus trabalhos tardios pouco discutidos na literatura secundária: a *Introdução à sociologia da música* (1968). Procuramos sustentar que esse livro fornece uma visão retrospectiva privilegiada dos escritos musicais adornianos, permitindo a reconsideração de categorias teóricas desenvolvidas nos anos 1930 e 1940, relacionadas tanto ao diagnóstico sobre a música popular no âmbito da indústria cultural quanto ao potencial crítico da música de vanguarda e seus limites. Conforme procuramos demonstrar, tal reconsideração permite afastar interpretações que atribuem à reflexão de Adorno um caráter prescritivo e enrijecido, colocando em evidência que sua teoria crítica da música consiste sobretudo na pergunta pelas condições sociais concretas para uma relação não reificada e não previamente regulamentada com a música.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno. Teoria crítica. Sociologia da música. Filosofia da nova música.

Critical Theory of music revisited: Remarks on Theodor W. Adorno's *Introduction to the sociology of music*

Abstract. The article proposes revisiting certain fundamental problems of Adorno's critical theory of music from the perspective of one of his late works scarcely discussed in the secondary literature: the *Introduction to the Sociology of Music* (1968). We argue that the book provides a privileged retrospective view of Adorno's musical writings, allowing for the reconsideration of theoretical categories developed in the 1930s and 1940s, related both to the diagnosis of popular music within the culture industry and to the critical potential of avant-garde music and its limits. As we try to claim, such reconsideration allows us to move away from interpretations that attribute to Adorno's theory a prescriptive and rigid character, evidencing instead that his critical theory of music consists primarily in the question of the concrete social conditions of a non-reified and non-pre-regulated relation to music.

Keywords: Theodor W. Adorno. Critical Theory. Sociology of music. Philosophy of new music.

¹ Mestre em Música e doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Este artigo é resultado de projeto de pesquisa financiado pela FAPESP. Processo nº 2016/23759-0. Agradeço ao Grupo de Estudos de Teoria Crítica do IFCH/UNICAMP pela discussão de uma versão prévia deste texto. E-mail: ricardo.r.lira@gmail.com

Introdução: teoria prescritiva ou teoria crítica da música?

A *Introdução à sociologia da música* (doravante *ISM*) de Adorno, publicada pela primeira vez em 1962, e cuja versão definitiva de 1968 consta entre os últimos trabalhos publicados pelo filósofo, ocupa uma posição peculiar no quadro mais amplo de seus escritos musicais. Em primeiro lugar, pelo caráter assumidamente didático do volume (ADORNO, 2017, p. 45): diferentemente de outros trabalhos, como *Filosofia da nova música* (1949) e *Dissonâncias* (1956), por exemplo, obras conceitualmente mais densas e conseqüentemente mais herméticas, a *ISM* consiste na reunião de doze conferências proferidas pelo filósofo na Universidade de Frankfurt entre 1961 e 1962 e de um epílogo, incluído na edição de 1968 (ADORNO, 2017, p. 45).

Para além do aspecto didático do volume, ou talvez justamente em razão dele, a *ISM* é particularmente interessante porque fornece uma visão retrospectiva privilegiada do complexo quadro de reflexões de Adorno sobre a música ao longo de todo seu percurso intelectual. O livro retoma de modo sintético muitos dos temas e categorias teóricas elaborados em textos anteriores, reconsiderando-os à luz da situação da música dos anos 1960. São retomadas e discutidas, por exemplo, as categorias de standardização, de pseudoindividação e de *plugging*, formuladas originalmente no contexto dos estudos sobre o rádio nos Estados Unidos, dos quais Adorno participou entre o final dos anos 1930 e o início da década de 1940 durante o seu exílio (ADORNO, 2017, p. 45-53). Desses estudos deriva a crítica sobre a situação e função social da música popular no âmbito da indústria da música norte-americana, desenvolvida e ampliada no capítulo sobre a indústria cultural da *Dialética do esclarecimento* (1947). Da mesma forma, Adorno retoma na *ISM* o problema da vinculação entre o desenvolvimento histórico do material musical – categoria central de seus escritos musicais desde os anos 1930 – e o potencial crítico da música de vanguarda – vinculação essa que sustenta a conhecida oposição entre as músicas de Schoenberg e Stravinsky em *Filosofia da nova música* (ADORNO, 2002).

Apesar de tais aspectos que tornam a *ISM* particularmente relevante para a compreensão da teoria crítica da música adorniana, é surpreendente constatar a pouca atenção dedicada ao livro pela literatura secundária. Na maior parte das vezes,

recorre-se à *ISM* quando se pretende apenas reforçar o entendimento sobre alguma passagem presente em textos anteriores, como se o livro dos anos 1960 pudesse ser lido em mera continuidade com relação aos problemas tratados por Adorno nos anos 1930 e 1940. Uma interpretação recorrente nesse sentido é aquela que destaca a oposição entre a música popular e a música de concerto europeia como espécie de fundamento da crítica adorniana, tal como se poderia depreender de trabalhos como *Sobre o caráter fetichista na música e a regressão da audição*, de 1938 (ADORNO 1975, trad. modificada), ou “Sobre música popular”, de 1941.

Middleton (1990, p. 35), por exemplo, sustenta que a posição de Adorno estabelecida nos anos 1930 e 1940, que atribui à música popular uma função exclusivamente ideológica de integração e adaptação dos indivíduos à sociedade, se mantém mesmo nos anos 1960, apesar das significativas mudanças na situação da música naquele período.² Na mesma chave, Paddison (1982, p. 208, grifo nosso) argumenta que “não parece ter ocorrido seriamente” a Adorno “que certos tipos de música popular possam também por vezes ser capazes de *atingir os requisitos*” da música séria autêntica “e conter um momento de protesto genuíno”. Nessas leituras, à música popular faltariam certas propriedades ou características que permitiriam identificá-la como portadora de um potencial crítico diante da dominação social. Somente seria crítica a música séria de concerto – ou, mais precisamente, a música de vanguarda no interior dessa tradição – que atingisse tais requisitos.

Há também interpretações, em certo sentido complementares às anteriores, que encontrariam o fundamento da crítica adorniana na defesa do Modernismo vanguardista da escola de Schoenberg, por oposição a toda música que recorra a um material musical considerado historicamente superado, como aquele da linguagem da tradição tonal. Neste caso, trata-se de uma leitura que parece tomar a análise feita em *Filosofia da nova música* como padrão de medida para a totalidade dos escritos musicais de Adorno. Ao sustentar a tese de que “a filosofia de Adorno é fundamentalmente a filosofia da dissonância”, por exemplo, Hullot-Kentor (2006, p. 70) vê no material musical tecnicamente avançado e dissonante da chamada Segunda Escola de Viena o

² Na análise de Middleton (1990, p. 35), tais mudanças referem-se sobretudo à emergência da música ligada a movimentos contraculturais a partir da década de 1960.

critério sem o qual a música nova perderia seu potencial crítico como “antítese da indústria cultural”. Daí serem incontornáveis as acusações de elitismo sobre a teoria adorniana: como afirma Wellmer (2009, p. 68), se, “sob as condições da indústria cultural, apenas na música de compositores avançados que se exilam da sociedade” encontra-se o solo para uma teoria crítica da música, é inevitável reconhecer nessa posição “o momento burguês-elitista da estética de Adorno”.

Mas é o próprio Wellmer (2009) quem nota certas passagens nos escritos tardios de Adorno que indicariam “pontos cegos” de sua teoria sobre música, questionando tanto o caráter fechado e generalizante do diagnóstico dos anos 1930 e 1940 sobre a indústria cultural e sobre a música popular quanto a defesa elitista da música de vanguarda como a única capaz de expressar um protesto autêntico contra a dominação social no capitalismo tardio. Para demonstrar tais pontos cegos, Wellmer destaca, dentre outras passagens, um trecho da *ISM* no qual Adorno faz considerações sobre o fenômeno dos *evergreens* – músicas que, embora produzidas dentro da indústria cultural, não seguem um padrão de sucesso efêmero, mas se estabelecem como uma espécie de *hit* duradouro. Na referida passagem, Adorno (2017, p. 108-109, tradução modificada, grifo nosso) afirma que

[...] aquela qualidade específica dos *evergreens* não deve ser irredutivelmente renegada – é sobre ela, aliás, que se assenta a teimosa pretensão de a música leve ser a expressão de seu tempo. Dever-se-ia procurá-la em um êxito paradoxal: a saber, alcançar algo específico e insubstituível musicalmente, talvez também algo expressivo, *com um material completamente desgastado e nivelado*. [...] Sociologicamente, pode-se aprender algo com isso sobre música elevada e baixa. Na música leve, encontra seu refúgio uma qualidade que se perdeu na música elevada, mas que também já lhe foi essencial e por cuja perda talvez teve de pagar um preço alto: aquela que diz respeito ao momento particular, qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade. [...] Os poucos *hits* realmente bons são uma acusação contra aquilo que a música artística perdeu ao tomar-se a si mesma como medida, mas sem que estivesse em condições de compensar arbitrariamente essa perda.

Se é certo que a passagem não permite afirmar que Adorno esteja agora defendendo o *evergreen* como portador do potencial crítico da música, como bem pondera Wellmer (2009, p. 75), também é verdade que o excerto coloca muitos problemas para interpretações dos escritos musicais adornianos baseadas na mera continuidade com relação aos textos anteriores, como as que mencionamos

anteriormente. Afinal, como entender que a possível “qualidade específica” e o “êxito paradoxal” do *evergreen*, aos quais alude Adorno, são alcançados dentro do próprio âmbito da indústria cultural? – algo no mínimo estranho, quando não totalmente oposto ao diagnóstico sobre a função exclusivamente ideológica dos produtos da indústria cultural e sobre a conseqüente integração “sem falhas” dos indivíduos à dominação social, tal como apresentado na *Dialética do esclarecimento* (HORKHEIMER; ADORNO 2006, p. 128). Como compreender a aparente inversão operada por Adorno entre a música séria e a música leve no excerto acima? A mera possibilidade de que haja no *hit* um tipo de “qualidade” que “se perdeu” na música séria não importaria dificuldades a uma leitura que toma a *ISM* apenas como continuidade das teses elaboradas nos escritos anteriores, como aquelas presentes em *Sobre música popular*?³ Além disso, a chance de se alcançar “algo expressivo musicalmente” por meio de um “material desgastado e nivelado”, ou seja, por meio do material da tradição tonal, não colocaria em xeque o pressuposto de uma vinculação entre um material musical tecnicamente avançado e o potencial crítico da música, tal como se interpreta a partir da *Filosofia da nova música*?

Essas dificuldades resultam, segundo procuramos sustentar no presente artigo, de uma leitura demasiado rígida dos escritos musicais de Adorno, que acaba por fixar certos elementos diagnósticos como se fossem invariantes, a ponto de, por vezes, torná-los prescritivos. Neste tipo de leitura, como aquelas mencionadas acima, tudo se passa como se a teoria adorniana estivesse condicionando o potencial crítico da música à existência de certas propriedades ou requisitos de um dado repertório: seja a construção da forma musical baseada na variação em desenvolvimento, tal como a música da tradição austro-germânica, seja no recurso a um material musical tecnicamente avançado e dissonante, próprio à linguagem musical de vanguarda.

No que se segue, procuraremos afastar esse tipo de leitura sustentando a hipótese de que a *ISM*, ao iluminar retrospectivamente problemas e categorias mobilizados por Adorno nos escritos dos anos 1930 e 1940, torna visíveis descontinuidades significativas na consideração desses problemas, permitindo

³ Hullot-Kentor (2006 p. 124), por exemplo, toma o capítulo sobre música leve da *ISM* como mera reedição de “Sobre música popular”.

desfazer a vinculação aparentemente rígida entre o potencial crítico da música diante da dominação social e as características supostamente essenciais de certo repertório, seja da música popular ou da música de concerto. Ao desfazer tal vinculação, a *ISM* torna evidente a impossibilidade de se tomar a teoria adorniana da música como uma teoria prescritiva: ela não procura estabelecer quais são as propriedades, regras ou materiais que garantiriam uma prática musical que se pretenda emancipatória. A teoria crítica da música de Adorno busca, antes, produzir uma reflexão sobre condições sociais concretas da situação atual da música – e de sua manifestação imanente nos problemas do próprio material musical historicamente constituído –, de modo a tornar visível a possibilidade de uma relação não reificada ou não previamente regulamentada com as obras musicais.

De modo a sustentar essa hipótese, procuraremos observar a seguir como Adorno reconsidera os problemas sobre a música popular na *ISM*, tomando como fio condutor o segundo capítulo do livro; na sequência, abordaremos as considerações de Adorno sobre a situação da música de vanguarda no pós-guerra, discutida sobretudo nas duas últimas conferências da *ISM*, e de como essa nova situação modula o problema sobre a relação entre o potencial crítico da música nova e o desenvolvimento do material musical.

O diagnóstico sobre a música popular e seus limites

Como o próprio Adorno afirma no prólogo à *ISM* (2017, p. 48), a segunda conferência do livro, intitulada *Música leve (Leichte Musik)*, retoma em grande medida as análises presentes em seus trabalhos dos anos 1930 e 1940, sobretudo no já mencionado estudo de 1941 “Sobre música popular”. A proximidade entre os dois textos poderia nos levar a uma interpretação de que as expressões “música leve” e “música popular” seriam compreendidas como meramente equivalentes. Em sua crítica à posição de Adorno diante da música popular, por exemplo, Paddison (1982, p. 202) afirma: “Mas a que ele [Adorno] realmente se refere quando diz ‘música popular’? Tal como ele o emprega, este é certamente um termo genérico. Os termos

‘música popular’ e ‘*leichte Musik*’ parecem referir-se convenientemente a tudo aquilo que não seja ‘música séria’.

Essa equivocidade entre os termos, no entanto, é explicitamente afastada na *ISM*. Logo no início da referida conferência, Adorno elabora uma breve reconstrução do quadro histórico de formação da esfera da música leve e de sua diferenciação social da esfera da música séria na modernidade. Dentro desse quadro, a música popular aparece como uma figura específica da música leve, ao lado de outras figuras que lhe precederam historicamente, como a opereta e a música do teatro de revista, por exemplo (ADORNO, 2017, p. 87-90). Segundo a formulação de Adorno,

Nos países industrialmente desenvolvidos, a música leve se define pela estandardização: seu protótipo é o hit. Há trinta anos, um popular manual americano sobre como se poderia escrever e vender hits já havia confessado isto com um franco apelo comercial. [...] Os autores do mencionado manual não hesitam em conceder à popular music e aos hits o autopredicado de custom built. A estandardização estende-se do arranjo geral às individualidades. (ADORNO 2017, p. 92; tradução modificada, grifo nosso).

A música popular é, portanto, uma das figuras históricas da música leve, precisamente aquela surgida no âmbito de uma indústria cultural plenamente estabelecida nos países capitalistas industrialmente desenvolvidos, que tem como modelo a estrutura estandardizada do *hit* e que se diferencia tanto da música leve em suas figuras pré-industriais, como as mencionadas opereta e a música do teatro de revista, quanto das práticas musicais de culturas populares tradicionais. Como lembra Carone (2019, p. 105-144), não se pode perder de vista que a especificidade do que Adorno se refere por “música popular” remete ao estudo sociológico sobre o rádio nos Estados Unidos, o *Princeton Radio Project*, do qual Adorno participou entre 1938 e 1941 durante seu exílio norte-americano. Em um sentido determinado, portanto, “música popular” – ou “*popular music*”, expressão muitas vezes usada em inglês, mesmo nos textos posteriores ao estudo publicados na Alemanha, como é o caso da *ISM* – é a expressão utilizada no jargão da própria indústria do rádio para designar aquela produção musical reservada a momentos específicos da programação, separada rigidamente dos programas de música séria segundo padrões comerciais de segmentação da audiência.

É nesse quadro específico que se pode compreender a retomada de Adorno na *ISM* do diagnóstico sobre a música popular. Na medida em que a criação de obras musicais voltada a este mercado de massa incorpora progressivamente procedimentos e técnicas industriais de produção e se integra a um quadro mais amplo da indústria de bens culturais, a pressão pelo retorno econômico, planejado e administrado racionalmente, torna-se o fator mais importante dessa produção musical, determinando desde o início do processo todas as características do resultado final. Decorre daí a necessidade de que a própria estrutura da composição musical seja também previsível e planejada racionalmente, o que acaba por convergir na *standardização* dessas composições.⁴ A articulação entre os principais elementos musicais na composição de uma dada canção, por exemplo, já deve estar dada de antemão, tornando tendencialmente excluída qualquer possibilidade de que a composição escape ao padrão de sucesso testado e estabelecido no mercado. Do ponto de vista da racionalidade econômica, um desvio da norma significaria um risco desnecessário ao investimento e ao retorno visado, sobretudo em um cenário no qual a indústria musical alcança um monopólio da produção e distribuição de novos *hits*, como no caso do mercado de música norte-americano.

A *standardização* na música popular não se resume, conforme a passagem citada acima, à estrutura geral da composição, mas determina também as “individualidades”. Para que um *hit* se torne um *hit*, é preciso que ele apresente elementos particulares que permitam aos consumidores reconhecerem e distinguirem uma determinada música em meio a tantas outras semelhantes, o que permite também a segmentação planejada do mercado musical em gêneros e subgêneros específicos. A categoria de *pseudoindividualização* procura apreender essa necessidade, complementar à padronização, de criação de uma aparência de variedade e individualidade do *hit*. Trata-se de um conjunto de elementos desviantes, como o emprego de escalas e

⁴ Segundo o estudo desenvolvido no *Princeton Radio Project*, tal padronização se deu a partir do modelo da canção de sucesso da Tin Pan Alley de Nova York, que acabou por se estabelecer como padrão na indústria musical norte-americana nos anos 1920 e 1930. Conforme Adorno (2017, p. 92), “na prática americana que normatiza a produção global, a regra básica é a de que o refrão (seção temática) deve consistir de 32 compassos, com uma *bridge*, isto é, uma parte introduzida no meio com vistas à repetição”. Outras características desse padrão são o limite de tessitura de pouco mais de uma oitava em registro médio e uma progressão de acordes convencional segundo as funções básicas da harmonia tonal (ADORNO 1986, p. 116).

acordes dissonantes sobre uma progressão harmônica previamente estabelecida, convenções rítmicas executadas pelos instrumentistas de modo a produzir um efeito de quebra em relação à métrica e ao fluxo temporal estabelecidos etc. (ADORNO, 1986, p. 122-123). O decisivo, no entanto, é que os elementos particulares e os detalhes que diferenciam um *hit* de outro são igualmente previstos e planejados no processo produtivo, de modo a não interferir decisivamente sobre a estrutura padronizada da composição. Segundo Adorno (1986, p. 124), “à estandardização da norma acresce-se, de um modo puramente técnico, a estandardização de seus desvios: pseudoindivuação”. A individualidade do *hit*, uma vez administrada dentro de limites previamente estabelecidos, revela-se assim como mera aparência.

Além da estandardização e da pseudoindivuação, uma terceira categoria importante para o diagnóstico adorniano sobre a música popular é o *plugging*. Sua função consiste na articulação integrada dos diferentes ramos da indústria cultural para a promoção de seus produtos, seja por meio da repetição incessante de um dado *hit* na programação das rádios comerciais, na produção de material de imprensa a respeito do artista ligado ao *hit* em revistas de grande circulação, na vinculação a outros produtos comerciais em anúncios publicitários, na promoção do *hit* através do cinema etc. (ADORNO, 1986, p. 129-130). Assim como a pseudoindivuação, o *plugging* tem uma função complementar à padronização na indústria da música. Nos termos de Adorno (1986, p. 291), trata-se de “quebrar a resistência àquilo que é sempre igual ou idêntico musicalmente por meio do fechamento, por assim dizer, das avenidas de escape ao sempre igual”; sua consequência é a “institucionalização da estandardização e dos hábitos de escuta”. Não se trata, portanto, apenas da divulgação e promoção de uma música para que alcance mais pessoas e se torne conhecida, mas de um complemento necessário à padronização, cuja função é fixar hábitos de escuta musical pela exposição constante, reduzindo a resistência a essa padronização e produzindo um tipo de gratificação psíquica pelo reconhecimento daquilo que é ouvido, chamada por Adorno de “esquemas de identificação” (ADORNO, 1986, p. 132; 2017, p. 94). Assim como a pseudoindivuação, o *plugging* é administrativamente previsto e incorporado ao próprio processo de produção de um *hit*: “uma vez escolhidos como *best-sellers*, os *hits* são pregados nos ouvintes a golpes de martelo

durante tanto tempo que, por fim, estes são obrigados a reconhecê-los e, também, a adorá-los, tal como os psicólogos publicitários da composição calculam acertadamente” (ADORNO, 2017, p. 105).

A articulação das categorias de standardização, pseudo-individação e *plugging* permite compreender o núcleo do diagnóstico de Adorno sobre música popular nos anos 1940: a produção administrada segundo o modelo do *hit* bloqueia a possibilidade de surgimento de algo qualitativamente novo em termos musicais, na medida em que há, na própria constituição material de obras padronizadas, algo como um viés de confirmação e identificação que fixa hábitos estabelecidos pela própria exposição e consumo das obras. Nesse sentido,

[...] a composição escuta pelo ouvinte. *Esse é o modelo da música popular de despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida.* (ADORNO 1986, p. 121, tradução modificada, grifo nosso).

A rigidez do objeto musical standardizado, determinada pela própria lógica do processo produtivo musical segundo o padrão industrial, tem como contraparte a reificação da consciência subjetiva: a eliminação da possibilidade de uma relação espontânea com a música – condição, segundo Adorno, de uma experiência musical significativa.⁵ No diagnóstico de Adorno sobre a música popular neste período, a espontaneidade musical é totalmente eliminada por meio da adaptação ao sempre idêntico, confirmando o diagnóstico mais amplo, desenvolvido na *Dialética do esclarecimento*, da eliminação do indivíduo pela sua integração sem falhas à sociedade administrada.⁶ Daí a afirmação peremptória de Adorno (1975, p. 178) de que “a

⁵ Conforme Adorno, há uma ligação entre o sentido musical e a espontaneidade subjetiva, condição para experiência do novo na música. A lógica da identificação, sob a qual a música popular industrializada opera, elimina ambos: “O sentido musical de qualquer peça pode, de fato, ser definido como aquela dimensão que não pode ser captada apenas pelo reconhecimento, por sua identificação com alguma coisa que já se saiba. Isso [o sentido] só pode ser construído pelo *espontâneo conectar dos elementos* conhecidos – uma reação tão espontânea por parte do ouvinte quanto espontânea ela foi ao compositor –, a fim de *experimentar* a novidade inerente à composição. O sentido musical é o novo – algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem ajudá-lo. É precisamente essa relação entre o conhecido e o novo que é destruída na música popular” (ADORNO, 1986, p. 131).

⁶ Conforme Adorno e Horkheimer (2006, p. 128, grifo nosso), “na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua

liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos”.

O caráter fechado desse diagnóstico sobre a música popular é, no entanto, reconsiderado nos anos 1960 na *ISM*. Embora a lógica de produção industrializada da música permaneça sem dúvida em operação – e com isso mantém-se a pertinência das categorias, como a estandardização, a pseudoindividação e o *plugging* –, Adorno apresenta uma ressalva importante quanto à sua efetividade:

O conhecimento dos mecanismos sociais que determinam a escolha, a divulgação, o efeito [...], poderia tranquilamente nos conduzir à crença de que o efeito da música leve é algo *por completo predeterminado*. Os *hits* de sucesso seriam, pois, simplesmente “feitos” pelos meios de comunicação de massa, sem que, entretanto, o gosto do ouvinte exercesse qualquer influência sobre isso. Mas, *mesmo sob as atuais condições de concentração e poder da indústria cultural*, essa concepção seria demasiadamente simples. Por certo, a prática de execução pelo rádio e pelo gramofone é uma condição necessária para que um *hit* se torne um *hit*; aquilo que sequer obtém a chance de atingir um amplo círculo de ouvintes dificilmente será favorecido por eles. No entanto, essa condição necessária está longe de ser suficiente. (ADORNO, 2017, p. 106, grifo nosso).

A admissão de que os processos de produção da música popular descritos são “condição necessária”, mas “não suficiente” para determinar por completo o efeito planejado sobre os ouvintes significa que, mesmo na produção de *hits*, a administração e o planejamento não operariam sem falhas, o que nos leva a questionar o diagnóstico de bloqueio a qualquer possibilidade de uma relação espontânea com a música, afirmado nos escritos dos anos 1930 e 1940. Nessa chave, podemos retomar aquela passagem sobre os *evergreens* apresentada anteriormente, na qual Adorno reconhece nesse tipo de *hit* uma “espécie de qualidade específica, de difícil descrição e que é honrada pelos ouvintes”. Tal qualidade corresponderia a um “êxito paradoxal”, segundo Adorno (2017, p. 107-108): aquele de “alcançar algo específico e insubstituível”, “possibilitando algo análogo à espontaneidade”, mesmo em “um material completamente desgastado e nivelado”.

identidade incondicional com o universal está fora de questão. [...] Apenas porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los *sem falhas* na universalidade”.

Embora não haja um desenvolvimento de análises aprofundadas sobre esse ponto – mesmo porque Adorno (2017, p. 51) admite que muitas das hipóteses levantadas no livro deveriam ser tomadas como orientação para futuras pesquisas empíricas e para uma “sociologia da música plenamente executada” (ADORNO, 2017, p. 399) –, parece evidente que a compreensão do “êxito paradoxal” descrito por ele passa também pela afirmação, citada no início, de que na música popular se encontra algo “que se perdeu na música elevada”, algo “que diz respeito ao momento particular, qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade” (ADORNO, 2017, p. 109). Isso nos leva ao segundo ponto presente na *ISM* que gostaríamos de destacar e que tem consequências para a compreensão da relação entre o material musical avançado e o potencial crítico da música de vanguarda.

Música nova e fetichismo do material

Nas duas últimas preleções da *ISM*, Adorno retoma a discussão sobre o potencial crítico da música de vanguarda ocidental a partir do problema da mediação entre música e sociedade. Tal como em textos dos anos 1930 e 1940, como em *Sobre a situação social da música* (1932) (ADORNO, 2003) e na *Filosofia da nova música*, Adorno sustenta que o modo como a sociedade se organiza e as contradições que advêm dessa organização não afetam a música a partir de fora, como se se tratasse de duas esferas independentes entre si; ao contrário, “a mediação entre música e sociedade se torna evidente na técnica” composicional e nos problemas imanentes ao próprio material musical (ADORNO, 2017, p. 394).⁷ Dito de outro modo, na medida em que se admite que este material não é naturalmente dado, mas se constitui por meio da prática musical concreta, histórica e socialmente determinada, é preciso admitir também que o material musical reflete em si mesmo os traços da sociedade a partir da qual emerge. Para citar apenas um exemplo dentre muitos possíveis sobre essa mediação entre

⁷ Isso significa que também a função social da música, ou seja, seu efeito sobre a sociedade, deve ser compreendida em Adorno de modo mediado: “Ela [a música] cumpre sua função social com mais precisão quando apresenta, em seu próprio material e de acordo com suas próprias leis da forma, os problemas sociais que ela contém em si mesma, até as células mais íntimas de sua técnica” (ADORNO, 2003 [GS 18], p. 731, tradução nossa).

material musical e sociedade, a divisão da oitava em doze semitons temperados, que se tornou hegemônica para a prática da música tonal a partir do século XVIII na Europa, não pode ser tomada como um dado natural ou como um elemento técnico musical isolado, mas deve ser compreendida no contexto de um processo específico de racionalização do material musical, que reflete o processo mais amplo de racionalização da modernidade europeia.⁸

Na *Filosofia da nova música*, o pressuposto da mediação entre sociedade e material musical tem ao menos duas consequências que nos importam aqui. Em primeiro lugar, ela permite a Adorno sustentar o paralelismo entre o desenvolvimento do material musical e o desenvolvimento da própria sociedade, mesmo que o primeiro se mostre aparentemente como um movimento meramente técnico-musical, independente de toda determinação social. Conforme Adorno (2002, p. 36), “como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido da sociedade real”.

Em segundo lugar, tal mediação significa também que há um tipo específico de práxis social que é próprio ao trabalho artístico. Para Adorno, a relação do compositor com a sociedade não é externa à prática composicional, mas imanente a ela: “o confronto do compositor com o material é também um confronto com a sociedade, justamente na medida em que a sociedade migrou para a obra” (ADORNO, 2002, p. 35). Na *Filosofia da nova música*, esses dois aspectos – o desenvolvimento histórico do material como tendo o mesmo sentido do desenvolvimento da sociedade e a práxis social mediada, própria ao trabalho composicional – se articulam naquilo que Adorno chamou de “tendência do material”: o confronto do compositor com a sociedade se traduz como o confronto com o material musical em seu “estado técnico mais avançado” (ADORNO, 2002, p. 37). Conforme Adorno,

A época e a sociedade em que vive não o delimitam [o compositor] de fora, mas o delimitam na severa exatidão que a própria composição lhe impõe. O estado da técnica se apresenta como um problema em cada compasso: em cada compasso, a técnica, em sua totalidade, exige ser levada em conta e que se dê a

⁸ Quanto a esse aspecto, o argumento de Adorno segue as reflexões de Weber (1995) em *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*.

única resposta exata que ela admite nesse determinado momento. (ADORNO, 2002, p. 38, grifo nosso).

A tendência histórica do material pode ser compreendida, assim, como um conjunto de problemas técnico-musicais em seu estado mais avançado, configurados como contradições musicais imanentes que se impõem como uma tendência objetiva ao próprio ato de compor. Enfrentar tais problemas significa, a um só tempo, trazer à consciência o caráter histórico do material e confrontar as contradições que, de modo mediado, refletem também contradições da própria sociedade. Há uma vinculação, portanto, entre o potencial crítico da música diante da dominação social e o caráter tecnicamente avançado do material musical, o que permite compreender a afirmação de Adorno (2002, p. 19) no livro de 1949, segundo a qual “as reflexões sobre o desdobramento da verdade na objetividade estética limitam-se unicamente à vanguarda, que está excluída da cultura oficial. Atualmente, a filosofia da música só é possível como filosofia da nova música”.

Esta é a chave por meio da qual se compreende a conhecida defesa de Adorno do potencial crítico da escola de Schoenberg. Para o teórico crítico, o rompimento da música de vanguarda schoenberguiana com o sistema tonal e com os vínculos obrigatórios dos estilos musicais da tradição, como a forma sonata, por exemplo, significou um movimento de resposta às tendências históricas do material, imanente à própria tradição na qual a música nova se insere.⁹ A emancipação da dissonância no início do século XX, o surgimento de uma música pós-tonal e, posteriormente, da técnica dodecafônica de Schoenberg trazem à consciência o caráter histórico do material como resultado do confronto com a técnica mais avançada de seu tempo, ao mesmo tempo em que protestam contra as convenções musicais da tradição como uma limitação arbitrária e coercitivamente imposta à livre composição. Decorre daí o diagnóstico adorniano da *Filosofia da nova música*: diante da tendência de restauração de um material musical tonal ora superado e, conseqüentemente, da ameaça de abdicação à liberdade composicional recém-conquistada – ameaça essa identificada por Adorno no Neoclassicismo representado por Stravinsky –, a escola de

⁹ Um estudo pormenorizado sobre as origens do diagnóstico de Adorno da música nova neste período encontra-se em Almeida (2007).

Schoenberg revela-se a “única a responder às possibilidades objetivas do material e a única que sem nenhuma concessão enfrenta as dificuldades desse material” (ADORNO, 2002, p. 10).

Ocorre que esse diagnóstico dos anos 1940 não pode ser estendido à situação da música de vanguarda nos anos 1960 sem que inconsistências importantes apareçam. Na *ISM*, ao tratar da “análise social da música mais recente, tomando como ponto de partida a produção das obras avançadas no período posterior à Segunda Guerra Mundial”, Adorno (2017, p. 335) se diz confrontar com “uma dificuldade inesperada”, que aponta para uma mudança com relação à situação da música de vanguarda da geração de Schoenberg. Nas palavras de Adorno, há uma “diferença entre aquela música nova – que hoje já se tornou um tanto mais desatualizada –, na qual o sofrimento do sujeito descarta as convenções afirmativas, e a música mais recente, no seio da qual quase já não há lugar para o sujeito” (ADORNO, 2017 p. 338). Em seguida, Adorno prossegue o raciocínio da seguinte maneira:

No comportamento do sujeito composicional da música mais recente, acha-se refletida a abdicação do sujeito. Eis o choque que ela causa, seu fardo social: o conteúdo indizível esconde-se no *a priori formal*, no procedimento técnico. Sem deixar sobras, o universal da estrutura produz o particular a partir de si mesmo e, com isso, termina por denegá-lo. Assim é que a racionalidade adquire sua componente irracional, a cegueira catastrófica. (ADORNO, 2017 p. 338, grifo nosso).

Nessa passagem, Adorno remete à técnica do serialismo integral do círculo de Darmstadt, desenvolvida no início dos anos 1950. Para ele, a técnica dodecafônica da geração de Schoenberg foi apropriada pelos compositores de Darmstadt de um modo *fetichista*, convertendo-se em uma espécie de método rígido e predeterminado de composição que restringe decisivamente a possibilidade de interferência subjetiva do compositor em prol da objetividade da própria técnica.¹⁰ Na medida em que o procedimento técnico do serialismo se estabelece como um “*a priori formal*”, tal como se lê na passagem anterior, ou seja, como um método que determina previamente as relações entre os elementos musicais de uma dada obra, a relação entre a parte e o todo

¹⁰ É importante destacar que, embora Adorno tenha identificado a ameaça de um fetichismo da técnica dodecafônica já na geração de Schoenberg, mais precisamente em certas obras de Anton Webern (ADORNO, 2002), é na prática do serialismo integral do início dos anos 1950 que essa ameaça se consolida. Sobre isso, cf. Adorno (2003 [GS14], p. 143-168).

da forma musical se dissolve: o elemento particular, seja ele um fragmento melódico ou uma célula rítmica, por exemplo, já não interfere no “universal da estrutura”, uma vez que o todo já foi decidido desde o início. Compreende-se, assim, aquela menção de Adorno citada anteriormente na passagem sobre o *evergreen*, de uma “qualidade que se perdeu na música elevada”, “aquela que diz respeito ao momento particular, qualitativamente diferente e relativamente autônomo no interior da totalidade” (ADORNO, 2017, p. 108).

A dificuldade da situação da música de vanguarda no pós-guerra, explicitada na *ISM*, se deixa compreender, portanto, por um duplo impasse. Por um lado, trata-se da impossibilidade de se recorrer à música de Schoenberg como espécie de modelo para a práxis musical – não apenas porque ela está “desatualizada”, conforme a expressão de Adorno citada acima, mas também porque o confronto do “sujeito que descarta as convenções afirmativas” da tradição perde sua relevância numa situação em que a ameaça de restauração representada pelo Neoclassicismo no entreguerras deixa de existir.¹¹ Por outro lado, o impasse se deixa ver no diagnóstico de que o próprio desenvolvimento técnico do material musical e sua racionalização, ora coincidente com a tendência emancipatória da música de vanguarda, converte-se agora, como fetichismo do material, no principal bloqueio a uma prática musical livre – aquele “componente irracional da racionalidade” referido por Adorno na passagem anterior.

É nesse quadro que o vínculo entre o potencial crítico da música de vanguarda e o estado técnico mais avançado do material musical mostra-se problemático na *ISM*. Após afirmar que “a relação entre sociedade e técnica não deve ser compreendida como algo constante” (ADORNO 2017, p. 396), ou seja, que não há uma correlação estrita entre desenvolvimento técnico e progresso social, Adorno acrescenta uma distinção sutil e, a nosso ver, decisiva entre o estado do material tecnicamente avançado e aquilo que denomina “modos de proceder”:

A técnica diferencia-se segundo o estado do material e os modos de proceder (*Verfahrungsweise*). O primeiro seria comparável, *grosso modo*, às relações de

¹¹ Sobre a decadência das tendências do Neoclassicismo no pós-guerra, cf. Adorno (2003 [GS 14], p. 147). Um comentário importante sobre o impacto das mudanças na situação da música no pós-guerra encontra-se em Borio (2006).

produção nas quais um compositor termina por se enredar; o segundo, por seu turno, seria comparável à quintessência das forças produtivas plenamente formadas na qual lhe é dado controlar as suas próprias forças. (ADORNO, 2017, p. 398).

A ênfase dada aos “modos de proceder” diante do “enredamento” do compositor com o estado do material nesta passagem pode ser lida como uma resposta de Adorno ao impasse da música de vanguarda no pós-guerra, que leva a uma nova correlação conceitual entre o potencial crítico da música nova e a técnica composicional. Pois não se trata mais, como nos anos 1940, de buscar no caráter tecnicamente avançado do material um índice da dimensão propriamente crítica da música. Dito de outro modo, a construção consistente da obra a partir de um material tecnicamente avançado e pós-tonal como a série não diz nada, *a priori*, sobre o julgamento acerca de seu potencial crítico.¹² Trata-se, antes, de ser capaz de encontrar um “modo de proceder” que não se reduza a um método preestabelecido e regulamentado de composição. Na *ISM*, a busca pelo “novo”, por aquilo que não está predeterminado, não deve se igualar à busca pelo tecnicamente avançado, mas à possibilidade de alcançar uma relação não reificada e espontânea com o objeto. Conforme Adorno,

A relação com a modernidade possui um caráter decisivo para a consciência musical, não porque o novo seria *eo ipso* o bom e o velho, por sua vez, *eo ipso* ruim, mas porque a genuína musicalidade, *a relação espontânea com o objeto, baseia-se na capacidade de ter experiências*. Concretiza-se na predisposição a se envolver com aquilo que ainda não foi ordenado, aprovado ou subsumido sob categorias fixas. [...] Não se trata de uma mentalidade exclusivamente modernista, mas de uma liberdade em relação ao objeto: requer que o novo não continue sendo temido *ab ovo*. A possibilidade da própria experiência e a possibilidade de reagir face ao novo são, pois, idênticas. (ADORNO 2017, p. 337, grifo nosso).

¹² A perda de relevância da busca de um material tecnicamente avançado nessa nova situação é também evidente em outros textos de Adorno dos anos 1960, como na seguinte passagem: “O que realmente se modificou foi o próprio estado da composição. Hoje, a mera evolução do material não é mais tão urgente quanto a questão de descobrir o que pode ser alcançado com os meios existentes, embora o uso produtivo desses meios nunca deixe de interferir na renovação do material” (ADORNO, 2018, p. 268).

Considerações finais: a teoria crítica da música e a pergunta pela espontaneidade

Ao iluminar retrospectivamente categorias centrais da teoria crítica da música de Adorno, a *ISM* torna visível uma imagem mais complexa e nuançada que aquela fornecida por seus trabalhos dos anos 1930 e 1940. Pudemos observar, ainda que brevemente, como a crítica da música popular sob a indústria cultural não coincide totalmente com um diagnóstico de integração *sem falhas* dos indivíduos, tal como sustentado por Adorno anteriormente. Como vimos na *ISM*, ainda que as categorias de standardização, pseudoindivíduoação e *plugging* permaneçam pertinentes a uma análise crítica da música industrializada, tais mecanismos não podem ser considerados suficientes para impor uma integração total dos indivíduos “a partir de cima” e, conseqüentemente, para a eliminação completa da possibilidade de uma relação espontânea com a música.

Pudemos observar também como a posição de Adorno de defesa da música nova da primeira metade do século XX, calcada na resposta vanguardista dos compositores da escola de Schoenberg à tendência histórica do material musical, não significa o estabelecimento de um vínculo rígido entre o potencial crítico da música e o estado avançado da técnica de composição. Na medida em que o procedimento técnico se coloca como um fim em si mesmo, determinando o trabalho composicional como um método cego, a correlação entre aquele potencial e o material musical muda. A *ISM* mostra como a possibilidade de resistir à rigidez da própria técnica e ao fetichismo do material torna-se o elemento central do potencial crítico da música nova no pós-guerra.

Nos dois casos, tanto na análise da música popular quanto da música nova, ficou evidente como a teoria crítica da música de Adorno não busca o estabelecimento de um padrão de medida ou de critérios fixos a partir dos quais se poderia decidir sobre este ou aquele repertório como representante inequívoco de uma consciência musical crítica. Como bem pondera Goehr (2004, p. 238) a esse respeito, para Adorno, “aquilo que há de errado com a música popular também está errado com a música séria”; pois sua crítica a ambas se dirige antes à “administração social e ao pensamento

categorial”. Ainda segundo Goehr (2004, p. 238), “o erro está em buscar em um dos dois lados” a posição correta “ao invés de olhar para instâncias particulares da música que poderiam, em sua particularidade, subverter a categorização social”.

A possibilidade de contraposição à dominação social e à reificação, este, sim, o elemento central para o qual se volta a teoria crítica da música adorniana, como buscamos sustentar no presente artigo, se traduz na *ISM* na pergunta pelo diagnóstico das condições sociais de uma relação espontânea e não rígida com a prática musical, tal como formulada exemplarmente no epílogo de 1968 ao livro: “Seria o caso então de perguntar: Como é socialmente possível, em todo caso, a espontaneidade musical? Nela sempre se escondem forças produtivas sociais que ainda não foram absorvidas em suas formas reais pela sociedade” (ADORNO, 2017, p. 403).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, Th. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975. (Col. Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-145. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ADORNO, Theodor W. *Current of music. Elements of a Radio Theory*. Trad. e introdução Robert Hullot-Kentor. Cambridge: Polity Press, 2009.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. 3. ed. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ADORNO, Theodor W. Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. In: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden (GS)*. V. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2017.

ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia. Escritos musicais II*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

ALMEIDA, Jorge. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. Música e verdade nos anos 1920. São Paulo: Ateliê, 2007.

BORIO, Gianmario. "Dire Cela, Sans Savoir Quoi": The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avantgarde. In: HOECKNER, Berthold (org.). *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth Century Music*. New York: Routledge, 2006.

CARONE, Iray. A face histórica de On popular music. In: CARONE, Iray. *Adorno em Nova York*. Os estudos de Princeton sobre a música no rádio (1938-1941). São Paulo: Alameda, 2019.

GOEHR, Lydia. Dissonant works and the listening public. In: HUHN, Tom. *The Cambridge Companion to Adorno*. New York: Cambridge Univ. Press, 2004.

HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond resemblance*. Collected essays on Theodor W. Adorno. New York: Columbia Univ. Press, 2006.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Bristol: Open Univ. Press, 1990.

PADDISON, Max. The critique criticized: Adorno and Popular Music. *Popular Music*, v. 2: Theory and Method, 1982.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Trad. Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.

WELLMER, Albrecht. Can we still learn anything from Adorno's aesthetics today? *Bolletín de Estética*, n. 2, p. 49-80, ago. 2009.

ZAGORSKI, Marcus. "Nach dem Weltuntergang": Adorno's Engagement with Postwar Music. *Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 680-701, 2005.

Submetido em: 22/08/2021

Aprovado em: 09/11/2021

Publicado em: 04/01/2022