

# **Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana**

Vladimir Safatle

Professor do Departamento de Filosofia da  
Universidade de São Paulo (USP)

### **Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana**

Este artigo analisa o conceito de fetichismo no interior da filosofia da música adorniana, a fim de mostrar como ele visa dar conta de uma ampla crítica aos processos de racionalização do material musical na modernidade ocidental. Para que o teor da crítica seja medido de maneira correta, devemos perceber como, no conceito adorniano de “fetichismo”, convergem deliberadamente motivos de duas tradições de crítica ao fetichismo: a marxista e a psicanalítica. Tal estratégia nos permitirá compreender a razão pela qual o conceito de mimesis é resgatado enquanto dispositivo de crítica ao fetichismo.

**Palavras-chave:** fetichismo, mimesis, material musical, filosofia da música, tempo musical

### **Fetichism and mimesis in the adornian philosophy of music**

The aim of this article is to discuss the concept of fetichism in the adornian philosophy of music. I would like to show how this concept allow Adorno to operate a large critique to the rationalisation of musical material at the modernity and how the adornian concept of “fetichism” was constructed through a confrontation between marxist and psychoanalytical discussions about fetichism. At the end, I would like to explain why the concept of mimesis is the major element of adornian critique of fetichism.

**Key words:** fetichism, mimesis, musical material, philosophy of music, musical time

A arte só consegue opor-se ao se identificar  
com aquilo contra o qual ela se insurge.

Adorno

O diagnóstico a respeito do caráter fetichista na música é um dos dispositivos centrais na análise adorniana dos fatos musicais. No entanto, esquecemos muitas vezes que tal diagnóstico é o vetor de um procedimento geral de crítica aos modos de racionalização do material musical na modernidade ocidental; tal crítica que atinge um espectro de obras maior do que aquele que normalmente estamos dispostos a reconhecer. Esquecemos também de nos perguntar como a identificação do caráter fetichista na música permite construir um conceito positivo de racionalidade musical que guiará as reflexões musicais de Adorno em textos tardios como *Berg: o mestre da transição ínfima*, *Mahler: uma fisiognomia musical* e principalmente *Vers une musique informelle?*.

Trata-se aqui, pois, de fornecer algumas coordenadas mais precisas para localizar o problema do caráter fetichista na música na experiência intelectual adorniana. Veremos como isto exige o reconhecimento de que, no conceito adorniano de “fetichismo”, convergem deliberadamente motivos de duas tradições de crítica: a marxista e a psicanalítica – tradições que Adorno conhecia igualmente bem. A aceitação de tal convergência talvez nos ajude a identificar melhor o regime de funcionamento da crítica e, por consequência, os alvos visados por Adorno no interior do problema dos modos de racionalização do material musical na modernidade ocidental. Isto permitirá também identificar aquilo

que, em Adorno, aparece como “cura” ao fetichismo na música. Nesse sentido, devemos insistir no fato de que o prognóstico do fetichismo na música não está vinculado ao problema da modernidade dos materiais musicais ou, para ser mais específico, a imperativos de abandono de materiais fetichizados. Ele também não é simples defesa de uma “audição estrutural” da totalidade funcional das obras capaz de se contrapor à “audição atomizada”, própria a uma música submetida aos protocolos de um certo fetichismo. Essa leitura corrente<sup>1</sup> tende a não relevar as críticas adornianas à hipóstase de uma audição estrutural que seria incapaz de absorver a particularidade expressiva do detalhe musical.

Na verdade, a única cura possível ao fetichismo está relacionada à recuperação daquele que é o conceito mais desqualificado pela estética modernista – a saber, o conceito de *mimesis*. A princípio, tal relação entre fetichismo e *mimesis* não parece evidente. No entanto, ler o recurso adorniano à *mimesis* a partir do problema do fetichismo e compreender como tal recurso pode reorientar a discussão sobre a racionalidade da forma musical são dois objetivos que servirão de horizonte para este texto.

## Sobre a relação entre música e filosofia em Adorno

Essa estratégia de articulação cruzada pressupõe, tacitamente, a defesa de uma interdependência entre programa filosófico e crítica musical em Adorno, pois o conceito adorniano de *mimesis* está longe de ter função central apenas no interior de suas reflexões estéticas. Tal pressuposição tácita é de suma importância: não se trata aqui de solapar a autonomia de esferas tão distantes entre si quanto podem ser música e filosofia – isto a fim de afirmar uma certa subordinação dos rumos da crítica musical a pressupostos prévios estabelecidos pelo programa filosófico. Trata-se, antes, de compreender que no

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, Szendy 1, pp. 123-9.



cerne do programa filosófico adorniano encontra-se o esforço em consolidar uma *filosofia da obra musical*.

O primeiro passo para entender tal perspectiva consiste em lembrar como, a princípio, não é evidente que exista um objeto específico que possa submeter-se ao denominador “filosofia da música”. Esse objeto, caso exista, deve poder ser diferenciado do objeto de uma estética musical ou de uma musicologia marcada por análises internas do desenvolvimento das estruturas formais e dos processos composicionais. Afinal, falar em filosofia da música significa assumir uma série de pressupostos. Assume-se, por exemplo, que a música produz problemas cuja articulação correta se dá fora do campo estritamente musical, como se os problemas da técnica musical não fossem simplesmente problemas de técnica musical, mas dissessem respeito a um conjunto de questões cujo campo natural é a filosofia. Por outro lado, pressupõe-se a existência de certos problemas filosóficos que só podem ser abordados de maneira adequada por meio de uma torção que nos leve a um campo de interfaces entre filosofia e música. Tal espaço de interface deve ser inscrito no interior de um campo maior que diga respeito aos sistemas de importação entre filosofia e arte. Finalmente, falar em uma filosofia da *obra musical* significa dizer que tal interface não se contentará em tomar como objeto o fenômeno musical em geral, mas que irá tecer seus conceitos por meio da confrontação com as questões postas pela produção musical de seu tempo. Isso implica numa filosofia da música capaz de evoluir ao mesmo tempo em que evolui a própria música.

Embora isso seja evidente, este parece ter sido o caminho assumido por Adorno. É a assunção de tal caminho que lhe permite afirmar, por exemplo, que: “Precisamente em relação à especificidade daquilo que o último Schoenberg é capaz de realizar, há algo a ser ganho para o conhecimento (*Erkenntnis*) filosófico” (Adorno 11, pp. 166-7). Ou seja, o que está em jogo em certos processos composicionais da última fase da obra de Schoenberg só pode ser corretamente revelado se lermos tais processos como modos de formalização de problemas

próprios ao conhecimento filosófico – nada estranho para um autor que não cansou de lembrar que a distância entre formalizações estéticas e elaborações conceituais é menor do que estamos normalmente dispostos a aceitar. Essa proposição não indica a defesa de uma indistinção genérica entre, por exemplo, metáfora e conceito ou entre retórica e filosofia, mas nos lembra que a força disruptiva da arte não é negação abstrata da racionalidade. A partilha de categorias entre as formalizações estéticas e o pensamento conceitual nos indica, ao contrário, que: “a problemática da teoria do conhecimento se encontra imediatamente na estética” (Adorno 1, p. 493). O reconhecimento de aspirações cognitivas das formalizações estéticas leva Adorno a defender que elas deveriam ser compreendidas como “correção do conhecimento conceitual”, na medida em que a arte “é racionalidade que critica a própria racionalidade sem dela se esquivar” (Adorno 1, p. 86).

O “estatuto estranhamente indeterminado” (Boissière 14, p. 17)<sup>2</sup> dos escritos musicais adornianos é um forte indicativo desse regime de crítica fornecido pela arte. Vale sempre a pena lembrar que seus escritos musicais não se inserem totalmente nos cânones musicológicos da análise interna da forma musical. Se quisermos apreender o verdadeiro espaço no qual eles se movem, devemos estar atentos para a insistência adorniana em mostrar como *os problemas internos ao desenvolvimento da forma musical são fundamentalmente problemas de critérios de racionalidade e problemas de processos de racionaliza-*

<sup>2</sup> Segundo Boissière, no mesmo texto: “A questão que deve ser levantada, previamente a toda leitura e a todo estudo dos escritos musicais de Adorno, é o de seu estatuto filosófico. Nós nos encontramos aqui na presença de textos com o estatuto estranhamente indeterminado: relevando uma perspectiva técnica devido a seu caráter analítico, eles são igualmente justificáveis a partir de uma perspectiva filosófica devido a sua inscrição em uma esfera que ultrapassa o estrito domínio musicológico, no caso, a estética de Adorno. Mas como se articulam o musical e o filosófico, à parte da análise técnica e da análise que é própria à filosofia? Em outras palavras, qual é o lugar dos escritos musicais de Adorno *no interior* da sua filosofia, ou quais relações traçar entre música e filosofia na sua obra?”

ção. Isso nos permitiria afirmar que, segundo Adorno, a história das formas musicais seria um setor privilegiado, mas quase esquecido, da história da razão, uma história capaz de nos indicar os operadores de uma razão que não se deixa resvalar à condição de dispositivo de dominação. Basta nos lembrarmos de afirmações-chaves como esta:

Não há dúvidas de que a história da música é uma progressiva racionalização [...] Não obstante, a racionalização é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade ela própria. *Aufklärung* é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas “naturais”. No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho desta racionalidade, ou do que fora vítima. (Adorno 4, p. 262)

Se a música pode reconhecer o que ficou para trás no caminho da racionalização é porque a especificidade da forma musical lhe permitiria formalizar aquilo que fora “oprimido, desprezado e recusado pelo conceito (*Begriffen Unterdrückte, Missachtete und Weggenwarfene*)” (Adorno 7, p. 21).

Dessa forma, a aspiração epistêmica que anima a crítica da arte ao conceito se legitima na medida em que a formalização estética seria capaz de “absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito” (Adorno 1, p. 155) e de se colocar como dimensão de verdade, como retorno do que fora recalcado pelo pensamento. Isto nos explicaria por que, contrariamente a uma tendência geral do pensamento estético do século XX, Adorno não cessa de analisar as obras a partir de critérios de verdade e falsidade<sup>3</sup>. Seu esforço consiste em relativizar

<sup>3</sup> Ele chega mesmo a afirmar que “Todos os problemas estéticos resolvem-se neste problema do conteúdo de verdade das obras de arte: é verdadeira a parte de espírito (*Geist*) que carrega (*trägt*) uma obra em sua forma (*Gestalt*) específica objetiva?” (Adorno 1, p. 498). Ou ainda: “A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso” (Adorno 3, p. 165).

a tendência de autonomia das esferas de valores na modernidade, ao afirmar que a atividade artística nos fornece coordenadas para pensarmos tanto a ação moral quanto as expectativas cognitivas. Ao contrário de Kant, por exemplo, para quem o acordo intersubjetivo sobre o Belo não exigiria nenhuma referência à verdade racional ou à norma moral, Adorno insiste que forças idênticas agem sobre esferas não idênticas<sup>4</sup>.

Dois pontos devem ser explicitados aqui. Primeiro, tal crítica da arte ao conceito não deve ser lida como operação de hipóstase do inefável, do arcaico ou do afeto. A natureza dialética do pensamento adorniano não pode aceitar nenhuma espécie de retorno a um plano de imanência. Em vez disso, trata-se de defender a existência de modos de *formalização* que não devem ser diretamente compreendidos como modos de *conceitualização*, com suas estratégias de submissão do diverso da experiência à atribuição predicativa de traços de identificação positiva. Certamente, essa distinção entre formalização e conceitualização não obedece a uma exterioridade indiferente, mas deve ser posta enquanto resultado da consideração de que “aquilo que é qualitativamente contrário ao conceito (*was qualitativ dem Begriff konträr ist*) é difícil de se conceitualizar, a forma na qual algo pode ser pensado não é indiferente em relação ao objeto do pensamento” (Adorno I, p. 170). Muito haverá a dizer neste artigo a respeito da natureza daquilo que é qualitativamente contrário ao conceito.

Por enquanto, vale a pena explicitar o segundo ponto. Na procura por uma forma racional capaz de fornecer determinação adequada àquilo que é “qualitativamente contrário ao conceito”, Adorno encontra na música um horizonte privilegiado, mesmo em relação às outras artes. Neste sentido, ele não é o primeiro: Adorno partilha e

---

<sup>4</sup> Assim, Adorno afirmará, por exemplo, que “não devemos confundir ciência e arte, mas as categorias que valem para uma e para outra não são totalmente diferentes [...] A mesma coisa aplica-se à moral. A brutalidade em relação às coisas (*Sachen*) é potencialmente uma brutalidade em relação aos homens” (Adorno I, p. 344).

desdobra uma tradição que vê no caráter radicalmente não figurativo da música instrumental desprovida de funções, de programas e de textos – música que a estética do romantismo alemão chamará de “música absoluta”<sup>5</sup> – o veículo privilegiado para a exposição daquilo que excede a determinação conceitual. Isso fica claro quando Adorno afirma: “É específico à música que seu caráter enigmático seja enfatizado pela sua distância em relação à determinação visual ou conceitual do mundo dos objetos” (Adorno 11, p. 156).

Essa distância da música em relação à determinação visual ou conceitual do mundo dos objetos já havia levado Herder, os irmãos Schlegel, Tieck, Schelling e E. T. A. Hoffman a sustentarem, cada um a seu modo, a idéia da música como veículo privilegiado para a exposição da metafísica do sublime. O romantismo alemão, ao compreender o sublime a partir da noção kantiana de “conceito indeterminado da razão” – ou seja, uma Idéia da razão que não é adequada à particularidade de nenhuma determinação, mas que pode ser reavivada pelo espírito devido exatamente a essa inadequação – viu, na ausência de determinação sensível das representações próprias à música instrumental, o melhor veículo para expor tal inadequação da apresentação. A música seria, assim, um modo privilegiado de formalização daquilo que não se deixa expressar diretamente, que seria “qualitativamente contrário ao conceito”. A linguagem musical diria aquilo que a linguagem prosaica não saberia dizer sem produzir determinações particulares vinculadas à indexação do mundo dos objetos.

---

<sup>5</sup> Grosso modo, podemos chamar de “música absoluta” uma certa noção que via na música instrumental, desligada de textos, de programas e de funções rituais específicas, o veículo privilegiado para a expressão ou o pressentimento sublime do “absoluto” e o estágio de realização natural da racionalidade musical. Trata-se, pois, de vincular a racionalidade musical à autonomização da esfera da música em relação a uma origem na qual o sentido do fato musical não estaria em si mesmo, sentido advindo dos modos de organização funcional do material, mas seria dependente da função da música no interior de rituais ou na sua subordinação em relação a textos recitados ou cantados: subordinação da linguagem musical à palavra.

De fato, uma certa partilha de categorias entre Adorno e a metafísica do sublime articula-se por meio da música, como bem nos lembra Dahlhaus (15, pp. 102-3). Basta pensarmos na comparação adorniana:

A linguagem conceitual (*meinende Sprache*) gostaria de dizer o absoluto de maneira mediada, e esse absoluto não cessa de lhe escapar, deixando para trás cada intenção particular, devido a sua finitude. A música, por sua vez, alcança o absoluto de maneira imediata, mas, no mesmo instante, ele advém obscuro, tal como o olho que se cega devido a uma luz excessiva e não pode ver o que é perfeitamente visível. (Adorno 9, p. 254)

No entanto, tal partilha de categorias parece se encaminhar para um conceito aporético de arte, no qual a arte se esgota na incapacidade de realizar seu próprio programa. Isto fica mais claro se levarmos em conta afirmações como esta:

Um último traço aproxima a música e a linguagem: seu fracasso (*scheiternde*) [em realizar a apresentação da Coisa], um fracasso que a condena a errar de modo infinito (*unendlichen*) na via da mediação, isto a fim de aproximar-se do impossível. (Adorno 9, pp. 102-3)

É a aporias dessa natureza que Wellmer alude ao afirmar que

a estética da negatividade de Adorno revelou seus traços rígidos, algo artificial tornou-se visível em suas construções aporéticas e um tradicionalismo latente ficou aparente em seus julgamentos estéticos. (Wellmer 31, p. 2)

No entanto, devemos lembrar que a impossibilidade de uma apresentação positiva daquilo que é qualitativamente contrário ao conceito não significa admitir que restaria à música apenas a aporia de um infinito ruim. Da mesma forma como a dialética reconhece a existên-

cia de ao menos um modo de negação, que é modo de presença da Coisa, há ao menos um fracasso de formalização, que é modo de presença positiva daquilo que é qualitativamente contrário ao conceito. De certa maneira, *a música enquanto forma deve fracassar para realizar seu conceito*. Creio que uma análise detalhada do problema do caráter fetichista na música pode nos fornecer algumas indicações preciosas a esse respeito. Para tanto, uma exposição dos problemas vinculados ao fetichismo e seus desdobramentos se impõe previamente.

### **Espaços interiores fechados**

Ao contrário do que se costuma admitir, a temática adorniana a respeito do caráter fetichista na música não se esgota na análise da deterioração dos modos de recepção do fato musical no capitalismo tardio. Destaca-se em demasia o sentido de “resposta” que a temática do caráter fetichista na música teria em relação a certas expectativas emancipatórias depositadas na cultura de massa por Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Grosso modo, contra a promessa de “aprofundamento da percepção” produzida pela possibilidade de o cinema penetrar o coração do real “alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento” (Benjamin 13, p. 22), Adorno teria insistido na tendência histórica de fixação da audição musical na particularidade de uma dimensão fetichizada do material. Na música, o pretenso desenvolvimento da percepção do particular seria regressão a um estágio de incapacidade de síntese e de reconstrução da totalidade funcional. Por outro lado, se Benjamin lembrava que a modernidade capitalista viu a arte consolidar a passagem do valor de culto ao valor de exposição e, com isto, afirmar sua autonomia, Adorno não deixou de sublinhar que a autonomia da esfera artística se pagava com a passagem do valor de culto ao valor de troca e sua redução à condição de mercadoria.

Sem desconsiderar a importância desse diálogo na consolidação do motivo adorniano do caráter fetichista, devemos lembrar que ele não explica totalmente a centralidade do problema do fetichismo no interior da filosofia adorniana da música. A temática do caráter fetichista na música indica, antes de mais nada, a deterioração da *ratio* musical ocidental em um sentido mais amplo. Ela visa demonstrar como o processo ocidental de *racionalização* do material musical – processo que tem suas raízes na consolidação do sistema tonal com suas regras gerais de progressão harmônica e do temperamento igual dos intervalos da escala cromática, assim como na autonomização da racionalidade da esfera musical em relação a tudo o que é extramusical – resultou em seu contrário, ou seja, em um *encantamento* do material musical e, em certos casos, em um *encantamento* da organização total do material. Esses dois modos de encantamento não devem ser confundidos, mas são sintomas complementares do mesmo processo.

Antes de abordar os modos de interversão da racionalização do material musical em encantamento fetichista, faz-se necessário traçar algumas linhas gerais a respeito do diagnóstico adorniano. Lembremos, primeiro, que não se trata exatamente de *um* diagnóstico, mas de um *triplo* diagnóstico que diz respeito aos modos de audição, à estrutura formal das obras e à função social da música no capitalismo tardio.

De fato, quando se fala do caráter fetichista na música, pensa-se primeiramente naquilo que se refere à função social da música no capitalismo tardio. O valor da música na época do fetichismo da mercadoria estaria determinado pelo deslocamento de afetos (*Verschiebung der Affekte*) em direção ao valor de troca. Isto quer dizer, entre outras coisas, que a consciência musical das massas não seria guiada pelo resultado de um *juízo* estético, mas pelo mero *consumo* de valores de troca reificados nas obras e socialmente determinados. Tais valores se fundam na abstração de toda consideração qualitativa sobre os materiais musicais. Nesse sentido, a relação com a música,



em um momento histórico no qual ela aparece desprovida de funções rituais ou outras funções prático-finalistas para além da função de *entretenimento*, não poderia deixar de se inserir em uma situação de colonização pela lógica de equivalentes própria à forma-mercadoria<sup>6</sup>. Assim, a possibilidade da autonomização da esfera estética de valor teria sucumbido à colonização da arte pela forma-mercadoria.

Esse argumento histórico-sociológico geral de esgotamento do julgamento estético seria desprovido de relevância se não fosse acompanhado por uma análise formal das obras visando mostrar que a reificação (*Verdinglichung*) atinge suas estruturas internas. Faz-se necessário mostrar que as próprias obras organizam-se estruturalmente em função de certas exigências sociais de circulação e consumo. No entanto – e este é um ponto essencial –, se tais exigências atingem também as obras daquilo que Adorno chama de “música séria” (*ernsten Musik*), é porque elas não vêm exclusivamente dos imperativos da indústria cultural, mas enraizam-se na própria lógica de racionalização do material musical, como veremos mais à frente<sup>7</sup>. Devemos insistir neste ponto: a crítica adorniana do fetichismo na

---

<sup>6</sup> “Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (Adorno 3, p. 165).

<sup>7</sup> Na verdade, há aqui um problema geral que se refere à natureza peculiar do “historicismo” adorniano. Axel Honneth já havia indicado uma certa “inversão adorniana” da perspectiva marxista tradicional ao mostrar que, na *Dialética do esclarecimento*, “a troca de mercadoria é simplesmente a forma historicamente desenvolvida da razão instrumental” (Honneth 19, p. 38), forma cujas fontes devem ser procuraram (e aqui Adorno não poderia ser mais freudiano) no processo humano de auto-reservação diante dos perigos da natureza. Ou seja, as coordenadas históricas da crítica da economia política submetem-se a um filosofia da história de grande envergadura. No caso da estética musical, ocorre algo semelhante: a forma musical submetida ao fetichismo da mercadoria é a figura historicamente determinada de um processo de racionalização do material musical pensado a partir de uma racionalidade orientada para fins. Tal processo, no caso da música, confunde-se com o próprio advento da musical tonal a partir da consolidação do seu sistema harmônico e do temperamento igual.

música é crítica a um processo de racionalização cuja degradação inicia-se bem antes do advento da indústria cultural<sup>8</sup>.

A análise da estrutura interna da forma musical feita por Adorno procura mostrar como o fetichismo na música está ligado, primeiramente, àquilo que podemos chamar de *fixação metonímica aos materiais*; no entanto, o problema do fetichismo não se esgota nesse ponto. Há também aquilo que Adorno chama de *fetichismo da série*, e que ocupa uma função fundamental na nossa discussão.

Essa fixação metonímica aos materiais diz respeito tanto à lógica interna dos processos composicionais quanto à dinâmica de audição – as duas outras dimensões do diagnóstico adorniano. Se começarmos pela análise dos modos de audição, podemos falar em *metonímia*, porque estamos diante de um fenômeno de deslocamento da percepção do Todo em prol da autonomização de momentos parciais. E podemos falar em *fixação* porque se trata de um trabalho metonímico que se bloqueia na fascinação pelas partes, trabalho que não se organiza mediante um postulado expressivo na relação entre partes e Todo. Assim, a organicidade da totalidade funcional da obra, a mesma organicidade que, ainda em Schoenberg, define a forma musical como aquilo que “está constituído por elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*” (Schoenberg 26, p. 27), dissolve-se em um conjunto de momentos parciais autonomizados. Tal como o fetichista, que destrói de maneira metonímica a mulher para poder gozar dos traços isolados de seu corpo, o ouvinte moderno se encontraria em uma posição de gozo fascinado por momentos parciais, o que o desobrigaria de reconstruir a totalidade. “O sentido da música automaticamente

<sup>8</sup> Daí a afirmação: “Uma história musical que não queira se satisfazer com distinções entre alta e baixa música, mas que gostaria de ver a baixa como função da alta, deve traçar o caminho que vai das formulações mais drásticas de Tchaikovsky, como o tema secundário de *Romeu e Julieta*, até as melodias favoritas harmonicamente picantes dos concertos para piano de Rachmaninoff, Gershwin, e daí para o infinito ruim (*schlechte Unendlichkeit*) do entretenimento” (Adorno 5, p. 298).

desloca-se da totalidade em direção aos momentos individuais”, dirá claramente Adorno (10, p. 262).

Nesse sentido, todo e qualquer tipo de fixação exclusiva a uma dimensão do material que nos cega para a apreensão da estrutura da qual ele faz parte e retira seu sentido será visto como sintoma próprio do fetichismo. Essa exaltação do material em si, desprovido de função, exaltação fascinada pelo fenômeno sensível da música, levará Adorno a criticar a fixação na performance técnica dos instrumentistas (fixação que ganhará o nome de “barbárie da perfeição”), no timbre desprovido de função, nas frases melódicas que são obsessivamente repetidas (como a “melodia obsedante”, de Theodor Reik), nos detalhes “expressivos”, entre outros aspectos.

Porém, volto a insistir: não se trata apenas de criticar a degradação da audição. Se a audição atomizada pode se impor, é porque ela encontraria obras permissivas ao gozo *metonímico* que ela pressupõe. Tais obras são

um conglomerado de idéias, de “achados” (*Einfällen*) que são inculcados aos ouvintes através de amplificações e repetições contínuas, sem que a organização do conjunto possa exercer a mínima influência contrária. (Adorno 3, p. 175)

No entanto, ao contrário do que pode parecer, a perda da possibilidade de audição estrutural, da pressuposição do acesso à transparência das estruturas de produção do sentido através da apreensão da organização funcional das obras musicais e, por outro lado, a perda da possibilidade de composição de totalidades funcionais, estão longe de constituir o núcleo duro da crítica adorniana ao fetichismo. Tanto é assim que o protocolo de cura ao fetichismo não é a reconstrução da experiência de totalidade auto-reflexiva por meio da defesa, por exemplo, do dodecafonismo integral de Anton Webern ou do serialismo integral de Pierre Boulez, com sua organização do material musical em todos os parâmetros.

Esse ponto merece uma análise mais detalhada. À primeira vista, o problema do caráter fetichista na música parece indicar simplesmente a dissolução da relação fundamental entre forma musical e capacidade de síntese da diversidade do material. Isto valeria tanto para a dimensão da produção quanto para a da recepção musical. Lembremos que Adorno fala das obras como “espaços interiores fechados” (*Innen zusammenließt*) (Adorno 1, p. 205) e define a função da forma estética como a “mediação enquanto relação das partes entre si e relação à totalidade, assim como elaboração completa (*Durchbildung*) de detalhes” (Adorno 1, p. 216). Adorno será ainda mais claro quando definir a função da forma como “síntese musical” (Adorno 3, p. 167) ou quando vir na forma musical “a totalidade na qual um encadeamento (*Zusammenhang*) musical adquire o caráter de autenticidade” (Adorno 9, p. 254).

Se este fosse o caso, a crítica adorniana seguiria os moldes “clássicos” de uma certa crítica marxista do fetichismo. Sabemos que um dos processos fundamentais presentes no fetichismo da mercadoria diz respeito à impossibilidade de o sujeito apreender a estrutura social de determinação do valor dos objetos, devido a um regime de fascinação pela “objetividade fantasmática” (*gespenstige Gegenständlichkeit*) daquilo que aparece, fascinação vinculada à naturalização de significações socialmente determinadas. Uma certa crítica do fetichismo se organizaria, a partir daí, com a temática da alienação da consciência no domínio da falsa objetividade da aparência e das relações reificadas. Tal alienação indicaria a incapacidade de compreender a totalidade das relações estruturalmente determinantes do sentido.

Por outro lado, a tomada de consciência resultante do trabalho da crítica pressuporia a possibilidade, mesmo que utópica, de processos de interpretação capazes de instaurar um regime de relações não reificadas que garantam a *transparência da totalidade dos mecanismos de produção do sentido*. A crítica viria assim: “descrição das estruturas que, em última instância, definem o campo de toda significação possível” (Prado Jr. 25, p. 210). E o que seria a audição estrutural a

não ser o resultado dessa crença em um horizonte de transparência do sentido?

No entanto, uma série de problemas seguiriam necessariamente de tal posição. Lembremos em especial que tal noção de forma como síntese musical parece ser perfeitamente adequada apenas à análise de estruturas tradicionais, como a forma-sonata, com seus processos de apresentação e rearticulação do material, sustentados pela tensão entre desenvolvimento das partes e construção de sínteses por meio da repetição de motivos e materiais. Mas o que dizer da experiência contemporânea da forma? O que dizer, por exemplo, de uma forma como a de John Cage, que parece não admitir a mediação entre acontecimentos regionais e articulação global<sup>9</sup>? Adorno seria, na verdade, alguém que apenas pode ver a produção do sentido através de uma totalidade construída a partir de uma dialética entre a particularidade da expressão e a universalidade da construção formal? Afinal, não é ele que afirma, por exemplo, que a grandeza de Beethoven encontra-se na completa subordinação do elemento melódico, acidental e privado (*zufällig-privaten melodischen Elements*) à totalidade da forma (*Formganze*)<sup>10</sup>?

<sup>9</sup> Lembremos do que diz Cage a este respeito: “Eu interpreto a palavra ‘estrutura’ como a divisão do todo em partes. E eu aplicaria a utilidade da idéia de estrutura a uma obra de arte que parte para ser um objeto, ou seja, que tem um começo, um meio e um fim. E se, como geralmente é meu caso, faz-se algo que não é um objeto, mas um processo, então esta preocupação não tem lugar, e a questão de saber se é melhor ou não é sem objeto” (Konstelanz 20, p. 292).

<sup>10</sup> Sabemos como Beethoven aparece para Adorno como o momento máximo de resolução positiva dessa dialética do particular e do universal projetada na estrutura da dinâmica musical. Isto porque, em sua música, o elemento melódico e motivico é praticamente pré-formado pela estrutura harmônica com suas regras de progressão e de construção de acordes. Por isso Adorno pode afirmar que a música de Beethoven é algo como a “justificação da tonalidade”. O fato de cada detalhe poder ser absorvido e justificado pela totalidade (o que nos explica por que a música de Beethoven seria “a mais organizada peça musical que pode ser concebida”, Adorno 10, p. 255) levou Adorno, várias vezes, a comparar os processos composicionais de Beethoven à lógica hegeliana, com sua maneira de articular a dialética entre o universal e o particular.

Vale a pena lembrar aqui como Lyotard criticava vivamente Adorno, devido exatamente a essa idéia de forma como síntese musical. Segundo ele,

seu ceticismo [o ceticismo de Adorno em relação àquilo que é desprovido de relação e que não se submete à síntese] resplandece na nova música; o material só vale como relação, só há relação. O som reenvia à série, a série às operações sobre ela. (Lyotard 24, p. 118)

No entanto, seguir Lyotard significa perder a particularidade da experiência adorniana e não compreender, por exemplo, suas críticas bem conhecidas ao serialismo integral da Escola de Darmstadt, ou mesmo ao processo de racionalização do material musical tal como ele é concebido por Max Weber. Tanto em um caso quanto no outro, as críticas de Adorno giram exatamente em torno da hipóstase da noção de relação na determinação da racionalidade do fato musical. De qualquer modo, seria no mínimo estranho que o mesmo Adorno que não cansava de afirmar que o Todo era o não-verdadeiro e que “o medo do caos, em música como na psicologia social, é superestimado” tivesse hipostasiado a noção de relação. Lembremos que, nesse sentido, a afirmação maior de Adorno continua sendo esta: “a unidade (*Einheit*) das obras de arte não pode ser o que ela deve ser, ou seja, unidade da variedade. Sintetizando, ela estraga o sintetizado e arruína nela a síntese”. Daí por que “A arte mais exigente tende a ultrapassar a forma como totalidade e realizar-se no fragmentário” (Adorno 1, p. 221). Para realizar seu conceito, a música deve fracassar como totalidade funcional. Lembremos também como Adorno sempre procurou pensar a análise musical como crítica à ilusão da obra como *Gestalt*, boa forma totalizante. Criticar a aparência ilusória do todo é um postulado que vale também para o projeto da filosofia da música adorniana. Tais posições complexificam tanto a função do diagnóstico a respeito do caráter fetichista na música quanto o prognóstico adorniano.

## Anular o tempo: o devir-imagem do material

Para compreender o que Adorno tem realmente em vista ao articular o diagnóstico a respeito do caráter fetichista na música, devemos retornar à tese da audição atomizada: o primeiro nome da audição fetichista. Seu caráter descontínuo, que indica sua incapacidade em articular sínteses, nos lembra que estamos diante de uma audição musical que não seria mais guiada por processos de rememoração e expectativa (*Erinnerung und Erwartung*). Ela ignoraria que,

em música, nada é isolado e tudo só se transforma no que é através do contato físico com o que é próximo e do contato espiritual com o que é distante, na rememoração e na expectativa. (Adorno 9, p. 254)

Adorno insiste no fato de que o instante musical conhece uma causalidade temporal que o faz, “em virtude daquilo que ele faz lembrar, daquilo do qual ele se distingue, da expectativa que ele desperta, reenviar para além de si mesmo” (Adorno 9, p. 256). Há, assim, uma “transcendência” fundamental do instante musical que nos mostra que ele nunca é exatamente idêntico a si mesmo, já que seu sentido só se estabelece por meio de processos contínuos de recontextualização dos instantes passados.

Porém, como nos lembra Adorno, o tempo que estrutura a música fetichizada não é o *tempo-duração* pressuposto pelos processos de rememoração, mas uma espécie de *tempo-espaço* submetido às leis da descontinuidade e da justaposição<sup>11</sup>. É o que dirá, por exemplo,

<sup>11</sup> Essa distinção entre modos de temporalidades musicais permite a Adorno falar em dois tipos de audição, pois os tipos de audição são, fundamentalmente, modos de apreensão do tempo: “Tratam-se de dois tipos de audição: a expressiva-dinâmica (*expressiv-dynamische*) e a rítmica-espacial (*rhythmisch-räumliche*). A primeira origina-se do canto, ela visa submeter o tempo preenchendo-o e, em suas manifestações supremas, transforma o discurso temporal heterogêneo em força do processo musical. O outro tipo obedece à batida do tambor. Ele toma muito cuidado em articular o tempo por meio de uma repartição em massas, quantidades que virtualmente ab-rogam o tempo e o espacializam” (Adorno 8, p. 180). A idéia da grande música consistia na compenetração entre esses dois tipos de audição. No entanto, atualmente eles se encontrariam separados.

este antibergsonianismo involuntário que é Philip Glass: “Minha música é um motor do espaço” – fórmula precisa já que sua música, como muitas outras, não faz apelo à rememoração ou às tramas teleológicas da memória. Ela faz apelo à dissolução da experiência da temporalidade e à *ek-stase* própria daquilo que se transforma em objeto no espaço. A audição atomizada da qual fala Adorno é, na verdade, audição submetida às leis do espaço, audição que se submete à espacialização do tempo ao apresentar os complexos de duração como complexos espaciais. Na verdade, estamos diante de uma audição que passa de um material a outro tal como alguém que atravessa as fronteiras de um território descontínuo, pois a determinidade imediata do espaço fundamenta-se na *indiferença recíproca* como marca do modo de ser da espacialidade.

Essa submissão da audição à lógica descontínua do espaço é fundamental para compreendermos a amplitude do que está realmente em jogo no diagnóstico a respeito do caráter fetichista na música. Podemos inclusive afirmar que as várias formas de anulação do *tempo-duração* nos fornecerão regimes distintos de fetichismo. Na verdade, Adorno partilha diagnósticos como o de Lukács, para quem a racionalização na modernidade capitalista “reduz tempo e espaço a um denominador comum, nivelando o tempo segundo o plano do espaço”. Assim, “o tempo perde seu caráter qualitativo, mutável, fluido, cristalizando-se em um contínuo cheio de ‘coisas’ delimitadas de maneira estática, quantitativamente mensuráveis” (Lukács 23, p. 131). Tal diagnóstico vale para a racionalização do material musical.

Antes de analisarmos diretamente os impasses da racionalização musical, devemos partir de certas considerações derivadas da forma mais evidente da anulação do tempo: aquela pressuposta pela audição atomizada. Podemos dizer que a audição atomizada é, na verdade, *uma audição que tende a apreender o material musical da mesma maneira que apreendemos uma imagem estática que se dá no espaço*. É isto o que Adorno tem em vista ao afirmar que a “espacia-



lização da música testemunha sua pseudomorfose em pintura”. Isto para, logo em seguida, insistir na impossibilidade de uma síntese das artes, devido ao fato de que “toda pintura, e também a pintura não figurativa, tem seu *pathos* naquilo que é; toda música, ao contrário, visa um devir (*Werden*)” (Adorno 8, p. 174). Essa determinação significativa da imagem seria estranha à indeterminação do sentido no fato musical. Na verdade, Adorno recorre aqui, mais uma vez, à temática romântica da música instrumental desprovida de funções, textos e programas como veículo privilegiado de exposição daquilo que excede toda determinação fenomenal, ou seja, como veículo de uma metafísica do sublime. Tal indeterminação fenomenal permitiria à música, contrariamente às artes da imagem, não se submeter totalmente à *ratio* objetivante<sup>12</sup>.

Notemos, aqui, a especificidade da concepção adorniana de temporalidade. Adorno procura um pensamento do tempo não submetido ao paradigma da espacialidade. Ou seja, trata-se de não pensar o tempo como justaposição de momentos inertes e independentes, mas como movimento dinâmico de *auto-anulação da identidade*. Essa negatividade, própria à potência elementar do tempo, nos reenvia necessariamente a Hegel e à sua noção do tempo como “atividade negativa ideal” (*ideelle negative Tätigkeit*) (Hegel 18, p. 156), ou seja, como potência que anula a justaposição indiferente do espacial ao instaurar a continuidade de instantes que, por serem necessariamente pensados em continuidade, negam-se a si mesmos enquanto identidades autônomas.

Nesse sentido, devemos lembrar que, para Adorno, a anulação da temporalidade na música traz ao menos duas conseqüências distintas, porém complementares. A primeira diz respeito à dinâmica mu-

<sup>12</sup> “A música contém algo que escapa à civilização, algo que não se submete totalmente à *ratio* reificada (*vergegenständlichenden*), enquanto as artes plásticas, que se vinculam a coisas (*Dinge*) determinadas, ao mundo objetivo (*gegenständliche*) da práxis, mostra-se aparentada ao espírito do progresso tecnológico” (Adorno 8, p. 175).

sical. Ao submeter-se ao tempo-espaço, o desenvolvimento interno da forma musical, marcado pela continuidade temporal da duração, tende a dar lugar a uma articulação que se assemelha a *construções por justaposição*. Por outro lado – e este é o ponto mais importante –, se a audição atomizada pode apreender o material musical da mesma maneira que apreendemos uma imagem estática que se dá no espaço, é porque estamos diante de um material reduzido à sua própria imagem. *A audição atomizada indica o devir-imagem do material musical.*

No nosso contexto, isso significa dizer que o material se transforma em gramática congelada e estática, peças de um vocabulário totalmente codificado. Adorno falará de acordes que são sempre usados em funções idênticas, combinações estereotipadas como os passos de uma cadência. A invariância de um material previamente codificado pelo sistema leva à estereotipia. Por não poder se desenvolver para além da forma definida por uma apreensão estereotipada, o material é reduzido à estática de imagens idealizadas. Dissolve-se, assim, aquilo que Adorno chama de “resistência do material” à sua instrumentalização integral, ou seja, esse estranhamento do material que resiste a todo processo de conformação integral à construção<sup>13</sup>.

De fato, tal submissão do material musical à estática da imagem é o centro do diagnóstico a respeito do caráter fetichista na música. O problema da perda do princípio de organização e de percepção da totalidade funcional das obras é apenas seu efeito derivado, pois *o verdadeiro problema do fetichismo é a deposição da resistência de materiais que se dão essencialmente no tempo.*

<sup>13</sup> Como observa Makis Solomos, a importância da noção de “material” na música do século XX está ligada, entre outras coisas, à metáfora da “imersão no material”, ou seja, a essa observação microscópica do material que nos leva a um desdobramento infinito dos detalhes tão relevado por Adorno. Tal desdobramento é o contrário da estática do devir, imagem do material. Ou seja, todo uso do material, pensado como imersão, leva necessariamente o compositor a deparar-se com a “resistência do material” à construção (cf. Solomos 27, pp. 137-51).

Vale a pena insistir ainda em outro ponto. Nessa redução do material à sua própria imagem, a temática adorniana do fetichismo se aproxima daquilo que a teoria psicanalítica chama de *idealização* (*Idealisierung*), própria a toda operação fetichista. Jacques Lacan será mais explícito ao falar de *imaginarização*.

Há, certamente, várias maneiras de compreender esse mecanismo de idealização, mas aqui iremos nos restringir a apenas uma. Ela está presente no sentido mais arcaico da palavra *idealização*. Trata-se da submissão do objeto ao esquema mental que dele possuímos, ou seja, da apreensão do objeto como projeção de um esquema mental que, no caso do fetichismo, é *imagem fantasmática*<sup>14</sup>. O objeto-fetichismo é um objeto reduzido à condição de suporte de uma imagem fantasmática. Isso explica, por exemplo, por que o fetichista é necessariamente um *cenógrafo* que, mediante de uma espécie de contrato, constrói situações nas quais ele procura anular toda dissonância presente no corpo do objeto através da sua conformação perfeita à imagem. Pregnância imaginária semelhante é a que Adorno tenta evitar ao insistir que “o que se aferra à imagem fica prisioneiro do mito, culto dos ídolos” (Adorno 7, p. 199). Daí por que “é sem imagem que o objeto deve ser pensado em sua integralidade” (Adorno 7, p. 201).

Nesse sentido, não é por acaso que os momentos parciais que se autonomizam na música fetichizada sejam, normalmente, os momentos de inflexão expressiva. O impulso (*Impus, Drang, Trieb*) subjetivo tende ao informe, à negação da organicidade funcional, como vemos no livro de Adorno dedicado a Alban Berg. Nele, Adorno não cessa de lembrar que “quem analisa esta música sobretudo a vê desagregar-se como se não contivesse nada de sólido” e chega, várias vezes, a falar na *pulsão de morte* como tendência originária das obras, devido ao desejo insaciável de amorfo e de informe que as habitas “A cumplicidade com a morte, uma atitude de amável urbanidade em

<sup>14</sup> Lacan, por exemplo, dirá que “O fetichismo é de uma certa maneira imagem, e imagem projetada” (Lacan 21, p. 158).

relação a sua própria dissolução, caracteriza as obras de Berg<sup>15</sup>, dirá Adorno (6, p. 83).

Tais colocações indicam uma mutação na categoria de “expressão” operada por Adorno. Para alguém como ele, que moldou a categoria do impulso a partir do conceito freudiano de pulsão, a expressão subjetiva não pode mais estar subordinada à gramática dos afetos ou da imanência expressiva da positividade da intencionalidade. Lacan insistirá que a pulsão é, fundamentalmente, caracterizada por ser *inadequada* a toda determinação objetiva empírica. Isto é, o que é determinante na pulsão é o fato de ela não ter objeto naturalmente dado, como Freud nos mostrou em *Pulsões e destinos da pulsão*. Uma pulsão pensada nessa chave expressa-se no interior das obras como negação das identidades fixas submetidas a uma organização funcional, como incidência do negativo na obra. Em alguns casos, tal negação aparece como tendência ao informe, como seria o caso de Berg. No entanto, o que a música fetichizada faz é dominar a negatividade da expressão subjetiva por meio da imagem fetichizada da subjetividade, imagem que não deixa de dar lugar a um certo jargão da autenticidade. Daí por que um dos temas fundamentais da estética adorniana não é o abandono da categoria da expressão, mas a sua liberação do “momento da transfiguração, do elemento ideológico na expressão (*das Ideologische am Ausdruck*)” (Adorno 2, p. 156). Ou seja, tudo se passa como se Adorno tentasse, de certa maneira, convergir, em um mesmo movimento, categorias da música como veículo da metafísica do sublime e um conceito de expressão construído a partir da noção psicanalítica de pulsão, com sua ausência de determinação objetiva.

<sup>15</sup> Anne Boissière percebeu como o problema do informe é um dos elementos que vinculam Mahler e Berg: “Formada no mais alto nível, a música de Mahler é, em certos momentos, tendência dialética em direção ao informe. Se há aí um tema – este da dialética entre organização e desorganização, entre forma e informe – simplesmente esboçado em Mahler, vêmo-lo ganhar uma importância de primeira ordem no livro sobre Berg por meio da idéia de ‘pulsão de morte’ de sua música; uma música que, mesmo formada ao extremo, está sempre pronta a dissolver-se no amorfo” (Boissière 14, p. 89).

Trata-se de um movimento arriscado, mas absolutamente possível no interior da trajetória adorniana.

## Racionalizações

Neste ponto, devemos insistir que tal maneira de pensar o fetichismo como procedimento de submissão do material à estática das imagens e da conseqüente deposição da sua não-identidade por meio da espacialização do tempo é índice da crítica adorniana ao processo de racionalização do material musical no ocidente, ao menos tal como ele é pensado por Max Weber.

Sabemos que a racionalização em Weber define-se, entre outras coisas, por um processo triplo: desencantamento, dominação pelo cálculo (*Berechnen beherrschung*) e consolidação da legalidade própria de cada uma das esferas de valores. Esses três aspectos estarão presentes na racionalização do material musical.

Cada um deles merece uma consideração à parte. Falar em “desencantamento” do material musical significa, inicialmente, livrar a música de toda e qualquer ligação essencial com funções rituais. Trata-se de fazer a crítica do fetichismo mágico-religioso na música. Por isso, Weber insiste que

temos que nos recordar do fato sociológico de que a música primitiva foi afastada, em grande parte, durante os estágios iniciais de seu desenvolvimento, do puro gozo estético, ficando subordinada a fins práticos, em primeiro lugar sobretudo mágicos. (Weber 29, p. 87)

Essa subordinação atingiu o próprio desenvolvimento do material musical, pois provocou a estereotipização de intervalos, de estruturas e de frases que adquirem significação mítica. *Há um encantamento do material musical que deve ser rompido com a autonomização da música em relação a toda função ritual.*

Contudo, o processo de desencantamento do material musical em Weber não se resumiu apenas à crítica do fetichismo mágico-religioso. A música deve se liberar de toda afinidade mimética com aquilo que lhe é externo, em especial com a linguagem. Weber aborda tal questão principalmente por meio da “ligação entre fala e melodia (*Melos*)” (Weber 29, p. 82). A fala pode exercer uma influência direta e concreta sobre a formação do curso da melodia, principalmente nas chamadas “línguas sonoras” nas quais os significados das sílabas variam de acordo com a altura do som em que são pronunciadas. Mas Weber insiste em outro ponto. Ele se serve de vários exemplos advindo de músicas sacras a fim de mostrar como a organização intervalar da música pode ser limitada devido à influência da dinâmica da fala e do recitativo. A “legalidade própria” da esfera musical só pode se dar, assim, pelo abandono de sua ligação, de um lado, com a linguagem prosaica e, de outro, com o fetichismo mágico-religioso. Ou seja, *a racionalização do material musical é solidária ao abandono de todo princípio mimético na racionalidade do fato musical*. Note-se que a música aparece como espaço privilegiado para a reflexão sobre esse tipo de racionalização devido ao seu caráter eminentemente não figurativo e resistente a processos de conceitualização<sup>16</sup>.

Então, a questão que se coloca é: como a música pode consolidar sua autonomia? Para tanto, Weber precisa passar a um conceito positivo de racionalidade. Isso significa expor como o material musical pode ser “dominado pelo cálculo”, ou seja, como ele pode ser racionalizado ao se submeter a uma razão matemática. Isto Weber encontra ao analisar a estrutura do sistema tonal como sistema global de organização do material sonoro a partir de regras harmônicas de inspiração físico-matemática. O que interessa a Weber é o fato de que, por meio de regras gerais de cálculo, viabilizadas pelo tempe-

<sup>16</sup> Por outro lado, essa maneira de pensar a autonomização da esfera musical por meio da negação de todo vínculo com a linguagem prosaica provoca uma aproximação inusitada entre Weber e a temática romântica da música absoluta.

ramento igual da escala cromática, a harmonia da música moderna estabelece procedimentos gerais de desenvolvimento, de progressão e de organização do material sonoro. Assim, se é verdade que uma esfera social de valor será mais racional na medida em que estabelecer seus processos de valoração através de um plano sistêmico de organização – plano que tira de si mesmo sua própria certificação –, então é com a consolidação do sistema tonal que a música entra na modernidade.

De fato, Weber admite que a dimensão harmônica é a única a responder pela racionalidade do fato musical e de seus processos internos de criação de sentido. No entanto, a especificidade da música ocidental não está na ausência de elementos irracionais, mas na possibilidade de antecipar e resolver tais elementos, integrando-os no interior da própria racionalidade da forma musical. Por isso, Weber pode atrelar a dimensão expressiva da melodia a um princípio de irracionalidade (resíduo mimético na música) sem que o protocolo geral de racionalização seja colocado em questão. Depois de reconhecer que “A melodia, no sentido geral do termo, é sem dúvida condicionada e ligada harmonicamente, mas não pode mesmo na música de acordes, ser deduzida harmonicamente”, Weber afirma, finalmente, que “Não haveria música moderna sem essas tensões derivadas da *irracionalidade da melodia*, pois elas constituem precisamente seus mais importantes meios de expressão” (Weber 29, p. 60). Assim, é racional um sistema que aceita um elemento que o negue, desde que tal elemento possa ser antecipado, preparado e resolvido.

Esse conceito positivo de razão, fundado na autonomia do fato musical a tudo aquilo que é extramusical graças à consolidação de um sistema estrutural de significação representado pelo tonalismo, com suas regras de progressão harmônica, será claramente criticado por Adorno. Lembremos como, para ele:

Uma vez que, na sua própria esfera, que é a livre produção artística, o espírito domina tudo até o último elemento heterônomo, até o último

elemento material (*Stoffliche*), ele começa a girar em torno de si mesmo, como se estivesse aprisionado, desligado de tudo o que a ele se opõe. A liberação total do espírito coincide com a emasculação do espírito. Seu caráter fetichista, sua hipóstase como simples reflexão formal, advém manifesta a partir do momento em que ele se libera (*offenbar*) do último vínculo de dependência com o que não é espírito. (Adorno 8, p. 28)

Aqui, vemos claramente como o caráter fetichista está vinculado a construções que, por participarem de uma lógica de autonomização do fato musical em relação a tudo aquilo que é extramusical, só podem pensar a produção do sentido pela submissão integral do material à forma. Esse programa de completa dominação do material, anula a dialética entre forma e material, e eleva as regras de construção a uma “segunda natureza” (Adorno 9, p. 252) reificada e estática. E, ao transformar-se em “segunda natureza” não mais submetida à historicidade de suas escolhas, a construção estereotipiza o material, definindo previamente suas possibilidades de incidência, sua seqüência, ou seja, transformando em imagem estática aquilo que tem sua dimensão original na potência negativa do tempo. Nesse devir-imagem de um material reificado, a racionalização se inverte em encantamento. Não se trata mais do encantamento de um material cujo sentido submete-se a funções mágico-religiosas, mas de um encantamento que naturaliza regras de construção e que transforma o material em mero suporte dessa segunda natureza<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Lembremos, por exemplo, do que diz Eduard Hanslick (cuja concepção de música autônoma, “formas sonoras em movimento”, em muito se assemelha àquela defendida por Max Weber) a respeito das regras de construção harmônica do sistema tonal: “O elemento satisfatoriamente racional que em si e por si pode residir nas formações musicais funda-se em certas leis básicas primitivas que a natureza implantou na organização do homem e nos fenômenos sonoros externos. A lei originária da “progressão harmônica” é o que, de preferência, analogamente à forma circular nas artes plásticas, traz em si o germe dos desenvolvimentos mais importantes e a explicação das diferentes relações musicais” (Hanslick 17, p. 41). Ao elevar a harmonia como segunda natureza, vemos uma verdadeira *naturalização da ratio musical*.



Dessa maneira, podemos mesmo dizer que a desagregação da forma em momentos parciais autonomizados já estava inscrita como destino devido à estereopização implicada no programa de dominação completa do material.

## Fetichismo da série

Tal dominação do material pela totalidade funcional de uma forma que tira suas leis de construção de si mesma servirá também como crítica à racionalidade dodecafônica. Esta é uma dimensão fundamental, mas muitas vezes negligenciada, na crítica do caráter fetichista na música: ela também tem como alvo o dodecafonismo, o que mostra definitivamente como a reconstrução de uma experiência de organicidade funcional através do primado da série sobre a autonomia metonímica dos momentos, assim como a hipóstase da audição estrutural, também podem fornecer uma espécie de encantamento.

Na verdade, Adorno não tem dificuldades em ver, no primado da série dodecafônica, o mesmo princípio de racionalização que guiou o processo de autonomização da forma musical descrito por Weber. Nos dois casos, trata-se de vincular a racionalidade musical ao primado da forma como totalidade funcional.

De fato, a técnica dodecafônica impede a desintegração da organicidade da forma musical em momentos parciais, ao fornecer um procedimento serial de composição que dissipa a insistência de materiais estereotipados da tonalidade. Assim, ao colocar a questão da possibilidade da unidade e da consistência formal sem necessidade de recurso à tonalidade, o dodecafonismo parece anular a tendência do devir-imagem do material. No entanto, Adorno não cansa de lembrar que a organização formal própria à racionalidade dodecafônica encontra sua verdade na *insensibilidade ao material*:

É verdade, nós demos a igualdade de direito ao trítono, a sétima maior e também a todos os intervalos que ultrapassam a oitava, mas ao preço de um nivelamento de todos os acordes, antigos e novos. (Adorno 8, p. 76)

Tal insensibilidade – que será mais tarde chamada por Gyorg Ligeti, em sua crítica ao serialismo integral de Pierre Boulez, de *insensibilidade aos intervalos*<sup>18</sup> – indica que as operações de sentido serão resultados estritos de jogos posicionais determinados pela série. O sentido é um fato de estrutura que não reconhece a racionalidade de nenhum princípio não derivado do trabalho serial. Se Schoenberg ainda conservava a escritura motívica e temática como princípio de expressão que escapava ao primado da série (ver, por exemplo, a valsa das *Cinco peças para piano, opus 23*)<sup>19</sup>, Webern dará um passo em direção ao *fetichismo da série*, devido a sua crença de que a construção seria capaz de indexar todas as ocorrências de sentido na obra:

A partir do momento em que o compositor julga que a regra serial imaginada tem um sentido por si mesma, ele a fetichiza. Nas *Variações para piano* e no *Quarteto de cordas opus 28*, de Webern, o fetichismo da série (*Fetichismus der Reihe*) é evidente. (Adorno 8, p. 107)

<sup>18</sup> Cf. Ligeti 22, p. 134: “A disposição das séries significa, aqui, que cada elemento é integrado ao contexto com a mesma recorrência e o mesmo peso. Isto leva inevitavelmente ao crescimento da uniformidade. Quanto mais a rede de operações efetuadas com um material pré-organizado é densa, mais o degrau de nivelamento do resultado é alto. A aplicação total do princípio serial acaba por anular o próprio conceito serial. Não há diferença fundamental entre os resultados dos automatismos e os produtos do acaso: o totalmente determinado equivale ao totalmente indeterminado”.

<sup>19</sup> Adorno insiste nesse ponto ao lembrar que “é apenas através destas categorias tradicionais que a coerência da música, seu sentido (*Sinn*), a composição autêntica, na medida em que ela não é simples arranjo, foi preservada no interior da técnica dodecafônica. O conservadorismo de Schoenberg a este respeito não é tributável a uma falta de consistência, mas a seu medo de que a composição seja sacrificada em prol da prefabricação do material” (Adorno 2, p. 150).

Ao menos nesses casos, Webern fetichiza a totalidade por não reconhecer nenhum elemento que lhe seja opaco. Em suas mãos, o material aparece como aquilo que pode ser totalmente dominado, em uma totalidade de relações seriais. Na verdade, o material transforma-se no próprio sistema de produção da obra. A obra não dissimula mais, por meio da aparência estética, seu processo de produção de sentido. No entanto, essa visibilidade plena é figura de um princípio de dominação total do material que Adorno lê como racionalidade desvirtuada em dominação da natureza. O naturalismo de Webern está claramente presente em afirmações como: “tal como o naturalista se esforça em descobrir as leis que regem a Natureza, devemos descobrir as leis segundo as quais a Natureza, sob a forma particular do homem, é produtiva” (Webern 30, p. 46). Tal naturalismo deveria, então, ser compreendido como *naturalização* de processos gerais de construção.

É interessante lembrar que Adorno critica Webern exatamente por tentar pensar uma construção integral da obra, na qual tudo é relação e todas as incidências de sentido são determinadas por jogos posicionais. Trata-se da mesma crítica que Lyotard irá endereçar, mais tarde, ao próprio Adorno.

É por ver, no princípio da construção integral, o puramente irracional no interior da racionalização que Adorno compreende o dodecafonismo, em certos momentos, como

Um sistema de dominação da natureza na música que responde a uma nostalgia do tempo primitivo da burguesia: “se apropriar” (*erfassen*) pela organização de tudo o que ressoa e dissolve o caráter mágico da música na racionalidade humana. (Adorno 8, p. 65)

Tal processo de racionalização também se inverte necessariamente em encantamento, na medida em que,

Enquanto sistema fechado e ao mesmo tempo opaco a si mesmo, no qual a constelação de meios se hipostasia imediatamente em fim e lei, a racionalidade dodecafônica se aproxima da superstição. (Adorno 8, p. 67)

Embora tal encantamento não esteja vinculado ao fetichismo como fixação metonímica aos materiais, fixação que pressupõe o devir-imagem do material, ela produz, da mesma forma, a anulação da não-identidade própria àquilo que se manifesta no interior do tempo-duração. A insensibilidade aos materiais, com a conformação integral à construção, é solidária à anulação do tempo. É o que Adorno afirma claramente:

Mais uma vez, a música consegue dar conta (*bewältigt*) do tempo; no entanto, não mais fornecendo ao tempo sua plenitude, mas negando-o, graças à construção onipresente, através do congelamento de todos os elementos musicais [...] O último Schoenberg partilha com o jazz, e também com Stravinsky, a dissociação do tempo musical. A música traça a imagem de um estado do mundo que, para o bem ou para o mal, ignora a história. (Adorno 8, p. 62)<sup>20</sup>

Novamente, Adorno fala da tendência da música em adquirir a estaticidade do espaço e em submeter-se ao primado da identidade fixa daquilo que se dá no espaço. Dessa maneira, “a reificação entra nos poros da arte moderna por todos os lados” (Wellmer 31, p. 10), pois a arte moderna operaria uma síntese que traz a marca da violência da totalidade social ao dissolver a resistência dos momentos expressivos à identidade da forma.

Por isso é que Adorno relativiza a audição estrutural como padrão ideal de audição: a hipóstase desse modo estrutural de apreensão

<sup>20</sup> De fato, Adorno não deve estar pensando exatamente na última fase de Schoenberg, após 1934, fase marcada pelo hibridismo de uma forma que permite a utilização de material tonal. Certamente, o verdadeiro alvo aqui deve ser o período 1923-1933, no qual a técnica dodecafônica reina.

“transformou-se em parcial e ameaça anular os aspectos individuais sem os quais, no final, nenhum método musical tem vitalidade” (Adorno 5, p. 299). Adorno recorre novamente a uma dialética entre particular e universal no interior da forma musical, *mas para insistir na irredutibilidade do particular ao universal*:

nas grandes obras de arte, a tensão (*Spannung*) [entre a particularidade dos momentos expressivos e a universalidade do Todo como construção] não deve ser resolvida (*ausgleichen*) nas obras, como mesmo Schoenberg pensou, mas deve ser sustentada durante todo o seu desenvolvimento. (Adorno 5, p. 301)

A música do século XX teria conhecido, então, dois modos complementares de fetichismo, resultantes do mesmo impasse nos modos de racionalização do material musical tal como eles teriam sido pensados por Max Weber. Assim, como dirá Adorno, encontram-se no fetichismo os dois extremos: a fé no material e o cuidado exclusivo da organização. Essa duplicidade do fetichismo implica também na impotência de dois modos de crítica do fetichismo: um que pensa o trabalho da crítica a partir da possibilidade de instauração de um regime de relações que garanta a *transparência da totalidade dos mecanismos de produção do sentido* e outro que faz apelo à recuperação de uma experiência que se quer imanente ao fenômeno sensível da música, como se o som fosse provido de uma realidade em-si.

Notemos, ainda, que essa duplicidade do diagnóstico adorniano deve ser lida no interior de um movimento duplo de crítica própria a todo o pensamento dialético. Desde Hegel, vemos a dialética procurar afirmar a dimensão *especulativa* por um movimento duplo de negação que visa, por um lado, invalidar todo *pensamento da imanência* que crê na possibilidade de recuperação de níveis de experiência imediata e pré-discursiva e, por outro, todo *pensamento transcendental* que só pode pensar o sentido por meio de uma elaboração de categorias formais deduzidas *a priori*. Nos dois casos, a

dialética identifica a presença de um *princípio de identidade* que guia tanto a certeza de que há uma imanência disponível à experiência quanto a defesa de que a forma organiza previamente a integralidade do sentido da experiência. A astúcia de Adorno consistiu em encontrar esses dois regimes do princípio de identidade em operação na organização dos vetores da experiência musical do século XX. O “estruturalismo transcendental” do programa de construção integral (que vai do dodecafonismo integral ao serialismo integral) vê o material musical como aquilo que é absolutamente integrado em uma totalidade de relações. O “plano de imanência” próprio à fixação no fenômeno sensível da música (posição que inicialmente visa à fixação metonímica nos materiais mas que também dá conta, em Adorno, da hipóstase do sonoro como o que é provido de realidade em si, e aqui Adorno visa o intuicionismo da música aleatória de John Cage, embora não se trate de dizer que os dois fenômenos musicais partilhem o mesmo padrão de racionalidade) vê o material como o que é provido de significações naturalizadas.

### Mimesis e resistência do material

Uma pergunta maior continua latente: é possível uma forma musical capaz de ser forma crítica em relação a esses dois regimes de fetichismo? A princípio, não conseguimos nada mais do que consolidar uma aporia: a música não pode sustentar um princípio de organização integral, ao mesmo tempo em que não pode naturalizar nenhum de seus materiais. Ela não pode abandonar a forma, e não pode deixar que a forma realize inteiramente seus princípios de organização. Como pensar, então, uma forma capaz de conciliar tais disposições contraditórias?

Há vários níveis possíveis para tal resposta. Os recursos tardios de Adorno a conceitos como “forma fragmentária” e “mediação do informe” certamente nos indicam vias ainda pouco exploradas a respeito

do destino da forma musical. O ponto que eu gostaria de tratar aqui diz respeito a uma crítica do fetichismo que se baseia na recuperação de materiais musicais fetichizados. Isso nos leva a uma forma crítica pensada a partir de um certo recurso à noção de mimesis. Sobre o conceito adorniano de mimesis, não se trata aqui de dar conta de sua extensão e desdobramento, mas apenas de evidenciar uma de suas funções na estruturação de um *conceito positivo de ratio musical*. Por outro lado, isso poderá nos indicar como o recurso à mimesis é um momento central na crítica adorniana do fetichismo.

Nós conhecemos uma certa interpretação “hegemônica” a respeito do problema da mimesis em Adorno. Ela foi sintetizada sobretudo por Habermas, Wellmer e Honneth. Enquanto recuperação de uma afinidade não conceitual que escaparia à concepção de uma relação entre sujeito e objeto determinada a partir do modo cognitivo-instrumental, o recurso adorniano à mimesis prometeria um modo possível de reconciliação entre o sujeito e a natureza. Essa reconciliação seria capaz de operar uma abertura para além da submissão do diverso da experiência sensível à estrutura categorial de uma razão que teria hipostasiado seu próprio conceito; tal submissão, segundo Adorno, indica o processo de imbricação entre racionalização e dominação. A princípio, essa maneira de pensar uma reconciliação fundada sobre afinidades não conceituais parece se inscrever em uma perspectiva de retorno a um conceito de natureza como plano positivo de doação de sentido.

Habermas, por exemplo, afirma que a lógica da mimesis aparece como “um retorno às origens através do qual tenta-se retornar a quem da ruptura entre a cultura e a natureza” (Habermas 24, p. 513). Tal orientação de retorno a origem colocaria Adorno ao lado, por exemplo, de Heidegger. Daí a afirmação de que “a memória (*Eingedenken*) da natureza adquire uma proximidade chocante com a reminiscência (*Andenken*) do ser” (Habermas 24, p. 516). Nos dois casos, esse pensamento da origem e do arcaico nos levaria necessariamente a um certo abandono da linguagem conceitual em prol do

recurso filosófico à arte, pois a potência mimética da arte poderia nos indicar aquilo que sempre escapa ao movimento do conceito.

Uma avaliação correta da maneira como Adorno não enxerga na natureza um plano positivo de doação de sentido, *mas um espaço de manifestação do negativo*, exigiria outro artigo. Ele deveria levar em conta todas as acusações, a meu ver profundamente equivocadas, de entificação adorniana de uma *Naturphilosophie* que não teria coragem de dizer seu nome.

Aqui, gostaria apenas de insistir em outro ponto. Essa noção da mimesis como operador vinculado a um impulso de “retorno à origem” não dá conta do recurso à mimesis na estética adorniana; nesse sentido, tal leitura é, no mínimo, radicalmente parcial. Na estética adorniana, a mimesis não está diretamente ligada ao imperativo de reconciliação com a imagem positiva da natureza, mas com a realidade social mutilada, o que traz conseqüências diversas. Devemos levar a sério afirmações como: “A arte só consegue opor-se pela identificação (*Identifikation*) com aquilo contra o qual ela se insurge”. Adorno é extremamente claro quanto a isso. Basta lembrarmos, ainda, que “as obras de arte modernas *abandonam-se mimeticamente à reificação*, a seu princípio de morte” (Adorno 1, p. 201)<sup>21</sup>. Essa afirmação é aparentemente estranha, pois a tendência hegemônica define a arte moderna, ao contrário, pela recusa de toda afinidade mimética com a sociedade reificada – isto mediante, por exemplo, a crítica à representação e à figuração, o que demonstra a peculiaridade da posição de Adorno.

<sup>21</sup> Há várias passagens na *Teoria estética* que repetem tal imperativo. Por exemplo: “Se o sujeito não tem mais possibilidade de falar, ele deve – segundo a idéia da arte moderna não fundada na construção absoluta – falar através das Coisas (*Dinge*), de sua forma (*Gestalt*) alienada e mutilada” (Adorno 1, p. 179). Ou ainda: “a arte deve absorver seu inimigo mortífero, a forma-equivalente (*Vertauschbarkeit*) e deve, através da sua concretude, apresentar (*darstellen*) a totalidade das relações abstratas e, dessa forma, resistir a ela” (Adorno 1, p. 203).



No entanto, esse *imperativo mimético de identificação com a realidade social fetichizada* é central para a compreensão da racionalidade musical. Se o deixamos de lado, fica impossível compreender, por exemplo, as críticas adornianas a John Cage, com seus protocolos miméticos de afinidade orgânica com a faticidade do sonoro. Lembremos que, para Adorno, tentar pensar o som como presença em si, ou ainda, afirmar com Cage que “a noção de relação tira a importância do som” (Konstelanetz 20, p. 306) significa perder de vista o esforço da arte em livrar o sujeito da fetichização do material “natural”. Não é por meio desse recurso à imanência do sonoro que a música pode formalizar sua autocrítica da razão.

Vale, aqui, o que diz Adorno na *Dialética negativa*: “Não se pode excluir da dialética do subsistente (*Dialektik des Bestehenden*) o que a consciência experimenta como estranho enquanto coisificado (*dinghalf fremd*)”, pois “o que é estranho enquanto coisificado é conservado” (Adorno 7, p. 192). O coisificado, então, deve ser conservado: “este para quem o coisificado é o mal radical tende à hostilidade em relação ao outro, ao estranho (*Fremde*), cujo nome não ressoa por acaso na alienação (*Entfremdung*)” (Adorno 7, p. 191). Ou seja, a negação abstrata do coisificado produz o bloqueio do desvelamento da não-identidade. Dessa forma, a verdadeira crítica, como vemos em toda obra de arte fiel ao seu conteúdo de verdade, não deve tentar dissolver a fixação fetichista, por exemplo, com a pressuposição utópica de um horizonte de leitura marcado pelos “tempos carregados de sentido (*die sinnerfüllten Zeiten*) de que o jovem Lukács desejava o retorno”. O verdadeiro desafio da crítica consiste *em encontrar a não-identidade pela confrontação com materiais fetichizados*, o que nada tem a ver como alguma forma de hipóstase do arcaico ou do originário.

Este é um elemento fundamental para compreender a racionalidade das formalizações estéticas. Se o imperativo de afinidade mimética se dá primeiramente entre a arte e a realidade social fetichizada, é porque a arte não pode procurar o absoluto de sua subtração

integral ao fetiche, seja na autonomização absoluta da sua esfera devido à consolidação de um sistema fechado de produção de significações, seja em um protocolo de retorno à origem. Como vimos, Adorno sabe que tais estratégias só produzem outras modalidades de fetichismo. Ao contrário, admitir que a arte não deve procurar o absoluto da subtração integral ao fetiche implica que a absorção do não-artístico é elemento fundamental da racionalidade estética.

A arte é obrigada [a confrontar-se com o fetiche] devido à realidade social. Ao mesmo tempo em que ela se opõe à sociedade, ela não é, no entanto, capaz de adotar um ponto de vista que seja exterior à sociedade. (Adorno 1, p. 201)

No caso da música, isso nos mostra, primeiro, que a autonomia da esfera musical em relação a tudo o que é extra musical simplesmente não é possível. A insistência adorniana na centralidade da noção de material acaba por invalidar toda tentativa nesse sentido, já que o material é sempre socialmente determinado e significado. Por outro lado, o critério de modernidade das obras não pode mais ser pensado a partir da modernidade dos materiais, mas ele se mede pela capacidade do compositor em desvelar o estranhamento através de materiais que pareciam absolutamente gastos e arruinados. É por meio da insistência em tal estranhamento que a dialética entre forma e material pode terminar em uma tensão que suspenda a possibilidade de entificação da identidade.

Isso nos explica por que o verdadeiro paradigma de crítica ao fetichismo em Adorno é o neoclassicismo de Mahler, com sua maneira de repetir fixações a materiais fetichizados e desvelar a não-identidade que tais materiais portam.

Tudo aquilo que Mahler manipula já existe [...] Toma-o como é em sua própria forma de depravação. Seus temas não são seus, são desapropriados [...] Precisamente, o que já está “gasto” cede de maneira ma-

leável à mão improvisadora, precisamente os temas “batidos” recebem nova vida como variações. (Adorno 3, p. 191)

Mais à frente, Adorno chega mesmo a afirmar que o material é “tirado da audição regressiva”. Uma análise detalhada da obra de Mahler e dos três protocolos de composição isolados por Adorno (a perfuração, a suspensão e a realização) exigiria outro artigo. No entanto, vale a pena salientar novamente um ponto central. Adorno escreve *Mahler* em 1960, em um momento histórico marcado pelo debate entre o serialismo integral da Escola de Darmstadt e a música “indeterminada” de Cage, Morton Feldman e Christian Wolf. As duas correntes tinham um ponto em comum: elas mediam a modernidade das obras pela modernidade dos materiais. De certo modo, Adorno entra nesse debate insistindo em um ponto inusitado: a modernidade das obras nada tem a ver com a modernidade dos materiais. É isso o que nos mostram compositores “regressivos” como Mahler e Berg. De uma forma toda especial, eles nos lembram que,

Se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, um elemento fetichista – distinto do fetichismo da mercadoria – continua misturado às obras. (Adorno 1, p. 315)

Esse outro fetichismo é o *investimento libidinal do que se transformou em ruína*. Esse material cujo valor vinha da sua submissão dócil à lógica da construção deve apresentar-se em sua opacidade de resto, que resiste à significação integral pela forma<sup>22</sup>. Nós podemos falar de um material anteriormente fetichizado, mas que se transforma em

---

<sup>22</sup> Podemos pensar que é a isto que Adorno alude ao afirmar sobre Mahler: “Nele afirma-se obstinadamente, em um nível estritamente musical, um *resto* (*Rest*) do qual não podemos dar conta nem em termos de pura técnica, nem em termos de atmosfera (*Stimmungen*)” (Adorno 6, p. 151).

resto que nos lembra as ruínas da gramática do fetiche. Assim, o material que me era o mais familiar desvela-se em seu estranhamento.

Esta é, para Adorno, a verdadeira lição de Schoenberg. O gesto radical de Schoenberg não estaria vinculado à recusa ao tonalismo pelo primado da série dodecafônica, mas estaria presente na “força do esquecimento” que o permitiu, em suas últimas obras, retornar ao material tonal, agora transformado, em material desensibilizado e mutilado, pois sem força para produzir uma experiência de totalidade. Ele volta a um material fetichizado, mas para revelar seu estranhamento. Graça a esse investimento libidinal do que se transformou em ruína “ele se desolidariza dessa dominação absoluta do material que ele próprio criou [...]. O compositor dialético pára a dialética”<sup>23</sup>. A ironia maior aqui consiste em tratar o material tonal como exposição fragmentária de um resto, como manifestação da não-identidade na obra. Isso indica uma possibilidade de retorno ao material tonal que nada tem a ver com possibilidades de restauração, já que a gramática tonal retorna em farrapos por não ter mais a força de produzir experiências de organização funcional.

Faz-se necessário, ainda, refletir muito sobre essa maneira de parar a dialética. Esse gesto vem no momento em que o sujeito se reconhece em um material mutilado que se transformou em uma espécie de resto opaco, resto que representa a irredutibilidade do não-artístico na arte. Pois, talvez, a astúcia suprema da dialética esteja aí, no ato de saber se calar para deixar as ruínas falarem.

## Bibliografia

1. ADORNO, T. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
2. ————. *Das Altern der Neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften XIV*, Digitale Bibliothek Band 97.

<sup>23</sup> Adorno 8, p. 133.

3. ———. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Abril, 1980.
4. ———. *Idéia para uma sociologia da música*. São Paulo: Abril, 1980.
5. ———. *Kleine Häresie*. In: *Gesammelte Schriften XVII*, Digitale Bibliothek Band 97.
6. ———. *Die musikalischen monographien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
7. ———. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
8. ———. *Philosophie der Neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften XII*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
9. ———. *Quasi una fantasia*. In: *Gesammelte Schriften XVI*, Digitale Bibliothek Band 97.
10. ———. *The radio symphony*. In: *Essays on music*. University of California Press, 2002.
11. ———. *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*. In: *Gesammelte Schriften XVIII*, Digitale Bibliothek Band 97.
12. ———. *Über der Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*. In: *Gesammelte Schriften XIV*, Digitale Bibliothek Band 97.
13. BENJAMIN, W. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril, 1980.
14. BOISSIÈRE, A. *Adorno: la vérité en musique*. Lille: PUL, 2001.
15. DAHLHAUS, C. *L'idée de la musique absolue*. Genebra: Contrechamps, 1997.
16. HABERMAS, J. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, vol. 1.
17. HANSLICK, E. *Do belo musical*. Lisboa: Edições 70, s.d.
18. HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986, vol. 3.
19. HONNETH, A. *Critique of power*. MIT Press, 1991.
20. KONSTELANETZ, R. *Conversations avec John Cage*. Paris: Syrtes, 2000.
21. LACAN, J. *Séminaire IV: les relations d'objet*. Paris: Seuil, 1986.
22. LIGETI, G. *Neuf essais sur la musique*. Genebra: Contrechamps, 2002.
23. LUKÁCS, G. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
24. LYOTARD, J.-F. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Chr. Bourgois, 1980.
25. PRADO JR., B. *Alguns ensaios*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

26. SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.
27. SOLOMOS, M. *Le devenir du matériau musical au XXème siècle*. In: *Cahiers de philosophie du langage*, n. 3.
28. SZENDY, P. *Ecoute: une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit, 2001.
29. WEBER, M. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.
30. WEBERN, A. *Caminhos em direção à nova música*. São Paulo: Novas Metas, 1984.
31. WELLMER, A. *The persistence of modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. MIT Press, 1993.