

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A LIBERDADE SUBJETIVA DIANTE DA NOÇÃO DE PROGRESSO DO MATERIAL: UM CAPÍTULO DA ESTÉTICA MUSICAL ALEMÃ DO SÉCULO XX¹

Igor Baggio²

Resumo:

O artigo a seguir trata de um capítulo decisivo da reflexão sociológica e filosófica sobre a música na Alemanha no contexto do modernismo das três primeiras décadas do século vinte, capítulo relativo a reflexões sobre a pertinência da incorporação da noção de progresso pelo discurso estético musical. As posições de três autores fundamentais são abordadas, as de Ernst Bloch, Max Weber e Theodor Adorno, sendo a contribuição deste último o foco de nossa atenção. O principal objetivo do texto é mostrar que as reflexões de Adorno em torno da questão da liberdade subjetiva diante da noção de progresso do material, além de depender do contato direto do filósofo com as questões composicionais das vanguardas, também se nutre do diálogo com outros autores importantes de sua época cujas reflexões costumam ser esquecidas pelos comentários da filosofia da música adorniana. Por outro lado, gostaríamos de mostrar como a posição materialista de Adorno resolve dialeticamente questões teóricas maiores levantadas anteriormente por Bloch e Weber sobre a pertinência estética da noção de progresso.

Palavras-chave: Modernismo musical; Progresso; Estética musical; Adorno.

Abstract: The following article is about a decisive chapter in the German sociological and philosophical thinking about music in the context of the first three decades of twentieth-century modernism, the chapter regarding the pertinence of the incorporation of the notion of progress by the music aesthetic discourse. The positions of three fundamental authors are examined, those of Ernst Bloch, Max Weber and Theodor Adorno, the contribution of this last one being our focus. The main objective of the text is to show the central role of Adorno's thinking around the question of the subjective freedom *vis-à-vis* the notion of the progress of the material, that it depends not only on his close contact with the compositional problems of the avant-garde, but emerges also from his dialogue with other important authors of his time, whose reflections aren't always remembered by the commentaries of adornian philosophy of music. In the other hand, we would like to show how Adorno's materialist stance resolves, dialectically, decisive theoretical questions about the aesthetic pertinence of the notion of progress that were pointed out earlier by Bloch and Weber.

Keywords: Musical modernism; Progress; aesthetics of music; Adorno.

¹The subjective liberty behind the notion of material progress: a chapter of the German musical aesthetic of twentieth century

²Doutor em filosofia (USP - 2015) com a tese "A dialética da composição musical em Theodor W. Adorno". Mestre em música/estética musical (UNESP - 2009). É autor do livro "O dodecafonismo tardio de Adorno" (EDUNESP - 2011). Endereço de email: igor_baggio@hotmail.com

A Nova Música do século passado torna-se um objeto privilegiado para uma reflexão sobre a questão estética e política da autonomia e da liberdade subjetiva para Adorno no momento em que ele percebe que a possibilidade de uma determinação pelo material musical de feição não revisionista havia tornado-se palpável no horizonte de sua história, nas primeiras décadas do século XX, apenas para passar a ser rapidamente preterida novamente por determinações de ordem formal abstrata a partir da década de 1920, quando o debate sobre a reconstrução da objetividade musical passa a determinar de modo totalizante o curso dos acontecimentos. Não apenas com o neoclassicismo de Stravinsky e com os ideais comunitários veiculados por Hindemith em sintonia com o movimento da *Neue Sachlichkeit*, mas também no contexto do dodecafonismo da Segunda Escola de Viena, a recolocação em circulação não apenas de materiais tonais, mas, principalmente, de uma concepção formal originária da música tonal foram o que impulsionou a Nova Música nos anos subsequentes às duas primeiras décadas do modernismo heroico das duas décadas anteriores. É precisamente nesse momento que Adorno intervém com termos mais incisivos no debate composicional e político, chamando à atenção para as contradições inerentes a essa mudança de atitude frente ao horizonte libertário de ruptura de inícios do século, apontando principalmente para a incompatibilidade fundamental entre o estágio histórico do material musical alcançado no presente e as concepções pré-clássicas e classicistas da forma que voltavam então a circular.³ É a partir desse ponto de partida que o conceito de progresso começa a aparecer de modo mais explícito no debate estético musical, ainda que sua incorporação já viesse sendo debatida antes disso.

Podemos começar a abordar a questão relativa ao sentido mais geral do posicionamento de Adorno frente a esse momento de guinada neo-objetivista e de desconfiança generalizada diante da subjetividade autônoma que vinha impulsionando os desdobramentos musicais desde o romantismo até o atonalismo livre da Segunda Escola de Viena afirmando o seguinte: nos termos em que Adorno abordará a relação dialética entre o material e as formas musicais no contexto da música moderna, toda forma musical se mostraria a princípio como objetiva em termos históricos enquanto se adequasse ao material musical disponível em uma dada época, engendrando uma dialética fértil de sentido e possibilidades expressivas; tendo sido esse, em larga medida, o paradigma da música tonal, principalmente do classicismo vienense. Isso equivale a dizer que, em um contexto como esse, o caráter objetivo das formas não é percebido pelos compositores como algo exterior a sua consciência das possibilidades inerentes ao material musical. O cânone formal oriundo do classicismo vienense é engendrado pela tonalidade na mesma medida em que esta é revestida de sentido por aquele.

Esse era o pressuposto fundamental a partir do qual Adorno planejava construir sua filosofia da música junto à música de Beethoven em sua obra que permaneceu póstuma, já que este teria sido o primeiro compositor moderno a compor a partir da percepção da quebra da harmonia pré-estabelecida e fundada socialmente entre o material e as formas musicais, sendo seu gesto classicista de reconstrução da

³ Sobre o duplo caráter, estético e político das críticas de Adorno aos movimentos de reação do modernismo musical dos anos vinte cf. ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia: Ateliê, 2007. Pp. 221-244.

objetividade formal em sua fase dita heroica a primeira tentativa, de tantas que viriam, de reconstruir a partir do sujeito estético moderno emancipado a adequação perdida do material musical com as formas musicais históricas.⁴

Com o advento do Romantismo, e do crescente papel reservado para a concepção de um sujeito individualista como o suporte para a autenticidade expressiva e para a originalidade estética, o ideal de equilíbrio entre o material e as formas, capaz antes, até certo ponto, de dar substância ao conceito de estilo clássico,⁵ passa a ser perturbado, já que o imperativo moderno de autonomia e liberdade começa a se fazer sentir como a busca pelo alargamento das possibilidades de expressão subjetiva. A partir daí, o equilíbrio no interior da linguagem musical passa a ser cada vez mais precário e o peso específico reservado a cada fenômeno particular no seio das obras começa a enfraquecer sua capacidade de articular o sentido do todo da forma. Até certo ponto, coincide com esse momento a percepção de que o caráter de objetividade ostentado até então pelos esquemas formais *não* seriam objetivos em caráter originário, absoluto ou ontológico, já que tais esquemas não conseguiam absorver todo o peso das particularidades liberadas, o que por sua vez fomenta a continuidade do processo crítico de busca por novos modos de adequação entre o material e as formas.⁶

No contexto da Nova Música, após o rompimento com a tonalidade, e da emergência de uma música que acenava com a possibilidade de uma superação da natureza heterônoma dos resquícios do ideal formal classicista, o argumento de retorno à objetividade implícita ou explicitamente veiculado então por todas as principais tendências da Nova Música a partir da década de vinte era visto por Adorno como carecendo de rigor. Desse momento em diante, é possível afirmar que toda sua reflexão filosófica sobre a composição musical no interior da Nova Música é motivada pela urgência em conceber uma reflexão sobre a dialética entre a expressão e as formas musicais que estivesse sintonizada com o estágio mais avançado do material pós-tonal. É igualmente a partir desse ponto que o conceito de progresso do material desponta no discurso estético musical, não obstante

⁴ A esse respeito ver principalmente o capítulo quarto intitulado “Tonalidade” do livro de fragmentos póstumos sobre Beethoven. ADORNO, Theodor W. **Beethoven: The Philosophy of Music**. Stanford: Stanford University, 1998. Pp. 49-59. Um comentário sobre esses fragmentos do ponto de vista da imanência da forma musical e sua lógica é o de: ARBO, Alessandro. **Archéologie de l'écoute: essais d'esthétique musicale**. Paris: L'Harmattan, 2010. Pp. 227-245.

⁵ Cf. a concepção célebre de Charles Rosen sobre esse equilíbrio. ROSEN, Charles. **The Classical Style: Mozart, Haydn, Beethoven**. Edição expandida. Nova York: Norton, 1998. Pp. 19-41.

⁶ Como pensado aqui, esse momento da evolução na história da música ecoa o aspecto estético fundamental daquilo que Hegel descreveu como “a autonomia formal das particularidades individuais” na seção sobre a “forma de arte romântica” nos “Cursos de Estética”. Por exemplo, na seguinte passagem: “No que se refere à Forma para esse conteúdo novo, encontramos a arte romântica desde seu início presa à seguinte oposição: a subjetividade infinita em si mesma é e deve permanecer incompatível para si mesma com a matéria exterior. Esta contraposição autônoma dos dois lados e o retraimento do interior em si mesmo constituem eles mesmo o conteúdo do romântico.” HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Trad: Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. P. 311.

Adorno dever a reflexões anteriores, que não costumam serem lembradas, boa parte dos termos intelectuais do debate.⁷

Como Adorno escreve no início de seu ensaio “Reação e progresso” de 1930, que juntamente com o debate radiofônico com Ernst Krenek “Problemas de trabalho dos compositores”, do mesmo ano, traça os contornos gerais iniciais do conceito adorniano de material musical, qualquer um que lance mão do conceito de reação para caracterizar uma tendência hegemônica da produção musical corre o risco de ser visto como alguém que acredita na possibilidade do progresso no campo da arte, uma ideia que anteriormente a Adorno já havia sido profundamente problematizada por Ernst Bloch, no início de seu capítulo central sobre a filosofia da música em ‘O Espírito da Utopia’ e por Max Weber, em sua célebre palestra “O sentido da “neutralidade axiológica” nas ciências sociais e econômicas”.

Em seu livro, cuja parte central é dedicada à elaboração de uma filosofia da música que muito influenciaria Adorno,⁸ Bloch recusa pensar a história da música a partir da referência ao conceito de progresso com relação à dimensão técnica da composição musical. Na visão de Bloch: “Claramente nada desvia tanto, mesmo quanto aos mais importantes artistas, que inseri-los ou fixá-los dentro de alguma sucessão de desenvolvimentos no ofício, de uma história meramente mediadora e reiterada de fórmulas técnicas”.⁹ Disso decorre que na filosofia elaborada por Bloch a respeito da história da música ocidental, após um período de elaborações materiais incipientes ao longo da alta idade média e do renascimento, período em que os rudimentos técnicos da música foram depurando-se paulatinamente, a partir de Orlando di Lasso e de Palestrina toda a história da música ocidental será movida, essencialmente, pela necessidade de expressão subjetiva. Já a partir de Bach, como que a totalidade do que diz respeito à técnica em música passaria a ser algo

⁷ Para uma visão sumária sobre os modos mais correntes em que se apresenta o debate sobre o progresso no âmbito da história da música ver o texto de Dahlhaus “Progresso e vanguarda”. DAHLHAUS, Carl. **Schoenberg and the New Music**. Cambridge: Cambridge University, 1990. Pp.14-22.

⁸ Adorno discorre sobre a influência exercida pelo livro de Bloch sobre seu pensamento no ensaio “Henkel, Krug und frühe Erfahrung” em “Notas de Literatura”. Cf. ADORNO, Theodor W. “Noten zur Literatur”. In: TIEDEMANN, Rolf. (Ed.). **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Band 11. Digitale Bibliothek 97. Pp. 556-566. Para as demais citações das *Gesammelte Schriften* de Adorno, seguiremos a convenção de, após o nome do autor, indicar a abreviatura GS seguida do número do volume e do número das páginas do trecho citado. Todas as citações de Adorno são extraídas da versão digital das Obras Reunidas e as traduções dos trechos citados são fruto do cotejamento do original alemão com traduções para o espanhol, inglês ou francês.

⁹ BLOCH, Ernst. **The Spirit of Utopia**. Trad: Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University, 2000. P. 38. A tradução norte-americana segue a segunda edição de 1923, publicada originalmente em 1964 pela Suhrkamp. Outros dois trechos do livro de Bloch a respeito da mesma questão e que valem a pena serem citados são os seguintes: “Uma vez que alguma coisa foi descoberta, períodos posteriores não possuem nenhum interesse ou empatia por isso na qualidade de um problema técnico ou de uma invenção fresca, se realmente ela não foi mais do que um problema técnico; a verdadeira particularidade dos grandes compositores não é então definida pela história da técnica musical.” E ainda, “temos que reconhecer para nosso próprio desgosto que uma classificação histórica em termos de ofício e de técnica termina antes de tudo aquilo que é essencial na história da música, de fato ela mesmo torna a incomparabilidade da vida individual mediando a si mesma através da técnica ainda mais forçadamente óbvia do que seria possível sem a tentativa de uma “teoria do progresso” puramente técnico-formal”. (*Ibid.*, P. 38 e 40, respectivamente).

praticamente resolvido e dado de uma vez por todas aos compositores, destacando-se os grandes criadores posteriores a partir de novas reelaborações de um mesmo universo de questões e, sobretudo, pelas suas conquistas no âmbito de uma expressão musical cada vez mais livre de entraves materiais e formais. Dado o forte acento posto por Bloch no aspecto radicalmente subjetivo da criação musical moderna, o filósofo também se opõe à construção de uma história socioeconômica da música:

Só é possível explicar algo em termos sociais, ou abarcá-lo totalmente nesses termos, onde o ponto de vista socialmente interessado e interpessoal coincide com seu objeto, como na moralidade enquanto relação entre pessoas, ou na economia, na lei e no estado, como formas de relacionamento entre as pessoas¹⁰.

Partindo dessas impossibilidades, Bloch idealizará uma filosofia da história da música calcada na não contemporaneidade entre a esfera musical e as demais esferas da vida.¹¹ Com efeito, o pressuposto fundamental dessa filosofia será a ideia a respeito da evolução da música, até certo ponto, em sentido contrário ao do *Zeitgeist*. Enquanto que esse estaria evoluindo sempre em direção ao futuro e, portanto, tornando-se, em certo sentido, cada vez mais velho, segundo Bloch as obras dos grandes compositores dariam provas concretas acerca do fato contrário, de que a música não apenas deveria ser vista como a mais jovem das artes, como já apontara Nietzsche em “Humano, demasiado humano”, como de fato estaria tornando-se cada vez mais jovem à medida que ia deixando para trás cada vez mais seus entraves acadêmicos, técnicos e formais, aproximando-se com isso a um conteúdo espiritual em flagrante oposição ao caráter reificado do *status quo*.¹² Nesse sentido, toda a história da música pôde ser lida por Bloch numa chave expressionista, sendo o expressionismo histórico de inícios do século XX, a seu ver, apenas a encarnação mais recente de um mesmo princípio universal e constitutivo da música moderna:

Esse enfraquecimento do “inessencial”, que é essencial praticamente a toda a história da música e o incremento na subjetivação, a adequação da busca e a aventura do espírito moderno em si mesmo e em direção a si mesmo, mesmo em seu *imprévu*, e particularmente na convicção desse *imprévu*, pertence

¹⁰ *Ibid.* P. 42.

¹¹ Para mais detalhes sobre a filosofia da música de Bloch, cf. MÜNSTER, Arno. “Le pré-apparaître utopique dans la philosophie blochienne de la musique”. In: **Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société**. On-line. Musique et Utopie, n. 17, janeiro 2014. E também: RICHTER, Gerhard. “Bloch’s Dream, Music’s Traces”. In: HERMAND, Jost; RICHTER, Gerhard (Orgs.). **Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy**. Madison: The University of Wisconsin, 2006. Pp. 141-180.

¹² “Porque eles mergulham fundo, constructos sonoros não possuem simplesmente jovialidade como um atributo: eles se tornam cada vez mais jovens precisamente ao tornarem-se mais velhos e ao descansarem em si mesmos, adquirindo essa qualidade velho-novo daquilo que está escondido nesse repouso. Eles então avançam como artistas e obras de arte, não de modo inadvertido, junto ao avanço vazio e formalista do tempo; pelo contrário, o que é novo arredonda-se visando encontrar sua medida e seu rigor; transforma-se numa dignidade, por fim em um reencontro, e no final é exatamente aquilo que é mais precipitado, doloroso, que se deixa ir, que é mais paradoxal para si mesmo, ou que também permanece mais próximo do que é velho, mais primordialmente básico, mais simples, dado, imemorialmente desejado, perdido para o mundo adulto.” (*Ibid.* P. 44).

a uma ideia expressionista dirigida ao essencial, uma ideia repetidamente fazendo o *trouver* triunfar sobre o *construer*.¹³

Portanto, Bloch não verá nenhuma função a ser desempenhada pelo conceito de progresso em sua história filosófica da música, sendo a mesma construída de modo tão radical que mesmo o mínimo caráter cronológico da historiografia será subvertido. A temporalidade paradoxal própria às obras musicais e à atividade criativa dos compositores anunciada por Bloch de certa forma aponta para um elemento fundamental daquela noção de historiografia inconsciente que Adorno associará ao sentido possível para a primazia do objeto na relação das obras com a realidade empírica na “Teoria estética”. Isso ocorre porque o novo para Bloch paradoxalmente se reflete como algo de bloqueado ou perdido no passado e que seria recuperado no presente à medida que o imperativo expressivo musical fosse cada vez mais destruindo as objetividades formais rígidas que, no seu entender, impediriam a essência subjetiva da música de se afirmar plenamente.

A reflexão musico-filosófica de Adorno sobre a gênese histórica da técnica dodecafônica, atrelada ao desenvolvimento de seu conceito de material, não poderá acompanhar a recusa total da categoria de progresso por Bloch. Para ele, a história da música moderna tende a ser englobada, como dissemos, por um círculo restrito de questões técnicas cuja evolução ao longo do tempo não nos forneceria critério algum para a asseveração da atividade dos compositores. E mesmo aquilo que realmente importa para Bloch, a autoafirmação cada vez mais desimpedida da subjetividade, não comportará uma teleologia histórica. Paradoxalmente, o *telos* utópico da música em sua obra é aproximado via percursos subjetivos altamente particulares e não teleológicos. Para descrever os caminhos pelos quais a música moderna teria encaminhado o processo de (re)encontro com sua essência utópica, Bloch lançará mão de três espécies de matrizes intemporais da criação musical, três grandes *tapetes* como eles os chamará, tomando de empréstimo um termo do jovem Lukács de “Alma e forma”.¹⁴ Categorias surgidas historicamente, mas que, uma vez consolidadas no âmbito moderno, passariam a ser caracterizadas de uma vez por todas, cada uma por um conjunto de possibilidades musicais e espirituais a serem continuamente reelaboradas em direção a um estágio cada vez mais condizente com sua própria ideia. Junto a cada uma dessas categorias, desses tapetes, Bloch tratará de pensar a realização específica de grandes compositores e grandes obras tomando sempre como ponto de fuga a vocação utópica da arte.¹⁵

¹³ *Ibid.* P. 45.

¹⁴ A imagem da história como um tapete é proposta por Lukács no último ensaio de “Alma e forma” que trata do problema da história no interior da forma da tragédia. A passagem em questão é a seguinte: “existe uma ordem escondida no mundo da história, uma composição na confusão de suas linhas irregulares. É a ordem indefinível de um tapete ou de uma dança; interpretar seu significado parece impossível, mas é ainda menos possível desistir de tentar interpretá-lo. É como se toda a configuração de alegres linhas estivessem esperando por uma única palavra que está sempre na ponta de nossas línguas, mas que ainda não teria sido pronunciada por ninguém.” LUKÁCS, Georg. **Soul and Form**. Trad: Anna Bostock. Massachusetts: The Mit, 1974. P. 167.

¹⁵ Não há espaço aqui para nos aprofundarmos nos tapetes de Bloch, apenas os mencionamos rapidamente a seguir. O primeiro tapete inclui o que Bloch chama de o “cantar para si mesmo”, a dança e a música de câmara. O segundo inclui o *Lied*, “Mozart ou *Spieloper*”, o oratório, “Bach ou

Já no caso do ensaio de Max Weber, “O sentido da “neutralidade axiológica” nas ciências sociais e econômicas”, o ponto de partida e o foco da questão é outro: estabelecer em que medida dever-se-ia separar a esfera prática de valores e dos juízos de valor da esfera da teorização científica. Tendo como pano de fundo os termos dessa distinção é que, na parte final de seu texto, Weber irá levar a cabo algumas análises de caso em que conceitos pertencentes à esfera dos valores tendem a ostentar um estatuto axiológico aparentemente neutro, interferindo com o regime de verificação empírica no interior de discursos científicos. Um desses estudos de caso dirá respeito justamente à utilização do conceito de progresso no interior de reflexões estéticas, históricas e sociológicas sobre a arte e sobre a música. Apesar de Weber deixar claro que sua posição mais geral sobre essa problemática se encontrar na recusa em se trabalhar conscientemente com valorações práticas no interior do discurso científico, o que do ponto de vista de um filósofo dialético como Adorno seria uma impossibilidade, sua palestra desdobra tópicos que seriam extremamente importantes para a formulação adorniana da noção de progresso do material musical.

Sabemos que o modo como Adorno tendeu a pensar o conceito de técnica em sua reflexão sobre a música remete diretamente à sociologia da música de Weber e a sua tese mais ampla a respeito do processo moderno de racionalização. Contudo, o “diálogo” entre os autores a respeito do papel da técnica deixa entrever uma tensão fundamental e uma ruptura que cabem ser assinaladas justamente a partir da maneira como em cada caso o conceito de progresso é pensado em função da técnica. A questão posta primeiramente por Weber, e que Adorno precisou recuperar para a formulação da base de sua crítica filosófica e sociológica às correntes da reação musical, é aquela que pretende elucidar em que medida a técnica constitui um critério para a avaliação do progresso no âmbito da arte.

De modo semelhante ao que fizera Bloch, Weber dissocia a valoração de obras individuais, a comparação entre obras ou aspectos das mesmas e mesmo questões amplas a respeito de estilos do critério de correção técnica, afirmando a impossibilidade em se conceber o juízo estético em termos técnicos e de progresso. Também visando a preservar a autonomia da esfera estética de uma reflexão “trivial” sobre problemas “meramente técnicos”, o autor não obstante reserva para a história e para a sociologia empíricas a função de compreender o processo de racionalização em termos de progresso tomando a técnica como critério.¹⁶ Eis a fonte da tensão da sociologia de Weber com a filosofia crítica de Adorno a que nos referimos, assim como a ruptura já se deixa antever. Ambas dizem respeito ao modo como Adorno, ao formular pela primeira vez sua reflexão sobre a dialética histórica do material musical em seus textos das décadas de 1920 e 1930, precisará romper

as Paixões” e a fuga. O terceiro, chamado significativamente de “forma-acontecimento”, inclui, nos termos de Bloch, a “ópera simbólica, as grandes obras corais, e Beethoven-Bruckner ou a sinfonia”. Principalmente as reflexões de Bloch sobre esse terceiro tapete desenvolvem algumas ideias acerca da forma-sonata, da sinfonia e de Beethoven que seriam influentes no modo como Adorno pensaria o sinfonismo beethoveniano posteriormente. Para uma leitura aprofundada da complexa filosofia da música do autor, cf. KORSTVEDT, Benjamin M. **Listening for Utopia in Ernst Bloch’s Musical Philosophy**. Cambridge: Cambridge University, 2010.

¹⁶ Cf. WEBER, Max. “O sentido da ‘neutralidade axiológica’ nas ciências sociológicas e econômicas”. In: **Sobre a teoria das ciências sociais**. Lisboa: Presença, 1979. Pp. 160-161.

com a dissociação weberiana das esferas visando a recontextualizar o sentido da racionalização técnica no âmbito da música moderna. Sem dúvida, em “Reação e Progresso” Adorno aproxima-se de Weber no que diz respeito a que o objeto do juízo sobre o progresso estético não é a obra, aspectos isolados da mesma ou mesmo estilos, mas sim seu material.¹⁷

Contudo, a ideia de uma reflexão estética axiologicamente neutra será um ponto de ruptura entre os dois autores e podemos dizer que, ao introduzir o seu conceito de material musical como o real objeto desse tipo de juízo sobre o progresso, Adorno estará também visando a superar o vácuo introduzido por Weber entre a esfera estética e as demais esferas da ação social.¹⁸ Para tanto, o modo como Weber concebeu o papel da técnica na asseveração do progresso, reservando-a para o âmbito da história e da sociologia empírica da arte, terá de ser reconduzido para o interior das questões materiais da arte e, no caso da música, *para o interior das questões técnicas relativa à práxis composicional*, o que tornará impossível para Adorno continuar na senda da neutralidade axiológica de Weber, já que a dissociação das questões estéticas das questões técnico-compositivas será justamente o problema que fornece o ponto de partida para Adorno.

Weber reconheceu em seu texto que do ponto de vista histórico-sociológico empírico o processo de racionalização no âmbito da música podia ser reduzido a uma problemática de tipo “técnico”, sendo esse processo de racionalização não apenas movido como indissociavelmente ligado aos impulsos expressivos e a “vontade criadora”.¹⁹ Ora, ao reconhecer a vinculação entre o aspecto expressivo e o construtivo, não estaria Weber já deixando entrever uma possível religação da esfera estética com a empírica? Pois será justamente através da mudança de ênfase da esfera da empiria de volta para a estética que podemos apreciar como Adorno finalmente pôde estabelecer a imanência do trabalho junto ao material na obra como o local privilegiado da *ratio* musical moderna. Para entendermos em que sentido isso ocorre, lembremos-nos de como a partir desse ponto alto de “Os fundamentos racionais e sociológicos da música”, no qual o verdadeiro início do processo de racionalização da música é situado junto à emancipação da música junto a fins rituais e práticos, a caracterização do processo de racionalização moderna da música passa a ser feita concentrando-se na questão da emergência da tonalidade harmônica a partir do sistema de temperamento igual da oitava.²⁰

¹⁷ ADORNO, Theodor W. “Reaktion und Fortschritt”. In: GS 16. Pp. 133-34.

¹⁸ “A radical separação entre a esfera dos valores e a esfera empírica caracteriza-se pelo fato de que o emprego de uma determinada *técnica*, por muito avançada que seja, não traz a menor indicação quanto ao valor *estético* da obra de arte”. Idem, op. cit., p. 166. Podemos imaginar que dificilmente Adorno concordaria com uma afirmação peremptória como essa, já que considerava a concretização nas obras da dialética histórica da técnica um componente de seu teor de verdade. Ademais, em sua concepção dialética o material e os meios técnicos não se enfrentam nesses termos de exterioridade, mas ao mediar-se reciprocamente fazem com que os meios técnicos possam ser encarados como componentes da dialética histórica do material, como algo em contínuo desdobramento e nunca como meios dados de uma vez por todas nesse ou naquele momento da história.

¹⁹ Idem, op. cit., p. 162.

²⁰ “Com o desenvolvimento da música a uma “arte” estamental (seja sacerdotal, seja aóidica), com o ultrapassamento do emprego meramente prático-finalista das fórmulas sonoras tradicionais e,

Ao contrário de Weber, para quem o local da racionalidade técnica havia sido pensado preferencialmente no âmbito empírico a partir do processo de formação de escalas, sistemas de afinação e construção de instrumentos, Adorno visará a pensar o processo de racionalização do material *estético* no contexto da música autônoma a partir dos problemas composicionais propriamente ditos, principalmente junto ao problema da forma.²¹ Nesse sentido, como apontou Heinz-Klaus Metzger, em um texto citado por Adorno em plena querela com os serialistas na década de 1950, torna-se possível afirmar que o problema da finalidade externa da música passa a ser posto como o problema da forma no contexto da música autônoma, determinando a ideia da forma como conteúdo sedimentado e, em termos kantianos, como “finalidade sem fim”: “Desde que a arte se liberou do serviço ao poder, as obras legítimas deixaram de perseguir em todos os casos um fim ostensivamente externo a elas mesmas, e isso se reproduz uma vez mais em sua composição técnica interior”.²²

A incorporação da norma racional externa enquanto finalidade imanente da obra de arte será uma ideia em direção a qual Adorno saberá fazer entrecruzarem-se motivos diversos da reflexão moderna sobre a arte e sobre a sociedade. Na “Teoria estética”, por exemplo, os nexos entre os conceitos weberianos de racionalização e técnica, kantiano de finalidade sem fim e marxiano de forças de produção e relações de produção acabam convergindo para a determinação tanto da participação da aparência estética no caráter fetichista da mercadoria, quanto do aspecto de crítica social da obra de arte. Aí poderemos ler que:

Se as obras de arte são efetivamente a mercadoria absoluta, como aquele produto social que rejeitou, para a sociedade, toda a aparência do Ser – aparência que habitualmente as mercadorias mantêm com dificuldade –, a relação de produção determinante, a forma da mercadoria, insere-se então tanto nas obras de arte como a força social produtiva e o antagonismo entre as duas.²³

Na medida em que reflete enquanto aparência a forma da mercadoria, aparência da aparência, integrado em sua contextura imanente a contradição entre as forças e as relações de produção a arte se transformaria em crítica social. Ao introduzir seus conceitos de forças de produção e relações de produção estéticas, Adorno poderá

por conseguinte, com o despertar das necessidades puramente estéticas, inicia-se regularmente sua verdadeira racionalização”. WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 86.

²¹ Com isso não queremos dizer que questões que podem ser vistas como propriamente composicionais e vinculadas a uma reflexão sobre as formas musicais esteja totalmente ausente da perspectiva de Weber. A partir do parágrafo 31 de “Os fundamentos”, quando passa a ser tematizada a emergência da polifonia na Idade Média, as considerações dessa natureza comparecem em seu texto, ainda que não constituam nunca, de fato, o foco de sua exposição.

²² Citado por Adorno no texto “Critérios da Nova Música”. Adorno não referencia a fonte, tampouco os tradutores para o inglês e para o espanhol. A passagem se encontra em: ADORNO, Theodor W. “Kriterien der neuen Musik”. In: GS 16. Pp. 193-94. Sobre o movimento de emancipação da música junto a fins externos e a emergência do conceito de obra musical autônoma na música burguesa ver os capítulos 7 e 8 de: GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Clarendon, 1992. Pp. 176-242.

²³ *Ibid.* P. 356.

estabelecer a base materialista e dialética de sua reflexão sobre a práxis artística. *A passagem da orientação teórica weberiana para a crítica estética vinculada à práxis se dá, então, à medida que Adorno atrelará definitivamente racionalização do material não apenas ao progresso como à reificação e à alienação.* Ao fazer isso, o critério para a avaliação do progresso do material musical, a técnica, será ao mesmo tempo tomado como a fonte do problema mais amplo referente à relação entre o sujeito compositivo e o material, o que impedirá Adorno de hipostasiar a técnica e a noção de progresso do material. Com efeito, esse movimento se mostrará repleto de consequências ao longo de sua obra de maturidade sobre a música.²⁴

Por fim, se nos voltarmos agora, tendo em vista essas considerações teóricas, aos dois principais textos de 1930 mencionados acima, nos quais Adorno dispõe originalmente do conceito de progresso em sua formulação do conceito de material musical, poderemos entender melhor sua estratégia. Adorno manterá o critério da técnica com relação à formulação da tese a respeito de uma *tendência histórica do material*, visando com isso a mostrar que a liberdade de escolha dos compositores é mediada objetivamente pelos próprios recursos materiais, para além de seu círculo imediato individual de ação. A intenção principal desse movimento é afirmar que o material *tonal*, ainda preso a modos de justificação e mesmo a práticas que visavam a remetê-lo à natureza, é liberto de sua aparência de imutabilidade pelo processo de racionalização, que desemboca na crítica imanente do sistema tonal levado a termo pela emancipação da dissonância no interior do atonalismo livre e da dodecafonía. É tão somente a partir da ruptura com o sistema tonal que o material musical passa a ser possível de ser encarado como história sedimentada, como prenhe de subjetividade. Daí Adorno se recusar, desde o início, a considerar o som como o suporte último para seu conceito de material em detrimento da figura, que já é sempre subjetivamente articulada:

Pois o material não está, como os doze semitons com suas relações de harmônicos fisicamente preestabelecidos, dado de maneira naturalmente imutável e idêntica em qualquer época; em vez disso a história se sedimentou nas figuras nas quais ele [o material] se enfrenta ao compositor. E o compositor nunca encontra o material desprendido dessas figuras.²⁵

A figura aqui remete, em sentido amplo, sempre aos ecos dos sujeitos que trabalharam o material ao longo da história e, em última análise, a ideias musicais concretas cristalizadas em obras musicais, e não a qualquer concepção fisicalista do som como substrato material da música. Afora isso, do ponto de vista do material emancipado da tonalidade do qual Adorno retira seu conceito de material, será enquanto uma *figura fundamental (Grundgestalt)* que a escala cromática será reconcebida na posição de série. Isso é relevante para o conceito adorniano de material já que mostra que o critério composicional realmente soberano para a

²⁴ Não nos deteremos aqui sobre essas consequências, o que nos levaria muito longe. Apenas lembramos o importante ensaio de 1958 “Música e Técnica” da coletânea “Klangfiguren”, escrito tendo em vista a perda de tensão produtiva entre o espírito e a técnica que Adorno diagnosticara no interior do movimento do serialismo integral, na esteira de sua crítica do “envelhecimento da Nova Música”. Cf. ADORNO, Theodor W. “Musik und Technik”. In: GS 16. Pp. 229-247.

²⁵ *Ibid.* P. 133.

avaliação do progresso, que deverá ser encarado junto ao trabalho de transformação e de desmitologização do material (crítica da aparência de natureza do som) no interior das obras, não seja nunca em Adorno puramente técnico, objetivo e empírico, nos termos de Weber, mas sempre também estético subjetivo e *composicional*. Adorno nomeia esse critério compositivo de *Stimmigkeit* (coerência ou consistência). É por meio desse critério, que se sobrepõe à mera técnica, que a dissociação entre a esfera empírica e estética que Weber supunha incontornável do ponto de vista exclusivo da teoria mostra-se não ser sustentável quando passamos ao ponto de vista da práxis compositiva, já que a coerência composicional nunca poderá ser simplesmente tomada como sinônimo do modelo de coerência empírica calcada na adequação entre meios e fins.

Com relação à coerência como critério compositivo, o progresso entabula uma dialética entre sujeito e objeto na qual o acento deverá recair na capacidade de transformação subjetiva do material e da técnica, capacidade pautada, portanto, pela coerência imanente das obras e da forma estética. Isso fará com que se por um lado Adorno possa afirmar que o progresso “não significa outra coisa que assumir o material cada vez na etapa mais progressista de sua dialética”, e que “é nessa dialética do material onde se encontra encerrada a liberdade do compositor”, por outro lado o progresso em sentido mais lato, como progresso na desmitologização, será sempre dependente dos modos subjetivos de instaurar coerência estética partindo dos pontos de arranque materiais, extraído destes consequências formais por intermédio das obras. Portanto, Adorno também poderá afirmar que “é meramente por sua coerência imanente como uma *obra* demonstra ser progressista.”²⁶ Ou seja, o progresso técnico e do material, por si só, nunca foram tomados como garantias de progresso para Adorno. Isso se tornará gritante quando do debate de Adorno com os jovens compositores serialistas do segundo pós-guerra.

Mesmo assim, a principal objeção que essa vinculação entre progresso e coerência/consistência interna da obra sempre gerou foi a de que a mesma geraria entraves demasiado proibitivos à liberdade de ação dos compositores. Essa será a principal objeção de Krenek, que era um músico familiarizado e entusiasta dos desenvolvimentos musicais mais recentes da Segunda Escola de Viena, ao modo como Adorno elaborava suas ideias sobre a dialética histórica do material. No debate com Adorno, Krenek fornece uma concepção do material que se aproxima da concepção adorniana da reação,²⁷ mas também mostra que o atrelamento da

²⁶ *Ibid.*. 134. Grifo nosso.

²⁷ Essa concepção está dada pela primeira fala de Krenek no debate de 1930, que se segue à exposição inicial dos contornos radicalmente histórico-sociológicos do conceito de material musical por Adorno. Em sua primeira fala, que abre o debate, Adorno afirma a indissolubilidade dos problemas materiais da música dos problemas materiais da sociedade, afirmando que estes refletem-se naqueles. Essa ideia de mediação entre material musical e conteúdo social é imediatamente seguida pela exposição do que Krenek entendia por material: “Aqui deveríamos de perguntar de que maneira repercutem as condições extramusicais no material mesmo. Primeiramente teríamos que esclarecer o conceito de material musical. Eu o entenderia assim: o conjunto de todos os meios expressivos musicais: a harmonia, o ritmo e a melodia, enquanto estes podem ser encontrados como circunstâncias naturais, como possibilidades do compor a todo o momento. Queria que me compreendessem desse modo: que a estrutura físico-objetiva do material

liberdade compositiva à submissão aos imperativos do material pautado pelo critério da coerência estava longe de ser uma concepção evidente e desprovida de problemas do ponto de vista da práxis.²⁸

No entender de Krenek, meios musicais pertencentes ao passado não estariam fadados a serem *a priori* descartados pela atividade composicional mais recente, e mesmo o critério composicional da consistência e da coerência não deveria, a seu ver, ser posto como um critério tão soberano. Em última análise, segundo Krenek tudo o que diria respeito ao relacionamento dos artistas com os materiais dependeria das finalidades específicas que os compositores se propusessem realizar. Krenek mostra não estar disposto a conceber uma diferença específica entre finalidade empírica e finalidade estética, eis o ponto. Seu conceito de finalidade musical é indistinguível do conceito empírico. Krenek reconhece que os materiais portam exigências objetivas de realização e que a vontade subjetiva de expressão não deveria ser idealizada ingenuamente em termos românticos, porém, o compositor simplesmente não consegue se convencer de que o material emancipado da tonalidade deva ser visto como o único material possível de ser levado em conta significativamente no presente. Para ele, a posição que sustentava a possibilidade de se ressignificar meios do passado em um contexto contemporâneo não necessariamente pressuporia, como Adorno afirmava ser o caso, que o material do passado estava sendo tomado como uma fonte originária de sentido.

Já a posição de Krenek precisa contar com a pressuposição de uma harmonia pré-estabelecida entre a atividade composicional e a sociedade que o conceito de um

não é decisiva para o compositor, mas sim que esse deve levar em conta somente os modos subjetivos de manifestação do material. Por outro lado, o material mesmo não deve ser pensado como já formado, senão que representa para o compositor a mera possibilidade de dar forma.” No que segue, Adorno visará refinar sua posição tentando mostrar em que medida o material musical não deveria de ser pensado apenas como substrato imediato da composição e sim já sempre como mediado por esforços composicionais do passado. ADORNO, Theodor W.; KRENEK, Ernst. “Arbeitsprobleme des Komponisten”. In: GS 19. P. 433. Uma reconstrução passo a passo do debate entre Adorno e Krenek, para além do foco na questão da liberdade de ação dos compositores que privilegiamos aqui pode ser encontrada em: PADDISON, Max. **Adorno’s Aesthetics of Music**. Cambridge: Cambridge University, 1997. Pp. 81-97.

²⁸ A necessidade de proximidade às demandas do material liberado da tonalidade é a constante obsedante nas interpretações fornecidas por Adorno às obras da Segunda Escola de Viena até a “Filosofia da Nova Música”. Algumas das primeiras formulações canônicas a esse respeito são encontradas nos dois textos da década de 30 citados acima. Passagens das mais significativas seriam as seguintes, de “Reação e Progresso”: “Em cada obra o material coloca demandas concretas e o movimento com que cada uma sai à luz frente àquelas é a única forma histórica vinculante para o autor. Coerente é uma obra que satisfaz plenamente essas demandas.” Ou ainda: “Um autor é tanto mais livre quanto mais estreito seu contato com seu material. Quem sem rodeios atue desde fora sobre este, como se não demandasse nada dele é precisamente sua vítima ao aceitá-lo naquela fase de sua historicidade mais além da qual aponta a nova demanda material a que precisamente se opõe em razão de sua suposta liberdade.” (*Ibid.* Pp. 134-35). A nova demanda material a que se refere Adorno aqui é claramente aquela trazida pela superação da tonalidade, a demanda do atonalismo e da dodecafonía. *A teoria adorniana do material musical é uma teoria que visa sustentar a legitimidade histórica do material atonal e dodecafônico*. Por outro lado, essa demanda não pode ser hipostasiada como possuindo um caráter puramente objetivo, mas sim necessita ser vista igualmente como a demanda esquecida dos próprios sujeitos histórico-musicais do passado, a demanda infinita por liberdade expressiva.

material pós-tonal visado por Adorno tentava desativar de uma vez por todas. Essa necessidade, ideológica aos ouvidos de Adorno, salta à vista nas seguintes palavras de Krenek:

Posso conceder que o sentido dos fenômenos harmônicos na história não pode permanecer igual. Mas seria possível, em todo caso, que os mesmos elementos harmônicos se tornassem úteis, ao longo do desenvolvimento histórico, a novas intenções mais livres e através disso recebessem um novo sentido. A pergunta sobre em que medida o compositor queira utilizar meios tradicionais deve ele mesmo decidir, segundo minha opinião, em completa independência espiritual do material. Sem dúvida, eu não quero negar com isso a dependência do compositor do processo histórico. Mas essa dependência está dada de por si a partir do momento em que entra em cena o compositor no processo histórico, sem que esse precise se ocupar disso por si mesmo. Essa dependência evidente, com certeza, determinará espontaneamente a escolha de seu meio de expressão musical [...].²⁹

Em “Reação e Progresso” esta opinião acerca da possibilidade de se reutilizar materiais próprios a outras épocas no presente fora criticada a partir de dois aspectos de uma mesma tentativa que aparentemente visaria a restaurar o “protossentido” (*Ursinn*) dos materiais em um contexto histórico geral totalmente modificado após a experiência de superação da tonalidade. O primeiro desses aspectos, naqueles idos da década de 1920, dizia respeito a uma espécie de transposição do procedimento surrealista da montagem de fragmentos de elementos decadentes no interior de um novo contexto de imanência.³⁰ Tratar-se-ia, segundo Adorno, de uma tentativa fadada ao fracasso de casar o conceito de obra e de forma, dependentes da pressuposição de uma lei orgânica de desenvolvimento imanente do material, com a “citação” de restos heterônomos dos materiais do passado, que inevitavelmente romperiam com a lógica imanente da forma e da obra autônoma.

Na verdade, como observará Adorno, as obras dos dois principais partidários desse tipo de procedimento à época, Kurt Weil e o Stravinsky de “*L’histoire du soldat*” demonstrariam que, ao fim e ao cabo, o mesmo acabava sempre por se fazer valer mais por seu valor de *schock*, proveniente da fricção entre materiais velhos e novos, e indissociável da pressuposição consciente da impossibilidade de qualquer restauração literal de um protossentido, do que por uma real recuperação de sentidos históricos originários de determinados materiais, como o sentido dos acordes tonais, por exemplo. No melhor dos casos, esse tipo de prática alcançaria como que um efeito literário, metamusical, contudo, pagando com isso o preço da busca pela autonomia da obra e do sujeito musical:

²⁹ *Ibid.* P. 434.

³⁰ Adorno explica em “Reação e Progresso” que a aproximação entre o procedimento da montagem em compositores como Weil e Stravinsky com o surrealismo era feita apenas nos termos de uma analogia, sem compromissos com filiações estilísticas de fato.

Ao usar os meios decadentes, o compositor surrealista os utiliza como decadentes e obtém sua forma do “*scandal*” que produzem os mortos em sua súbita aparição entre os vivos. O compositor surrealista sabe que a imanência formal se rompe ao chocar com o meio antigo; mas ele mesmo persegue o afundamento dessa imanência formal que na música restauradora se lhe prepara, por assim dizer, passando por cima da cabeça desta.³¹

Adorno reconhece que esse modo de compor consegue atingir uma espécie de coerência de segundo grau ao afirmar a própria incoerência das montagens a partir dos “escombros do sido” como signo de sua coerência. Não obstante isso insiste que essa via tanto não faria justiça aos materiais, quanto franquearia ao sujeito musical apenas o caminho da reafirmação da heteronomia empírica.

O segundo aspecto que Adorno analisa com referência a essa suposta busca pela recuperação dos sentidos originários dos materiais históricos aparecia à época nas tentativas de cópias estilísticas. Se no compor surrealista o procedimento restaurador ainda dependia da contradição entre o velho e o novo, aqui se abdicaria totalmente do novo visando à recuperação do sentido originário do antigo. Adorno não cita nenhum exemplo dessa corrente em “Reação e Progresso”, mas podemos pensar no neoclassicismo de Hindemith “que se levava a sério” como caso privilegiado. A insuficiência e mesmo a impossibilidade última, em termos históricos, desse tipo de tentativa de reconceber o mais fielmente possível uma imagem da música do passado era legível para Adorno a partir da aura de “estilização” que aderira a essas obras. “Todas as cópias de estilo dão indícios de si mesmas como tais e seu estilo se faz, sem mediações, reconhecível como ‘estilização’”.³² A “aura” aderida a essas cópias, que gostariam de não ser cópias, aponta irremediavelmente para o sujeito, que se gostaria de excluir do processo desde o início.

Podemos concluir nosso percurso por esse longo e tortuoso capítulo da estética musical alemã dizendo então que o material a que Adorno se refere nos dois textos de 1930 que acabamos de comentar diz respeito, sobretudo, ao material liberado da tonalidade, o material atonal livre e dodecafônico. Esse é o “material real” pressuposto pelo conceito adorniano de material. Quanto ao material tonal, é do ponto de vista desse material atonal e dodecafônico que se tornara possível não mais encará-lo remetendo-o à natureza do som e à ordem imutável da série harmônica.³³ O material tonal se apresenta legível após o desvelamento de seu caráter histórico unicamente através das figuras musicais, fragmentos de sujeito-objeto musical. *Nenhum protossentido natural ou mesmo histórico cabe ainda pressupor junto ao conceito adorniano de material musical, sendo o processo de conhecimento entabulado pelas obras*

³¹ *Ibid.* P. 137. Para uma interpretação de desdobramentos mais recentes de orientações compositivas afins ver o último capítulo de SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008. Pp. 179-200.

³² *Ibid.* P. 137.

³³ “O material se tornou mais claro e livre, sendo arrancado *para sempre* aos vínculos míticos do número, tal como estes dominam a série harmônica e a harmonia tonal.” *Ibid.* P. 138. Grifo nosso.

frente ao material sempre um processo que, para alcançar a extração de algum novo sentido dos materiais, necessita da mediação ativa por parte do sujeito musical e estético no presente.

O que de rígido e formulaico se apresente aos ouvidos dos compositores no presente não deverá nunca ser confundido com um signo de uma essência natural que caberia desvelar. Por trás dessa aparência de objetividade dos materiais históricos se encontrará apenas outras camadas de subjetividade, sendo na transformação empurrada pelo contato de um sujeito no presente com os ecos das tentativas de subjetivação do passado, no qual Adorno localizará o sentido estético da primazia do objeto e do progresso na desmitologização musical com relação a seu conceito de material: “Arrancar à eternidade muda os protótipos musicais é a verdadeira intenção do progresso em música”.³⁴ A eternidade muda aqui não é a da natureza, mas sim a da segunda natureza, aquela que diz respeito à obliteração do trabalho subjetivo pelos próprios sujeitos e à necessidade de rememoração transformadora partindo-se dos indícios emancipatórios coagulados nas figuras musicais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Beethoven: The Philosophy of Music**. Stanford: Stanford University, 1998.
- _____. “Musikalische Schriften I-III: Klangfiguren (I). Quasi una Fantasia (II). Musikalische Schriften III”. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.). **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Band 16. Digitale Bibliothek 97.
- ADORNO, Theodor W.; KRENEK, Ernst. “Arbeitsprobleme des Komponisten”. In: _____. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Band 19. Digitale Bibliothek 97.
- ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia: Ateliê, 2007.
- ARBO, Alessandro. **Archéologie de l’écoute: essais d’esthétique musicale**. Paris: L’Harmattan, 2010.
- BLOCH, Ernst. **The Spirit of Utopia**. Trad: Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University, 2000.
- DAHLHAUS, Carl. **Schoenberg and the New Music**. Cambridge: Cambridge University, 1990.
- GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Clarendon, 1992.
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Trad: Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2000. V. 2.

³⁴ *Id.*

- HERMAND, Jost; RICHTER, Gerhard (Orgs.). **Sound Figures of Modernity: German Music and Philosophy**. Madison: The University of Wisconsin, 2006.
- KORSTVEDT, Benjamin M. **Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy**. Cambridge: Cambridge University, 2010.
- LUKÁCS, Georg. **Soul and Form**. Trad: Anna Bostock. Massachusetts: The Mit, 1974.
- MÜNSTER, Arno. "Le pré-apparaître utopique dans la philosophie blochienne de la musique". In: **Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société**. Musique et Utopie, n. 17, janeiro 2014. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=629>. Acesso em 15/10/2017.
- PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetics of Music**. Cambridge: Cambridge University, 1997.
- ROSEN, Charles. **The Classical Style: Mozart, Haydn, Beethoven**. Nova York: Norton, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. **Sobre a teoria das ciências sociais**. Lisboa: Presença, 1979.

Artigo recebido em: 23/11/2017 e aceito em: 19/06/2018