

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FÁBIO PEREIRA BONAFINI

A CRÍTICA DE ADORNO À MÚSICA POPULAR:
Contexto, limites e horizontes

Rio de Janeiro - RJ
2021

Fábio Pereira Bonafini

A CRÍTICA DE ADORNO À MÚSICA POPULAR: Contexto, limites e horizontes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Letras Português/Espanhol.

Orientadora: Flavia Trocoli Xavier da Silva

Rio de Janeiro - RJ
2021

Fábio Pereira Bonafini

DRE: 116.045.695

A CRÍTICA DE ADORNO À MÚSICA POPULAR: Contexto, limites e horizontes

Data de avaliação: 03/11/2021

Banca Examinadora:

NOTA: 10,0 (dez)



Flavia Trocoli da Silva Xavier – Presidente da Banca
Examinadora Universidade Federal do Rio de Janeiro



Vítor Manuel Ramos Lemus – Leitor Crítico Universidade
Federal do Rio de Janeiro

NOTA: 10.0 (dez)

MÉDIA: 10,0 (dez)

Assinaturas dos avaliadores:





Agradeço a minha avó, Nocília, pelo apoio incondicional e irrestrito, por sempre confiar nas minhas escolhas e por torcer pelo meu sucesso.

A minha tia, Andréa, por ter me incentivado de modo decisivo ao gosto pela arte e à curiosidade teórica, pela escuta e desvelo generosos e pelo exemplo indispensável.

A minha mãe, Cláudia, a meu pai, Fábio, a minha tia avó, Neuza, a minhas tias, Vascy e Vasda, a meu tio, Clifford, e a minha avó, Sylvia, que me fizeram quem sou.

A Arthur, Fernanda e Victoria pela amizade sincera e verdadeira, pela convivência redentora e pela confiança ilimitada.

A professora Flavia Trocoli Xavier da Silva, que aceitou orientar esta pesquisa, pelos apontamentos sempre precisos e preciosos, pelas conversas formativas e pela disposição generosa.

Aos companheiros do Centro Acadêmico de Letras, com quem aprendi a importância da luta pela educação pública, gratuita e de qualidade.

À Faculdade de Letras, à Universidade Federal do Rio de Janeiro e a todos seus professores e funcionários, que sustentam diariamente a missão de pensar e implementar o futuro sonhado pelo povo brasileiro.

RESUMO

BONAFINI, Fábio Pereira. **A crítica de Adorno à música popular:** Contexto, limites e horizontes. Rio de Janeiro, 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras Português/Espanhol)- Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021

Um dos tópicos mais recorrentes nos estudos de música popular é a confrontação com a impiedosa crítica da cultura musical de massas encontrada na obra de Theodor W. Adorno; confrontação que, de modo geral, pretende rejeitá-la em favor de uma reavaliação da música popular. Apesar de apontamentos críticos acertados, as diferentes perspectivas que esse campo de estudos tem lançado sobre tal crítica costumam sofrer de uma distorção causada pela descontextualização dos textos de Adorno em relação ao conjunto de sua obra. O presente trabalho tem por objetivo expor o argumento adorniano sobre a música popular devolvendo-o a tal contexto, com o que visa avaliar a extensão da validade de tais críticas. Com isso, tenciona também apontar a produtividade para a reflexão sobre a música popular de uma recuperação de elementos da filosofia da música de Adorno que não se evidenciam nos seus escritos que tratam diretamente do tema em questão, abrindo a possibilidade de uma reconsideração da posição de setores da música popular na dialética histórica da música na modernidade.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A RECEPÇÃO DE ADORNO NOS ESTUDOS DE MÚSICA POPULAR	7
2 ARTE E CULTURA DE MASSAS NA MODERNIDADE	11
3 A ESTRUTURA DA MÚSICA FETICHIZADA	15
4 BEETHOVEN E A LÓGICA DO TEMPO	19
5 ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO: PSEUDOMORFOSE E ENLAÇAMENTO	23
6 CONCLUSÃO: O TEMPO DA MÚSICA POP	28
7 REFERÊNCIAS	34

1 INTRODUÇÃO: A RECEPÇÃO DE ADORNO NOS ESTUDOS DE MÚSICA POPULAR

Para a literatura acadêmica que se consolidou nas últimas décadas sob o nome de *popular music studies*¹, a filosofia da música de Theodor W. Adorno e sua arrasadora crítica da cultura musical de massas constitui algo como um trauma, ao qual ela periodicamente sente necessidade de retornar². Considerando a complexidade das relações que essa crítica guarda com o resto do pensamento multifacetado do autor — em especial as relações entre estética e crítica social —, é esperada a ampla discordância que existe nesse campo sobre quais são as implicações de uma reavaliação da música pop sobre a recepção do resto dos escritos do autor. Ainda assim, alguns argumentos contra a interpretação adorniana da música popular atravessam autores que adotam posições diversas em relação ao conjunto da obra de Adorno. Encontra-se, nesse campo, certo consenso a respeito do caráter excessivamente generalizante de seu diagnóstico sobre a música popular *in totum*³ e de que, principalmente nos escritos posteriores a sua participação no *Radio Research Project*, suas apreciações sobre o tema se tornam pouco fundamentadas em análises concretas de objetos musicais, repetindo uma versão cada vez mais recrudescida das teses desenvolvidas nos anos 30 e 40⁴. Isso não atinge tanto o fulcro do pensamento musical de Adorno quanto outro tema ubíquo: a crítica a sua concepção supostamente unificante e estreita da história da música.

É representativa a posição de Theodor Gracyk, autor que opta por uma rejeição do conceito de autonomia como critério estético, da tradição dialética e da crítica ao capitalismo em favor da defesa de uma afinidade entre o rock e o pensamento liberal.

Above all, [Adorno] treats all music as belonging to a single history: [...] He seems to think that only one “logic” governs music at a given time: Stravinsky and popular music are alike in failing to advance it. Adorno's Eurocentrism surely plays a role here. He never observes that since knowledge of Western music theory and social history is necessary to appreciate Schoenberg's music, its significance is relative to that musical tradition and its compositional techniques. If ethnomusicology teaches us anything, it is that some music has a different “logic.” (GRACYK 1996, p. 165)

¹ Para uma apresentação e discussão das múltiplas metodologias, perspectivas e autores que convergem nos *popular music studies*, cf. MIDDLETON (1990).

² Para um breve recorrido da recepção de Adorno pelos *popular music studies*, cf. GAYRAUD 2019, *Introduction*.

³ Cf. MIDDLETON 1990, p. 37; GAYRAUD 2019, p. 21; GRACYK 1996, p. 162.

⁴ Por exemplo, é lugar comum sinalizar a desconexão de Adorno com a música popular fazendo referência a um comentário da *Introdução à Sociologia da Música* em que ele parece classificar Elvis Presley como um cantor de jazz. Cf. ADORNO (2009b, p. 74).

A narrativa da história da música que encontramos em Adorno seria dependente de um privilégio concedido à tradição musical européia, e sua crítica da música popular, assim como a pouca atenção dada às tradições não-ocidentais, estariam baseadas na universalização da ‘lógica’ da música erudita ocidental. Esse procedimento de universalização não encontraria qualquer justificativa, sendo baseado na mera asseveração dos preconceitos embutidos na perspectiva de Adorno. Uma consequência disso seria que o princípio metodológico da crítica imanente, o “mais caro princípio crítico” de Adorno (2018, p. 230), estaria centralmente comprometido, pois baseado na projeção do modelo europeu sobre objetos musicais que seguem ‘lógicas’ diferentes. Richard Middleton, que busca reconstruir uma compreensão de inspiração marxista gramsciana da autonomia relativa da música em relação à sociedade, defende, apesar disso, uma interpretação semelhante:

Adorno argues that with Beethoven the *potential* of music is so raised that older assumptions are shattered. But this could be seen as simply a more than usually coherent version of a familiar Austro-German interpretation of nineteenth-century music history, which sets an over-privileged Viennese tradition at its normative center. Adorno’s preference for ‘immanent method’ — analysing and evaluating works in terms of the implications, the immanent tendencies, of their own mode of existence rather than approaching them comparatively — means that, having set his criteria for ‘autonomous bourgeois music’ from his interpretation of Beethoven, he exports those criteria to all music of the period and finds the rest of it wanting. [...] The very concept of autonomous music, defined this way, is a construct of the culture. (MIDDLETON 1990, p. 41)

Middleton identifica acertadamente que os critérios estéticos que orientam as análises musicais de Adorno emergem, em grande parte, de sua interpretação da obra de Beethoven, mas não examina os pressupostos históricos e filosóficos da importância conferida ao compositor. Isto é, não interroga as razões de Adorno continuar chamando sua abordagem de “crítica imanente” enquanto não apenas trata a produção de um único compositor como parâmetro transversal, mas, de modo frequentemente explícito, pratica uma abordagem comparativa cujo termo segundo é sempre Beethoven. O conceito adorniano de autonomia não é criticado na sua especificidade, sendo dispensado com a afirmação de que está baseado no individualismo burguês (ibidem, p. 40) e com a asseveração epistemológica de que todo objeto musical tem autonomia relativa (ibidem, p. 42). Apesar de reconhecer a criatividade analítica de Adorno, o retrato que é apresentado de sua estética musical sugere que a base dos seus juízos críticos é decisionista.

Mesmo um projeto como o de Agnes Gayraud, que busca reabilitar elementos da dialética negativa de Adorno para a compreensão da linguagem pop e da sua dimensão

histórica, se concentra na rejeição da possibilidade de refletir sobre a música pop a partir dos desdobramentos históricos do conceito adorniano de material e a problemática modernista do progresso estético a ele associada:

In disqualifying a certain idea of progress, we need not sacrifice the idea that the musical art of pop has a history. It's a history that not only exceeds Adorno's 'perennial fashion', but that brings about aesthetic effects through pop composers' constant negotiation of their relationship with it. There is nothing like a one-way line along which the Hegelian Spirit could proceed—rather, pop is woven of a tormented reflection on its own history. (GAYRAUD 2019, p. 385)

Segundo Gayraud, a historicidade da música pop se forma a partir da 'negação determinada' do *mainstream* por cada uma das sucessivas gerações de músicos, de modo que a inovação mesma depende dos clichés autoritários que ela negará (GAYRAUD 2019, p. 396). No entanto, para a autora, tais negações sucessivas não convergem em uma narrativa histórica que justifique racionalmente determinado estágio do material. Contra o momento atual do *mainstream*, obras e procedimentos anteriormente negados poderiam sempre ser resgatados sem outro critério que a relação subjetiva que o músico ou o movimento musical em questão mantém com ele, sem que isso implique uma reinterpretação da posição histórica objetiva dos elementos recuperados na cadeia de mediações que o relacionam à nova situação histórica. Tal negação não envolve o momento de conservação do negado constitutivo da negação determinada; ao contrário, de tal narrativa concernente a uma renovação constante da dependência opositiva em relação ao *mainstream*, depreende-se uma negação abstrata, cujo permanecer em si implica a reprodução do outro como outro. O caráter crítico da música pop se reduziria a um tipo de oposição consentida a tais clichés autoritários, inescapavelmente determinada previamente por eles. Ao rejeitar o modernismo da estética adorniana, Gayraud não pode evitar abrir mão de uma filosofia da história da música pop que tenha no horizonte a superação da lógica cultural do capitalismo tardio.

Apesar de apontarem limitações justas no alcance explicativo da crítica adorniana da música popular, não se pode deixar de notar que está em jogo nesses autores uma simplificação do conceito de história inerente à versão adorniana da dialética e de seu papel na estruturação de critérios estéticos. Isso parece se dever a um erro de perspectiva sobre a filosofia adorniana, vista desde seus escritos sobre música popular, de onde Adorno aparece modo enganoso como um defensor de uma noção não-problemática de progresso estético unitário e ascendente. Tendo em vista uma reavaliação dessa leitura, esse trabalho pretende apresentar uma visão de conjunto da estética musical de Adorno que reinsira a crítica

adorniana da música popular em sua articulação com a concepção histórico-filosófica do autor sobre a música na modernidade. Com isso, espera-se igualmente avaliar e incorporar as críticas acertadas a Adorno e demonstrar o proveito de um retorno em outros termos dos estudos da música popular a seu pensamento musical.

2 ARTE E CULTURA DE MASSAS NA MODERNIDADE

Adorno compreende a relação entre a música popular e sua função social no contexto mais amplo do processo de desencantamento da arte, uma das correntes do esclarecimento moderno. A concepção do autor sobre a relação entre arte e sociedade na modernidade foi particularmente influenciada pela noção de perda da imanência do sentido desenvolvida nas primeiras obras estéticas de György Lukács. Para o jovem Lukács, a modernidade é caracterizada pelo esfacelamento da relação imediata entre indivíduo e sociedade garantida pelo mito, que estrutura as sociedades tradicionais. O “desterro transcendental” das sociedades modernas, a separação intransponível que elas vivenciam entre essência e vida, teria como consequência, no âmbito da literatura, a dissociação entre a representação, cuja possibilidade de sentido é organizada pelos ideais, e o caráter de segunda natureza do “mundoda convenção”,

um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. (LUKÁCS 2009, p. 63)

Tal caráter irrepresentável da variedade caótica de um mundo regido por leis sociais opacas implica que o romance só consiga atingir sua perfeição interna, seu caráter de totalidade, pela mediação da forma, que, dialeticamente, só pode recuperar a imanência do sentido indo “implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência” (ibidem, p. 72). Sem a construção imanente da forma que põe “como realidade última, de maneira consciente e consequente, a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo do mundo”, o romance sofre o perigo do “rebaixamento ao nível da mera literatura de entretenimento” (ibidem, p. 70).

A visada histórico-filosófica hegeliana da poética do jovem Lukács dá os contornos gerais do debate formativo que Adorno manteve com Walter Benjamin sobre a relação entre a arte autônoma e a cultura de massas. Para Benjamin, a obra de arte autônoma não pode se desvincular do seu valor de culto precisamente por causa de seu caráter de sublimação da perda do encerramento mítico das sociedades tradicionais, garantido pelo seu vínculo formativo à tradição:

Em outras palavras: o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual. Essa fundamentação pode ser tão mediada quanto quiser; ela ainda é reconhecível como ritual secularizado mesmo nas formas mais profanas do culto à beleza. (BENJAMIN 2013, p. 61)

É a distribuição massiva pela via da reprodução técnica que, ao desligar a obra de arte do campo da tradição, “emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (idem). O aumento da exposição da obra de arte reproduzível, como a da fotografia e do cinema, convidaria a um modo de recepção diferente da recepção ótica contemplativa do apreciador de arte: a recepção “tátil” das massas proletárias, uma forma de participação distraída na obra que “ocorre mais por meio do hábito do que pela atenção” (ibidem, p. 95). A recepção “ótica” do apreciador da arte pode ser compreendida como sofrendo do mesmo modo de mediação separadora que Benjamin já havia apontado na “vinculação ótica” da astronomia moderna, que rompe a experiência de imediatez que os antigos faziam do cosmos por meio da “embriaguez”, “experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro” (BENJAMIN 1987, p. 68). A recepção tátil da obra de arte reproduzível, ao preparar a sensibilidade para os *shocks* da vida moderna, se reaproxima dessa imediatez entre sujeito e objeto do mundo antigo agora não mais pelo mito e pela magia, mas pela “dominação da relação entre Natureza e humanidade” possibilitada pelo avanço da técnica, que poupa o gasto humano no trabalho instaurando um espaço de jogo (*Spielraum*).

Adorno contesta tal quadro traçado por Benjamin por duas vias. Quanto à arte autônoma, defende que a intensificação dos seus procedimentos de mediação estética corre na direção da suspensão do encantamento mágico:

o cerne da obra de arte autônoma não integra a dimensão mítica [...], mas antes é intrinsecamente dialético, ou seja, em seu interior mesclam-se o mágico e o signo da liberdade. [...] [A] busca da lei tecnológica da arte autônoma a adultera e, em vez de torná-la um tabu ou fetiche, aproxima-a do estado de liberdade, de algo que pode ser conscientemente produzido e feito. (ADORNO; BENJAMIN 2012, p. 208)

Retomaremos seu tratamento da música autônoma mais adiante. Por agora, importa que tal ênfase no desenvolvimento técnico e na “capacidade de reação precisa à severa disciplina de uma obra de arte, à sua lei formal imanente e à coerção de sua configuração” será para Adorno (2008b, p. 65) a condição de uma interação com a arte que admita a liberdade do objeto. Quem se esforça por acompanhar os movimentos imanentes da obra sem projeções subjetivas e sem reduzi-la ao seu ser-para-outro e à utilidade exerce, por outro lado, sua própria autonomia subjetiva. Por isso, “a despeito de sua assombrosa sedução”, o autor não adere à teoria benjaminiana da recepção tátil pela distração:

quanto mais não seja pela simples razão de que, em uma sociedade comunista, o trabalho seria organizado de tal modo que as pessoas não fariam mais tão cansadas

ou tão bestificadas a ponto de precisarem de distração. (ADORNO; BENJAMIN 2012, p. 211)

Com respeito à música, a cisão entre a música ‘séria’ e a música popular em duas esferas contraditórias constituem “metades dilaceradas da liberdade integral que, no entanto, não é igual à soma das duas” (ibidem, p. 210). A imediatez aparente da música popular — percebida, por exemplo, como livre expressão do sentimento, que sua contraparte erudita teria abandonado; ou como continuação das tradições populares e expressão do elemento arcaico esquecido na modernidade; ou então no puro caráter supostamente democrático de sua disseminação *per se* junto às massas — não pode ser compreendida sem referência às mediações sociais complexas nas quais está inevitavelmente enredada:

If one attempts, as has been the case often enough, to consider the use value of jazz, its suitability as a mass commodity, as a corrective to the bourgeois isolation of autonomous art, as something which is dialectically advanced, and to accept its use value as a motive for the nullification (Aufhebung) of the object character (Dingcharakter) of music, one succumbs to the latest form of Romanticism which, because of its anxiety in the face of the fatal characteristics of capitalism, seeks a despairing way out, in order to affirm the feared thing itself as a son of ghastly allegory of the coming liberation and to sanctify negativity — a curative in which, by the way, jazz itself would like to believe. (ADORNO 1989, p. 48)

Como lembra Safatle (2007), a crítica do autor ao fetichismo na música não é dotada apenas “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.” A recepção distraída do objeto, portanto, deveria ser remetida à sua posição no funcionamento geral da indústria cultural. Para explicar tal relação entre a recepção da obra e seu contexto social, Adorno recorrerá simultaneamente à psicopatologia freudiana e à crítica da economia política marxista. Para o fetichista freudiano, a subjetivação da castração da mãe é seguida do seu desmentido, pelo qual o falo da mãe ausente é substituído por um objeto-fetice (cf. FREUD 2014, p. 303-310). Do mesmo modo, haveria um duplo movimento em jogo na circulação do produto musical fetichizado: o esvaziamento das funções rituais e do significado mágico que determinavam a estrutura do objeto nas sociedades tradicionais seria complementado pelo ocultamento desse esvaziamento por meio da fetichização de um traço sem real significado musical ao qual se atribui uma expressividade misteriosa, impossível de ser explicada por sua determinação formal. Assim, no lugar de instaurar uma verdadeira relação imediata com o que é intrínseco ao objeto, a subordinação da arte à forma-mercadoria resultaria apenas na substituição do antigo valor de culto pelo valor de troca. Essa absorção pelo valor de troca do fascínio exercido pelas funções rituais da obra explicaria por que “em

vez do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos”:

A aparência de imediatidade apodera-se do que na realidade não passa de um objeto de mediação do próprio valor de troca. [...] É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no caráter abstrato do valor de troca. De tal processo de substituição social depende toda a satisfação substitutiva, toda a posterior substituição ‘psicológica’. (ADORNO 1975, p. 181)

Na verdade, a canção de sucesso é investida de tal imediatez fascinatória pelo próprio sucesso comercial de massa decorrente do arbítrio dos movimentos econômicos, sendo este o verdadeiro poder social “mágico” cuja lei opaca se converteu em segunda natureza no capitalismo e que é o pressuposto dessa demanda. “[A] rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele.” (ADORNO 1975, p. 181) Esses dois movimentos envolvidos na relação fetichista do público configuram o “duplo desejo” cuja demanda deve ser atendida pela estrutura da música fetichizada: “que ela seja ‘estimulante’ por desviar-se, de algum modo, do ‘natural’ institucionalizado e que mantenha a supremacia do natural contra tais desvios.” (ADORNO 1986) Em suma, assim como essa demanda pressupõe efetivamente a opacidade do sucesso determinado pela indústria cultural, a produção desta também pressupõe a captura dos desejos do público pelo enredamento fetichista. Com isso, está instaurada a má reciprocidade entre oferta e demanda que caracteriza a música fetichizada: “O contexto de cegueira social fecha-se, antes do mais, em um *circulus vitiosus*.” (ADORNO 2009b, p. 371)

3 A ESTRUTURA DA MÚSICA FETICHIZADA

A cúspide da crítica adorniana à música popular, que articula o aspecto sociológico e psicológico do fetichismo, é o argumento sobre a estrutura interna da música fetichizada, que resultaria da demanda paradoxal do público. Longe de ser apenas a conclusão sistemática de uma filosofia da história, a organização fetichista da música de massas poderia ser indicada pela análise estrutural dos objetos musicais em sua conformação interna. Adorno defende o método da crítica imanente, isto é, que o crítico abra mão da imposição de “uma régua ou outra variedade cultural-filosófica ou cultural-crítica à obra de fora” (ADORNO 1982, tradução nossa) e extraia da própria obra os critérios para julgar seu êxito em construir sua unidade interna, isto é, sua autonomia. Esse método busca responder a uma dupla exigência. De um lado, contrariamente à crítica cultural tradicionalista, não fetichiza a cultura fazendo dela uma esfera independente da reprodução material da vida e, compreendendo que seu encerramento sobre si é um efeito da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, remete sua realização última para além dela mesma: “O que distingue a crítica dialética da crítica cultural é o fato de a primeira elevar a crítica até a própria suspensão [Aufhebung] do conceito de cultura.” (ADORNO 1998, p. 19) De outro lado, também se opõe ao método tradicional da crítica da ideologia, que reduz a significação dos objetos culturais aos interesses materiais das classes e frações de classe; abordagens desse tipo perdem de vista que a imagem do mundo traçada pelas formações ideológicas supera a mera mistificação, pela distância em relação ao mundo efetivo que sua orientação ao ideal implica. Com tal rigidez, a crítica materialista se torna menos crítica do que o objeto que critica:

A tradicional crítica transcendente da ideologia é obsoleta. Por princípio, devido à transposição direta do conceito de causalidade do âmbito da natureza física para o da sociedade, o método sucumbe exatamente àquela reificação que tem como tema crítico, regredindo a uma posição inferior a seu próprio objeto. (ADORNO 1998, p. 25)

A função da análise musical, desse modo, deveria ser extrair o conteúdo de verdade que se manifesta na própria estrutura do objeto, que só expressa as contradições sociais pela maneira como as absorve por meio de sua forma autônoma sem escamotear sua irresolução real. Inversamente, a crítica detectaria a ‘inverdade’ da composição quando ela não é capaz de sustentar essa dialética; no momento em que a obra, sujeita à heteronomia, fica aquém dos critérios que ela afirma na sua própria determinidade como música e se presta, com isso, à mera justificação do existente.

No entanto, nos textos em que Adorno se debruça sobre a música popular, as vastas e criativas ferramentas analíticas voltadas à música de concerto quase sempre se retraem a uma descrição geral de toda a música popular e sua comparação valorativa em bloco com a ‘grande música’ a partir de critérios retirados desta. Adorno identifica dois princípios complementares de standardização na produção da música popular. De um lado, a standardização ‘aberta’ da estrutura geral da peça musical, que é previamente aceita pelo ouvinte por lhe ter sido apresentado, desde a infância, um inventário restrito de esquemas formais que se converte numa linguagem musical naturalizada. De outro, a standardização ‘escamoteada’ dos detalhes, que servem como estímulo localizado sem efeitos sobre o todo: sendo a função de cada parte determinada pela estrutura reconhecível, podem ser substituídos por quaisquer outros recursos de ‘estilo’ sem que se altere o esquema enrijecido. Assim, “o efeito primário dessa relação entre a estrutura geral e o detalhe é que o ouvinte fica inclinado a ter reações mais fortes para a parte do que para o todo” (ADORNO 1986) e que, “paralelamente à standardização, há uma pseudo-individualização” (ADORNO 1998, p. 123). A duplicidade e o paradoxo na demanda do público e na standardização que é seu efeito seria expressão do caráter duplo e paradoxal do movimento do fetiche. A demanda pelo ‘mesmo’, pela ‘naturalidade’ do material musical, se explicaria pelo esvaziamento primário do valor de uso: no lugar do processo vivo de significação engendrado pelas relações funcionais entre as partes na totalidade da obra, seriam demandadas estruturas monolíticas e desgastadas que, por isso, não exigem esforço de compreensão e se prestam à projeção subjetiva do ouvinte. Enquanto isso, a demanda pelo ‘estimulante’ moveria, propriamente, a ação do fetiche: a estagnação da peça é apagada pelo encanto de momentos isolados — trechos melódicos, improvisações, dissonâncias controladas, timbres inusitados, arranjos glamourosos, etc. — cujo desvio, sem ser capaz de contribuir para o sentido da peça, já estaria previsto pela estrutura abstrata. Pode-se mencionar o caso do blues de doze compassos, uma progressão harmônica baseada na forma tônica-subdominante-dominante e variações que serve a inúmeras canções de jazz, blues, folk e rock.⁵ Tal invariância seria desmentida, por exemplo, pelo uso das *blue notes*, que Adorno entende como dissonâncias localizadas e estereotipadas que não participam em nenhuma elaboração formal. Sob esse ponto de vista, não resta senão o lugar de fetiches para os aspectos rítmicos, tímbricos e elementos extramusicais — por exemplo, elementos visuais

⁵ Para uma crítica da tese da homogenia harmônica na música popular anglófona, respaldada por ampla base empírica, cf. MOORE 1992.

— que não servem de suporte à exposição da estrutura da peça conduzida pela dimensão melódico-harmônica⁶:

Valeurs individuais que a música cristalizou — tais como, por exemplo, os timbres — e que deveriam atualizar as composições no plano sensível são, ao mesmo tempo, meios sensíveis de estímulo, trazendo consigo algo daquela qualidade culinária que é a única que a consciência extra-artística consegue degustar. Dá-se algo semelhante com aquilo que circula na linguagem corrente sob o nome de ritmo, bem como de melodia. (ADORNO 2009b, p. 114)

Contrapondo a ‘música ligeira’ assim descrita à ‘música séria’, Adorno recorre, então, a uma comparação entre Beethoven e a música popular — sem se deter sobre nenhum objeto específico — em que, com as ferramentas analíticas que encontra no primeiro, interroga a segunda (ADORNO 1986, p. 117; ADORNO 2009b, p. 97). Nesses momentos, a complexa interpretação de Adorno sobre Beethoven e seu caráter definidor para a ‘música séria’ é aproximada da seguinte maneira: ao contrário do esquematismo da música popular, nas obras de Beethoven, a diferenciação das partes se une a um esforço de unificação em direção a uma totalidade, não por meio de um esquema prévio imposto pelo alto, mas pela construção da aparência de necessidade da sucessão entre as partes, de modo que cada momento particular da composição tem seu papel na significação da estrutura geral. Essa dialética entre o todo e as partes articulada ao longo da extensão temporal da peça, que visa a construção de uma experiência plena do tempo, estaria imobilizada na música popular e no tipo de escuta atomizada que ela promove. Apesar de afirmar que “[o]s referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmos, mas tão-somente na medida em que cegam a vista” (ADORNO 1975, p. 175), tudo se passa como se somente fossem capazes de produzir sentido musical os desenvolvimentos temporais extensivos, de tipo narrativo, para os quais a complexificação do parâmetro da altura sonora na produção de progressões acordais e elaborações motivico-temáticas é o meio mais flexível. O critério da construção de narratividade musical extensiva, que é característica peculiar à música europeia da prática comum, é projetado sobre a música popular:

Por meio de sua mera forma abstrata, aquela da arte temporal, ou seja, da mudança qualitativa de seus momentos sucessivos, [a música] produz algo similar à *imago* do

⁶ Nota-se em Adorno uma hierarquia implícita entre os parâmetros sonoros, em que a altura, facilmente organizável nos graus intensivos de uma escala, aparece como o mais espiritualizado enquanto o timbre, com sua diferenciação qualitativa multidimensional cuja imediatez não se adequa facilmente à organização de escalas, ficaria restrito à consciência sensível. Tal hierarquia parece ao menos análoga à consideração de Hegel (2001, p. 59) sobre a relação entre os cinco sentidos e a forma estética em geral para dentro da relação entre os parâmetros audíveis do som e a forma musical: “[...] o sensível da arte somente se relaciona com os dois sentidos teóricos da visão e da audição, enquanto que o olfato, o paladar e o tato ficam excluídos da obra de arte. Pois o olfato, o paladar e o tato têm a ver com o que é material enquanto tal e com suas qualidades sensíveis imediatas.”

vir-a-ser; mesmo em sua forma mais lamentosa, não perde essa ideia, sendo que a consciência ávida de experiência não pretende abrir mão dela. (ADORNO 2009b, p. 128-129)

Tomada isoladamente nos textos em que Adorno trata mais frontalmente da música popular, tal leitura parece, em mais de um aspecto, violar as exigências metodológicas adornianas. Em primeiro lugar, o alto grau de generalização e a escassez de análises empíricas sugerem que tal teoria da estrutura da música popular resulta menos do contato com o objeto do que da pré-formatação das conclusões empíricas pelas teses sociológicas e psicológicas de Adorno. Tal procedimento parece se aproximar mais do impulso dos velhos sistemas filosóficos de abarcar o infinito como um *corpus* de teoremas enumeráveis do que do horizonte de uma filosofia que “se abandonaria verdadeiramente [aos objetos], sem usá-los como um espelho a partir do qual ela conseguiria depreender uma vez mais a si mesma, confundindo a sua imagem com a concreção.” (ADORNO 2009a, p. 20) Ainda que aceitemos que tal análise tenha potencial explicativo com relação aos setores mais regressivos da indústria cultural, sua extensão, por exemplo, a todo o *jazz* deveria ser limitada pela confrontação com a alta complexificação estética das obras e a sofisticação teórica da crítica musical desenvolvida ao longo do século XX.

Tal crítica restringiria o alcance das teses adornianas, mas ainda manteria sua validade, em linhas gerais, enquanto diagnóstico da situação da música no capitalismo tardio. No entanto, há um problema ulterior com a teoria adorniana da música popular: os próprios critérios estéticos que informam os escritos musicais de Adorno e a partir dos quais o autor julga tal música regressiva em termos psicossociais foram elaborados fora da esfera da músicapopular. A projeção sobre toda esta esfera das exigências musicais de um período específico da música europeia — e frequentemente de um único compositor — parece não apenas passar abertamente da crítica imanente ao método comparativo, mas fixar um termo de comparação como norma estética universal, contra a qual todas as músicas poderiam ser medidas. Essa aparente transcendência da crítica levanta a questão sobre como se dá a adesão de Adorno aos critérios da música autônoma, como estes critérios fundamentam seu procedimento judicativo geral e como concebe sua universalização.

4 BEETHOVEN E A LÓGICA DO TEMPO

Os juízos estéticos de Adorno não podem ser compreendidos fora da dialética histórica segundo a qual a música se constitui como meio artístico, bem como em suas relações com o desenvolvimento histórico geral das sociedades humanas visto do ponto de vista da modernidade capitalista. A universalização de critérios estéticos em jogo na versão adorniana da dialética não pode referir-se a um *a priori* estético da música, mas ganha seu sentido a partir das mediações historicamente postas pela universalização da troca mercantil como articuladora da sociedade. É nesse contexto que se justifica a referência central a Beethoven. Testemunha o caráter organizador da reflexão sobre Beethoven na obra de Adorno o fato de que de 1937 até, pelo menos, 1964, o autor manteve o projeto jamais finalizado de escrever um estudo sobre Beethoven que levaria o título de “Filosofia da música”. Ao longo desse período, o autor acumulou um conjunto surpreendentemente fértil de esboços e notas que esclarecem o papel da interpretação dessa obra no seu pensamento musical (Cf. ADORNO 2002). Nesses fragmentos, são elaboradas categorias de que se serviria através de seus escritos musicais e que convergem no conceito estruturante de tempo musical.

A interpretação adorniana de Beethoven parte de uma comparação com a filosofia de Hegel: a relação entre as duas não seria apenas uma analogia, mas atingiria a Coisa mesma (ADORNO 2002, §25). Adorno constata a afinidade lógica entre o método dialético e o procedimento compositivo da *variação em desenvolvimento* (*entwickelnde Variation*), baseado na apresentação de temas e motivos musicais que retornam em variação, relacionando na peça o antes e o depois a partir das relações de identidade e não-identidade entre os elementos. Esse procedimento teria emergido como uma demanda imanente do material com o trabalho motivico-temático desenvolvido desde Bach até o Classicismo vienense (SOCHA 2015, p. 58). O movimento de posição e negação implicado em tal procedimento formal seria homólogo à reconstrução hegeliana da metafísica sistemática, após a filosofia crítica kantiana, por meio do recurso metódico à negação determinada. Por isso Adorno pode dizer: “The ‘play’ of music is a play with logical forms as such: those of statement, identity, similarity, contradiction, the whole and the part; and the concreteness of music is essentially the force with which these forms imprint themselves on the material, the musical sounds.” (ADORNO 2002, §25)

A partir de Beethoven, portanto, a forma musical não seria mais dependente de determinações normativas que pesam abstratamente sobre a obra, como aquelas herdadas da

sua função religiosa ou da dança. Por meio desse procedimento, o sistema tonal e os esquemas formais tradicionais não podem mais aparecer nas obras como normas externas, justificadas com leis da natureza ou com as contingências da formação cultural de um povo. Em Beethoven se dá “o rompimento da convenção embora ainda a sua presença” (ADORNO 2008, p. 32), isto é, tais convenções só aparecem sob a exigência de terem sua função justificada esteticamente pelo próprio curso temporal da peça, o que inclui a própria condição representacional da sucessividade empírica do tempo. Em Hegel, é por meio da negatividade do tempo que o conceito atua na natureza, e a finitude desta ocasiona que sua realidade seja sempre um outro do seu conceito (cf. ARANTES 1981, cap. 6). É trabalho do espírito o retorno a si do conceito que o realiza, e, sendo a consciência marcada desde o princípio pela memória e sua tentativa de contrarrestar o escoamento contínuo do tempo (cf. *ibidem*, cap. 10), a apreensão reflexiva do conceito realizada no processo histórico resulta justamente na suspensão do tempo na infinitude do saber absoluto (cf. HEGEL 2014, §801). Da mesma forma, o jogo lógico por meio do qual a forma-sonata beethoveniana constrói sua narrativa, sua historicidade interna, é a experiência de dissolução da imediatez das suas partes construtivas em direção ao todo, no qual o tempo empírico, que é o meio natural da música, é suspenso, interiorizado pelo movimento absoluto da peça. Com isso, o caráter sucessivo do tempo natural deixa de ser apenas uma condição externa da forma musical, da qual ela depende, e o processo de dominação técnica da natureza na música atinge o ponto no qual a ação estética da peça interioriza formalmente a irreversibilidade do tempo, pondo-a como um produto do espírito no tempo musical. Esse é o sentido da afirmação de Adorno, que orienta seu princípio de crítica imanente, de que “In a similar sense to that in which there is only Hegelian philosophy, in the history of Western music there is only Beethoven.” (ADORNO 2002, §24): Hegel e Beethoven “teriam realizado, pela primeira e virtualmente única vez, um desiderato interno à música e à filosofia no Ocidente, cuja realização marcaria, em certo sentido, a passagem da heteronomia à autonomia dos discursos filosófico e musical” (PUCCIARELLI, p. 59). Só caberia falar de *lógica imanente* da forma musical a partir de Beethoven, pois é a partir de sua obra que emerge a exigência racional de que seus momentos singulares, convencionais, passem por um processo de justificação formal interna à obra desde o qual possam ressurgir na sua universalidade.

Adorno distinguirá na obra de Beethoven três tipos formais a partir da relação da música com o tempo: o dramático, o épico e o estilo tardio. Nos interessa principalmente o

tipo dramático ou *intensivo*, que é aquele que se associa em Adorno ao impulso sistemático e totalizante de Hegel e que é associado às primeiras obras do período médio, como os primeiros movimentos da 3ª Sinfonia, da 5ª e da sonata *Appassionata* (cf. SOCHA 2015, p. 49). No primeiro movimento da *Appassionata*, dois temas contrastantes são construídos a partir de um mesmo motivo; isto é, os temas particulares são em si idênticos ao seu contrário, e sua separação inicial é anulada pelo trabalho motivico-temático que exterioriza essa identidade no devir da peça, sendo o particular suspenso como momento da constituição da totalidade preponderante. Como na chegada da recapitulação da *Appassionata* (cf. ADORNO 2002, § 52), o todo, por ser antecipado ativamente pelos momentos particulares e aparecendo como resultado dessa dialética, devolve o sentido às partes e funciona como “instante plenode sentido”, comparável à suspensão hegeliana do tempo na infinitude. O tipo dramático se caracteriza por esse retorno a si dos particulares na totalidade, que produz uma experiência de “contração do tempo” — nas palavras de Beethoven, o “instante glorioso”.

Adorno escuta nesse movimento “a burguesia revolucionária e [...] o eco de suas palavras de ordem, a necessidade de sua efetiva consumação ou reivindicação daquela totalidade na qual razão e liberdade devem estar garantidas”. (ADORNO 2009b, p. 148) Isto é, essa encenação da reconciliação do particular com o universal que se dá pelo recurso à positivação de uma totalidade, a ser encontrada no sistema hegeliano e no tipo dramático de Beethoven, não diz respeito apenas a questões internas à música ou à filosofia; tal forma é a reflexão autônoma que elas fazem sobre a emergência da sociedade burguesa, que captura a essência do seu momento progressista revolucionário. Lembremos uma famosa passagem do discurso de Robespierre sobre a Constituição revolucionária de 1793: “É chegada a hora de conclamar cada um para seu verdadeiro destino. O progresso da razão humana preparou esta grande revolução, e vós sois aqueles sobre os quais recai o especial dever de acelerá-la.” (KOESELLECK 2006, p. 25) Para os revolucionários franceses como para a música de Beethoven, o tempo é experimentado como antecipação de um porvir qualitativamente novo, o que resulta em que as individualidades singulares se lancem ativamente na tarefa de acelerar o tempo, contrair a distância entre o ‘agora’ expectante e o ‘depois’ pleno no qual elas se reconciliam utopicamente. As transformações puxadas pelo inédito desenvolvimento das forças produtivas após a Revolução Industrial generalizaram a percepção da aceleração social do tempo. Pode-se dizer que o tipo dramático de Beethoven é a formalização musical dessa mudança na percepção social do tempo histórico que Reinhart Koselleck (2006) chamou de

“ruptura entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa”, a historicidade como processo ascendente em direção ao novo, como *progresso*.

É preciso notar que essa percepção da história como realização progressiva do universal, que emerge para as sociedades modernas no século XVIII, é ela mesma produto de um momento histórico particular e guarda uma face ideológica. Dirá Adorno: “Out of the recapitulation Beethoven produced the identity of the non-identical. Implicit in this, however, is the fact that while the recapitulation is in itself the positive, the tangibly conventional, it is also the moment of untruth, of ideology.” (ADORNO 2002, §32). A positivação da reconciliação na figura da recapitulação, como parte que funciona como presentificação da totalidade numa figura particular, não deixa de implicar o embotamento dos antagonismos reais, o que se expressa como resquício da exigência convencional que freia a irreversibilidade temporal imanente.⁷ Ora, tal imposição da totalidade pelo movimento autônomo de um meta-sujeito absoluto, para o qual seus momentos singulares são ao mesmo tempo essenciais e evanescentes, é a maneira como Marx (2013, pp. 229-230) compreenderá o capital, “sujeito automático do processo”. Nesse sentido, Adorno compreenderá o *tipo épico* ou *extensivo*, próprio dos últimos momentos do período médio de Beethoven, como um relaxamento, um abandono da mestria sinfônica do tempo, sua liberação; como no primeiro movimento do opus 97, o Trio do Arquiduque, em que o tema principal, de densa coerência tonal interna, “se dissolve” ao longo da larga extensão da peça (ADORNO 2002). No entanto, a sucessão temporal ainda é imanentemente composta pela decomposição motívica do tema, e Adorno entende o tipo épico de Beethoven como uma crítica imanente do impulso dramático à totalidade com vistas à crítica da pretensão ilusória e ingênua do tipo dramático de dar ao tempo um caráter redondo, encerrado, perfeito. (SOCHA 2015, p. 85) Evidencia-se que, para Adorno, o problema da universalização indevida do particular pela confiança no progresso de um sujeito total e unívoco não é apenas um problema epistemológico para a historiografia da música: é um problema que atravessa o cerne da constituição formal das próprias obras musicais na modernidade.

⁷ Por essa razão, é impreciso dizer, como Middleton (1990, p. 40, tradução nossa), que, para Adorno, “quanto mais completamente e claramente a música representa a *totalidade*, em todas suas contradições, tanto melhor — mais autônoma — ela é.”

5 ESPACIALIZAÇÃO DO TEMPO: PSEUDOMORFOSE E ENLAÇAMENTO

Na nova música, as vias pela qual serão intensificados os procedimentos de organização do material musical que responde a tal dialética entre as partes e o todo, entre particular e universal, avançará na direção da progressiva inviabilização da construção beethoveniana da irreversibilidade temporal, o que ocasiona a crise da experiência do tempo musical. Por essa razão, a questão da construção da sucessividade temporal e do seu esgotamento assumirá, a partir dos anos 50, um papel central nos ensaios musicais de Adorno e desembocará na consideração de uma suspensão dialética dos critérios estéticos previamente válidos, os critérios com os quais o autor havia abordado a música popular. A apresentação que se segue dos principais momentos da discussão sobre tal transformação na lógica temporal da música na ensaística musical de Adorno visa evidenciar que as bases da suacrítica à música popular se tornaram problemáticas para o próprio autor e que as questões levantadas por ele serão importantes para a consideração da música popular da segunda metade do século XX.

A suspensão do tempo operada no tipo dramático de Beethoven é, para Adorno, o primeiro modo de *espacialização* do tempo musical: a detenção do fluxo temporal realizada pela própria intensidade da atividade temporal interna da peça. Tal suspensão do fluxotemporal dependeria, como vimos, da construção da sucessividade por meio do método da variação em desenvolvimento e seu jogo entre repetição e diferenciação. Um modo contrastante pelo qual Adorno identifica a espacialização do tempo na música é a *pseudomorfose* da música com a pintura, tema que será desenvolvido principalmente nas suas análises de Stravinski e da vanguarda serialista. Esse conceito designa a pervasão dos princípios da pintura, como arte do espaço, na arte do tempo que é a música, o que significa, por exemplo, o planejamento da peça “do alto”, como se planeja o espaço de um quadro, sem considerar a articulação sucessiva dos momentos “por baixo”, que seria o modo de inscrição estética do sujeito e sua liberdade compositiva na obra musical. Esses procedimentos que buscam aproximar os meios artísticos pela transposição imediata de procedimentos construtivos, pela imposição de equivalências entre valores materiais heterogêneos, organizando a música “como se” ela fosse pintura, seriam regressivos por irem contra o impulso mimético imanente do material, do qual emerge a racionalidade da técnica na arte (cf. ADORNO 1995). Retornando a Stravinski em 1962, Adorno busca esclarecer sua tese sobre a

pseudomorfose com formulações meta-estéticas sobre o meio musical e propõe que tal sucessividade temporal seja um “transcendental” da música:

Por ser uma arte do tempo, a música está ligada através de seu puro meio [*Medium*], à forma da sucessão e portanto é irreversível como o tempo. Ao começar, ela se compromete a ir adiante, a se tornar algo novo, a se desenvolver. (ADORNO 2018, p. 230)

Afirma, então, que o problema técnico da música de Stravinski seria, ao contrário, “como repetir sem desenvolvimento e evitar a monotonia, ou então incorporá-la à composição”. Suas citações musicais e sua reapropriação neoclássica de convenções ultrapassadas adquiriria o tom de paródia devido ao reconhecimento inerente às obras de queo tempo *deveria* avançar, *deveria* desenvolver; reconhecimento que se exprime na evitação darepetitividade literal, que “pressupõe a emancipação da música [em cada compasso], em especial quando voluntariamente abdica da liberdade. [...] É por isso que há degradação em vez de desenvolvimento.” (ADORNO 2018, p. 234) Tal degradação é o que resulta da conversão do tempo em espaço por meio de seu corte esquemático em blocos sonoros isolados cuja continuidade não é configurada, de modo que “[o]s complexos parciais vêm opor-se reciprocamente no espaço” (ADORNO 1974, p. 148). É nesse modo de espacialização pela imposição de uma organização reificada do tempo pelo alto, em vez da síntese subjetiva da sucessividade temporal, que se encontraria a proximidade de Stravinski ao esquematismo da música de massas. Uma crítica semelhante será dirigida à música serial e à música aleatória, métodos cuja “justaposição abstrata de notas” os tornaria complementares:

The time relation in the musical process is ignored in the modest reduction of composition to an internally unconnected ‘first this and then that’ approach. The process of composition fails to render the dual character of time, viz. its irreversibility, something which can be grasped only by a recurrence of the same, in other words, by something in conflict with itself. Instead of a dogged succession of complexes, which can currently be recognised by the monotonous symptom of clearly marked caesuras between successive passages, musical complexes would have to be given a temporal shape from within. The fact that part B follows from part A would have to be intrinsic to the music, and not just a spatial, tectonic relationship. The necessity for this succession of notes and no other, a necessity earlier prescribed for good or ill by the traditional schemes, would have to be justified in terms of the specific composition; material factors external to the composition will not. (ADORNO 2008a, p. 209-210)

Do mesmo modo como a espacialização beethoveniana corresponde ao impulso utópico em direção ao porvir, a espacialização por pseudomorfose na primeira metade do século XX também encontra seu correlato na experiência contemporânea do tempo, com duas referências principais. A primeira é o tempo fragmentado pelos *shocks* do trabalho alienado e

da experiência urbana da “desproporção [...] entre o corpo do homem e os objetos, por um lado, e as forças da civilização técnica, por outro; forças que o homem domina sem que seu sensorio [...] possa dominar o excesso desenfreado” (ADORNO 1974, p. 123). Não custa lembrar que, dois anos antes da *Sagração da Primavera*, era publicada a obra fundadora do Taylorismo, que propunha uma “administração científica” do trabalho: reduzir as tarefas de cada trabalhador a movimentos corporais simples e repetitivos, que podem ser tomados em bloco e decompostos em gestos mínimos aos quais se prescreve uma quantidade abstrata de tempo, que é então somada para calcular, de modo completamente extrínseco à dimensão qualitativa da atividade, a produtividade da jornada de trabalho, seu ritmo maquinal. A segunda referência é o esvaecimento das expectativas utópicas de transformação radical da sociedade, que, a partir do século XX, gradualmente anula a percepção moderna da história como progresso. “Esta suspensão da consciência do tempo musical corresponde à consciência geral de uma burguesia que, já nada vendo à sua frente, nega o próprio processo e sua utopia, que consiste na reabsorção do tempo no espaço.” (ADORNO 1974, p. 146)

No entanto, em face dos últimos desenvolvimentos da música de vanguarda, em seus textos tardios, Adorno passa a reposicionar-se tanto com respeito à relação entre as artes quanto ao princípio da irreversibilidade do tempo musical. A virada com relação a este princípio é explicitada na *Teoria Estética*:

Sem dúvida, durante muito tempo prevaleceu o facto de que a música deveria organizar sugestivamente a seqüência intratemporal dos seus fenômenos: deixar que um acontecimento decorra de outro de um modo que permita tão pouca reversibilidade como o próprio tempo. Mas, a necessidade desta seqüência temporal,conformemente ao tempo, nunca foi verbal mas fictícia, participação no carácter de aparência da arte. Hoje, a música rebela-se contra a ordem convencional do tempo; em todo o caso, a investigação do tempo musical deixa espaço para soluções amplamente divergentes. Por mais problemático que continue o facto de a música conseguir esquivar-se à invariância temporal, é igualmente certo que esta, uma vez reflectida, se torna um momento em vez de um *a priori*. (ADORNO 2008, pp.35-36)

No procedimento do serialismo integral de Stockhausen, a extensão do princípio serial — originário da própria racionalização musical, e não da pseudomorfose com a pintura — para a organização de todos os parâmetros musicais é respondida com a consequente reunificação desses parâmetros de modo que a peça se encontra totalmente organizada pela domínio do material musical. Com isso, Adorno passa a considerar a hipótese de que, assim como o mero pressuposto da sucessividade do tempo empírico fora absorvido pela irreversibilidade do tempo musical, a evolução histórica do material tenha absorvido

dialeticamente o próprio princípio da irreversibilidade temporal como um momento da história do material, retirando o tabu sobre a construção da continuidade temporal da forma musical.

Isso se deve precisamente à nova importância adquirida pela convergência entre os meios artísticos. Já em 1966, Adorno parece entender que a espacialização de Stravinski não é univocamente regressiva pois responde à tendência imanente dos meios artísticos à convergência, ainda que o faça de modo não mediado, sem considerar a especificidade das exigências do material musical. Desse modo, Stravinski deveria ser compreendido como um momento desse processo de convergência das artes (cf. ADORNO 1995). Finalmente, em seu texto *A arte e as artes*, Adorno abre um novo direcionamento na reflexão sobre o inter-relacionamento entre os meios artísticos propondo o conceito de *enlaçamento* [*Verframsung*]. Com as conquistas técnicas da vanguarda serialista e pós-serialista, a espacialização do tempo pela afinidade construtiva com as artes do espaço teria surgido não por pseudomorfose, mas da própria evolução do material: “Aquilo que derruba os marcos fronteiros dos gêneros é movido por forças históricas que brotaram dentro das fronteiras e finalmente as ultrapassaram” (ADORNO 2018, p. 26). O enlaçamento com a pintura surgiria, por exemplo, na emancipação do timbre, que até Mahler tinha função subordinada às relações melódico-harmônicas, mas tendia à reflexão autônoma desde a noção já presente em Schoenberg de *Klangfarbenmelodie*:

a aglomeração de valores sonoros, lembrando evidentemente procedimentos pictóricos, a partir do princípio da melodia de coloridos sonoros, deriva da inclusão de timbres como um elemento constitutivo, e não da imitação de efeitos pictóricos. (ADORNO 2018, pp. 24-25)

Em seguida, Adorno relaciona essa inovação técnica à “perda da dimensão harmônica de profundidade e dos tipos formais que dela fazem parte”. (ADORNO 2018, p. 26) Desde *Filosofia da nova música*, o autor já identificava, nos desenvolvimentos da dimensão harmônica na modernidade musical — desenvolvimentos compreendidos sob a “lei da harmonia complementar”, que seria operativa tanto em Schoenberg quanto em Stravinski e Debussy —, “o fim da experiência do tempo na música” destacando a significação ambígua dessa

condição de ahistoricidade do fenômeno musical de que ainda não se pode decidir hoje se está ditada pela terrível fixação da sociedade nas formas atuais de hegemonia ou se é um aviso prévio do fim da sociedade antagonista, que tem sua história somente enquanto reproduz seus próprios antagonismos. (ADORNO 1974, p. 70)

Em *A arte e as artes*, o autor parece considerar que os tipos formais discutidos, baseados na construção da relação entre a parte e o todo pela sucessividade temporal, estariam intimamente vinculados aos efeitos de profundidade derivados da construção de progressões de acordes. Nas *Atmosphères*, obra de György Ligeti mencionada nesse contexto por Adorno (2018, p. 27), não se trata de acompanhar linhas melódicas ou sucessões de acordes, mas dos contrastes de textura, dinâmicos e timbrísticos entre os *clusters*, o que abole toda distinção entre figura e fundo numa superfície sonora pura e suas variações intensivas. Essa abolição da sucessividade irreversível do tempo musical construída a partir das relações melódico-harmônicas entre temas e motivos parece, com isso, pôr em xeque a própria determinidade lógica imanente que se imprimiria sobre os sons musicais a partir do tonalismo. Em vez de jogo de formas lógicas em desenvolvimento, a música vertida novamente em espaço reintroduziria no campo da sua imanência a experiência de intensidades que excedem a determinação formal.

Com o esgotamento da capacidade das formas musicais de suportar a construção de uma estrutura temporal irreversível, parece que o próprio tempo musical, cuja imanência lógica teria sido fundada pela obra de Beethoven, se encontraria comprometido pela racionalização do material. O que significa essa conversão última da música do tempo irreversível do progresso em espacialidade? Concluimos indicando algumas ressonâncias dessa questão nos desenvolvimentos recentes da reflexão sobre a música pop.

6 CONCLUSÃO: O TEMPO DA MÚSICA POP

O problema da perda da profundidade harmônica e do conseqüente esgotamento da estrutura lógica suportada pela organização das alturas musicais encontra semelhanças com um aspecto da música popular da segunda metade do século XX que tem recebido especial atenção nos últimos decênios: a gravação. Nessa música, a gravação não funciona como mero registro de um evento sonoro concebido como independente de ser gravado. Enquanto isso é válido para gravações de execuções de música da prática comum, cuja instância organizativa é a notação, na música *pop* é a partir da própria gravação que sua produção se organiza. Não se trata apenas de música composta para ser gravada, mas de música que quase nunca é notada previamente à gravação. Durante a gravação do *Smile*, Brian Wilson, o líder dos Beach Boys, deixou de chegar ao estúdio com uma canção composta e passou a gravar breves trechos que lhe ocorriam no momento para justapô-los e retrabalhá-los diretamente — módulos de gravação que o músico chamava de *feels*: “Each feel represented a mood or an emotion I’d felt, and I planned to fit them together like a mosaic” (HARRISSON 1997). Nas palavras de Wilson, a gravação *pop* é um ‘mosaico’ dos eventos sonoros descontínuos no tempo da produção, dirigidos em estúdio por um produtor e submetidos a um extenso processo de montagem. Raramente ela apenas é o registro da execução contígua de uma composição prévia, e mesmo no caso das gravações ‘ao vivo no estúdio’, a manipulação das qualidades e da perspectiva da captura do som cumpre o papel de configurá-lo de uma maneira que, à revelia do mais preciso *hi-fi*, põe em questão a reprodução ‘fiel’ do momento gravado enquanto tal. Tal eminência da gravação se evidencia em técnicas de colagem sonora como o *sample*, o *looping* ou o uso de *field recordings*. A relação dessa música com a gravação é análoga àquela notada por Benjamin com relação ao filme:

Quer dizer: no estúdio cinematográfico a aparelhagem penetrou a realidade tão profundamente que o seu aspecto puro, livre do corpo estranho que é o aparato, é o resultado de um procedimento [técnico] específico, a saber, a gravação por meio do aparato fotográfico posicionado de modo particular e sua montagem com gravações do mesmo tipo. (BENJAMIN 2013, p. 84)

Para a escuta *pop*, essa granulação sonora única da gravação singulariza diferentes versões de uma mesma canção, que passam a ser objetos com uma consistência própria, escutados e julgados relativamente nos próprios termos: a identidade que liga a gravação ‘original’, as regravações e os *covers* só é apreendida por meio das diferenças que estas produzem entre si, e a questão sobre se cada execução (isto é, cada *versão*) expressa a ‘verdade’ da composição

não tem sentido. Concluiremos este trabalho apontando três perspectivas vindas dos *popular music studies* que apontam na direção de uma afinidade com os últimos desenvolvimentos da teoria do material musical de Adorno.

Partindo da problemática da gravação pop, Theodore Gracyk se voltou à elaboração de um esquema conceitual que desse conta da sua “ontologia”. O distanciamento do autor em relação às associações por vezes excessivamente imediatas entre a música e a crítica radical da sociedade permitiu um exame excepcionalmente preciso das questões estéticas imanentes à música pop. O argumento central de *Rhythm and Noise* busca evidenciar uma mudança estrutural na forma musical decorrente do papel preponderante desempenhado pela gravação e sua manipulação técnica na música pop. O autor reconstrói a história da constituição dessa preocupação da música pop com o “som” da gravação desde as primeiras gravações de Elvis, a conversão de Bob Dylan à guitarra elétrica e a invenção do “estúdio como instrumento” que culmina na técnica de gravação de Phil Spector conhecida como *Wall of Sound*. Em seguida, Gracyk (1996, p. 31) recupera a distinção entre *artes alográficas* e *artes autográficas*, cujo critério é a possibilidade de uma forma artística implicar a diferença entre original e falsificação. Em artes autográficas como a pintura, a cópia mais fiel de um quadro não pode ser considerada uma “instanciação autêntica” da obra original, pois toda duplicação é ou uma reprodução autorizada ou uma falsificação. Por outro lado, em artes alográficas, como a maior parte da literatura ocidental, não há possibilidade de duplicata ou falsificação: toda duplicata fiel do texto de um romance é uma “instanciação autêntica” da obra e conta como o original. “In the autographic arts, history of production rather than notational determination is the key to individuating the work.” (ibidem, p. 32) Para Gracyk, a obra pop se diferenciaria da obra musical tradicional por se definir menos pela estrutura compositiva alográfica, fixável na notação musical e cujas performances são sempre instanciações autênticas da obra, do que por sua relação intrínseca com a superfície sonora da gravação: seria uma música autográfica. A distinção permite assinalar alguns problemas que se originam da reprodutibilidade técnica da gravação pop. O fato de o meio artístico primário do rock ser a gravação, e não a composição ou a performance, possibilita, para Gracyk, um novo tipo de relação com a música. O autor argumenta que, para grande parte do rock, tanto a fruição quanto o processo de criação dependem de detalhes da gravação como nuances precisos de timbre, articulação e tratamento de estúdio, elementos ocasionalmente impossíveis de serem retidos na memória em sua especificidade e reconhecíveis apenas no momento da escuta.

Apesar de adentrar a discussão de problemas formais específicos do rock, colocados pela gravação e sua manipulação eletrônica, Gracyk sacrifica a proposição de critérios estéticos valorativos consolidados pela objetividade histórica do material em favor de uma afirmação abstrata da “expressão” e da comunicação com a maioria, e conclui seu livro com uma tentativa de reconduzir o rock a uma celebração da democracia liberal e do capitalismo (GRACYK p. 207-226). Seja como for, sem uma explicitação de critérios formais apreensíveis analiticamente, não é possível salvar a atenção ao caráter alográfico da gravação vista de modo abstrato do apontamento adornoiano sobre o caráter culinário do som e de que “esta predileção pelo colorido ou timbre como tal manifesta um endeusamento do instrumento e o desejo de imitar e participar” (ADORNO 1975, p. 190). É uma tal descrição analítica de como os procedimentos formais da música pop se esquivam da narratividade da tradição europeia sem reduzir-se ao mero fetichismo da particularização que se encerra em si mesma que é objetivada por Andrew Chester:

Adequate space for formal elaboration is certainly the necessary basis of all significant aesthetic expression, but the notion of 'complexity' hides many ambiguities, and the opposition [...] between rock = simple and classical = complex, is in fact one constructed on the basis of the specific mode of complexity of classical music itself. (CHESTER 1970)

Chester propõe uma distinção entre duas vias de complexificação formal na música: o *desenvolvimento extensional* e o *desenvolvimento intensional*. O primeiro, que teria sido o foco da música clássica ocidental, baseia-se na elaboração da extensão temporal da peça a partir de átomos musicais dados: “The complex is created by combinations of the simple, which remains discrete and unchanged in the complex unity.” (idem) O conceito de desenvolvimento extensivo recobre técnicas como o contraponto clássico, o tematismo e o planejamento da estrutura harmônica, isto é, técnicas que objetivam a construção da narratividade musical que, para Adorno, caracteriza a grande música e alcança seu ápice em Beethoven. O desenvolvimento intensional, por outro lado, que caracterizaria o rock e muitas tradições não-europeias, se caracteriza pela complexificação interna das unidades básicas, de fora para dentro. “The simple entity is that constituted by the parameters of melody, harmony and beat, while the complex is built up by modulation of the basic notes, and by inflexion of the basic beat.” (idem) Seria o caso das inflexões internas da articulação, da altura e do timbre praticadas pelo bluesman a partir das demarcações do blues de doze compassos. Elaborando a

noção de Chester, Philip Tagg define o desenvolvimento intensional designando os procedimentos musicais que se voltam à formalização do *presente estendido*:

As a duration the extended present lasts no longer than a musical phrase (exhalation), or a few footsteps, or a short gestural pattern, or a few heartbeats. It is a duration experienced as a single unit (Gestalt) in present time, as ‘now’ rather than as an extended sequence of musical ideas [...]. (TAGG 2014, p. 488)

A partir da categoria de desenvolvimento intensional, Tagg proporrá um conjunto de ferramentas analíticas para descrever e explicar os traços principais da harmonia da música pop. Em seu exame pormenorizado dos *loops* acordais, Tagg aponta que o tipo de direcionalidade melódico-harmônica que caracteriza o modo maior do tonalismo europeu (TAGG 2014, p. 252) e sustenta o desenvolvimento extensional da grande música europeia em grande medida não é operativo na música pop. As progressões harmônicas do pop não teriam como objetivo mediar rememoração e expectativa, mas desenhar o círculo da experiência do presente: “not just as harmonic ‘travelling’ — ‘somewhere worth going’ — but also as harmonic being — ‘somewhere worth staying’” (TAGG 2014, p. 357).

Essa estrutura temporal interna da música pop se torna objeto de uma reflexão que assume os traços da filosofia da história no projeto teórico de Mark Fisher. Tomando como paradigmática a frase atribuída a Slavoj Žižek e a Fredric Jameson sobre a ficção distópica, que afirma que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, Fisher propõe o conceito de realismo capitalista para designar a situação cultural contemporânea: “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it”. (FISHER 2009, p. 2) Com isso, a dissipação da dinâmica cultural orientada pelo ideal do novo que caracterizou a modernidade, o “declínio da historicidade”, teria finalmente alcançado posição hegemônica. Um dos efeitos mais notáveis dessa nova situação cultural seria a adominação na música pop das seguidas ondas de revivalismo, contra as quais já não estaria em circulação uma cena consistente de música avançada que servisse como termo de comparação. Para explicar essa generalização do retrô, Fisher recupera a noção de “modo nostalgia” de Jameson, definindo-a como:

a formal attachment to the techniques and formulas of the past, a consequence of a retreat from the modernist challenge of innovating cultural forms adequate to contemporary experience. (FISHER 2014)

No entanto, Fisher (cf. 2013) identifica um traço comum a uma série de projetos artísticos contemporâneos, unidos sob a noção de *hauntology*, que, apesar de não se

constituírem como um movimento coeso, buscam resistir ao revivalismo. Esses artistas põem em primeiro plano as disjunções produzidas pelas técnicas de manipulação da gravação, por exemplo, evidenciando a crepitação dos discos de vinil que utilizam como fonte de samples. Com isso, evidenciam as mediações implicadas na tecnologia da gravação, a “metaphysics of crackle”. Para Fisher, essas técnicas confrontam a tradição pop valorizada pela crítica musical “rockista”, que valoriza a presença viva ostensiva do artista e da obra, bem como o “modo nostálgico”, cujo apego formal a técnicas e fórmulas do passado cultural se basearia no apagamento das disjunções entre presente e passado. A crítica à simulação musical da presença se evidenciaria nos projetos indexados pela noção de *hauntology*, como *Theoretically Pure Anterograde* do músico eletrônico The Caretaker. O álbum busca formalizar musicalmente a experiência do transtorno neurológico homônimo, que ocasiona a incapacidade de codificar novas experiências na memória de curto prazo, por meio da construção de paisagens sonoras compostas de diversos ruídos produzidos pela aparelhagem de gravação e a aparição intermitente de “velhas melodias familiares”. Fisher (ibidem, p. 48) entende que a obra produz “a new diagnosis of the pathology of postmodernity. Our problem, for The Caretaker as much as Jameson, is not so much that we are seduced by our memories of long ago, but that we cannot produce new memories.”

A autografia musical pop, seu desenvolvimento intensional e seus desdobramentos numa *hauntology* mostram-se afins à sua consideração a partir dos desdobramentos no capitalismo tardio da dialética histórica da música moderna reconstruída por Adorno. É certo que tal afinidade não pode ser abstratamente afirmada e só poderia ser defendida de modo consequente pela reconstrução das mediações entre a constituição da música pop, os desenvolvimentos da música erudita no século XX e as bases materiais da experiência do tempo do capitalismo tardio. Seria necessário também refletir sobre as consequências da distinção entre a espacialização por pseudomorfose e a espacialização por enlaçamento, o que poderia levar a critérios mais precisos da distinção entre a pura adesão ao “modo nostálgico” apontado por Jameson e a interiorização formal da disjunção temporal que ele escamoteia. A identificação dos modos de incorporação autográfica de material tecnicamente regressivo pela música pop poderia ser o eixo de reconstrução da história do “modernismo popular” defendido por Fisher (2014, p. 58).

Também é certo que Adorno jamais reconsiderou sua posição sobre a música pop. Mesmo no final dos anos sessenta, momento tido como ápice da música pop, não perdeu a

oportunidade de, na Teoria Estética, afirmar que “seu barulho miserável não se torna melhor pelo facto de a maior parte de tudo o que hoje atinge os homens como arte fazer ressoar o eco daquele matracar.” (ADORNO 2008c, p. 14) No entanto, o critério adorniano da autonomia sempre se construiu contra o nominalismo, e pouco depois dessa afirmação o autor acrescenta: “A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social.” (ibidem, p. 15) Se é esse o caso, então a questão adorniana sobre a autonomia estética da música hoje precisa vincular-se à reflexão sobre os modos de reação estética ao neoliberalismo e a seu lento cancelamento do futuro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Beethoven: **The philosophy of music**. Cambridge: Polity Press, 2002.

_____. **Dialética Negativa**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2009a.

_____. Fetichismo na música e regressão da audição. In BENJAMIN, W.; ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M; HABERMAS, J. **Os pensadores**. 1ª ed., São Paulo: Abril S.A., 1975, p. 173-200.

_____. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. Form in the New Music. **Music Analysis**, Lancaster, vol. 27, nº 2-3, pp. 201–216, julho/outubro de 2008a. Disponível em: <<https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2009.00280.x>>. Acesso em 03/10/2021.

_____. **Introdução à sociologia da música**. São Paulo: Editora UNESP, 2009b.

_____. **Minima Moralia**. Reflexões a partir da vida lesada. Rio de Janeiro: Beca do Azougue Editorial, 2008b.

_____. On jazz. **Discourse**, Los Angeles, vol. 12, nº 1, pp. 45-69, 1989.

_____. On Some Relationships between Music and Painting. **The Musical Quarterly**, vol. 79, nº 1, p. 66–79, março de 1995. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/mq/79.1.66>>. Acesso em 27/01/2019.

_____. On the problem of musical analysis. **Music Analysis**, Lancaster, vol. 1, nº 2, pp. 169-187, julho de 1982. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/854127>>. Acesso em 03/10/2021.

_____. **Prismas**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. **Quasi una fantasia: Escritos musicais II**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo: Ática, 1986, p.115-146.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008c.

_____. The aging of New Music. **Telos**, Candor, vol. 1988, nº 77, 95-116, setembro de 1988.

ADORNO, T. W.; BENJAMIN, W. **Correspondência 1928-1940**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARANTES, P. **Hegel — A ordem do tempo**. São Paulo: Editora Polis, 1981.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: Obras escolhidas, Volume 2. 1ª ed., São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura, Obras Escolhidas, vol 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHESTER, A. Second thoughts on a rock aesthetic: The Band. **New Left Review**, vol. 62, pp. 75-82, 1970.

FISHER, M. **Capitalist Realism**: Is there no alternative? Alresford: Zero Books, 2009.

_____. **Ghosts of my life**: Writings on Depression, hauntology and lost futures. Alresford: Zero Books, 2014.

_____. The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology. **Dancecult**, vol. 5, nº 2, 2013. Disponível em: <<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/378>>. Acesso em 22/07/2018.

FREUD, S. **Obras completas, vol. 17**. Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma Ilusão e outros textos. (1926-1929) 1ª ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GAYRAUD, A. **Dialectic of Pop**. Falmouth: Urbanomic Media Ltda., 2019.

GRACYK, T. **Rhythm and noise**: An aesthetics of rock. Durham e Londres: Duke University Press, 1996.

HARRISSON, D. After Sundown: The Beach Boys' Experimental Music. In J. Cobach; G.M. Boone (Ed.). **Understanding Rock**: Essays in Musical Analysis. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997, p. 35-57.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética I**. 2ª ed. rev., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 2014.

KOESELLECK, R. **Futuro passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política**, Livro 1: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.

MIDDLETON, R. **Studying popular music**. Filadélfia: Open University Press, 1990.

MOORE, A. Patterns of harmony. **Popular Music**, Cambridge, vol. 11, nº 1, 73-106, janeiro de 1992.

PUCCIARELLI, D. Só há Beethoven e Hegel? Breve reflexão sobre uma frase de Adorno. In: **Artefilosofia**, Vol. 9, N. 16, 2014.

SAFATLE, V. Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana. **Discurso**, São Paulo, nº 37, 365-406, 2007.

SOCHA, E. **Tempo musical em Theodor W. Adorno**. Tese (Doutorado em Filosofia) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-12012016-125616/pt-br.php>>. Acesso em 05/05/2021.

TAGG, Philip. **Everyday Tonality II: Towards a tonal theory of what most people hear**. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2014.