

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

OBSOLESCÊNCIA DA CATEGORIA DE MATERIAL MUSICAL? UMA RESPOSTA À SEGUNDA GERAÇÃO DA TEORIA CRÍTICA A PARTIR DOS ESCRITOS MUSICAIS TARDIOS DE ADORNO¹

Ricardo R. Lira da Silva²,

Resumo: No presente artigo procuramos sustentar a hipótese de que a obsolescência da filosofia da música de Adorno, diagnosticada de modo exemplar pela segunda geração da Teoria Crítica na *Adorno Konferenz* de 1983, é problemática, pois se fundamenta numa leitura parcial dos escritos musicais adornianos, fixando uma concepção de material musical centrada na *Filosofia da nova música* (1949) como paradigma de leitura para toda a obra do filósofo. De modo a sustentar tal hipótese, partiremos de uma reconstrução das principais objeções levantadas por Albrecht Wellmer e Peter Bürger na referida conferência para, em seguida, confrontá-las com reflexões presentes nos escritos musicais tardios de Adorno. Nesse confronto, buscamos evidenciar que as limitações apontadas pelos autores com relação à categoria de material musical são, antes, o resultado da parcialidade do próprio paradigma de leitura da *Filosofia da nova música*, cuja superação permitiria um olhar renovado sobre os potenciais da teoria crítica da música de Adorno para o presente.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno, Teoria Crítica, filosofia da música, material musical.

Abstract: In this paper we try to claim that the obsolescence of Adorno's philosophy of music, diagnosed in an exemplary way by the second generation of Critical Theory in the *Adorno Konferenz* of 1983, is problematic because it is based on a partial reading of Adorno's musical writings, one that fixes the conception of musical material presented on the *Philosophy of New Music* (1949) as a paradigm for the whole of the philosopher's work. In order to support such hypothesis, we first reconstruct the main objections raised by Albrecht Wellmer and Peter Bürger in the aforementioned conference and then confront them with reflections present in Adorno's later musical writings. In this confrontation, we seek to highlight that the limitations pointed out by the authors are, rather, the result of the partiality of their reading paradigm itself, whose overcoming would allow a renewed view on the potentials of Adorno's critical theory of music for the present.

Keywords: Theodor W. Adorno, Critical Theory, philosophy of music, musical material.

¹ **Obsolescence of the category of musical material?** The objections to Adorno's philosophy of music by the second generation of Critical Theory and a possible response from his late musical writings.

² Mestre em Música e doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, com estágio de pesquisa na Freie Universität de Berlim. Este artigo é resultado de pesquisa de doutorado financiada pela FAPESP (processos 2016/23759-0 e 2018/01423-6). E-mail: ricardo.r.lira@gmail.com.

1 - INTRODUÇÃO

Em um artigo de 1982 intitulado *Afastamento do pensamento material? (Abkehr vom Materialdenken?)*, Carl Dahlhaus diagnosticou um progressivo declínio, tanto teórico quanto prático, daquilo que considerava o elemento mais influente da filosofia da música adorniana sobre a composição musical contemporânea, o “pensamento material”.³ No ano seguinte à publicação deste texto, ocorreu a primeira edição da *Frankfurter Adorno-Konferenz*, série de colóquios dedicada à reflexão sobre a atualidade e o legado da obra de Adorno, organizada naquele ano por Jürgen Habermas e Ludwig von Friedeburg.⁴ Na seção sobre estética, coordenada pelo próprio Dahlhaus, as intervenções de Peter Bürger e Albrecht Wellmer tornaram evidente que a percepção de certa obsolescência da teoria adorniana da música não era exclusividade do diagnóstico do musicólogo alemão.

A intervenção de Bürger, publicada com o título de *O declínio da era moderna*, dedicou-se a criticar os limites daquilo que o autor denominou o “antivanguardismo” de Adorno, mostrando como sua filosofia da música, em especial sua concepção restrita de material musical, conduzia a uma teoria incapaz de apreender a complexidade e pluralidade dos movimentos artísticos de vanguarda do século XX.⁵ Wellmer, por seu turno, apresentou em *Verdade, aparência, reconciliação - a redenção estética de Adorno da modernidade*,⁶ uma crítica mais ampla, que procurava identificar os limites do próprio paradigma filosófico da estética adorniana, de modo a poder colocá-la “novamente em movimento” sob um novo paradigma, nos moldes do projeto habermasiano da *Teoria da ação comunicativa*.⁷

A influência desta recepção negativa da filosofia da música de Adorno pela geração da Teoria Crítica que lhe sucedeu não pode ser subestimada. Como mostra Hindrichs,⁸ as dificuldades de considerar a relevância da categoria adorniana de material musical para a atualidade se deve tanto à percepção de seu caráter esteticamente limitado – e, para alguns, até mesmo reacionário –, quanto filosoficamente dogmático, ligado a uma filosofia da história que perdeu sua plausibilidade. O declínio da influência da teoria adorniana sobre a música nova a partir da década de 1970 foi considerado por muitos críticos, segundo Hindrichs,

³ DAHLHAUS, Carl. *Abkehr vom Materialdenken?* (1982) In: NONNENMANN, Rainer (Org.) **Mit Nachdruck**: Texte der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik. Mainz: Schott, 2010, pp. 57-72.

⁴ FRIEDBURG, Ludwig; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). **Adorno Konferenz 1983**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

⁵ BÜRGER, Peter. *O declínio da era moderna*. Tradução. Heloísa Jahn. **Novos Estudos - Cebrap**. São Paulo, n°20, março de 1988, pp. 81-95.

⁶ WELLMER, Albrecht. *Truth, Semblance, Reconciliation: Adorno's Aesthetic Redemption of Modernity*. In: WELLMER, Albrecht. **The Persistence of Modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism**. Trad. David Midgley. Cambridge: Polity Press, 1991, p. 1-35.

⁷ HABERMAS, Jürgen. **The theory of Communicative Action**. Trad. Thomas McCarthy. Cambridge: Polity Press, 1984.

⁸ HINDRICHS, Gunnar. *Der Fortschritt des Materials*. In: KLEIN, Richard, KREUZER, Johann, MÜLLER-DOOHM, Stefan (orgs.). **Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung**. 2. Ed. Berlin: J. B. Metzler, 2019, p. 59-70.

como “evidência da visão unilateral do desenvolvimento musical que Adorno tinha”. Desde então, “o conceito de um progresso de via única, dizem eles, deve ser substituído pelo pluralismo de diferentes correntes com direitos iguais. No pensamento musical do presente, o teorema do progresso do material [de Adorno] já não tem, portanto, muito significado”.⁹

No presente artigo, procuraremos sustentar a hipótese de que essas objeções, exemplarmente sintetizadas nas posições de Wellmer e Bürger na *Adorno Konferenz*, são problemáticas porque partem de uma leitura parcial, que toma a *Filosofia da nova música*, de 1949, como fundamento explicativo da categoria de material musical. Tal leitura – que propomos chamar aqui de *paradigma da Filosofia da nova música*,¹⁰ e que se sedimentou em parte significativa na literatura secundária sobre a obra de Adorno – desconsidera em grande medida as possíveis implicações dos escritos musicais tardios do filósofo para uma compreensão mais aprofundada sobre a categoria de material, o que compromete também a capacidade de avaliar corretamente a atualidade dessa categoria para uma teoria crítica da música.¹¹

De modo a sustentar essa hipótese, procuraremos reconstruir a seguir os principais argumentos de Bürger e Wellmer segundo dois eixos problemáticos: a) os limites estético-musicais e b) os limites filosóficos da categoria de material musical em Adorno. Em seguida, procuraremos confrontar esses argumentos com reflexões sobre a categoria de material presentes nos escritos adornianos tardios, de modo a colocar em evidência como a nova situação da música no pós-guerra, marcada sobretudo pelos problemas trazidos pelo serialismo e pelo pós-serialismo da geração de Darmstadt, torna questionáveis os pressupostos do paradigma da *Filosofia da nova música*.

⁹ HINDRICHS, 2019, p. 59, tradução nossa.

¹⁰ Nesse sentido, a proposta do presente artigo dialoga com os apontamentos feitos por Nobre sobre a ocorrência de um “paradigma da *Dialética do esclarecimento*” na literatura secundária sobre Adorno. Cf. NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno**. A ontologia do estado falso. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 15-16.

¹¹ Dentre os trabalhos de comentadores influentes que em grande medida desconsideram diferenças significativas nos escritos tardios de Adorno, e que, portanto, poderiam ser elencados aqui como aderentes ao *paradigma da Filosofia da Nova Música*, poderíamos citar, por exemplo, SZIBORSKY, Lucia. **Adornos Musikphilosophie**. Munique: Wilhelm Fink, 1979. PADDISON, Max. **Adorno's Aesthetics of Music**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993. HULLOT-KENTOR, Robert. **Things beyond Resemblance**. On Theodor W. Adorno. Nova York: Columbia Univ. Press, 2006.

2 - O paradigma da *Filosofia da Nova Música* e a obsolescência da categoria da material musical

2.1 As limitações estético-musicais do material

Em *O declínio da era moderna*, Peter Bürger procura contestar a avaliação radicalmente negativa de Adorno sobre o neoclassicismo musical da primeira metade do século XX, cuja formulação mais elaborada encontra-se em *Stravinsky e a restauração* – o conhecido segundo ensaio de *Filosofia da nova música*.¹² Como se sabe, neste ensaio Adorno critica duramente o recurso ao material musical da tradição clássico-romântica nas obras do neoclassicismo – seja pela utilização de acordes e progressões harmônicas tonais, seja pela alusão a formas musicais do período barroco e clássico – como um subterfúgio para escapar às dificuldades postas pelo material musical em seu estado técnico mais avançado.¹³ Naquele momento, segundo Adorno, tal estado avançado correspondia a um material musical livre das imposições hierárquicas da linguagem tonal, dadas pela dinâmica de tensão e resolução, de consonância e dissonância, e conseqüentemente livre também das imposições e dos vínculos obrigatórios dos estilos musicais da tradição, como a forma sonata e o concerto, por exemplo. A emancipação da dissonância e o livre emprego das doze notas da escala cromática, propagados sobretudo pela escola de Schoenberg, estabeleciam, portanto, o ponto de partida incontornável para toda música que se pretendesse moderna.

Para Bürger, o problema da teoria adorniana do material não estaria no reconhecimento da crítica da tradição como uma das chaves para a compreensão da pretensão do modernismo musical e de seu potencial crítico. O problema central estaria, antes, no escopo extremamente restritivo que o conceito de material musical adorniano estabelece: ele não apenas não reconhece no procedimento composicional da montagem a partir de um material pré-dado – sobre o qual se baseia o neoclassicismo de Stravinsky – qualquer potencial crítico digno do modernismo, como também considera tal procedimento como reacionário, em oposição ao alegado enfrentamento das dificuldades do material musical pela escola de Schoenberg. Daí o diagnóstico que fundamenta o livro de Adorno de 1949 – a divisão entre duas tendências diametralmente opostas, dadas, por um lado, pelo progressismo de Schoenberg e, por outro, pela ideologia restaurativa do neoclassicismo de Stravinsky.¹⁴

¹² ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música** (1949). Trad. Magda França. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

¹³ Cf. ADORNO, 2011, p. 37.

¹⁴ Esse diagnóstico é sintetizado de modo exemplar na seguinte passagem da *Filosofia da nova música*: “Se o livro tinha realmente algo a dizer sobre a nova música considerada em seu conjunto, era preciso que o método nele empregado, oposto às generalizações e às classificações, não se aplicasse tão-somente ao tratamento de uma escola particular [a de

Da perspectiva de Bürger, a atribuição de um caráter reacionário à montagem neoclássica de Stravinsky por Adorno, e portanto sua exclusão do quadro mais amplo da música moderna, é um equívoco por não reconhecer a proximidade dessa música com o impulso crítico das vanguardas históricas, sobretudo com o surrealismo. Para Bürger, “assim como a colagem surrealista começa adotando a xilogravura, com sua representação dos interiores burgueses do final do século, como fragmento retrospectivo da realidade, a *Histoire du Soldat* (1919) de Stravinsky adota o tango ou a valsa”¹⁵. Nessa medida, Adorno teria sido incapaz de reconhecer que o tratamento vanguardista de um material pré-dado, nas palavras de Bürger, seja ele da tradição tonal da música de concerto, seja da música popular, tal como em algumas peças de Stravinsky, não se resume a um resgate, ainda que paródico, da tradição; a montagem a partir de fragmentos de formas musicais pré-dadas resulta em um questionamento radical da própria concepção de arte, questionamento este que resiste ao conceito de arte de Adorno.¹⁶

É certo que Bürger não pretende simplesmente inverter a posição adorniana e atribuir ao procedimento da montagem a partir de materiais dados, por si só, o índice de seu potencial crítico. Segundo ele, a “teoria é incapaz de determinar se o recurso a esquemas formais do passado resulta numa mera reprodução desses esquemas ou se os mesmos são transformados num modo convincente para uma necessidade expressiva atual”¹⁷. É apenas através da análise meticulosa e detalhada de obras individuais que se pode chegar a uma avaliação a esse respeito. O equívoco de Adorno, que Bürger chama de uma “majestosa parcialidade”¹⁸, consiste justamente em atribuir à teoria do material mais avançado tecnicamente, e o consequente veto a todo material previamente dado, a condição de pressuposto para o julgamento da modernidade das obras musicais.

A referência à parcialidade de Adorno indica que Bürger não pretende apenas apontar para a incapacidade do filósofo em reconhecer o vanguardismo de Stravinsky, como também pretende indicar a causa que leva a tal incapacidade. Segundo se depreende da análise de Bürger, essa causa estaria precisamente na dependência implícita entre a categoria adorniana de material musical e o princípio composicional schoenbergiano da completa elaboração da forma [*Durchbildung der Form*]¹⁹. Segundo esse princípio, próprio a uma escrita musical temática que remonta a Beethoven e Brahms, por exemplo, cada detalhe musical deve ser plenamente

Schoenberg], mesmo que esta fosse a *única a responder às possibilidades atuais objetivas do material musical e a única que sem nenhuma concessão enfrenta as dificuldades desse material*. O procedimento diametralmente oposto de Stravinsky se impõe ao exame e à interpretação, não somente por sua validade pública oficial e seu nível de composição [...] mas, sobretudo para bloquear a cômoda escapatória segundo a qual se o progresso coerente da música conduz a antinomias, deve-se esperar alguma coisa da restauração do passado, da revocação autoconsciente da *ratio* musical” (ADORNO, 2011, p. 10, tradução modificada e grifo nosso).

¹⁵ BÜRGER, 1988, p. 84.

¹⁶ BÜRGER, 1988, p. 84.

¹⁷ BÜRGER, 1988, p. 85.

¹⁸ BÜRGER, 1988, p. 85.

¹⁹ BÜRGER, 1988, p. 84.

elaborado e integrado à construção da forma, de modo a rejeitar todo ornamento e todo resquício de convenção de estilos da tradição.

Fica evidente, assim, o primeiro argumento contra a filosofia da música de Adorno que nós gostaríamos de destacar aqui, e que também pode ser encontrado em grande parte das críticas posteriores que defenderiam a obsolescência dessa filosofia: a parcialidade estético-musical da categoria de material adorniana é reflexo da limitação da filiação do próprio Adorno a uma linhagem musical única: a tradição austro-germânica.²⁰ Tal filiação o levaria a tomar como critério de julgamento da consistência [*Stimmigkeit*] ou inconsistência das obras musicais o trabalho de elaboração completa da forma através da técnica de variação em desenvolvimento temático-motívica.²¹ Nesse sentido, o núcleo da crítica de Bürger pode ser resumido na seguinte passagem:

O conceito de ‘material’ aplicado aqui [por Adorno], que elimina o caráter dado do material, absorvendo-o inteiramente na obra e associando-o ao princípio da completa elaboração imanente da forma [*immanente Durchbildung der Form*], é revelador porque não se coaduna com o princípio vanguardista de montagem. Aqui encontramos o que denominei antivanguardismo de Adorno.²²

Segundo Bürger, portanto, o “antivanguardismo” de Adorno – cujo maior índice é a rejeição prévia ao procedimento da montagem como propriamente modernista – é resultado da limitação estético-musical da categoria de material. Adorno “só pode admitir um *único* material em uma dada época” porque seu conceito está limitado, de saída, a um princípio composicional extremamente restrito.²³ Daí a conclusão da obsolescência da teoria adorniana para a compreensão do modernismo e de seus impasses, e do necessário abandono da categoria de material para a construção de uma teoria crítica da arte de vanguarda, tal como pretendida por Bürger:

O abandono da tese de Adorno (que se baseia, em última instância, em uma filosofia da história) sobre o ‘material artístico [mais] avançado’, vai além de permitir que se manifeste a

²⁰ A lista de comentadores que ressaltam a limitação do pensamento musical adorniano dado por sua filiação estrita à tradição austro-germânica é longa. Além dos já mencionados BÜRGER (1988) e WELLMER (2005), podemos citar também LA FONTAINE, Michael. *Experiência artística em Arnold Schoenberg: sobre a dialética do material musical*. Trad. Fabio de Souza Andrade e Marcos Nobre. **Novos Estudos** Cebrap, n° 27, julho de 1990, p. 128-144; SUBOTNIK, Rose. *Towards a Deconstruction of Structural Listening*. In: SUBOTNIK, Rose. **Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society**. Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 1996, p. 148-176; e, mais recentemente, ZAGORSKI, Marcus. **Adorno and the Aesthetic of Postwar Serial Music**. Hofheim: Wolke, 2020.

²¹ Para um aprofundamento sobre a vinculação entre os princípios de variação em desenvolvimento, de completa elaboração e de consistência [*Stimmigkeit*] musical como critério de verdade das obras para Adorno cf. ALMEIDA, Jorge. **Crítica dialética em Theodor W. Adorno**. Música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. Cf. especialmente o Capítulo 4, p. 101-124.

²² BÜRGER, 1988, p. 84.

²³ BÜRGER, 1988, p. 84.

justaposição de diferentes repertórios de materiais (por exemplo a pintura da “nova objetividade” lado a lado com a de Picasso ou a dos surrealistas), o que significa que a teoria já não tem a pretensão de explicar um determinado material como indicador do momento histórico. Também facilita a compreensão de que o desenvolvimento posterior de um material artístico pode encontrar limitações internas.²⁴

A menção nesta passagem à filosofia da história como fundamento de última instância da tese do material mais avançado de Adorno, e sobre a qual Bürger não fornece um desenvolvimento mais aprofundado em sua conferência, nos permite apontar para passagem à segunda objeção levantada contra Adorno, que denominamos aqui de limitação filosófica da categoria de material musical. Uma elaboração mais contundente a respeito dessa limitação aparece no mesmo colóquio da *Adorno Konferenz* de 1983 através da crítica feita por Wellmer.

2.2 - As limitações filosóficas do material

Se a crítica de Bürger parte da recepção do neoclassicismo musical por Adorno de modo a demonstrar suas limitações para a construção de uma teoria crítica da arte de vanguarda, a proposta de Wellmer em *Verdade, aparência, reconciliação* é, em muitos sentidos, mais ampla e mais profunda. Por um lado, Wellmer concorda com Bürger a respeito das limitações musicais do conceito adorniano de material: a parcialidade da filiação de Adorno à tradição austro-germânica não exclui apenas outras vertentes da música moderna ocidental e da música popular, mas também repertórios não ocidentais. Como destaca Wellmer em um outro artigo dedicado ao que chamou de pontos cegos da filosofia da música adorniana, tal limitação afeta inclusive a autocompreensão da modernidade musical ocidental, na medida em que obras como as de Debussy, Messiaen, Boulez ou Ligeti, por exemplo, seriam inconcebíveis sem a influência de repertórios e procedimentos composicionais não ocidentais.²⁵

Por outro lado, a crítica de Wellmer é mais abrangente porque parte da constatação de que o problema da teoria estética adorniana não estaria em seus elementos particulares e seus resultados parciais, mas antes em seus “aspectos sistemáticos”.²⁶ Na esteira da crítica feita por Habermas à primeira geração da Teoria Crítica no início dos anos 1980, Wellmer pretende sustentar que as aporias que a teoria estética adorniana necessariamente produz seriam resultado da compreensão da arte sob um paradigma filosófico limitado – o paradigma da filosofia da consciência, nos

²⁴ BÜRGER, 1988, p. 85.

²⁵ Cf. WELLMER, Albrecht. Über Negativität und Autonomie der Kunst: Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie. In: HONNETH, Axel. **Dialektik der Freiheit**: Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt: Suhrkamp, 2005, p. 257.

²⁶ WELLMER, 1991, p. 02.

termos de Habermas.²⁷ O ponto de partida para a compreensão dessa limitação filosófica pode ser encontrado logo no início do texto de Wellmer, quando o filósofo afirma sua tese de que haveria uma relação fundamental entre a *Teoria Estética* de Adorno e a *Dialética do Esclarecimento*, obra escrita conjuntamente com Horkheimer:

A *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer continua sendo um texto fundamental para a compreensão da estética de Adorno. É ali que a dialética da subjetivação e reificação é desenvolvida e a dialética da aparência estética é ao menos insinuada. A interpenetração mútua desses dois conjuntos de ideias é o princípio dinâmico operante na *Teoria Estética*.²⁸

Uma vez que nosso foco no presente artigo é a recepção da filosofia da música de Adorno, procuraremos nos concentrar na parte do argumento de Wellmer que alcança de modo mais evidente a categoria de material. Nos termos da passagem acima, trata-se de compreender um dos lados do princípio dinâmico apontado por Wellmer, a saber, a relação dialética da subjetivação e reificação, e o modo como ela conduziria, também no âmbito do material, a uma limitação teórica insuperável segundo o autor.

A aporia apontada por Wellmer no caso da filosofia da música adorniana pode ser compreendida pela transposição das teses de filosofia da história presentes na *Dialética do esclarecimento* – sobretudo do primeiro estudo daquele livro, *O conceito de esclarecimento*²⁹ – para a explicação do desenvolvimento do material musical na modernidade. Tal transposição fica evidente na seção denominada *Dominação musical da natureza* (*Musikalische Naturbeherrschung*) presente em *Filosofia da Nova Música*. Na crítica à técnica dodecafônica realizada nessa seção do livro, Adorno afirma:

Um sistema de dominação da natureza em música é daí resultante [do desenvolvimento que leva ao dodecafônismo]. Ele responde ao antigo desejo que emerge da pré-história burguesa: capturar todos os sons e dissolver a mágica da música na razão humana. [...] A disposição consciente do material musical é tanto a emancipação da humanidade da coerção da natureza quanto a subordinação da natureza aos propósitos humanos [...]. Mas foi o momento opressivo da dominação da natureza, que se volta contra a autonomia do sujeito e contra a própria liberdade, que se consumou em nome da dominação da natureza. O jogo numérico da técnica dodecafônica e a coerção que ele exerce recordam a astrologia, e não é um mero capricho o fato de que muitos adeptos daquela sucumbem também a esta. Como sistema fechado em si e ao mesmo tempo opaco para si mesmo, a racionalidade dodecafônica – na qual a constelação

²⁷ Cf. HABERMAS, 1984, p. 343.

²⁸ WELLMER, 1991, p. 03.

²⁹ ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

dos meios é imediatamente hipostasiada como fim e como lei -
beira a superstição.³⁰

A afinidade desta passagem com a tese da reversão do esclarecimento em mito na *Dialética do Esclarecimento*³¹ é evidente – afinidade essa que foi explicitamente apontada por Adorno ao conceber a *Filosofia da Nova Música* como excursão ao livro escrito em conjunto com Horkheimer.³² O desenvolvimento do material musical é compreendido nos termos de um processo histórico de crescente racionalização, que permitiu, por um lado, a dominação musical da natureza: a emancipação autoconsciente da prática musical de uma autoridade cega, seja da coerção balizada na naturalidade da matéria sonora, seja na autoridade da tradição como reprodução cega de padrões musicais pré-estabelecidos. Por outro lado, é o mesmo processo de racionalização e dominação da natureza que, em seu estágio mais avançado, aqui identificado no surgimento da técnica dodecafônica, acaba por se converter na dominação da própria subjetividade, que se submete novamente a uma legalidade cega – a lógica matematizante hipostasiada como fim e lei, mencionada na passagem acima. Assim, do mesmo modo que, na *Dialética do Esclarecimento*, o resultado do processo histórico que conduz à sociedade moderna é a reificação e a eliminação da autonomia subjetiva, na *Filosofia da Nova Música* o resultado do desenvolvimento do material musical é sua fetichização em um sistema composicional abstrato, alheio à liberdade do sujeito-compositor.

É certo que no livro de 1949 esse fetichismo do material, também denominado por vezes de fetichismo da série, aparece como uma ameaça ainda incipiente, restrita a algumas peças dodecafônicas de Schoenberg e, sobretudo, às peças tardias de Webern.³³ Já no serialismo integral dos primeiros anos do pós-guerra, essa ameaça se concretiza como tendência dominante, segundo Adorno, caracterizando aquilo que chamou de envelhecimento da nova música.³⁴

Nessa chave, podemos compreender como Wellmer pretende mostrar que uma das aporias fundamentais da estética adorniana está em justamente transpor o modelo de dominação da natureza descrito na *Dialética do esclarecimento* – como dialética da subjetivação e reificação – para compreender o desenvolvimento do material na arte moderna, que a um só tempo engendra sua autonomia e sua reificação. Para Wellmer,

³⁰ ADORNO, 2011, p.65-67.

³¹ Cf. ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 15.

³² Conforme Adorno, “o livro [*Filosofia da nova música*] é concebido como uma digressão à *Dialética do Esclarecimento*. Tudo o que nele atesta uma perseverança, uma fé na força dispositiva da negação determinada, deve-se à solidariedade intelectual e humana de Horkheimer” (ADORNO, 2011, p. 11, trad. modificada).

³³ “A lei individual da série adquire um caráter fetichista no momento em que o compositor imagina que esta tem um sentido por si mesma. Nas *Variações para piano* [op. 27] de Webern e no *Quarteto de cordas*, op. 28, o fetichismo da série é estridente” (ADORNO, 2011, p. 91).

³⁴ Cf. ADORNO, Theodor W. *Das Altern der neuen Musik*. In: ADORNO, Th. **Gesammelte Schriften in 20 Bänden**, v. 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, p. 143-167.

Adorno tenta mostrar que a emancipação da subjetividade estética, através da qual a liberação da arte para um “estado de liberdade” parecia anunciar-se, é também tomada por essa dialética [da subjetivação e reificação]. Tal como ele representa a situação, a reificação entra pelos poros da arte moderna, por assim dizer, por todas as direções. Ela entra pela sociedade, cuja racionalidade técnica deixa sua marca nos procedimentos construtivos da arte (*o exemplo padrão de Adorno é a degeneração do princípio dodecafônico em um método de composição*); ela entra pelo próprio material estético que, através de seu próprio desenvolvimento, faz com que a individualização da linguagem se transforme em uma desintegração da linguagem.³⁵

O problema central apontado por Wellmer, portanto, é que a teoria de Adorno coloca no mesmo plano o potencial emancipatório da arte moderna, a liberação da arte para um estado de liberdade, e a reificação que entra nos poros da arte moderna por todas as direções. Dito de outro modo, é apenas porque o potencial emancipatório da arte e sua reificação estão ligados como dois momentos de um mesmo movimento de dominação da natureza regido por uma razão instrumental, que todo processo resulta em uma aporia, levando à impossibilidade de se encontrar o solo para a crítica.

Dessa forma, a reificação do material musical – o fetichismo da série dodecafônica no passagem citada acima de Adorno – pode ser compreendida também como índice do limite filosófico da categoria adorniana, uma vez que conduz a um impasse teórico inaceitável, segundo Wellmer, para uma teoria da música que se pretenda crítica. Para o autor da segunda geração da Teoria Crítica, seguindo os passos de Habermas, esse limite é índice do esgotamento de uma filosofia da consciência centrada na relação sujeito-objeto.³⁶ Apenas uma mudança de paradigma em direção a uma teoria crítica centrada na linguagem, e que seja capaz de apreender conceitualmente a racionalidade e ação comunicativas como complemento da racionalidade e ação instrumentais, poderia dissolver as aporias nas quais teoria estética de Adorno acabou por se enredar, colocando-a novamente em movimento.³⁷

³⁵ WELLMER, 1991, p. 10, trad. nossa.

³⁶ “O argumento básico de Habermas é tão simples quanto persuasivo: os atributos de um espírito ligado à linguagem incluem tanto a intersubjetividade da compreensão mútua como a objetivação da realidade no contexto da ação instrumental; tanto a relação comunicativa simétrica entre sujeito e sujeito como a relação de distanciamento assimétrico entre sujeito e objeto. Mas o paradigma de uma filosofia da consciência que é obrigada a tomar um modelo assimétrico de cognição e ação do sujeito-objeto como base para explicar a função da linguagem na obtenção do conhecimento do mundo, não deixa espaço para o momento comunicativo do espírito, que se exila, por assim dizer, do reino do pensamento conceitual” (WELLMER, 1991, p. 13, tradução nossa).

³⁷ Não haveria espaço aqui para aprofundar o argumento de Wellmer sobre uma virada comunicativa na teoria crítica da música, mesmo porque isso fugiria do escopo do presente artigo. No entanto, vale a pena mencionar que este é precisamente o objetivo de sua crítica a Adorno, tal como apresentado no texto de 1983: “A primeira questão que teríamos de responder é como as categorias [adornianas] de verdade, aparência e reconciliação podem

3 - Além do paradigma da *Filosofia da Nova Música*: material musical nos escritos tardios adornianos

A partir do exposto nas seções anteriores, pudemos colocar em evidência como as críticas aos limites estético-musicais e filosóficos da categoria de material musical aportados por Bürger e Wellmer balizaram-se em um paradigma de leitura centrado na *Filosofia da Nova Música*. Tanto o veto adorniano ao neoclassicismo de Stravinsky e ao potencial da montagem como procedimento crítico próprio à modernidade musical quanto o impasse do fetichismo do material como resultado de uma dominação da natureza em música remetem ao diagnóstico e às teses expostas no livro de 1949.

É certo, no entanto, que essas críticas não ignoram totalmente os textos adornianos posteriores a esse período. Bürger claramente sugere uma mudança de posição de Adorno com relação a Stravinsky no ensaio dos anos 1960 *Stravinsky, uma imagem dialética*.³⁸ Conforme o autor, neste ensaio Adorno “corrige sua descrição do antípoda de Schoenberg” e propõe “uma interpretação inteiramente diferente do neoclassicismo: a música de Stravinsky não é a reconstrução de uma linguagem musical atraente, mas o jogo soberano de um artista com formas preestabelecidas do passado”.³⁹ Apesar disso, Bürger não se interroga sobre as possíveis razões para essa aparente mudança de posição, tampouco reflete sobre as eventuais consequências de tal mudança para a compreensão da teoria adorniana, considerando o texto tardio apenas como expressão das “contradições” da posição Adorno diante do neoclassicismo.⁴⁰

Também Wellmer encontra nos textos adornianos dos anos 1960 sinais relevantes de mudança. Ele afirma, por exemplo, que o ensaio de Adorno *Vers une musique informelle* (1961)⁴¹ mostra a capacidade do filósofo de “se abrir a novas experiências e argumentos”, ao reconhecer agora o serialismo “como um estágio transitório e produtivo a caminho de uma música informal pós-tonal”.⁴² Wellmer também reconhece que Adorno pretende incorporar reflexões sobre a música aleatória e sobre o acaso à sua teoria e conclui que, “dentro de certos limites”, a “visão de todo

ser colocadas em movimento uma vez que elas não mais estão amarradas à tese de uma relação dialética entre subjetivação e reificação” (WELLMER, 1991, p. 15, tradução nossa).

³⁸ ADORNO, Theodor W. *Stravinsky: uma imagem dialética*. In: ADORNO, Th. **Quasi una fantasia**: escritos musicais II. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora da Unesp, 2018, p. 223-262.

³⁹ BÜRGER, 1988, p. 83.

⁴⁰ Como fica evidente na passagem: “a questão do neoclassicismo torna-se pedra de toque para toda e qualquer interpretação da modernidade artística. Adorno não evitou o problema, mas – como fazia tantas vezes – apresentou duas interpretações contraditórias para ele” (BÜRGER, 1988, p. 83).

⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Vers une musique informelle*. In: ADORNO, Th. **Quasi una fantasia**: escritos musicais II. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora da Unesp, 2018, p. 375-442.

⁴² WELLMER, 2005, p. 262, tradução nossa.

o panorama da música nova mudou no Adorno tardio”⁴³. Entretanto, assim como Bürger, Wellmer se atém ao paradigma de leitura da *Filosofia da Nova Música*, e toma essas mudanças apenas como sinal dos pontos cegos da teoria de Adorno, de modo que seu reconhecimento parece não afetar o problema das limitações do material musical adorniano e sua “fixação à tradição austro-germânica”⁴⁴.

Um olhar mais atento aos escritos musicais tardios de Adorno, no entanto, seguindo as próprias pistas dadas por Bürger e Wellmer, poderia nos fornecer uma compreensão mais complexa da categoria de material musical, de modo a ao menos possibilitar o questionamento dos limites estético-musicais e filosóficos de Adorno levantados pelos dois autores. A questão que se coloca, assim, é a de saber se e de que modo a situação da música a partir da década de 1950 impacta a teoria adorniana do material musical. Para tanto é preciso primeiramente reconhecer que o serialismo que dominou os debates sobre a música moderna não representa um fim de linha, como o diagnóstico do espraçamento total do fetichismo do material poderia sugerir. Ao contrário, trata-se de compreender a dimensão contraditória trazida pela nova situação, o que significa compreender tanto os impasses trazidos pelo fetichismo do material quanto as tentativas e contribuições da música do pós-guerra para a superação desses impasses – o que significa reconhecer também uma nova avaliação sobre os problemas do material musical.

Nesse sentido, o primeiro resultado trazido pelo serialismo que gostaríamos de destacar aqui é precisamente ter colocado em evidência os limites do material da própria tradição austro-germânica, limites esses que permaneciam em larga medida velados para a geração de Schoenberg. Em *Vers une musique informelle*, Adorno afirma:

Devemos a Stockhausen a constatação de que, em certo sentido, toda a estrutura rítmica e métrica da música atonal, assim como da música dodecafônica de Schoenberg, ainda permanecia tonal. Essa constatação não pode mais ser esquecida, para que inconsistências sejam evitadas. Desde então, as relações entre todas as dimensões musicais têm sido metodicamente exploradas, cada dimensão afetando as demais, e isso hoje está tão arraigado no material quanto um dia estiveram as conquistas anteriores. Mesmo o trabalho temático, em sentido amplo, apresenta hoje um aspecto tonal, no sentido preciso da palavra.⁴⁵

A crítica realizada pelos compositores serialistas à geração de Schoenberg coloca em evidência a inconsistência de uma linguagem musical que aboliu a dinâmica da polarização tonal no âmbito das alturas, mas preservou outras dimensões cujo sentido era dependente justamente dessa dinâmica, como a dimensão métrica e

⁴³ WELLMER, 2005, p. 263, tradução nossa.

⁴⁴ Logo após a passagem sobre a abertura de Adorno para a nova situação da música nos anos 1960, Wellmer afirma: “No entanto, o peculiar estreitamento de visão na estética musical de Adorno permanece atuante mesmo no Adorno tardio” (WELLMER, 2005, p. 261).

⁴⁵ ADORNO, 2018, p. 383.

rítmica. Conforme Adorno, seguindo os serialistas, essa inconsistência coloca em xeque mesmo o princípio fundamental da técnica composicional dessa tradição de Schoenberg que remonta a Beethoven e Brahms, como vimos: a escrita temática. Na medida em que a categoria de tema está na base, como apontado na crítica de Bürger, da técnica composicional de variação em desenvolvimento e da noção de coerência [*Stimmigkeit*] musical segundo o princípio da completa elaboração da forma [*Durchbildung der Form*], o que o serialismo coloca em causa é precisamente o núcleo do procedimento de composição que orientou a escola de Schoenberg, e também aquele que orientou a avaliação de Adorno em *Filosofia da Nova Música*. Isso não significa, é preciso deixar claro, que tais categorias seriam meramente descartadas ou abstratamente negadas por Adorno – o princípio do desenvolvimento em variação permanece sendo um dos elementos centrais da teoria adorniana. No entanto, trata-se agora de reconhecer as contribuições do serialismo ao trazer à consciência um problema do próprio material que antes estava apenas pressuposto. Ao comentar o conjunto de categorias postas em xeque pelo material serial, Adorno afirma tratar-se agora de buscar “categorias equivalentes em conformidade ao *novo material*, a fim de realizar aquilo que no antigo as categorias tradicionais ainda realizavam de modo irracional e, a bem dizer, insuficiente”⁴⁶.

O segundo aspecto importante trazido pela música do pós-guerra é a necessidade de quebrar a rigidez e a determinação total da construção resultante da própria técnica serial – sobretudo a rigidez do serialismo integral do início dos anos 1950. Ao refletir sobre o resultado insatisfatório de seus próprios experimentos seriais já em 1952, Pierre Boulez, por exemplo, afirma:

de tudo o que escrevemos acerca da descoberta de um mundo serial ressalta e transparece, de forma assaz clara, a nossa recusa em descrever a criação como a única efetuação destas estruturas de partida; não pode satisfazer-nos uma certeza ou segurança assim alcançada, porque daria um aspecto condicionado ao ato de escrever. [...] A composição não pode revestir a aparência de uma elegante, ou até engenhosa, economia distributiva, sem se condenar à inanidade ou à gratuidade. [...] Após este tentame de teoria, que a muitos se afigurou como a glorificação do intelectualismo contra o instinto, concluiremos. O inesperado, ainda: *só há criação no imprevisível que se torna necessidade*.⁴⁷

⁴⁶ ADORNO, 2018, p. 391, grifo nosso.

⁴⁷ BOULEZ, Pierre. Eventualmente (1952). In: BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 160. Também Stockhausen faz uma ponderação semelhante sobre os limites de suas peças seriais mais estritas: “Minhas primeiras composições foram referidas como “música pontual”. Tais obras musicais obviamente produzem uma impressão geral de unidade incomparável. [...] Mas isto aparentemente não satisfaz a necessidade de uma coerência que seria uma evidência sensível imediata. A organização e composição não devem ser confundidas. Ambos estão conectados. Mas é preciso saber reconhecer onde a organização para e onde começa a composição. Já passamos do ‘ponto morto’”. (STOCKHAUSEN, Karlheinz. De Webern à Debussy. Remarques sur la forme statistique. In: STOCKHAUSEN, K. **Comment passe le temps?**: Essays sur la musique 1952-1961. Trad. Christian Meyer. Geneve: Contrechamps, 2017 p. 121, tradução e grifo nossos).

O reconhecimento do resultado arbitrário e gratuito da economia distributiva da técnica serial em sua versão mais rígida coloca em evidência a necessidade, sentida pelos compositores neste período, de considerar o problema da relação entre indeterminação e determinação no interior do próprio processo composicional – o imprevisível que se torna necessidade, nas palavras de Boulez. Daí a profusão de experimentos com procedimentos composicionais que empregam graus variados de aleatoriedade, acaso e improvisação.

Embora Adorno não deixe de fazer críticas a tais experimentos, sobretudo àqueles de John Cage que, segundo ele, tendem a ver no acaso uma espécie de acesso imediato à objetividade do som em si, trata-se de uma tendência relevante para a nova situação da música.⁴⁸ O problema da dignidade do contingente e do elemento indeterminado na composição aponta para uma saída à rigidez da composição pensada como sistema, tal como ocorria desde o dodecafonismo. Consequentemente, pode-se dizer que o próprio serialismo e sua crítica transformam em um problema imanente ao material musical a necessidade de superar o fetichismo desse mesmo material. Conforme escreve Adorno em 1960:

Os resíduos de arbitrariedade, de elementos não totalmente submetidos à lógica da coisa, impostos de fora, que vieram à tona na conversão da nova música em sistema, ou seja, com a introdução da técnica dodecafônica – todos esses resíduos são agora descontaminados, pois o sistema deixou de proclamar sua validade com tanta violência; à medida que se desintegra, o sistema até mesmo aceita ser cúmplice da sua desintegração. [...] Os compositores que introduzem o acaso na lei pretendem quebrar, mais uma vez, o encanto da lei.⁴⁹

Essa necessidade de superação do fetichismo do material através da relação entre determinação e indeterminação nos conduz ao terceiro e último aspecto dos escritos tardios adornianos que gostaríamos de destacar aqui. Trata-se de um deslocamento do foco da crítica em direção ao caráter processual das obras, em detrimento do estado tecnicamente avançado do próprio material empregado. Dito de outro modo, a necessidade de se alcançar uma construção musical não rígida, ou seja, de superar o determinismo tendencialmente absoluto provocado pelo material em seu estado tecnicamente avançado no serialismo, modula também o problema sobre a possibilidade do recurso a materiais que remetam à linguagem tonal.

Em uma passagem sobre Alban Berg, compositor que empregou frequentemente estruturas harmônicas triádicas em suas peças pós-tonais, Adorno afirma que a atualidade do compositor vienense para os anos 1960 era evidente em razão da nova situação da música: “o que realmente se modificou foi o próprio estado da composição musical. 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”⁵⁰.

⁴⁸ Nesse sentido, os experimentos sobre o acaso são relevantes da perspectiva de Adorno menos por seus resultados, do que pelo protesto que representam contra o determinismo técnico do serialismo integral. Cf. ADORNO, 2018, p. 433.

⁴⁹ ADORNO, 2018, p. 317-318.

⁵⁰ ADORNO, 2018, p. 268.

Mais à frente, no mesmo texto, Adorno completa seu raciocínio afirmando que “o que se deveria aprender de Berg não é aquilo *com* o que se há de compor”, “mas *como* é possível construir, a partir de um material previamente dado e emancipado, grandes estruturas sem enrijecimento”⁵¹.

Neste ponto, encontramos novamente o problema apontado por Bürger sobre a reconsideração de Stravinsky por Adorno, e sobre a atualidade do procedimento da montagem em música. Se observarmos agora da perspectiva dos problemas postos pelo serialismo no pós-guerra, e não pelo prisma da *Filosofia da Nova Música*, como faz Bürger, veremos que tal mudança de posição de Adorno responde precisamente ao problema do enrijecimento do material musical tecnicamente avançado no serialismo. Conforme escreveu Adorno em 1961, “Stravinsky é superior àqueles compositores que imaginam que o sistema forneceria um suporte seguro, que não se dão conta de que o sistema na realidade se torna inútil no momento em que falha em configurar os eventos musicais”⁵². Além disso, ao justificar a atualidade de Stravinsky para a situação da composição musical nos anos 1960, Adorno ressalta que a radicalidade do compositor russo se manifesta justamente em “suas obras afirmativas, com suas sequências sonoras danificadas e suas montagens de material morto: razão suficiente para dar atenção a ele novamente”⁵³.

4 – Conclusão: o material musical como categoria crítica

Procuramos demonstrar no decorrer deste artigo as inconsistências das objeções de Bürger e Wellmer à filosofia da música de Adorno, mais especificamente à categoria de material musical, quando confrontadas à obra tardia do teórico crítico. Organizadas segundo dois eixos principais, as críticas aos limites estético-musicais e aos limites filosóficos da teoria adorniana levantadas pelos autores mostraram-se problemáticas porque, como procuramos demonstrar, tomam a teoria do material tal como apresentada na *Filosofia da Nova Música* como uma espécie de fundamento

⁵¹ ADORNO, 2018, p. 269. A proximidade entre os problemas enfrentados por Berg e aqueles enfrentados pela música pós-serial dos anos 1960, sobretudo contra a rigidez do determinismo total a partir da técnica, é lembrada por Adorno também em sua monografia sobre o compositor austríaco. Cf. ADORNO, Theodor W. **Berg: o mestre da transição mínima**. Trad. Mário Videira. São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 195.

⁵² ADORNO, 2018, p. 258.

⁵³ É certo que a atualidade de Stravinsky é tratada no ensaio de Adorno em grande medida como uma possibilidade não totalmente realizada. Isso implica dizer que a “salvação” [*Rettung*] de Stravinsky para o presente, tal como Adorno afirma ser sua intenção, não significa o apagamento em bloco das críticas feitas ao compositor russo no passado, mas antes de indicar caminhos não explorados que o próprio Stravinsky deixou em aberto. Cf. ADORNO, 2018, p. 259-260. Sobre a reconsideração do potencial crítico da montagem para os anos 1960, ver também a discussão sobre a “imbricação” (*Verfransung*) das artes em *A arte e as artes* (ADORNO, Theodor W. **Sem diretriz - parva aesthetica**. Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021 p. 261).

dos escritos musicais adornianos, desconsiderando assim o papel dos textos tardios para uma visão mais complexa da obra de Adorno.

Quanto ao primeiro eixo, pudemos ver como a objeção sobre as limitações estético-musicais da teoria adorniana, segundo a qual o estado mais avançado corresponderia apenas ao material musical da escola de Schoenberg e da tradição musical austro-germânica, torna-se questionável quando observada a partir da situação da música do pós-guerra. Se é certo que o serialismo deste período surge em larga medida por meio da apropriação da técnica dodecafônica criada por Schoenberg, é também por causa dessa apropriação e sua crítica que certas categorias pressupostas da tradição austro-germânica, como o princípio da completa elaboração [*Durchbildung*] e, sobretudo, da escrita temática, são questionadas e colocadas agora como problemas do material musical. Pudemos ver como Adorno reconhece e incorpora essa crítica nos seus escritos tardios, conduzindo à formulação de seu programa de uma música informal. Ao contrário do que sugere Wellmer, portanto, essa abertura de Adorno para as novas práticas musicais do pós-guerra não se dá apesar das limitações de sua categoria de material musical, mas justamente através dessa categoria – por meio da abertura para a incorporação de novos problemas trazidos pelas práticas composicionais mais recentes.

No caso do segundo eixo, a limitação da categoria de material estaria ligada ao pressuposto histórico-filosófico de *Filosofia da Nova Música*, segundo o qual o desenvolvimento do material musical seria compreendido nos termos de uma dominação da natureza. Nessa chave, que é também aquela da *Dialética do Esclarecimento*, o resultado do processo histórico de desenvolvimento do material musical seria a completa reificação segundo a racionalidade instrumental, caracterizada por Adorno através da categoria de fetichismo. Para Wellmer, seguindo os passos de Habermas, tal resultado indicaria uma aporia fundamental do próprio paradigma filosófico sobre o qual a teoria adorniana é construída. Ocorre, no entanto, que o fetichismo do material como bloqueio total a uma prática musical crítica não representa a última palavra nos escritos musicais de Adorno. Se, por um lado, esse diagnóstico de fetichismo parece se confirmar nos primeiros anos do serialismo do pós-guerra, por outro lado Adorno encontra sinais de resistência a esse processo no interior da própria prática composicional a partir de meados dos anos 1950. As investigações sobre o papel da aleatoriedade e do acaso em composição sinalizam a tentativa de superar as dificuldades postas pela determinação total da técnica serial, incorporando o problema da indeterminação como uma dimensão fundamental do próprio material musical. Assim, a possibilidade de superação do fetichismo é compreendida através da necessidade de acolher no interior da técnica composicional aquilo que não é previamente determinado pela própria técnica.

Esse conjunto de problemas incorporados ao material permitiu também compreender como Adorno retoma, na década de 1960, a discussão sobre o potencial crítico de práticas composicionais que fazem uso de materiais musicais do passado. Uma vez que a rigidez do serialismo integral desloca o foco da crítica para o “como” da composição, e não para o caráter tecnicamente avançado dos materiais, Adorno propõe a atualidade dos procedimentos composicionais de Berg e mesmo dos potenciais da montagem musical, que permaneceram latentes na

prática musical de Stravinsky. Ao contrário do que afirma Bürger, portanto, a posição tardia de Adorno sobre o compositor russo não poderia ser resumida a uma mera inconsistência teórica, mas antes à necessidade de lidar com os problemas do material musical dos anos 1960.

Pelo que foi apontado no presente artigo, acreditamos ser possível concluir que uma investigação sobre a atualidade ou obsolescência da categoria de material musical de Adorno para uma teoria crítica da música passaria necessariamente pelo afastamento do paradigma da *Filosofia da Nova Música* como fundamentação de seus escritos, o que significa também reconhecer as mudanças significativas que a situação musical do pós-guerra suscitou nas reflexões tardias de Adorno.⁵⁴ Como categoria crítica, o material musical não pode ser fixado previamente, seja como pressuposto estético-musical, seja como pressuposto histórico-filosófico, sob pena de tornar-se incapaz de acompanhar as mudanças da situação da música e sua relação com um diagnóstico mais amplo sobre dominação social. Nesse sentido, uma compreensão mais profunda sobre o programa de uma música informal, tal como Adorno caracteriza a nova configuração do material musical nos anos 1960, poderia contribuir para uma visão renovada sobre a atualidade da teoria crítica da música adorniana.⁵⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Berg: o mestre da transição mínima*. Trad. Mário Videira. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Das Altern der neuen Musik*. In: ADORNO, Th. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, v. 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

⁵⁴ É preciso deixar claro, uma vez mais, que tal afastamento do referido paradigma não significa rejeitar a importância do livro de 1949 e de seu diagnóstico sobre a situação da música nova naquele período. Trata-se tão somente de reuinciar à interpretação de que o livro possa fornecer uma fundamentação inequívoca da obra adorniana sobre música como um todo. Dentre os comentaristas que reconhecem a importância da música do pós-guerra para uma compreensão mais precisa dos escritos tardios adornianos, destacamos, por exemplo, o trabalho de Gianmario Borio: Cf. BORIO, Gianmario. *Dire cela sans savoir quoi. The question of meaning in Adorno and in the musical Avantgarde*. In: HOECKNER, Berthold. **Apparitions: New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music**. Nova York: Routledge, 2006.

⁵⁵ Investigar a categoria de material musical no contexto do programa adorniano de uma música informal nos anos 1960 é um dos objetivos principais de nossa pesquisa de doutorado (em andamento), intitulada “Modelos críticos na filosofia da música de Theodor W. Adorno”.

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música* (1949). Trad. Magda França. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ADORNO, Theodor W. *Sem diretriz: Parva Aesthetica* Trad. Luciano Gatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- ADORNO, Theodor W. *Th. Quasi una fantasia: escritos musicais II*. Trad. Eduardo Socha. São Paulo: Editora da Unesp, 2018.
- ALMEIDA, Jorge. *Crítica dialética em Theodor W. Adorno. Música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- BORIO, Gianmario. *Dire cela sans savoir quoi. The question of meaning in Adorno and in the musical Avantgarde*. In: HOECKNER, Berthold. *Apparitions: New perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. Nova York: Routledge, 2006.
- BOULEZ, Pierre. *Eventualmente* (1952). In: BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BÜRGER, Peter. *O declínio da era moderna*. *Novos Estudos*. São Paulo, nº20, março de 1988, pp. 81-95.
- DAHLHAUS, C. *Abkehr vom Materialdenken?* (1982) In: Nonnenmann, Rainer (Org.) *Mit Nachdruck: Texte der Darmstädter Ferienkurse für neue Musik*. Mainz: Schott, 2010, pp. 57-72.
- FRIEDBURG, Ludwig; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). *Adorno Konferenz 1983*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- HABERMAS, Jürgen. *The Theory of Communicative Action*. Trad. Thomas McCarthy. Cambridge: Polity Press, 1984.
- HINDRICHS, Gunnar. *Der Fortschritt des Materials*. In: KLEIN, Richard, KREUZER, Johann, MÜLLER-DOOHM, Stefan (org.). *Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*. 2. Ed. Berlim: J. B. Metzler, 2019, p. 59-70.
- HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond Resemblance. On Theodor W. Adorno*. Nova York: Columbia Univ. Press, 2006.
- LA FONTAINE, Michael. *Experiência artística em Arnold Schoenberg: sobre a dialética do material musical*. Trad. Fabio de Souza Andrade e Marcos Nobre. *Novos Estudos Cebrap*, nº 27, julho de 1990, p. 128-144.
- NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno. A ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *De Webern à Debussy. Remarques sur la forme statistique*. In: *Comment Passe le Temps?: Essays sur la musique 1952-1961*. Trad. Christian Meyer. Genebra: Contrechamps, 2017.
- SUBOTNIK, Rose. *Towards a Deconstruction of Structural Listening*. In: SUBOTNIK, Rose. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 1996, p. 148-176
- SZIBORSKY, Lucia. *Adornos Musikphilosophie*. Munique: Wilhelm Fink, 1979.

WELLMER, Albrecht. Truth, semblance, reconciliation: Adorno's Aesthetic redemption of modernity. In: WELLMER, Albrecht. The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism. Trad. David Midgley. Cambridge: Polity Press, 1991, p. 1-35.

WELLMER, Albrecht. Über Negativität und Autonomie der Kunst: Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie. In: HONNETH, Axel. Dialektik der Freiheit: Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

ZAGORSKI, Marcus. Adorno and the Aesthetic of Postwar Serial Music. Hofheim: Wolke, 2020.

Recebido em 22/11/2021

Aceito em 11/02/2022