

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

VITOR SALMAZO

DIALÉTICA DA SOLIDÃO
MÚSICA E PSICANÁLISE NA FILOSOFIA DA NOVA MÚSICA DE T. W. ADORNO

Belo Horizonte
2021

VITOR SALMAZO

DIALÉTICA DA SOLIDÃO

MÚSICA E PSICANÁLISE NA *FILOSOFIA DA NOVA MÚSICA* DE T. W. ADORNO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Belo Horizonte

2021

100 Salmazo, Vitor.
S171d Dialética da solidão [manuscrito] : música e psicanálise
2021 na Filosofia da nova música de Theodor W. Adorno / Vitor
Salmazo. - 2021.
96 f.
Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.Filosofia – Teses. 2.Adorno, Theodor W., 1903-1969.
3.Música - Teses. 4.Psicanálise - Teses. 5.Dialética - Teses.
I. Duarte, Rodrigo A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva .
II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

DIALÉTICA DA SOLIDÃO: MÚSICA E PSICANÁLISE NA FILOSOFIA DA NOVA MÚSICA DE ADORNO

VITOR SALMAZO

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 06 de outubro de 2021, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador (UFMG)

Prof. Daniel Oliveira Pucciarelli (UEMG)

Prof. Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória (UNESP)

Belo Horizonte, 06 de outubro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, Professor do Magistério Superior**, em 07/10/2021, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Pucciarelli, Usuário Externo**, em 07/10/2021, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória, Usuário Externo**, em 07/10/2021, às 14:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0987692** e o código CRC **38A11C59**.

Dedico este trabalho aos pilares da minha vida: Marta, Norma e Pedro.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Rodrigo Duarte, por todo apoio e orientação durante o mestrado, as indicações e sugestões em prol do desenvolvimento não só do presente trabalho como da minha formação intelectual, que já se fazia presente antes mesmo do meu ingresso no programa, pois sua contribuição ao estudo de Theodor Adorno no Brasil é imensurável.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, por proporcionarem uma contribuição muito valiosa em minha formação filosófica.

Aos meus familiares que, mesmo distantes, sempre me apoiaram.

Aos meus amigos de Araraquara, escape de toda angústia de uma vida danificada.

Aos meus amigos de casa, que tornaram a vida em uma cidade distante muito mais afável.

“A razão humana, num determinado domínio de seus conhecimentos, possui o singular destino de se ver atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não pode dar resposta por ultrapassarem completamente as suas possibilidades.”

Immanuel Kant.

Resumo

O objetivo da presente pesquisa é investigar as interações entre dois campos distintos do conhecimento, a música e a psicanálise, na obra *Filosofia da Nova Música*, de Theodor W. Adorno. Para adentrar nesse debate específico, entretanto, faz-se necessário investigar as condições teóricas que possibilitam a interação entre esses dois campos, de modo que esta não se apresente como uma articulação meramente arbitrária. O primeiro capítulo, portanto, será dedicado aos fundamentos da filosofia de Adorno, isto é, os problemas relativos à constituição do sujeito e da racionalidade, posicionando o autor tanto como herdeiro de uma tradição filosófica, como associado a uma nova perspectiva teórica, a psicanálise. O segundo capítulo versará sobre a posição da esfera estética dentro da experiência filosófica adorniana, remetendo aos elementos constituintes da instância artística em sua condição de existência, a dignidade da Arte de um modo mais abrangente, e também dos elementos musicais, esfera prestigiada em toda extensão da obra de Adorno. O terceiro capítulo será dedicado ao problema central da pesquisa, partindo do que foi estabelecido nos capítulos anteriores, a interação entre música e psicanálise será articulada enquanto crítica musical e crítica de uma realidade social danificada.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno; música; psicanálise; dialética.

Abstract

The goal of the current research is to investigate the interactions between two distinct spheres of knowledge, music and psychoanalysis, in the work *Philosophy of New Music*, by Theodor W. Adorno. In order to enter this specific debate, nonetheless, it is made necessary to investigate the theoretical possibilities of the interrelation between these two spheres, so that this won't present itself as a merely arbitrary articulation. The first chapter, therefore, will be dedicated to the foundations of Adorno's philosophy, that is, the problems relatives to the constitution of the subject and rationality, positing the author both as a heir of one philosophical tradition, also as associated to a new theoretical perspective, the psychoanalysis. The second chapter will discourse about the position of the aesthetic sphere in the adornian philosophical experiência, forwarding over the constitutive elements of the artistic instance and its existence condition, the dignity of the Art in a general embracing way, and also musical elements, a privileged sphere in all extension of Adorno's work. The third chapter will be dedicated to the central problem of the research, starting from what was established in the previous chapters, the interaction between music and psychoanalysis will be articulated as music criticism and also as criticism of a damaged social reality.

Keywords: Theodor W. Adorno; music; psychoanalysis; dialectics.

Sumário

1	Introdução	10
2	Progresso da razão e o problema da subjetividade	15
2.1	O Problema do Sujeito na Filosofia Alemã	15
2.1.1	Kant e o giro copernicano	15
2.1.2	Hegel e a dialética	22
2.1.3	Deslocamento do sujeito e o Eu na Psicanálise	26
2.2	A Filosofia crítica de Adorno	35
3	A posição da Arte no pensamento de Adorno	44
3.1	O sentido do estético	44
3.2	O problema da sublimação na Teoria Estética	54
3.3	Para uma Filosofia da Música	60
4	Sismograma como artifício estético da Nova Música	67
4.1	Os problemas musicais na Filosofia da Nova Música	67
4.1.1	Schoenberg e o progresso	68
4.1.2	Stravinsky e a reação	75
4.2	Os aspectos psicanalíticos da crítica musical de Adorno na Filosofia da Nova Música	81
4.3	Coda	87
5	Conclusão	89
6	Referências Bibliográficas	93

1 Introdução

Em 11 de Setembro de 1903 nascia Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno, filho de Oscar Wiesengrund, um estabelecido comerciante de vinhos e ávido frequentador da cena cultural de Frankfurt, e de Maria Calvelli-Adorno della Piana, uma cantora de ópera e pianista. A grafia que se estabeleceu de seu nome no meio acadêmico, Theodor W. Adorno, encurtando o sobrenome de seu pai, que tradicionalmente era colocado como o principal, traz a curiosidade do percurso histórico de um dos mais proeminentes pensadores da Escola de Frankfurt: com a ascensão do nazismo na Alemanha, e com ele a perseguição dos judeus e intelectuais, Teddy, como gostava de ser chamado por seus próximos desde criança até quando adulto, adotou o nome de sua mãe como principal, pois era um sobrenome tradicionalmente judeu. Desde jovem, as aspirações intelectuais de Adorno apareceram, como seus estudos, instruído por Siegfried Krakauer, um amigo da família, sobre a Crítica da Razão Pura, logo aos seus 14 anos, tanto com a leitura da obra de Lukács, Teoria do Romance, uma obra que marcou o jovem Teddy, aos 16 anos. No ano de 1924, Adorno consegue seu título de Doutor, sob a orientação de Hans Cornelius, um dos expoentes do neokantismo da época, por mais não-ortodoxo que era, e que influenciou profundamente o jovem Adorno. Em 1925, Adorno muda-se para Viena, para estudar composição com o mestre Alban Berg, um dos mais influentes compositores do período, e a cidade de Viena era uma capital cultural, onde se encontravam diversos artistas e intelectuais.

O objetivo da presente pesquisa parte dessa relação particular entre as duas facetas do pensador alemão: seu lado de filósofo e seu lado de músico. O pensamento de Adorno é característico por sua interdisciplinaridade, como de todo o movimento caracterizado como Teoria Crítica, isto é, a alocação de novos campos teóricos como condição de existência do programa crítico. Parte-se de uma condição existente no corpo teórico do autor: a articulação de conceitos psicanalíticos e conceitos musicais, dois campos do conhecimento que, a princípio, são heterogêneos. Nosso objetivo, portanto, é investigar a possibilidade de existência dessa articulação, o que legitima, teoricamente, Adorno realizar tal manejo conceitual. Desse modo, a nossa pesquisa articulou a exposição em três capítulos, onde os dois primeiros tratam de temas mais abrangentes em relação ao todo da experiência intelectual adorniana, reservando ao último uma abordagem mais próxima de como essa articulação ocorre.

1. No primeiro capítulo da presente pesquisa buscamos tratar do problema da racionalidade e do sujeito, fazendo um breve retorno histórico, primeiramente, à filosofia de Immanuel Kant, onde discutiu-se as origens daquilo que veio a ser conhecido como projeto crítico, que representa uma ruptura, dentro do próprio pensamento de Kant como da tradição filosófica, por meio da virada copernicana, isto é, o deslocamento do conhecimento que antes era atribuído aos objetos, para o sujeito, tornando-o o sujeito do conhecimento. Essa ruptura nasce de uma indagação acerca da possibilidade do conhecimento objetivo, mas que esse não se localiza, de fato, no objeto, pois implicaria, assim, a necessidade de conhecer a coisa em si, de modo que Kant apresentaria a concepção de que, no sujeito, haveria a condição de possibilidade do

conhecimento objetivo pelo compartilhamento de categorias puras e uma unidade que possibilitasse sua ordenação lógica, o sujeito transcendental. A coisa em si permaneceria inacessível ao conhecimento, sendo possível apenas como fenômeno, enquanto algo que aparece para alguém, sendo o sujeito o ponto central do conhecimento subjetivo. A filosofia de Hegel, no entanto, apresenta-se como a superação da filosofia kantiana, que estabelece essa separação rígida entre sujeito e objeto, a verdade do objeto seria inacessível, pois para a filosofia hegeliana o conhecer é um processo sistemático, de um sujeito que separa de si mesmo, no conhecer, e ao final desse processo, reencontra a si mesmo, em uma totalidade sintética entre sujeito e objeto. Esse processo é o movimento dialético, onde certezas são superadas, por meio de suas contradições internas. Os conceitos, que em Kant eram dotados de rigidez, são postos em movimento e sua rigidez é destruída pela potência dialética.

A crítica de Nietzsche acerca da tradição filosófica alemã, de Kant e Hegel, surgirá, para Adorno, como a necessidade de se pensar numa alteridade da razão, isto é, questionar a própria racionalidade, que é concebida como a necessidade de uma nova crítica. Através de Freud e da psicanálise, Adorno compreende os limites da razão, de modo que o elemento psíquico, a posição do corpo na possibilidade de conhecimento, trará novas perspectivas para se indagar a realidade. A razão já é, tanto para Nietzsche quanto para Freud, um produto de uma necessidade inerente ao homem, a necessidade de autoconservação, de que aquele indivíduo seja capaz de proteger sua própria integridade, impulsionada por demandas do próprio aparato psíquico. A centralidade do sujeito, portanto, é questionada, a plenitude de sua consciência é colocada sob a ótica crítica. O inconsciente é representante do deslocamento dessa centralidade do sujeito, e demanda a investigação da própria condição de existência da consciência, e qual sua função no conjunto constituinte do aparato psíquico humano. As demandas libidinais do sujeito, que escapam à sua elaboração consciente, serão colocadas em jogo para compreender a constituição do todo social, e de como a ruptura interna do sujeito, da impossibilidade direta de realização das demandas, da realização do desejo, também é determinante para esse todo. O sofrimento psíquico, portanto, é um elemento importante para a construção da totalidade social, da relação entre sujeitos.

A concepção filosófica de Adorno acerca da racionalidade, portanto, articula esses elementos, onde a *Dialética do Esclarecimento* representará a estruturação dessa concepção, apontando as contradições do processo histórico de emergência da racionalidade e do sujeito. O momento histórico, em meio aos horrores da Segunda Guerra Mundial, implicava aos intelectuais a necessidade de se compreender como uma pretensa sociedade regida pela racionalidade pudesse gerar as barbaridades, sendo *Auschwitz* a representação máxima da capacidade humana para a barbárie aliada aos elementos racionais. A crítica da razão, portanto, se fez necessária, novamente, e demandava novas formas do conhecer para que fosse possível compreender o cruel destino da humanidade.

2. No segundo capítulo, lançamo-nos a investigar os problemas concernentes ao campo estético dentro do pensamento de Adorno. Investigar a Estética, portanto, deve-se empreender

uma análise da própria Estética enquanto uma disciplina da Filosofia: a própria separação enquanto um campo isolado da Filosofia implicará, para Adorno, em erros, oriundos da própria academia. No pensamento de Adorno, a estética não pode se estabelecer separada, ela não é um campo dogmático dotado de conceitos determinados. Compreender, portanto, a própria origem e progresso histórico da Arte, é o objetivo da exposição como ponto de partida para compreender a concepção estética de Adorno. Enquanto produto da humanidade, a Arte é a substancialização de um produto do trabalho. Desse modo, lançamos mão da teoria marxiana para compreender as características do trabalho, a diferenciação inerente ao trabalho humano que o diferencia das outras espécies. A possibilidade de modificar a natureza com uma finalidade abstrata é algo essencialmente humano. E essa relação, dialética, entre o ser humano e a natureza é mediada pela estrutura social. O caráter social do produto do trabalho, portanto, implica, na Arte, a conservação, em seu interior, de algo extra-estético, porém em uma dinâmica peculiar, como será apresentado. Entretanto, essa definição da Arte como produto do trabalho implica na necessidade de se compreender a posição desta no processo histórico. Desse modo, resgatamos a argumentação de Adorno e Horkheimer na *DE*, onde traça-se a origem mítica da Arte, sua relação com o modo de existir primevo: tanto a Arte, como a ciência, e outros fenômenos relativos ao existir humano ainda estavam entrelaçados, nos rituais e magias, até a ascensão da Arte autônoma com a modernidade, onde essa se encontra totalmente dissociada das outras esferas.

A influência da Psicanálise em Adorno também não poderia deixar de aparecer na sua concepção de Arte, no seu tratamento da estética. Partindo do conceito freudiano de sublimação, um mecanismo de troca de meta da pulsão sexual, de modo que, no fazer artístico, as pulsões sexuais são realizadas em metas não-sexuais, isto é, o artista seria capaz de, no processo composicional, suprir a demanda pulsional, porém por meio de metas não-sexuais. Entretanto, esse conceito não é completamente aceito por Adorno. A questão da psicologia do artista não é compatível com a primazia do objeto adorniana, deve-se lançar à compreensão da obra de Arte dentro de suas próprias lógicas e contradições internas. O conceito de sublimação, em Adorno, irá se transfigurar em um processo próprio do material artístico. Para Adorno, os artistas não sublimam.

Introduzido, de forma breve, os aspectos do pensamento estético de Adorno, num âmbito mais amplo, a segunda parte do capítulo é dedicada aos problemas musicais de um filósofo que, também, estudou composição musical e produziu algumas peças, e esteve sempre envolvido com as discussões musicais de seu período. A música é caracterizada pelo filósofo como um campo da Arte privilegiado para se compreender os problemas da realidade social, não meramente através de um aspecto sociológico da música, porém através da investigação dos problemas lógicos imanentes à situação da composição musical. A música é estruturada como uma linguagem, porém diferentemente da linguagem conceitual, ela não carrega em si nenhum conceito que aponte diretamente para a realidade, seus elementos se articulam dentro de uma lógica própria. Com o progresso da racionalidade e o desenvolvimento da sociedade, a Arte começa a se separar das outras esferas do social, a música assume um completo distanciamento de qualquer elemento

da realidade, sua racionalidade própria se encerra ainda mais em si, na ascensão da música radical. Beethoven representa, para Adorno, o ápice do desenvolvimento burguês da composição musical, aproximando a sua estrutura formal, da dialética hegeliana. O problema do tempo musical, muito caro a Adorno, é evidenciado em sua discussão sobre a obra de Beethoven.

3. O último capítulo figurará a discussão central da proposta de investigação: após articular os fundamentos teóricos fundamentais do pensamento de Adorno, nos debruçamos sobre a obra *Filosofia da Nova Música*, tendo como objetivo compreender como ali se articulam as relações entre uma análise musical e o uso de elementos psicanalíticos nesse processo. Toda a investigação prévia serviu como justificativa para uma condição de possibilidade da articulação entre a crítica musical e a psicanálise, que tem como objetivo uma crítica da própria realidade social. A primeira parte do capítulo é dedicado à investigação dos aspectos musicais que compõem a obra, isto é, partindo da compreensão da situação da música no período da emergência daquilo que veio a ser denominado como Nova Música, as necessidades que a época demandava do fazer não só musical, como artístico em geral, toda a ruptura com toda a tradição e a perda da capacidade de vínculo que as estruturas tradicionais possibilitavam.

O período histórico de ascensão da Nova Arte estava associado aos problemas da realidade social, como o terror da Primeira Guerra Mundial, e a demanda artística era de novas possibilidades de expressão. A ruptura com os elementos tradicionais representa essa necessidade, onde as formas tradicionais já estavam esgotadas e eram insuficientes para suprir a demanda expressiva. A música de Schoenberg será o ponto de virada dessa ruptura, o surgimento do atonalismo livre aparecerá como o auge de uma expressividade desvinculada dos elementos tradicionais, de uma racionalidade que, por meio do domínio do material musical, busca elevar a capacidade de expressão não-mediada por figuras pré-estabelecidas, mas por dinâmicas inerentes às obras. Por outro lado, o pólo oposto de Schoenberg na Nova Música, como é apresentado por Adorno, é a música de Stravinsky. A crise das formas tradicionais e a necessidade de uma nova possibilidade de autenticidade na música é assumida por uma posição distinta: o fazer musical do compositor russo nega qualquer possibilidade de expressão, a busca que ele realiza é pela autenticidade da música no retorno ao se fazer presente historicamente, porém, esses elementos são desvinculados de sua determinação histórica, são tratados em sua pureza enquanto fenômenos. Nega-se, ali, qualquer intencionalidade do sujeito, busca-se a pura construção.

Os problemas formais da música, portanto, são tratados por Adorno, de forma conjunta, com o uso de conceitos psicanalíticos, tanto de modo explícito, como também em teorias latentes, como pano de fundo para a articulação dos problemas que concernem ao declínio do sujeito. Como os ensaios que compõem o livro foram redigidos em considerável espaço de tempo, vemos que as influências teóricas são um pouco distintas, e o uso das categorias é assimétrico. Desse modo, separamos também, nessa parte, a investigação sobre a relação com a psicanálise relacionada aos respectivos capítulos. A teoria do choque, uma influência de Walter Benjamin, amigo e intelectual cuja contribuição em debates e trocas de cartas foi decisiva para Adorno, aparece em ambos os ensaios, porém a relação das obras de cada compositor com o elemento do

choque é distinta. Essa teoria benjaminiana é inspirada diretamente na leitura do texto freudiano, associada com outros elementos teóricos, e tematiza a concepção de declínio do sujeito em um aspecto psíquico que é central na obra de Adorno. Para Stravinsky, entretanto, Adorno reserva um uso de categorias clínicas da Psicanálise que não há paralelo direto no ensaio sobre Schoenberg, e que investigamos para compreender como o diagnóstico adorniano sobre o sujeito proporciona elementos prolíficos para uma compreensão da dinâmica psíquica de um sujeito danificado que transparece na música de tal compositor.

-

A divisão do presente texto em três capítulos foi pautada pela concepção de que, para chegar na especificidade da problemática que conduz a pesquisa, o movimento de partir de uma consideração mais abrangente em direção a mais específica possibilitaria ao leitor que todo o conjunto teórico mais universal aparecesse na abordagem mais específica, um problema característico da leitura do texto adorniano, que evite citações e referências para seus argumentos. A intenção não é buscar fixar significados para os problemas ali debatidos, porém aproximar os polos, e, através do texto de Adorno, permitir que o movimento ocorra de uma forma menos abrupta e fragmentada. Isso pode causar a impressão de que o texto é excessivamente repetitivo, entretanto isso é natural nas obras desse filósofo, a repetição não se apresenta como uma mera reiteração de algo já dito, porém a reapresentação de algo já transformado pela própria experiência do texto.

2 Progresso da razão e o problema da subjetividade

2.1 O Problema do Sujeito na Filosofia Alemã

2.1.1 Kant e o giro copernicano

A revolução que emerge com a filosofia crítica kantiana representa uma ruptura com toda a tradição filosófica, retirando das categorias de sujeito e objeto seu status de categorias dadas e fixas. Evidentemente, essa revolução se dá em um determinado contexto histórico, e deve muito à própria ascensão do período moderno na Filosofia, com autores como Descartes e Bacon. Aquilo que em Kant se tornará conhecido como revolução copernicana, no entanto, flexiona a Filosofia na direção de questionar seus próprios pressupostos e fundamentos: é nesse momento que o termo “crítica” se torna evidente, como se apresenta no título da obra *Crítica da Razão Pura*¹.

O emblemático despertar do sono dogmático de Kant representa um despertar da própria Filosofia. É através do embate que dominava o cenário filosófico desse momento histórico, entre a tradição empirista, em especial o pensamento de Hume, em relação à qual Kant irá se posicionar a partir do questionamento da possibilidade da objetividade na própria objetividade: as leis que regem os fenômenos teriam sua existência em si na própria realidade exterior? Kant, portanto, irá começar a indagar acerca da relação entre as representações e os próprios objetos, que começa a ser tematizado na conhecida carta a Herz, de 1772².

Kant irá apresentar duas possíveis hipóteses para pensar essa relação: a primeira é caracterizada como *intellectus archetypus*, isto é, a hipótese de que a realidade do objeto seja produzida pela representação, no desempenho ativo do entendimento, em relação de correspondência³; o outro caso possível é a hipótese do *intellectus ectypus*, onde se configura uma relação de incidência causal do objeto nos sentidos, esses caracteristicamente passivos, de modo que os conceitos do entendimento são produzidos a partir da experiência empírica, possibilitando a abstração desses conceitos como num juízo empírico. Kant conclui: “Todavia, nosso entendimento não é, por suas representações, causa do objeto (à exceção, na moral, dos fins que são bons), nem o objeto é causa das representações do entendimento (*in sensu reali*)” (KANT 2012, p. 44).

O problema da relação entre a representação e seu objeto constitui um enigma, como diz Licht (2015), que é chave para compreender a transição dos questionamentos da Carta para a tentativa de resolução na Dedução Transcendental das Categorias. Na Carta, como vimos, Kant ensaia uma relação causal, nas duas vias: uma representação que causa seu objeto, e o objeto que causa sua representação. Essa relação causal se mostra contraditória com a própria construção kantiana defendida até então:

¹ Doravante será denominada KrV (*Kritik der reinen Vernunft*).

² “Perguntei a mim mesmo: sobre que fundamento repousa a relação entre o que se chama representação em nós e o objeto?” (KANT 2012, p. 43).

³ LONGUENESSE, 2019, p. 51

Quer dizer, se espaço e tempo, como formas puras da representação sensível, fossem princípios formais que causalmente engendrassem a unidade do objeto sensível representado, então seriam intuições intelectuais, em contradição textual com a Dissertação e com a carta a Herz. (LICHT, 2015, p. 746)

Esse problema conduz Kant a estender sua investigação e buscar compreender a dinâmica dessa relação entre representação e seu objeto, mas pensando na concordância entre dois elementos de natureza distintas, isto é, a representação no interior do intelecto e o objeto exterior.

A indagação acerca das possibilidades de relação causal da representação com seu objeto, apresentada na Carta, irá assumir uma dinâmica distinta na KrV. Não mais será configurada enquanto uma relação causal unidirecional, isto é, nem em um fluxo externo-interno, tal como o *intellectus ectypus*, nem em um fluxo causal interno-externo, o *intellectus archetypus*. Kant irá descrever a relação entre representação e objeto enquanto uma relação de condição de possibilidade⁴.

O que se fará presente, nessa obra, é a compreensão de que a relação entre a representação e seu objeto não pode configurar uma relação de causalidade, porém se fundamenta no registro da representação. Diz Longuenesse: “Ela [essa relação] não é mais uma relação causal entre coisas existentes ‘em si’ e representações (mentais), é antes uma relação *imane*te ao espírito [...]” (LONGUENESSE 2019, p. 55, grifo do autor). O que temos, então, é um estado em que o entendimento se configura como disposição para a representação. A possibilidade de experiência se configura, para Kant, de modo resumido: por um lado, a intuição dos sentidos e, por outro, os conceitos puros.

A interação entre essas duas esferas, a intelectual e a empírica, na constituição da experiência configurará aquilo que já fora referenciado como a revolução copernicana em Kant. Os elementos cognitivos não mais se fazem presentes nos objetos, nas coisas próprias coisas, porém no sujeito que conhece. Entretanto, podemos ler com Adorno que a virada para o sujeito, por mais que assuma a característica de revolução em Kant, já fora realizada previamente por Descartes e também, de certa forma, em Hume⁵, é o que configura o advento da própria filosofia moderna. O que constitui, de fato, a revolução empreendida por Kant se dá por outros elementos. O que se mostra mais decisivo é menos o foco no simples no sujeito, mas sim a natureza objetiva da cognição.

Na KrV Kant irá apresentar assim seu projeto filosófico:

Esse estudo, elaborado com alguma profundidade, consta de duas partes. Uma reporta-se aos objetos do entendimento puro e deve expor e tornar compreensível o valor objetivo desses conceitos a priori e, por isso mesmo, entra essencialmente no meu desígnio. A outra diz respeito ao entendimento puro, em si mesmo, do ponto de vista da sua possibilidade e das faculdades cognitivas em que assenta: estuda-o, portanto, no aspecto subjetivo. (KrV, A xvi-xvii⁶)

⁴ Longuenesse apresenta essa passagem da relação causal para condição de possibilidade em LONGUENESSE, 2019, p. 53.

⁵ “[...] a virada subjetiva na filosofia é mais antiga que Kant – na história da filosofia moderna ela data desde Descartes, e em certo sentido David Hume, o importante precursor inglês de Kant, já era mais subjetivista que Kant” (ADORNO 2001, p.1)

⁶ As citações da Crítica da Razão Pura (KrV) serão referenciadas, no texto, pelo padrão estabelecido no Akademie

A necessidade de fundamentação da experiência na condição de possibilidade a partir de conceitos puros *a priori* se dá pela impossibilidade de se inferir necessidade e universalidade apenas por meio da empiria, de modo semelhante ao ajuizado por Hume⁷. “Pois onde iria a própria experiência buscar a certeza, se todas as regras, segundo as quais progride, fossem continuamente empíricas e, portanto, contingentes?” (KrV, B6).

Chegamos, portanto, à questão principal do livro, que é elaborada na seguinte proposição: como são possíveis juízos sintéticos *a priori*? A forma como a questão é apresentada se mostra singular pois não caracteriza uma proposição hipotética da possibilidade da própria existência desses juízos, mas enquanto uma proposição acerca da *natureza* desses juízos. Explorando essa proposição, pergunta-se o que são juízos, de modo que Adorno responde: “Na antiga tradição da lógica, juízos eram definidos como a união de sujeito, predicado e cópula – isto é, um objeto que corresponde em termos gramaticais a um sujeito tem algo diferente predicado nele. Isso é expresso na forma de ‘é’, tal como ‘A é B’” (ADORNO 2001, p. 9). No entanto, essa explicação é deveras superficial. Nota-se sua problematicidade na identidade $A=B$, pois, dirá Adorno, o conceito mais geral sob qual algo é subsumido é geralmente mais amplo do que o algo, isto é, é um juízo idêntico e não-idêntico, simultaneamente.

Compreendido o significado de juízo, parte-se então para as duas possibilidades: eles podem ser sintéticos ou analíticos. Os juízos analíticos se caracterizam por não trazer nada de novo ao conceito que se apresenta como sujeito da proposição, isto é, o predicado se encontra na intensão do conceito, de modo que o juízo analítico se caracteriza como uma decomposição do conceito. “Quando digo, por exemplo, que todos os corpos são extensos, enuncio um juízo analítico, pois não preciso ultrapassar o conceito que ligo à palavra corpo para encontrar a extensão que lhe está unida” (KrV, A7/B11). Os juízos sintéticos, no entanto, trazem algo de novo à esfera do sujeito: “Em contrapartida, quando digo que todos os corpos são pesados, aqui o predicado é completamente diferente do que penso no simples conceito de um corpo em geral. A adjunção de tal predicado produz, pois, um juízo sintético” (idem).

Assim, partimos para o último elemento da proposição chave da obra: o que significa ser *a priori*? O ponto principal, aqui, é a associação imediata do conceito de *a priori* com os juízos analíticos, pois esses não dependem da experiência para se constituírem, já que o predicado se encontra, de antemão, dentro do conceito de sujeito. Os juízos sintéticos, por outro lado, caracterizam-se primordialmente como *a posteriori*, pois demanda uma verificação da experiência para a sua constituição. Quando pensamos no exemplo do predicado pesado vinculado aos corpos necessita-se a verificação empírica para o estabelecimento da verdade desse juízo. Assim, podemos inferir, portanto, que todos os juízos de experiência são sintéticos.

Não obstante, deparamo-nos com uma proposição lógica que, se escrutinada com base na

Ausgabe.

⁷ A causalidade, para Hume, não é inferível da mera experiência, isto é, o encadeamento de eventos na natureza externa não constitui suficientemente a necessidade inerente à categoria de causalidade. Isto é, é impossível implicar causalidade como elemento das coisas em si. Kant, no entanto, concorda com isso, porém, para ele, a causalidade é uma categoria subjetiva, é uma categoria necessária para a constituição da própria objetividade.

lógica tradicional, mostra-se impossível. A revolução que Kant realiza no campo lógico se refere a essa proposição fundamental: a lógica tradicional é puramente formal, dispensa qualquer tipo de matéria, enquanto a lógica transcendental, por mais que seja *a priori*, refere-se a matéria de uma experiência possível. O problema da relação entre a representação e seu objeto volta, agora, para o tratamento adequado empreendido por Kant, que toma palco na dedução transcendental das categorias

Dou o nome de dedução transcendental à explicação do modo pelo qual esses conceitos [puros] se podem referir a priori a estes objetos e distingo-a da dedução empírica, que mostra como se adquire um conceito mediante a experiência e a reflexão sobre esta, pelo que se não refere à legitimidade, mas só ao facto de onde resulta sua posse. (KrV, A85/B117)

A existência de conceitos puros alheios a toda experiência e à necessidade de sua dedução, seguindo a leitura da passagem acima, torna-se fundamental pois não são conceitos oriundos de juízos empíricos, isto é, não são inferidos da mera comparação de constância na experiência. A legitimação desses conceitos também demanda a proposta de uma dedução pois a mera prova da experiência é insuficiente para explicar a legalidade (*Rechtmässigkeit*⁸) desses conceitos.

A dedução das categorias será, então, a estratégia kantiana para alcançar a fundamentação teórica da condição de possibilidade da experiência, apontando para o entendimento como o palco lógico dos juízos constitutivos da experiência da realidade, tanto como também de seu uso no âmbito especulativo, apontando às limitações imanentes da capacidade de conhecimento.

Os elementos, porém, de todos os conhecimentos a priori, mesmo de ficções arbitrárias e absurdas, não podem ser extraídos da experiência (de outra forma não seriam conhecimentos a priori), mas devem sempre conter as condições puras a priori de uma experiência possível e de um objeto dessa experiência; caso contrário, não somente nada poderá ser pensado por seu intermédio, nem eles mesmos também, sem dados, poderiam gerar-se no pensamento (KrV, A96)

A relação entre as categorias e o material recebido pela intuição sensível, porém, são articulados enquanto juízos sintéticos *a priori*, como apresentado acima. Esses juízos, no entanto, devem se relacionar a uma unidade que configuram a experiência. Essa unidade, dirá Kant, não pode surgir dos sentidos, enquanto receptividade, porém como um “ato de espontaneidade da faculdade de representação” (KrV, B 130). A representação dessa unidade é o que confere às representações seu vínculo enquanto representações para um sujeito.

Kant irá apresentar o elemento chave da Dedução, o Eu penso que deve poder acompanhar todas as minhas representações. As representações que constituem a experiência são *minhas* representações, possuem uma relação necessária com o eu penso. Retomando, a capacidade de associar as impressões de uma experiência, por parte de um indivíduo, só é possibilitada pela referência a uma unidade do sujeito. Kant irá apontar como “o *eu penso* que deve *poder* acompanhar todas as minhas representações” (KrV, B 131). Isto é, sem essa unidade, o conjunto de impressões que surgem para um indivíduo não seria capaz de produzir nenhum tipo de

⁸ O termo em alemão expressa uma necessidade interna lógica nas categorias que parece fraca na tradução por legalidade. Isto é, as categorias são parte de uma esfera lógica, regida por leis, que Kant aponta como o uso lógico do entendimento, que se assenta através de funções. (Cf. KrV, A68/B93).

conhecimento. “Digo minha uma representação na medida em que é apreendida no ato em que se origina o *eu* como função de unidade em operação na síntese completa de minhas representações” (LONGUENESSE 2019, p.114).

O capítulo da dedução transcendental é elemento chave da Crítica da Razão Pura, de modo que vimos como se baliza os elementos constitutivos da teoria do conhecimento de Kant, porém é também um de seus mais obscuros capítulos. O nosso objetivo, portanto, foi de estabelecer algumas direções para se entender como o autor articula as categorias com a possibilidade da experiência, isto é, como Kant lança mão de um ato de separação entre a esfera do entendimento, lógica e formal, e aquela sensível, que acolhe o múltiplo da sensibilidade, que fornece ao entendimento o seu material (*Stoff*), de modo a demonstrar a unidade lógica constitutiva da experiência.

O que torna a filosofia de Kant particular, em seu momento histórico, é não abandonar a investigação acerca da objetividade; diferentemente de Hume, porém, buscar a objetividade por meio da subjetividade, isto é, uma objetividade condicionada por elementos subjetivos da cognição. A ideia de Kant é pensar a coisa como a lei de suas possíveis aparências (ADORNO 2001, p. 94). Em Hume, por exemplo, a capacidade do conhecimento em perceber regularidade nos objetos segue a ênfase na ideia de frequência empírica na experiência com certas características. Kant, por outro lado, aponta que o conhecimento só é possibilitado por uma lei, ou seja, um fundamento universal e necessário, que sem ela a própria capacidade de experiência não seria possível.

A necessidade, o primeiro critério para todo conhecimento válido, está de acordo com a relação entre as aparências que surgem para o sujeito. “A necessidade refere-se apenas às relações dos fenômenos, segundo a lei dinâmica da causalidade, e à possibilidade, nela fundada, de concluir *a priori* de qualquer existência dada (de uma causa) uma outra existência (a do efeito).” (KrV, A228/B280). Essa relação de necessidade, que se dá pela relação causal, é relacionada ao sujeito, não está presente na coisa externa. É impossível inferir, logicamente, necessidade de juízos meramente empíricos. Esse elemento está relacionado, portanto, com a progressão temporal, de eventos no tempo.

O conceito de universalidade, entretanto, é um pouco mais esparso. Um juízo só pode ser universal se ele for *a priori*, isto é, não pode depender da efemeridade da experiência para ser constituído. “O modelo que o conceito kantiano de universalidade evidentemente segue é o da formação de conceitos em geral” (ADORNO 2001, p. 142). Esses critérios de verdade em Kant não são compatíveis com o objeto, com a verdade do objeto, mas apenas se reporta ao sujeito, como um critério de correção (*correctness*). Esses critérios de validade do conhecimento, de objetividade, pressupõe um certo “consenso” entre os indivíduos, pois está atrelado à subjetividade. Essa hipótese de Adorno denota uma característica social no sujeito, uma sociabilidade da razão, apesar de em Kant acontecer uma clara separação entre o sujeito transcendental e o sujeito empírico.

A estrutura da experiência em Kant, porém, esbarra-se em limites, como já fora mostrado

anteriormente. A investigação da possibilidade da experiência que emerge na cognição subjetiva enquanto condição de possibilidade da objetividade traça o limite da experiência e o uso correto da razão nesse limite. A realidade exterior ao indivíduo, alheio à experiência, portanto, permanece uma incógnita. Do lado do sujeito, a própria razão pode se enveredar em processos lógicos alheios à essa realidade externa, isto é, encerrando-se em si mesma. Kant irá trabalhar o lado *negativo* da Razão na divisão denominada Dialética Transcendental.

Antes de adentrar nessa segunda parte da KrV, Kant expõe certas complicações acerca do uso lógico do entendimento e a possibilidade de confusão entre o uso indiscriminado deste, de modo que se empreenda o erro de tratar o fenômeno como coisas-em-si: é o que Kant define como anfíbolia da razão. Esse uso errôneo pode ocorrer tanto de modo idealista, principal corrente criticada por Kant nesse momento através de Leibniz, como também pode ocorrer pela via empírica, que Kant nomeia através de Locke. Lemos, aqui, uma importante ênfase que Kant dá ao caráter mediador do sujeito em relação ao objeto, pois a matéria, em sua materialidade própria, não existe no sujeito, ela só existe enquanto algo para o sujeito:

A matéria é a *substantia phaenomenon*; procuro o que lhe possa interiormente pertencer, em todas as partes do espaço que ela ocupa e em todos os efeitos que produz e que, de resto, só podem ser fenômenos dos sentidos externos. Não tenho assim nada absolutamente interior, só algo que o é relativamente, e que, por sua vez, consiste em relações exteriores (A 277/B 333).

O ponto principal dessa etapa, na KrV, são os problemas de comparação entre conceitos e entre objetos. Longuenesse aponta que o problema de Leibniz, para Kant, é, além do problema inicial de confundir comparações intelectuais (de conceitos) com comparações entre coisas, de se articular livremente comparação entre conceitos sem qualquer tipo de referência, desses conceitos, a experiência possível, isto é, enredando-se na mera funcionalidade do entendimento (LONGUENESSE 2019, p. 209). O nosso objetivo, portanto, foi salientar como o uso irrestrito dos processos lógicos do entendimento podem produzir construções ambíguas, isto é, enganosas.

Desse modo, passamos para o momento “final” da abordagem kantiana nesse trajeto Kant-Hegel: o problema da infinitude em Kant. Como referido anteriormente, vemos como surge o infinito no funcionamento lógico da razão através das antinomias apresentadas na Dialética Transcendental. Antes de se adentrar a esse problema da segunda parte da KrV, faz-se de grande importância compreender as delimitações e definições pertencentes ao termo entendimento e Razão. Até esse ponto, a principal personagem do debate kantiano é o entendimento, o aspecto positivo da possibilidade da experiência em seu funcionamento lógico. A Razão, portanto, irá surgir como elemento unificador de todo o processo cognitivo, como podemos ler com Allison (2004):

Assim como a função do entendimento é unificar o material bruto dado na intuição sensível ao trazê-lo pela unidade objetiva da apercepção, a função da razão é unificar o discernido produto do entendimento (juízos) ao trazê-los para um todo coerente (um sistema). (ALLISON 2004, p. 309)

Nota-se, entretanto, que ao entendimento já fora atribuído, também, a característica de elemento unificador. Ambos se diferenciam pela posição dentro desse sistema, onde Kant assim

define a distinção da capacidade de unificar de ambos: “se o entendimento pode ser definido como a faculdade de unificar os fenômenos mediante regras, a razão é a faculdade de unificar as regras do entendimento mediante princípios” (KrV A 302/ B359).

Temos, desse modo, a compreensão de como a Razão, enquanto esse elemento unificador de todo o sistema, é o que possibilita ao conhecimento humano a capacidade de cognoscibilidade da universalidade das regras lógicas de modo sistemático. “A função da razão nas suas inferências consiste na universalidade do conhecimento por conceitos, e o próprio raciocínio é um juízo determinado *a priori* em toda a extensão da sua condição” (KrV A 321-322/ B 378). A totalização funcional das ideias da razão, portanto, que se relaciona com o condicionado no juízo, está necessariamente vinculada ao incondicionado: “[...] só o *incondicionado* possibilita a totalidade das condições e, reciprocamente, a totalidade das condições é sempre em si mesma incondicionada [...]” (KrV A 322/ B379).

Faz-se claro que as ideias da razão, diferentemente dos conceitos do Entendimento, estão relacionadas ao incondicionado, o que demonstra que seu funcionamento, distintamente das categorias, não está relacionado à experiência de forma direta. Diferentemente dos conceitos, as ideias da razão são transcendentais, isto é, ultrapassam os limites da experiência possível. Essa qualidade transcendente é o que possibilita a estruturação, na Razão, da totalidade absoluta dos fenômenos, que não se faz possível no âmbito do entendimento enquanto vinculado à experiência possível. Lê-se com Kant:

[...] a razão, para um condicionado dado, exige absoluta totalidade da parte das condições (às quais o entendimento submete todos os fenômenos da unidade sintética) e assim faz das categorias ideias transcendentais, para dar à síntese empírica uma integridade absoluta, progredindo essa síntese até ao incondicionado (que nunca é atingido na experiência, mas apenas na ideia). (KrV A409/B 436)

A investigação sobre as ideias da razão e seu caráter ilusório será, na visão de Adorno, a tentativa de Kant de salvar a Metafísica, porém dentro da ciência. Essa tentativa será empreendida através da análise de certos conceitos tradicionais da Metafísica Tradicional, onde o autor busca demonstrar como esses conceitos são engendrados por meio do uso indiscriminado, constituindo aquilo que fora apontada como uma ilusão. Ou seja, a metafísica tradicional servirá, para Kant, para traçar o limite da própria razão, de modo a possibilitar se pensar uma Metafísica enquanto ciência.

O conflito que Kant encontra com a tradicional metafísica se dá pela incapacidade de articular concepções como Deus, liberdade e imortalidade como referência a uma experiência possível. Não há material sensível que condicione juízos científicos nessas concepções: “O que ele busca dizer é que o conceito puro sozinho não pode ajuizar a validade dessas proposições porque toda proposição que afirma existência, por exemplo, ‘Há um Deus’, ou ‘a alma é imortal’ contém algo que não está presente no puro conceito de alma ou Deus – dado que estamos lidando com proposições sintéticas” (ADORNO 2001, p. 42). O que se faz presente em Kant, aponta Adorno, é um impulso por uma unidade da razão que permeia diversas esferas do conhecimento.

[...] assim, apenas a pura razão pode descobrir o erro que porventura nelas se infiltre, embora isto seja muito difícil de ser feito, porque essa mesma razão se torna natural-

mente dialética mediante suas ideias, e essa ilusão inevitável não pode ser mantida dentro de limites por nenhuma investigação dogmática e objetiva das coisas, mas apenas por uma investigação subjetiva da própria razão, enquanto fonte das ideias. (KANT 2014, p. 109-110)

O problema da finitude, portanto, que surge na Dialética Transcendental, revela o caráter especulativo da razão, na sua característica de transcendente, onde é capaz de engendrar conhecimentos alheios à experiência enquanto relação do sujeito cognoscente com os dados materiais provindos da sensibilidade. Conhecer os limites da experiência servirá para Kant como elemento regulativo para o uso correto da razão, isto é, evitar que essas ilusões imanentes da razão influenciem no seu uso correto, que permita à Metafísica eliminar a especulação de seus conceitos para, assim, tornar-se ciência. A crítica da razão é o movimento da razão de dar leis e limites a si mesma. “[. . .] é um convite à razão para de novo empreender a mais difícil das suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição de um tribunal que lhe assegure as pretensões legítimas e, em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas” (KrV, A XI).

2.1.2 Hegel e a dialética

O pensamento filosófico de Hegel irá se constituir a partir de uma herança da filosofia de Kant e de seus sucessores alemães, essa será a Filosofia que se institui como a “oficial” do dito espírito alemão. Fichte e Schelling irão se estabelecer como os sucessores desse espírito kantiano, dessa revolução que rompe com as tradições da antiga metafísica e se lança para a cientificização do filosofar. Esse momento histórico é repleto de empreendimentos sistemáticos na Filosofia. Assim como Kant já traz para a sua filosofia uma posição importante ao sujeito na cognição, os seus herdeiros também irão questionar a própria natureza cognitiva do ser humano, colocando-o numa posição cada vez mais importante não só pela capacidade de conhecimento, mas compreender a dignidade da própria ação humana, seus elementos éticos e morais. Ou seja, o sujeito é elevado, nesse período, ao seu mais alto grau de importância, fenômeno expressivo de uma época turbulenta de revoluções cujo a centralidade dos valores humanos se faz presente.

Fichte, que podemos colocar como antecessor de Hegel, irá refletir a posição do *eu penso* tal como Kant argumenta na KrV, como nas outras críticas, instituído ali como uma unidade essencialmente formal. Para Fichte, demanda-se que o eu tenha também um conteúdo, que no escopo da obra kantiana seria impossível pela própria incapacidade de se intuir essa unidade. A fundamentação de um agir moral, em Fichte, só seria possível pela intuição do próprio eu, de um si. “Na *Crítica da Razão Pura*, Kant havia admitido ser impossível penetrar nas profundidades do eu penso, pois as raízes da alma são incognoscíveis. Mas e se este eu sair de si, exteriorizar-se e tornar-se um outro?” (SANTOS 1993, p. 18). A necessidade de constituição do sujeito como intuição intelectual, e, com isso, enquanto atividade de autoprodução, irá representar a superação da formalidade do eu penso kantiano, que figurará, portanto, a filosofia de Fichte e, também, de Hegel.

Essa autoprodução do Eu elevará o status de teoria do conhecimento, como visto em Kant, para uma totalidade maior, onde o sistema abarcará uma totalidade que não se esbarra nos limites do próprio entendimento. A Razão, enquanto instância unificadora, será priorizada por esses sistemas em advento. Em Fichte, entretanto, a potência do eu acaba sendo exagerada, para Hegel. Isto é, Fichte apresenta o Eu que se constitui num processo, da posição do não-eu, na mediação do seu outro, porém acaba por limitar a própria constituição do real enquanto efetividade. É nesse ponto que Hegel irá entrar para investigar acerca da produção do sujeito, em uma interação com a realidade externa, com a natureza, através do trabalho.

É importante frisar o aspecto de sistema que configura a filosofia de Hegel. A noção de sistema que se herda da tradição, como o próprio sistema kantiano, era constituído numa referência direta a um princípio unificador, isto é, um elemento pelo qual seria possível deduzir todo o sistema. A unidade transcendental da apercepção, no sistema kantiano, é o que possibilita a unidade do sistema das categorias, da condição de possibilidade da experiência. Em Fichte, por sua vez, esse princípio (*Grundsatz*) é ato de constituição do próprio Eu, a *Tathandlung*⁹. Em Hegel, como veremos, o fundamento do sistema, pelo oposto dessa concepção tradicional, busca partir de um ponto que será questionado pelo próprio movimento do conceito, ou seja, aquilo que se coloca como princípio será negado pelo espírito de negatividade inerente ao movimento dialético do real, seja na certeza sensível da *Fenomenologia*, seja na coisa da *Lógica*.

Na *Fenomenologia do Espírito*, a questão inicial da Introdução se apresenta por meio de uma indagação acerca da natureza daquilo que se pode denominar de Filosofia, e de que se deve voltar, antes de investigar os próprios objetos do conhecimento, nossa própria capacidade de conhecer. A filosofia, então, não se compreende mais como uma investigação acerca das propriedades imanentes aos objetos de modo imediato, porém, implica-se em investigar a própria constituição da nossa capacidade de compreensão desses objetos, aquilo que no sujeito se articula para constituir o conhecimento de um objeto. Essa disposição assinalada por Hegel reflete a tradição filosófica que tem sua grande figura em Immanuel Kant, que dedicou sua investigação à consciência e à condição de possibilidade da experiência, como também seus limites. Estabelecido esse ponto de partida da investigação sobre Filosofia, entendida nesse momento como “uma representação natural”, podemos extrair uma certa indeterminabilidade inerente ao próprio ponto de partida. O que se busca, então, é apontar como a tradição da filosofia moderna (o que Hegel chama de representação natural), que de certa forma se enredou em um endurecimento da própria tendência filosófica, e se denominava enquanto antidogmática, falhou em seu empreendimento.

Desse modo, Hegel sonda duas possibilidades de se perceber a consciência e sua função na relação do conhecimento: ela poderia ser vista como instrumento (*Werkzeug*), algo que carrega consigo um caráter de atividade, isto é, como se nota em seu termo alemão, traz a ideia de trabalho;

⁹ “Temos de procurar o princípio absolutamente primeiro, pura e simplesmente incondicionado, de todo saber humano. Esse princípio, se deve ser absolutamente primeiro, não se deixa provar nem determinar” (FICHTE 1984, p.43).

por outro lado, o conhecimento poderia ser tratado como um meio (*Mittel*), ou seja, portando uma característica elementar de passividade. Ambas as modalidades se direcionariam à apreensão do absoluto. Ao ato de estabelecer a presença de um intermediário, o conhecimento como algo que fica entre o sujeito que conhece e o objeto a ser conhecido, é a maneira com que Hegel aponta para a dinâmica cognitiva na filosofia moderna, por sua vez conhecida como a clássica separação entre sujeito e objeto. Nessa tendência prévia a Hegel, ambos os polos do conhecer estão posicionados de forma absolutamente separada. Nobre denomina isso como “posição ontológica de fundo da filosofia moderna” (NOBRE 2018, p. 110). A ideia de conhecimento enquanto instrumento, entretanto, poderia engendrar um problema: compreendendo seus elementos constitutivos, pode-se encontrar aquilo que melhor se parece qualificado para a compreensão da realidade, porém esse conjunto nada nos garantiria de ser o melhor possível, isto é, esbarraríamos em uma falsidade que, incapazes de compreender sua própria falsidade, não seríamos capazes de compreender o absoluto. Do outro lado, do conhecimento enquanto meio, seríamos incapazes de compreender as limitações do conhecimento enquanto algo determinado (pois receptivo), e isso nos conduziria, também, ao erro.

A preocupação que constitui o questionamento acerca da natureza do conhecer, e sua relação com o absoluto, sua possibilidade de atingir este absoluto, é a de se findar no erro, e de que a separação entre o aparato cognitivo, sua constituição, e o absoluto se configurariam em uma separação intransponível. Se o conhecimento é um instrumento, a coisa que se apresenta ao sujeito cognoscente seria, portanto, influenciada por tal instrumento, retirando a coisa de sua constituição própria, do seu ser-para-si. Se o conhecer é meio, entretanto, a verdade não se apresenta para nós em sua dignidade própria para si, mas apenas como se apresenta nesse meio. Em ambas as possibilidades nos deparamos com a impossibilidade de atingir o próprio objetivo instaurado previamente: não se conhece a verdade na sua dignidade própria.

A conclusão que se encaminha, portanto, é de que, se o conhecimento, enquanto instrumento (estado ativo), o absoluto iria se aproximar desse instrumento, como de forma passiva, à espera da aproximação do conhecimento. A ideia a ser passada é de que o esforço do conhecimento em direção ao absoluto, que espera em repouso e intocado o encontro, seria como uma zombaria, pois o conhecimento se enveredaria em um enorme esforço, enquanto seu objetivo de relação imediata com o absoluto, na realidade, não configuraria nenhum esforço. Essa figura que Hegel monta tem o objetivo de implicar uma relação entre o conhecer e o objeto, e não como duas esferas totalmente separadas esperando pelo momento de encontro. O momento do instrumento, que se retiraria no processo final, para estabelecer a relação imediata com o absoluto, seria como uma ridicularização do instrumento no final do processo. O exame do conhecer como meio, a outra hipótese criticada, seria, então, negado através do exemplo da alteração do absoluto pelo conhecimento como um desvio na refração em um raio: ao calcular o desvio, no final, seria possível compreender o absoluto sem essa alteração. Porém Hegel afirma que o conhecimento não é o desvio a ser corrigido, ele é o próprio raio, por meio do qual “a verdade nos toca”¹⁰.

¹⁰ “Com efeito, o conhecer não é o desvio do raio: é o próprio raio, através do qual a verdade nos toca. Ao subtraí-lo,

Hegel faz um alerta acerca da disposição de se pensar uma teoria do conhecimento que se pauta pelo medo de “cair no erro”, ou seja, aquela disposição da representação natural de estabelecer um fundamento sólido para o conhecer, e, também, suas limitações, para evitar cair no erro, que, no entanto, o autor vê nessa disposição já a existência de um erro. Esse alerta já mostra uma atitude, por parte de Hegel, de enxergar o estatuto kantiano como dogmático. Isso se dá por estabelecer esse terreno transcendental sem questionar o próprio ato de pôr essa esfera como verdadeira. A Filosofia de Kant, portanto, estabelece separação entre o conhecer e o absoluto, como se o processo do conhecer fosse completamente alheio ao absoluto, onde esse primeiro seria um mero instrumento ou meio para se atingir o final, o conhecimento do absoluto, ir à coisa mesma. A preocupação que outrora existia, no entanto, como diz Nobre¹¹, se tornou convicção da intransponibilidade de uma esfera a outra.

A filosofia não vem a ser ciência porque adotou o *modelo* de uma ciência realmente existente, como algo exterior a si mesma a que ela se conforma. Em Hegel, trata-se, ao contrário, de mostrar como, nos novos tempos, ciência e filosofia se coincidem. (NOBRE 2018, p.129)

A Filosofia que se pretende ciência, que almeja esse título, porém dentro do seu processo imanente, não pode se resignar ao pressuposto que fora estabelecido por Kant, em que o conhecer e a verdade são de esferas distintas. A pretensão de Hegel é deixar que a Filosofia, no seu próprio desenvolvimento, atinja a qualidade de ciência, de modo a possibilitar que a realidade histórica apareça em sua própria dinâmica. Esse percurso do conhecimento até a ciência, entretanto, já é, para Hegel, a própria ciência. A Ciência verdadeira é o trajeto e o ponto de chegada.

O percurso da Ciência, entretanto, enquanto Fenomenologia, investiga as aparências [*Erscheinungen*], na sua própria qualidade daquilo que se apresenta, para compreender, nesse ato de se apresentar, a verdade inerente ao fenômeno e, com isso, eliminar as ilusões pertinentes a esse aparecer: “[...] trata-se do modo como o saber se mostra no momento do seu aparecimento” (CHIEREGIN 1994, p. 31). Compreender as imbricações do percurso do aparecer, da aparência [*Schein*], na imanência da lógica própria dessa aparência, tem o objetivo de resgatar, no interior do objeto, o seu elemento de verdade. “Ele [Hegel] demoliu a tese da simples imediatez como fundamento do conhecimento e derrubou o conceito empírico de experiência, não glorificando o dado como portador de sentido” (ADORNO 2013, p. 139).

O sistema hegeliano que é apresentado nessa obra caminha para uma etapa final, um estado de coisas onde as diferenças entre sujeito e objeto são superadas (*aufgehoben*). Essa última etapa do percurso será denominada, portanto, como O saber absoluto.

Enfim, todas as determinações e figuras são recapituladas e se tornam transparentes ao espírito, como momentos do seu devir. Reconciliação definitiva, em que são recuperadas as reconciliações e as unificações anteriores: as Figuras se transmudam em Conceitos e as representações em Ciência (MENESES 2011, p. 237)

O movimento da consciência, que parte de uma divisão originária (*Urteil* – juízo), que se apercebe da alteridade no sair de si através do trabalho, vai até o particular, na sua

só nos restaria a pura direção ou o lugar vazio” (HEGEL 2007, p. 72)

¹¹ NOBRE 2018, p. x

última etapa enquanto suprassunção (*Aufhebung*) de todos os momentos anteriores, retorna ao universal que fora perdido pela determinação particular da coisidade, desse modo que irá se igualar à consciência e à consciência-de-si, o retorno do sujeito para sua universalidade própria. “O conceito é o sujeito simultaneamente singular e universal, a consciência de si que é *esta* consciência de si *singular* e, ao mesmo tempo, *universal*; é um elemento objetivo e, ao mesmo tempo, o Si ativo que se expõe neste elemento“ (HYPPOLITE 2003, p. 625).

2.1.3 Deslocamento do sujeito e o Eu na Psicanálise

Enquanto fundador de um campo teórico inovador, a Psicanálise, Freud se deparou com diversas necessidades formais para expor uma teoria que ainda carecia de categorias próprias, isto é, a dificuldade imposta ao se construir uma casa enquanto ainda se constrói sua própria fundação. Para tratar da concepção de sujeito, portanto, teremos que compreender o trabalho freudiano, ao fazer a exposição teórica, de abordar tanto o lado estrutural do aparelho psíquico e seu funcionamento, como buscar compreender o processo evolutivo-biológico desse aparelho, isto é, como esse aparelho, nesse presente estado de ser, se desenvolveu. Junto a esse funcionamento mecânico-econômico do aparelho psíquico e seu processo evolutivo, Freud lança mão de investigações de caráter histórico-antropológico, talvez o ponto que mais particularize a Psicanálise enquanto campo teórico que visa uma certa cientificidade. Portanto, vemos na Psicanálise um complexo teórico muito variado que, apesar de seus nós parecerem distantes entre si, eles estão conjugados por uma unidade lógica que possibilita estabelecer esse campo enquanto uma área do saber.

Antes de adentrar a teoria psicanalítica acerca da constituição do sujeito, faz-se necessário frisar que o sujeito na psicanálise e o sujeito na filosofia, como fora discutido anteriormente, são categorias distintas. O próprio advento da psicanálise se caracteriza como um advento mais recente que os sistemas de Kant e Hegel, isto é, contém elementos constitutivos distintos e se manifestam por conceitos distintos. Porém, podemos pensar a crítica de Nietzsche ao sujeito da Filosofia como um elemento mediador entre a Psicanálise e a Filosofia. A postura crítica que Nietzsche empreende é de abalar o instituto do sujeito tal qual a tradição Filosófica realizou, ao conceder para o sujeito a posição de privilégio dentro de seus sistemas.

[...] penetramos um âmbito de cru fetichismo, ao trazermos à consciência os pressupostos básicos da metafísica da linguagem, isto é, da *razão*. É *isso* que em toda parte vê agentes e atos: acredita na vontade como causa; acredita no “Eu”, no Eu como ser, no Eu como substância, e *projeta* a crença no Eu-substância em todas as coisas - apenas então *cria* o conceito de coisa... (NIETZSCHE 2006 p. 28).

A jornada do sujeito que advém com vivacidade na Filosofia Moderna, do *cogito* cartesiano, passando pelo *eu penso* de Kant, o retorno ao sujeito no final do percurso do conceito em Hegel, é interpelado pelo martelo nietzschiano, isto é, é tirado do centro gravitacional do saber que caracterizaria sua potência, que refletia o momento histórico de emancipação do ser humano. Esse deslocamento do sujeito toma lugar na Psicanálise, o Eu se torna uma instância de um aparelho psíquico, que, como Freud diz, não é senhor em sua própria casa.

Para a maioria daqueles que têm cultura filosófica, é tão inapreensível a ideia de algo psíquico que não seja também consciente, que lhes parece absurda e refutável pela simples lógica. Acho que isto se deve ao fato de não terem jamais estudado os pertinentes fenômenos da hipnose e do sonho, que – sem considerar o dado psicológico – obrigam a tal concepção. A sua psicologia da consciência é incapaz de resolver os problemas do sonho e da hipnose (FREUD 2011, p. 15)

O deslocamento do sujeito que surge na tradição da Escola de Frankfurt pode-se indicar pela necessidade de adequar a posição do corpo dentro da Filosofia. “Sob a história conhecida da Europa corre, subterrânea, uma outra história. Ela consiste no destino dos instintos e paixões humanas recalcados e desfigurados pela civilização” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 215-6). Ou seja, o corpo sempre fora subjugado como algo inferior, desprezível, como se nota pelos próprios tabus religiosos (principalmente cristãos, que predominaram na cultura europeia), de modo que o espírito sempre fora colocado acima das torpezas intrínsecas ao corpo. A teoria de Freud nos cabe, portanto, para compreender as particularidades do corpo e as possibilidades teóricas de se pensar o corpóreo dentro do pensamento crítico, de modo que seja possível superar as limitações inerentes aos sistemas racionais filosóficos, possibilitando compreender o teor de verdade no sofrimento subjetivo do indivíduo na constituição da própria objetividade.

A constituição do Eu na teoria freudiana

Antes de adentrarmos ao processo de constituição do indivíduo, em si, faz-se necessário a exposição de um conceito fundamental (*Grundbegriff*) da teoria freudiana: a concepção de pulsão¹² (*Trieb*¹³). Freud estabelece a pulsão como um elemento que figura entre duas esferas distintas do indivíduo, “[...] um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida de exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (FREUD 2017, p. 25). Essa definição empreendida por Freud nos auxilia a compreender a possibilidade de existência de uma interação entre a esfera biológica do somático com os elementos econômicos do aparelho psíquico.

Essas pulsões seriam, portanto, estímulos internos do corpo humano, produzidos por esse próprio corpo. Diferentemente de um estímulo fisiológico, que Freud argumenta associando a incidência de estímulos externos sobre um indivíduo, como uma forte luz sobre o globo ocular que demanda desse indivíduo uma reação muscular para fugir da ameaça desse estímulo, o estímulo pulsional seria, portanto, um estímulo oriundo do interior do próprio corpo desse indivíduo, de modo que para se desvencilhar desse estímulo a opção de fuga é ausente, restando ao aparelho psíquico a necessidade de encontrar um jeito ideal de eliminação desse estímulo. O sistema nervoso será a instância biológica responsável por dominar não só esses estímulos externos, que estão inscritos nessa relação de simples reflexos, mas também por dominar esses

¹² O conceito de pulsão será trabalhado, aqui, a partir do texto freudiano “As pulsões e seus destinos” de 1915.

¹³ As traduções das obras de Freud são marcadas por divergências na opção por certos termos-chave, dado que as primeiras traduções das obras desse autor, no Brasil, não são diretas do alemão, influenciando na escolha de certos termos, que foram questionados posteriormente com a chegada de novas traduções.

estímulos pulsionais oriundos do interior. “Poderíamos concluir, pois, que são as pulsões, e não os estímulos externos, os verdadeiros motores dos progressos que conduziram o sistema nervoso, com sua infundável capacidade de realização, ao seu tão elevado patamar de desenvolvimento” (FREUD 2017, p. 23).

Desse modo, as pulsões demandarão do sistema nervoso um esforço para eliminação desse estímulo, onde aparecerá conceitos como *meta* e *objeto* na teoria das pulsões. O objeto de uma pulsão será o meio por qual essa realiza sua meta, isto é, a meta da pulsão, dirá Freud, sempre será sua satisfação, o objeto da pulsão, portanto, enquanto o elemento mais variável na pulsão (FREUD 2017, p. 25), aparecerá como meio pelo qual a meta deverá ser alcançada. Esse objeto, entretanto, não se esgota na simplicidade dessa explicação, dado que diversos elementos podem exercer essa função de objeto, seja interno ou externo ao sujeito. Aliado a isso, as pulsões também possuem uma origem: “por *fonte* da pulsão entende-se o processo somático em um órgão ou parte do corpo, cujo estímulo é representado na vida anímica pela pulsão” (FREUD 2017, p. 27). O questionamento acerca da fonte da pulsão, dirá Freud, não é de interesse da Psicanálise, por representar um elemento essencialmente biológico, e é dispensável para investigação psicanalítica, dado que as diferentes fontes e tipos de pulsão são qualitativamente da mesma ordem.

Durante o progresso da teoria psicanalítica, os conceitos freudianos sofrem diversas alterações que se faz importante frisar: a própria categoria das pulsões, até alcançar a formulação da obra aqui comentada, passou por transformações. As pulsões, em texto de 1911¹⁴, foram divididas em dois grupos: as pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais. As primeiras encontravam-se vinculadas ao princípio do prazer, enquanto as primeiras ao princípio da realidade. Essa formulação sofre uma alteração substancial: em um texto de 1914¹⁵, vemos Freud articular um deslocamento das pulsões sexuais, que voltam para o próprio Eu. As pulsões que investem o próprio Eu do indivíduo serão apresentadas, ali, de duas maneiras: um narcisismo primário e um secundário. O secundário representa uma perturbação própria da constituição do indivíduo que demanda o retorno dos investimentos então objetais para o próprio indivíduo, elemento da estrutura psicótica que não nos interessa aqui. O primário, que aparece como novidade desse texto, representa uma fase da própria constituição dos indivíduos, que nos será importante, então, para o nosso objetivo de compreender o processo de constituição do Eu¹⁶.

A criança, ainda em seus estágios iniciais de vida, é acometida por estados de perturbação básicos, como fome, sede, frio, que a tiram do sono e a fazem chorar. Os primeiros elementos de diferenciação entre o ambiente externo e as necessidades internas nascem dessas perturbações, que não a acometiam em um estágio prévio intrauterino, isto é, as demandas pulsionais básicas

¹⁴ “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico” in FREUD 2010b.

¹⁵ “Introdução ao narcisismo” in FREUD 2010a.

¹⁶ Lendo com Laplanche e Pontalis (1986), existe uma certa dificuldade de se localizar o narcisismo primário de forma definida na elaboração freudiana, porém, o que aqui buscamos nos apoiar, é a ideia do narcisismo primário em uma relação pré constitutiva do Eu, isto é, uma supressão da diferença entre autoerotismo e narcisismo primário. A ideia é caracterizar um estágio da criança em que essa ainda não empreendeu a escolha de um objeto para a pulsão, ou seja, ainda é incapaz de elaborar uma diferença entre interior e exterior.

eram imediatamente supridas. O entendimento da criança enquanto um eu, separado de uma realidade externa, é posterior a esse estado de diferenciação de intensidades de tensões impostas por essas necessidades. “Os primeiros signos de representação de objetos devem ter sua origem no estado de fome”, diz Fenichel (1971). Através dessa relação com o outro que supre suas necessidades, que diminui a sua tensão interna de um estado de fome, é que a criança começa a perceber a realidade externa e a existência de outros indivíduos. Ocorre, portanto, a ruptura desse estado de onipotência, onde a criança percebe que a relação entre sua necessidade e o suprimento dela possa não ser imediatamente suprido, isto é, um estado de desamparo (*Hilflosigkeit*) que advém da ausência do seio materno.

Nesse registro do processo de constituição do Eu, portanto, Freud busca construir um procedimento de desenvolvimento de uma criança diante de seus pais, isto é, das figuras que representam a relação que esse novo indivíduo tem com o mundo. Através dessa interação com a alteridade que mecanismos de identificação e de escolha de objeto se articulam no processo formativo da criança, de modo que essa começa a compreender os estados de tensão causados pelas demandas libidinais, a impossibilidade de realização imediata dessas demandas, de modo que o estatuto da realidade externa começa a ser interiorizado.

O segundo registro do processo de constituição do Eu, em Freud, nasce na estrutura teórica que veio a ser denominada como segunda tópica freudiana, onde se instituiu as instâncias do Eu, Isso e do Super-eu.

Um indivíduo é então, para nós, um Isso [um algo] psíquico, irreconhecido e inconsciente, em cuja superfície se acha o Eu, desenvolvido com base no sistema *Pcp*¹⁷, seu núcleo. Se buscamos uma representação gráfica, podemos acrescentar que o Eu não envolve inteiramente o Isso, mas apenas à medida que o sistema *Pcp* forma a sua superfície [do Eu], mais ou menos como o disco germinal se acha sobre o ovo. O Eu não é nitidamente separado do Isso; conflui com este na direção inferior (FREUD 2011, p. 30, tradução modificada)

Através dessa passagem nos é possível imaginar uma figuração estrutural da segunda tópica de Freud. A relação do indivíduo com o mundo externo, através do aparato denominado Percepção, isto é, os sentidos, que mediará esse contato, de modo que o advento do Eu se dê por um processo de “calejamento” da fração do Isso que entra em contato com o aparato Percepção-consciência. Ou seja, Freud irá apontar, aqui, a instância do Eu por meio de seu advento dentro do Isso, não como algo completamente diferente do Isso. “O Eu é sobretudo corporal, não é apenas uma entidade superficial, mas ele mesmo a projeção de uma superfície” (FREUD 2011, p. 32). O surgimento do Eu, portanto, ocorrerá por meio de um processo de manutenção do próprio organismo vivo, através da organização dos processos mentais do indivíduo.

A inserção do elemento corpóreo na constituição do Eu assume uma participação decisiva na constituição do pensamento de Adorno. Diferentemente de Kant, por exemplo, cujo Eu, no *eu penso*, que é essencialmente lógico e incide no fundamento enquanto condição da possibilidade da experiência, o Eu freudiano aponta para o corpóreo enquanto momento fundamental na sua constituição, isto é, é essencialmente empírico. Não obstante, Longuenesse aponta que

¹⁷ Percepção.

nesses dois autores, por mais que estejam em diferentes contextos teóricos, ambos representam princípios organizativos, seja em Kant, representando a unidade lógica dos juízos, seja em Freud, enquanto princípio ordenador dos processos mentais¹⁸.

A relação de Adorno com a teoria do sujeito em Freud está ligada, como diz Sherrat (2002), principalmente no período do surgimento da segunda tópica e da teoria do narcisismo. Portanto, temos, por parte de Adorno, a aceitação da divisão psíquica entre o Eu, enquanto instância superficial e ordenadora, e o Isso, o local onde as pulsões se fazem presentes. O Isso se comporta de modo essencialmente irracional, dirigido pelo princípio do prazer, enquanto o Eu surge como instância da autopreservação, dirigido pelo princípio da realidade. Essa estrutura psíquica, na obra de Adorno, será fundamental para compreender o percurso da racionalidade, e, também, “as condições subjetivas da irracionalidade objetiva” (ADORNO 2015a, p. 72).

Angústia e Sujeito

O conceito de *Angst*¹⁹, que iremos traduzir como Angústia, em Freud, assume diversas funções durante o desenvolvimento teórico da psicanálise, de modo que é impossível retomar todas as variações e particularidades de como ele usa esse conceito dentro do contexto psíquico, sendo que nos é apropriado considerar o conceito nas obras que mais influenciam o pensamento de Adorno, e como esse conceito é estruturado. De modo resumido, esquematicamente, se separam duas teorias da angústia em Freud: a primeira, desenvolvida de 1895-1900, é uma teoria econômica; a segunda, que nos interessa, é apresentada a partir de 1924, que Laplanche irá descrever como uma teoria mais complexa, de caráter funcional (LAPLANCHE 1980, p.43).

Em *Além do Princípio do Prazer*, um dos textos freudianos mais referidos por Adorno, vemos uma definição esclarecedora tanto da própria angústia quanto de sua posição numa constelação de conceitos que aludem ao sentimento de medo:

Terror [*Schreck*], temor [*Furcht*], angústia [*Angst*] são erroneamente utilizados como expressões sinônimas; em sua relação com o perigo [*Gefahr*] elas se deixam distinguir devidamente. Angústia designa um certo estado tal como o de expectativa do perigo e preparação para ele, mesmo que este seja desconhecido; temor requer um objeto determinado que se teme; terror, porém, nomeia o estado em que se entra quando se corre perigo sem que se esteja preparado para ele, acentuando o fator da surpresa. Não acredito que a angústia possa gerar uma neurose traumática; na angústia há algo que protege contra o terror e, portanto, também contra a neurose de terror. (FREUD 2020a, p. 71-73)

Nota-se, portanto, que a angústia surge como um elemento que atua de modo a proteger o indivíduo diante de um perigo, que pode ser ele um perigo diante de um objeto real (*Realangst*),

¹⁸ “O relato de Freud pode ser lido como um modelo para a naturalização da unidade transcendental da consciência de Kant porque o conceito Ich de Freud se refere a uma ‘organização de processo mental’ ocorrendo em uma pessoa empiricamente determinada. Não há necessidade de supor um desconhecido e incognoscível sujeito para dar conta dessa organização” (LONGUENESSE 2016 p. 194).

¹⁹ A tradução do termo *Angst* apresenta certas diversidades por ser um termo alemão que já por si só possui uma polissemia interna que os termos em português não conseguem proporcionar, pode significar tanto angústia como medo. Tanto nas traduções das obras de Freud como de Adorno nos deparamos com essa questão, de modo que quando for necessário, iremos frisar o termo em alemão entre chaves na frente das traduções citadas no corpo do texto.

presente no Eu; ou possa ser diante de um perigo desconhecido, presente na constituição neurótica, vinculada ao inconsciente (*neurotische-Angst*)²⁰.

Nessa obra, vemos o empenho de Freud na investigação de certas situações em que indivíduos são compelidos a repetir certos atos, os quais seriam incompatíveis com a regência do princípio do prazer, isto é, em que a tendência inerente aos processos psíquicos sempre fosse de tal forma que buscassem a redução do nível de tensão no interior do organismo, compreendendo que o alto nível de tensão seria condição do desprazer.

Freud via nesses atos, por exemplo, o que ele denominou como *neuroses de guerra*, onde o indivíduo era impelido a reviver as situações traumáticas da guerra em seus sonhos, indo contra aquilo que outrora pregara no fundamento da psicanálise: “Ao longo de duas décadas Freud tentou convencer a si mesmo e aos outros de que a realização de desejos era o alfa e o ômega do sonho humano” (TÜRCKE 2010, p. 121, grifo do autor).

Essa constatação conduziu Freud a investigar essa compulsão à repetição oriunda dessas neuroses traumáticas, e estabelece duas características como ponto de partida para a investigação: “Em primeiro lugar, [as neuroses] pareciam causadas principalmente pelo fator da surpresa, do terror; em segundo, uma ferida ou contusão sofrida simultaneamente atuava, em geral, contra o surgimento da neurose” (FREUD, 2010, p. 168). Para demonstrar o funcionamento do aparelho psíquico nessas situações que caracterizariam uma experiência traumática, Freud propõe explicar através de um modelo hipotético de um organismo vivo e como ocorre a interação dessa vesícula com as excitações do mundo exterior. A superfície dessa vesícula, dirá Freud, voltada ao exterior, funcionaria como um “órgão receptor de estímulos”. Assim,

Seria concebível, então, que o incessante choque dos estímulos externos na superfície de vesícula alterasse a sua substância até certa profundidade, de modo que o processo de excitação desta transcorresse diferentemente do que sucederia nas camadas mais profundas. (FREUD 2010, p. 187).

Laplanche (1980) dirá que essa camada superficial se torna uma camada completamente *permeável*. Enquanto no interior, nas camadas mais profundas, os estímulos chegam de maneira menos intensa, encontrando maiores resistências impostas pelo organismo ao percorrer suas vias internas, na superfície a intensidade é alta ao ponto de o organismo não ser capaz de oferecer resistência alguma, tornando-se assim permeável: “[. . .] já não há nela [na superfície] qualquer barreira, qualquer barragem, e o que o passa vai poder escoar-se sem que absolutamente nada seja retido” (LAPLANCHE 1980, p. 175).

Feita essa analogia, Freud transpõe essa configuração no entendimento do sistema Cs como essa superfície entre o mundo externo e o interno. Por estar em contato direto com as excitações do mundo externo, a consciência nada pode reter, assim esse sistema é constituído de energia livre, não pode ser constituído de energia ligada (FREUD 2010, p. 188). Essa característica de permeabilidade do sistema Cs é o que permite Freud afirmar que a capacidade mnemônica é incompatível com a consciência.

²⁰ A angústia neurótica é estruturada na primeira teoria da angústia freudiana, representa uma energia sexual incapaz de ser elaborada pelo processo do recalque. A angústia que nos interessa, aqui, no complexo adomniano, será a Realangst.

Não obstante, voltando ao exemplo da vesícula, Freud constata que essa seria incapaz de sobreviver nesse mundo externo repleto de estímulos se não fosse dotada de uma *proteção contra estímulos (Reizschutz)*. Essa proteção, intrínseco ao próprio organismo, é ilustrada por Freud:

[...] sua superfície [do organismo] mais exterior perde a estrutura própria do que vive, torna-se inorgânica em certa medida, e funciona como um invólucro ou membrana especial que detém estímulos, isto é, faz com que as energias do mundo exterior possam penetrar com uma fração de sua intensidade nas camadas adjacentes, que permaneceram vivas. (FREUD 2010, p. 188)

Essa cutícula, dirá Laplanche, é uma camada da superfície que se torna morta, como a camada mais superficial da pele (LAPLANCHE 1980, p. 176). Para um organismo, a proteção contra os estímulos, pondera Freud, é função quase ou mais importante do que a própria recepção desses estímulos (FREUD 2010, p. 189). No sistema *Cs*, essa *Reizschutz* possui sua reserva própria de energia, com objetivo de proteger o organismo mantendo o nível de energia no interior desse constante. Ao transpor essa estrutura biológica da vesícula ao sistema psíquico, onde *Cs* se caracteriza como essa camada mais sensível, deve-se lembrar que o sistema *Cs* não recebe só estímulos externos, mas também oriundos do interior. A condição para um acontecimento ser caracterizado como traumático é um estímulo de ímpeto demasiado que trespassa a *Reizschutz*, atingindo a camada mais sensível do organismo.

Esse estímulo que rompe o *Reizschutz*, esse acontecimento traumático, será a designação do *Furcht*, do susto. O susto é caracterizado pela ausência da *Angstbereitschaft*, que é traduzido por preparação/predisposição para angústia, que se comporta como um modo de defesa, a angústia “como estado reduzido, miniaturizado, mas que permite ao indivíduo prever e preparar-se para o perigo” (LAPLANCHE 1980, p. 46). O estado de angústia, diferentemente de um estado de fobia, por exemplo, não possui uma determinação específica em relação a um objeto, mas um estado de preparação para o perigo de um modo geral, atuando de tal modo que o aparelho psíquico consiga lidar com a efração do estímulo.

Voltando ao contexto da obra de Adorno, deve-se compreender, portanto, a angústia como um motor do progresso, que é pautada, biologicamente, pelo intuito de proteger o indivíduo. Lemos, na *Dialética do Esclarecimento*²¹, a constatação fundamental dessa relação: “O Esclarecimento é a radicalização da angústia mítica” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 29). Isto é, todo o processo compreendido, na História da Filosofia, enquanto processo de autonomização do sujeito, o seu movimento em direção ao domínio da natureza externa, é condicionado por uma angústia, dinamizado pela necessidade de autopreservação do indivíduo. “Mais essencial como motivo subjetivo da racionalidade objetiva é o medo [*Angst*]” (ADORNO 2015a, p. 77) diz Adorno em outro momento.

Identidade e Socialização do Desejo

Adorno se apercebe de um núcleo dialético na instância do Eu que diz ter sido desprezada por Freud: “[...] as determinações psicológicas imanentes que ele [Freud] atribui ao eu

²¹ Doravante será denominada DE.

contradizem de forma involuntária uma à outra e rompem com o fechamento do sistema pretendido por ele” (ADORNO 2015a, p. 107). Enquanto instância produto de um processo na luta pela autopreservação, as tarefas psíquicas do Eu que deveriam operar no plano da consciência para proteger essa instância, nota-se também funcionalidades características do inconsciente que Freud não se empenhou para articular efetivamente, na posição de Adorno. “Para que o indivíduo consiga realizar as renúncias, muitas vezes sem sentido, que lhe são impostas, o eu precisa erigir proibições inconscientes e se manter em grande parte no inconsciente” (ADORNO 2015a, p. 108). O Eu se encontra, portanto, numa encruzilhada entre as demandas libidinais e as demandas de autopreservação, de modo que o empreendimento racional característico do Eu para a autopreservação se encontrará sempre na necessidade de interrupção pelas próprias demandas contraditórias internas.

A insuficiência do Eu no interior dessa dialética, portanto, irá conduzir sua reversão ao Isso: “Onde o eu não alcança o que lhe é próprio, diferenciado, ele regredirá, sobretudo ao que Freud denominou de libido do eu, ou pelo menos suas funções conscientes se fundirão com as inconscientes” (ADORNO 2015a, p. 109). Nesse momento que Adorno aponta para a ideia de um narcisismo socializado, onde essa reversão do Eu ao Isso irá se manifestar através de condução das pulsões tendo o Eu como meta, que assume uma característica de irracionalidade no interior do próprio núcleo da racionalidade do sujeito: “No narcisismo mantém-se a função autoconservadora do eu, pelo menos segundo a aparência, mas separada da função da consciência e entregue à irracionalidade” (ADORNO 2015a, p. 110). Essa aparição do Isso no Eu, característica de uma estrutura social particular – o capitalismo tardio —, será fundamental para o entendimento daquilo que fora apontado como condições subjetivas da irracionalidade objetiva²².

As peculiaridades constitutivas de certas transformações nas estruturas libidinais, que Adorno associa às condições materiais, irão demandar, portanto, que a teoria se debruce sobre os fundamentos de uma articulação de uma economia libidinal, que, como diz Safatle(2018), será importante para a compreensão adorniana da realidade social, por *homo economicus* e *homo psychologicus* constituírem as faces de uma mesma moeda. O processo de constituição do indivíduo através do mecanismo da identificação e da internalização de certas demandas e regras sociais será decisivo para a determinação dessa constituição do *homo psychologicus*.

A elaboração substancial da importância do mecanismo da identificação na constituição do Eu, na teoria freudiana, aparece no texto *O Eu e o Isso* de 1923. Como o próprio Freud diz, esse mecanismo não teve sempre uma centralidade no processo constitutivo do sujeito, mas é nesse texto que ele vê a importância fundamental na constituição do caráter a relação com objeto externo, no sentido de trazer aquela alteridade para dentro de si. A identificação se configura de diversos modos durante o processo de desenvolvimento da criança, desde a relação com o seio materno ainda em um momento de quase indistinção para com o investimento

²² Adorno será conduzido, portanto, a criticar as teorias sobre os mecanismos de defesa do Eu tal qual apresentada por Anna Freud, porém não nos é pertinente tratar disso aqui; a relação com o conceito de sublimação e a crítica de Adorno, não obstante, será reservado para o próximo capítulo.

objetal, também como a identificação com o pai na dissolução do complexo de Édipo²³. “Para Freud, o ciclo das identificações sucessivas de cada indivíduo constitui sua personalidade. Identificação é instrumento de individuação” (ROUANET 1986, p. 123). Através desse conjunto de identificações o indivíduo será submetido à absorção dos elementos característicos da ordem social vigente, que aqui, na discussão adorniana, será a ordem burguesa.

No passo da dissolução do complexo edípico, onde a demanda pela ruptura do investimento objetal na mãe surge, a criança passa a se identificar com a figura paterna, enquanto figura de autoridade. Através dessa identificação que a criança introjeta um elemento imperativo na sua própria psique, um dever ser e não dever ser: uma consciência moral. Essa é uma clara relação de identificação com elementos estabelecidos da ordem social vigente. “Os sentimentos sociais repousam em identificações com outras pessoas, com base no mesmo ideal do Eu²⁴” (FREUD 2011, p. 46). Essa introjeção da autoridade que será fundamento da consciência moral, para Freud, será denominada Super-eu, a terceira instância da segunda tópica freudiana.

Na investigação antropológica que se tornou clássica, o *Mal-estar na Cultura*, a relação intersocial para constituir uma sociedade só será possibilitada pela impedição da agressão inerente ao caráter irracional das pulsões dos indivíduos, isto é, também será um elemento importante para a conservação da própria integridade do indivíduo. O Super-eu, portanto, caracterizará uma introjeção da própria agressão, para impedir que essa se manifeste para a realidade externa. Freud dirá que essa agressão para com o outro será voltada, então para o próprio indivíduo, em forma de consciência moral, na figura do Super-eu: “Chamamos de consciência de culpa a tensão entre o severo Supereu e o Eu que lhe está submetido; ela se manifesta como necessidade de punição” (FREUD 2020, p. 377). A consequência dessa instância de caráter agressivo, enquanto consciência moral interna do próprio aparato psíquico resultará, no indivíduo, numa excessiva repressão do gozo.

Sendo assim, se a lei moral que sustenta a disposição dos sujeitos em adotar certos tipos de conduta econômica é uma figura do supereu, então a economia libidinal do capitalismo como sociedade de produção seria impensável sem o desenvolvimento de uma civilização neurótica que só poderia pensar seus processos de socialização através de uma instrumentalização repressiva do sentimento de culpa. (SAFATLE 2008, p.121)

Ao pensar o problema do capitalismo tardio, entretanto, a dinâmica repressiva na relação entre as instâncias psíquicas tal qual descritas por Freud serão alteradas, a economia libidinal se constitui de modo distinto. A coesão social que outrora era estabelecida por uma demanda imperativa do Supereu diante dos impulsos provenientes do Isso é alterada por uma coesão de dominação do próprio reino do Isso dos indivíduos dessa sociedade, onde a Indústria Cultural realiza um decisivo papel. Não que haja um livre trânsito das pulsões, porém essas são sequestradas pelo aparelho de dominação social, uma expropriação pulsional com o objetivo de integração das individualidades dilaceradas. O mecanismo imperativo é pervertido: “Cada espetáculo da

²³ “Os investimentos objetais são abandonados e substituídos pela identificação. A autoridade do pai ou dos pais, introjetada no Eu, forma ali o âmago do Super-eu, que toma ao pai a severidade, perpetua a sua proibição do incesto e assim garante o Eu contra o retorno do investimento libidinal do objeto” (FREUD 2011, p. 208-9)

²⁴ No texto O Eu e o Isso, o termo ideal do Eu e Super-eu são tratados como sinônimos por Freud.

indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 132).

2.2 A Filosofia crítica de Adorno

Racionalidade e Indivíduo na Dialética do Esclarecimento

Publicada no ano de 1944, durante o exílio de Adorno e Horkheimer nos Estados Unidos, a DE afigura o estado de espírito de uma sociedade que vivencia os horrores causados pela Segunda Guerra Mundial, horror esse sentido na pele pelos próprios autores enquanto exilados do regime nazista, de modo que o questionamento inicial da obra torna claro a angústia de se compreender esse estado de coisas: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p.19). O movimento do Esclarecimento, a *Aufklärung*, que tem no texto kantiano²⁵ sua manifestação teórica mais evidente, traz em seu interior seu próprio momento dialético, de contradição. Os horrores do momento histórico demandaram dos pensadores a postura crítica dos limites e contradições do próprio esclarecimento.

Para compreender os elementos dialéticos intrínsecos ao dito progresso da razão, os autores buscam reconstruir um certo resgate do processo histórico, através de uma antropologia filosófica, aliando elementos que se aproximam das obras antropológicas de Freud, visando compreender a presença corpórea e biológica do ser humano dentro do processo histórico que possibilitou o surgimento e o estabelecimento da própria racionalidade, que teve como seu ator principal o próprio sujeito. O estágio primevo do ser humano, ainda completamente submisso às amedrontadoras ameaças da natureza externa, age de modo puramente reativo, isto é, sua disposição se configura enquanto uma simples reação das forças naturais. Dá-se o nome de “mana” a esse conjunto difuso e mutável de uma natureza completamente desconhecida (SCHULTZ 1990, p. 28).

Esse estágio primevo, anterior ao comportamento mimético, se transforma após o estabelecimento de uma, ainda incipiente, consciência de alteridade do ser humano perante a natureza, isto é, o mundo exterior: “O grito de terror com que é vivido o insólito torna-se seu nome. Ele fixa a transcendência do desconhecido em face do conhecido e, assim, o horror como sacralidade” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 29). A fixação do nome a certas coisas prepara o terreno para o desenvolvimento da racionalidade em sua configuração particular desse momento histórico. Através dessa fixação, e do impulso para se organizar em comunidades, os objetos amedrontadores passam a ser configurados como entidades. A prática mágica irá surgir, então, pela necessidade de amenização do pavor causado por essas ameaças, de modo que os

²⁵ “Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo”. (KANT 1985, p. 100).

rituais nascem como forma de tentativa de controle, de diminuir o pavor.

Através do lançamento de feitiços e personificação, o eu emergente expressa seu desejo por sobreviver. O espaço onde isso acontece é temporário e imaginário, um espaço teatral de movimentos e máscaras. O feiticeiro desenha um círculo mágico, pisa para dentro dele, e, pela duração de sua performance, torna-se o demônio (SCHULTZ 1990, p. 29).

Essa forma característica de tentar dominar a natureza, entretanto, não opera através de uma postura tirânica do ser humano perante os objetos externos. A racionalidade mágica opera através de uma substitutividade específica:

A magia, principal ferramenta da consciência mítica, opera por meio daquilo que Adorno e Horkheimer chamam de substitutibilidade específica, ou seja, a algo que representa o alvo do feitiço (um fio de cabelo deste, um pedaço da sua roupa, ou mesmo um boneco) atribui-se idealmente uma vinculação singular ao representado, em vista do que a ação sobre seu representante é presumida como extensível ao alvo – de carne e osso – do feitiço. (DUARTE 1997, p. 48)

A característica determinante do mito, que veremos sua conservação no interior do esclarecimento, é sua característica de imanência. Os acontecimentos da natureza se dão em um movimento perpétuo de repetição. Essa repetição se dá em uma remissão de um tempo mágico passado, e destino de tudo já fora acertado nessa origem mágica. “Nada absolutamente novo existe, pois se isso fosse possível, o mito perderia sua validade, seu poder de conhecimento” (FREITAS 2008, p. 13).

A transição da era mítica para a era mitológica começa a implicar uma maior capacidade de atuação do ser humano na natureza. O potencial de abstração do pensamento começa a surgir na fixação das deidades do mito grego. As forças da natureza perdem seu caráter de imanência, e são definidas conforme deuses.

Se compararmos o deus Apolo, que na Grécia é concebido como a divindade que comanda e guia o sol, com o deus Rá, no Egito, veremos que o primeiro se distancia do astro que vemos no céu, pois o representa, numa relação comandante/comandado, ao passo que a divindade egípcia acaba sendo identificada com o próprio sol, congregando em si a força mágica que o astro possui (FREITAS 2008, p. 13).

Na fixação estrutural de deuses e entidades, a racionalidade grega começa a se estruturar como um sistema, apesar de ainda ser vinculada diretamente com a concepção mitológica do mundo. As leis racionais de causa e efeito surgem no interior das relações mitológicas, das noções de inevitabilidade e necessidade, dirá Schultz (1990). Porém, a noção de individualidade, aqui, ainda é muito limitada, mas vemos surgir algumas categorias racionais que estão presentes em (para nós) distintas áreas do conhecimento, pela própria característica de uma racionalidade coletiva que predomina nesse momento histórico:

Os conceitos filosóficos nos quais Platão e Aristóteles expõem o mundo, exigiram, com sua pretensão de validade universal, as relações por eles fundamentadas como a verdadeira e efetiva realidade. Esses conceitos provêm, como diz Vico, da praça do mercado de Atenas. Eles refletiam com a mesma pureza das leis da física a igualdade dos cidadãos plenos e a inferioridade das mulheres, das crianças e dos escravos. (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 35)

É através da figura de Ulisses, porém, que Adorno e Horkheimer buscam refletir uma apresentação simbólica da aventura do indivíduo na luta pela sua própria subjetividade.

A epopeia homérica sobre a viagem de Ulisses apresenta como a subjetividade ‘escapa da pré-história’, como o sujeito pré-capitalista é determinado através do subjugo de outros e de si próprio. Ela também apresenta como a mimesis auxilia a subjetividade a avançar. As aventuras de Ulisses apresentam tentações para perder a si mesmo, enquanto, ao mesmo tempo, dando a oportunidade de afirmar a si mesmo. Ele se adapta a cada situação para negociar sua fuga. (SCHULTZ 1990, p. 34)

Todo o trajeto de Ulisses, na luta pela sua própria conservação e afirmação de si próprio, acontece em meio de ameaças de inimigos fantásticos, de forças e poderes maiores que ele. A superação de toda ameaça se dá através da negação de si próprio, do sacrifício, seja através da negação do seu nome contra os gigantes²⁶, seja se amarrando ao mastro do navio para não ser arrastado pelo canto das sereias.

A humanidade teve que se submeter a terríveis provações até que se formasse o eu, o caráter idêntico, determinado e viril do homem, e toda infância ainda é de certa forma a repetição disso. O esforço para manter a coesão do ego marca-o em todas as suas fases, e a tentação de perde-lo jamais deixou de acompanhar a determinação cega de conservá-lo. (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 44)

Apresentar uma racionalidade que surge da necessidade de conservação biológica do próprio corpo e se transforma em uma racionalidade essencialmente de dominação representa o nervo da dialética do esclarecimento, do lado obscuro que anda ao lado de uma razão que tinha como objetivo livrar o ser humano do medo, das amarras da dominação. Adorno vê, portanto, a necessidade de resgatar os elementos da natureza abandonados pela razão formal, que no capitalismo tardio veio a ser a racionalidade instrumental. Todo resquício de animalidade que ainda habita o ser humano é renegado, recalcado pela razão: a irracionalidade das pulsões deve ser expulsa. O sistema da razão que tudo busca explicar deve eliminar tudo aquilo que ameaça o seu próprio monumento.

O movimento de conservação do sujeito que vimos seu protótipo em Ulisses, porém, é um movimento individual, de conservação própria, de isolamento da massa social: essa é a face da sociedade capitalista hodierna. O embate concorrencial do livre mercado²⁷ reflete essa estrutura do sujeito, é a selva do cada um por si, dentro da sociedade pretensamente esclarecida. A religião cristã absorverá esse princípio: cada um deve salvar a sua própria alma, buscar sua própria rendição. A natureza será contraposta ao indivíduo, no espírito cristão: deve-se repudiar os desejos da carne. “A ideia de autopreservação é transformada em um princípio metafísico que garante a vida eterna da alma” (HORKHEIMER 2016, p. 152).

A superação da Filosofia e o primado do objeto

“A filosofia, que um dia pareceu ultrapassada, mantém-se viva porque se perdeu o instante de sua realização” (ADORNO 2009, p. 11). Adorno inicia a *Dialética Negativa* fazendo uma

²⁶ “Os dois atos contraditórios de Ulisses no encontro com Polifemo – sua obediência ao nome e seu repúdio dele – são, porém, mais uma vez a mesma coisa. Ele faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer. Essa adaptação da linguagem ao que está morto contém o esquema da matemática moderna” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 65)

²⁷ “O indivíduo burguês não se via necessariamente como oposto à coletividade, mas acreditava, ou foi persuadido a acreditar, ser um membro de uma sociedade que poderia alcançar o mais alto grau de harmonia apenas por meio da concorrência irrestrita de interesses individuais” (HORKHEIMER 2016, p. 154)

asserção impetuosa sobre o movimento da própria Filosofia: ela ainda subsiste porque ainda não esgotou sua possibilidade de realização. Nenhum sistema, nenhum pensamento foi capaz de realizar a totalidade de sua própria necessidade. Seja a filosofia transcendental de Kant, seja o espírito absoluto hegeliano: nenhum sistema conseguiu encontrar a verdade em sua pureza. Essa afirmação adorniana traz implicações tanto históricas quanto da própria situação da filosofia no momento em que este desempenhava seu pensamento crítico. Nunca foi sua intenção, porém, buscar que a filosofia se esgotasse.

O empreendimento de Adorno de criticar filosofias atuais que buscavam encontrar um princípio fundamental, de resgatar uma *prima philosophia*, é característica de um pensamento dialético, tal como a dialética hegeliana visava romper com qualquer sistema que estabelecia um elemento irreduzível para a verdade. A configuração da *prima philosophia* é estabelecer a existência de um elemento que seja imediato, alheio a qualquer tipo de mediação do pensamento.

Tal contradição se encontra no fato de uma doutrina do Ser prévia a toda subjetividade e elevada acima de sua crítica, aberta ou veladamente, dever ser encontrada justamente a partir de uma referência àquela subjetividade que a doutrina do Ser dissolveu como dogmática. O pensamento dialético, contudo, não deixa essa contradição permanecer estática, mas se vale dela como motor do movimento conceitual, que alcança a decisão vinculante sobre o fenomenologicamente afirmado. (ADORNO 2015b, p. 37)

O movimento de separação entre sujeito e objeto, como vimos no processo histórico, seja na possibilidade de se conceber uma doutrina do Ser alheio à experiência, seja também na possibilidade de se pensar as funções cognitivas *a priori*, como em Kant, reflete essa necessidade histórica de encontrar uma verdade permanente. Essa atemporalidade da verdade será característica, para Adorno, do pensamento burguês. Tudo aquilo que implica em mudanças sempre será visto como algo ameaçador, que resulta num estado angustiante perante o efêmero. A rigidez da verdade atemporal que permeia a filosofia está intimamente ligada à ideia de propriedade. “Independente de como for, atrás de todo esse empreendimento repousa um modelo de possessões fixas que é transferido para o conhecimento e é suposto de não ser transitório” (ADORNO 2001, p. 26-27). Adorno visa, aqui, demonstrar que existe uma analogia entre as trocas no interior do processo cognitivo, que permeia as filosofias burguesas, a qual é orientada de tal modo que ocorra no campo das trocas econômicas: uma relação de troca de equivalentes. A herança marxista de Adorno se revela ao mostrar que o movimento fundamental da lógica da identidade é fenômeno das condições materiais da própria sociedade capitalista:

O princípio de troca, a redução do trabalho humano ao conceito universal abstrato do tempo médio do trabalho, é originariamente aparentado com o princípio da identificação. Esse princípio tem na troca o seu modelo social, e a troca não existiria sem esse princípio; por meio da troca, os seres singulares não-idênticos se tornam comensuráveis com o desempenho, idênticos a ele. (ADORNO 2009, p. 128)

A expulsão da particularidade do material nos sistemas filosóficos burgueses, a solidificação das estruturas cognitivas no aparato lógico do sujeito, é produto de uma má abstração. O empreendimento transcendental kantiano, a condição da possibilidade da experiência, revela uma abordagem do pensar que abdica do seu próprio conteúdo. Ao refletir sobre si mesmo, isto é, o desdobrar do sujeito sobre si mesmo, fetichiza o próprio sujeito, constitui um movimento

de autopoção absoluta desse próprio sujeito. Essa absolutização que acontece em Kant será criticada por Hegel, pela impossibilidade lógica inerente ao sujeito abstrato que se esbarra com o limite autoimposto pela possibilidade da experiência do sujeito transcendental. Porém, Adorno dirá que essa crítica de Hegel também esbarra na contradição de colocar a dialética, enquanto movimento vital interno do conceito, inserida em um contexto sistemático: a identidade entre o idêntico e o não-idêntico. Essa identidade deve ser abolida. A identidade pura, diz ele, é posta pelo próprio sujeito, não condiz com o movimento do real. “É a coisa, e não o impulso à organização próprio ao pensamento, que provoca a dialética” (ADORNO 2009, p. 126).

O material, em Kant, possui um atributo paradoxal em sua concepção: ao mesmo tempo que o objeto é posto enquanto coisa-em-si, irredutível, seu material aparece como uma indeterminidade caótica e completamente abstrata, como se a dignidade do material só fosse possibilitada pela inserção das leis lógicas pelo sujeito. Adorno busca, no resgate do trajeto interdirecional Kant-Hegel, estabelecer o problema da contradição na irredutibilidade conceitual da coisa, não por ser um conjunto caótico, como um vácuo, porém na dignidade da particularidade da coisa, que não se esgota na fetichização do ser-em-geral do pensamento organizador. Essa tendência do pensamento dominador do sujeito que se autoposiciona como absoluto é, também, incapacidade de se reconhecer na sua própria particularidade. “O sujeito deve propiciar uma reparação ao não-idêntico por aquilo que perpetrado nele. Justamente por meio daí ele se liberta da aparência de seu ser-por-si absoluto” (ADORNO 2009, p. 142). O retorno a si mesmo enquanto objeto, do sujeito consciente de si, é um momento necessário que evita a regressão da consciência. O erro, dirá Adorno, é tomar a identidade como finalidade do pensamento.

Tudo o que é, é além do que é. Não é um algo externo que lhe implica esse além, é algo que está imanente ao seu próprio ser enquanto objeto. O objeto contém em seu interior a própria universalidade²⁸, dirá Adorno apontando para o insight husserliano. Porém Husserl não compreendeu a proficuidade dessa universalidade imanente do objeto individual, dissociado da relação com a alteridade, de modo que a própria universalidade, quando pensada enquanto totalidade interrelacional dos objetos, dissolve essa universalidade imanente do particular. “Apesar de o individual não poder ser deduzido a partir do pensamento, o cerne do individual seria comparável com aquelas obras de arte individuadas até o extremo que recusam todo esquema e cuja análise reencontra no extremo de sua individuação os momentos do universal, a sua participação dissimulada para si mesma no típico” (ADORNO 2009, p. 140). A relação entre universal e particular, portanto, é uma relação de imanência, não se estabelece na simples exterioridade da coisa enquanto coisa-para-outro.

O objeto abre-se para uma insistência monadológica que é consciência da constelação na qual ele se encontra: a possibilidade de uma imersão no interior necessita desse exterior. No entanto, uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar. Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa

²⁸ “Isso, por que, de um lado, eles [os objetos] são finitos, dados circunscritos no tempo ou no espaço, enquanto, por outro lado, eles possuem um quantum infinito de implicações que não se revelam por si próprios espontaneamente e, portanto, necessitam de análise” (ADORNO 2008c, p. 84)

mesmo que decifrar aquilo que ele porta em si enquanto algo que veio a ser (ADORNO 2009, p. 141)

Adorno irá descrever, portanto, a utopia da cognição como o movimento de se abrir o não-conceitual através do conceitual, porém, sem deixar o primeiro se limitar no último. A tese adorniana é denominada como primazia do objeto (*Vorrang des Objekts*), pensada como um movimento de reflexão da própria reflexão, tal como um segundo giro copernicano. Essa tese nasce como superação do trajeto teórico Kant-Hegel, de modo que Adorno irá fazê-la aparecer pelo movimento próprio das contradições imanentes da interação do sujeito do conhecimento, essencialmente referido ao indivíduo particular e às determinações gerais – tal como a divisão entre sujeito transcendental e sujeito empírico da filosofia kantiana —, e o objeto a ser conhecido. O movimento de criticar a denominada *intentio obliqua*, isto é, a reflexão sobre as capacidades cognitivas do sujeito, não visa um retorno a um estágio pré-crítico de *intentio recta*, porém, para Adorno, é necessário se pensar a *intentio obliqua* da *intentio obliqua*. O estabelecimento da primazia do objeto será o empenho de fazer aparecer o núcleo de objeto dentro do sujeito, desvelado através da interação dialética entre esses dois polos que outrora foram rigidamente separados. Deve-se, portanto, apresentar a estrutura da experiência defendida por Adorno, elementos que configuram um termo chave de toda filosofia adorniana: o conceito de mediação (*Vermittlung*).

Uma estrutura da experiência que se pauta pela primazia do objeto não implica a necessidade, de modo imediato, se pensar o objeto de modo preponderante em relação ao sujeito. Nessa estrutura, as relações diferem significativamente dos modelos tradicionais da filosofia: como já fora mostrado, o subjetivismo que toma conta dos sistemas filosóficos privilegia as categorias, o caráter universal dos conceitos lógicos. O particular, nessa estrutura, é relegado ao mero subsumir perante universal, o contingente do individual é expulso da estrutura lógica como um resíduo ôntico dispensável para experiência real, como diz Adorno, aquele resto que o conceito reprime, despreza e rejeita.

A possibilidade de se pensar a experiência através da relação entre sujeito e objeto que faça jus ao objeto, isto é, que realize aquela utopia da cognição defendida por Adorno, implica na categoria de mediação: não se trata, meramente, de conter um termo médio entre sujeito e objeto, uma mediação posta, porém, uma mediação que seja imanente à própria estrutura da experiência. “Nenhuma imediatidade, nada fático, com o qual o pensamento filosófico espera, através de si mesmo, escapar da mediação, é acessível à reflexão do pensamento de outro modo que não através do pensamento” (ADORNO 2015b, p. 39). Indicar a impossibilidade de se acessar o imediato não é mera conveniência, é constitutivo da experiência. O ato de pôr, logicamente, um imediato implica em um imediato completamente indeterminado: o ser puro é o nada. As determinações da coisa só são possíveis pela mediação do saber finito do sujeito, do pensamento.

Acompanhando a leitura de O'Connor (2004), a tese da mediação, em Adorno, será constituída dos seguintes elementos: 1) uma experiência significativa só será possível através de uma relação recíproca entre sujeito e objeto; 2) o objeto é mais do que a mera determinação

categorial do sujeito cognitivo particular; 3) o objeto é determinado em parte pela apreensão do sujeito através da consciência. Ao estabelecer uma relação recíproca de determinação entre sujeito e objeto, uma ruptura com a tradição epistemológica, a estrutura da experiência adquire uma roupagem completamente distinta. Como se estabelecerá, portanto, o conceito de objeto dentro dessa estrutura filosófica de Adorno?

Tendo em mente a seção sobre a Anfibolia dos Conceitos da Reflexão, da KrV, onde Kant denuncia uma confusão empreendida por Leibniz entre lógica formal e lógica transcendental de modo a intelectualizar os fenômenos, Adorno enuncia a inseparabilidade entre o reino da sensibilidade e do entendimento, sujeito e objeto, porém “nem eles são uma dualidade derradeira, nem se esconde por detrás deles uma unidade última. Eles se constituem um por meio do outro tanto quanto se diferenciam em virtude de uma tal constituição” (ADORNO 2009 p. 150). O sujeito transcendental kantiano²⁹, no passo que Adorno vira a Anfibolia contra ele próprio, será delimitado pelo próprio método dedutivo da Crítica:

Primeiramente, o sujeito transcendental é mediado subjetivamente pelo sujeito empírico que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Em segundo lugar, ele é mediado objetivamente, uma vez que as formas do pensamento postas por Kant como condições de possibilidade dos objetos da experiência são, na verdade, formas de interiorização de estruturas da vida social (RENAULT 2020, p. 294-295).

Não obstante, o sujeito da *Tathandlung* de Fichte, vemos uma constituição autoproduzida, que ainda se faz limitada por um movimento da reflexão interrompida em seu primeiro momento de consciência: através de um ato puramente intelectual o sujeito, o Eu é constituído, isto é, abandonando o elemento crucial do trabalho corporal nesse processo lógico de constituição do Eu através da posição da alteridade.

A inserção do sujeito no conjunto da realidade exprime a necessidade de se pensar esse sujeito, ao lado dos outros objetos que constituem sua alteridade, também como objeto. A corporeidade do sujeito empírico, condição de existência do próprio sujeito transcendental, não permite a existência de qualquer possibilidade de experiência. A transformação do objeto enquanto algo impenetrável, enquanto coisa-em-si, e, por outro lado, a própria solidificação do sujeito transcendental, impenetrável também enquanto objeto na filosofia kantiana, será uma expressão mimética dessa impenetrabilidade da natureza amedrontadora que o sujeito busca dominar. “O cativo categorial da consciência individual reproduz o cativo real de cada indivíduo” (ADORNO 1995, p. 192).

A superação da experiência reificada pela experiência que tem a primazia do objeto como sua dinâmica dialética interna é a superação de toda dominação social que se apresenta como totalidade do real no capitalismo tardio. “Aqui é decisivo registrar que, na leitura de Adorno, o ‘espírito’ representaria para Hegel o trabalho social, enquanto a ‘totalidade’ caracterizaria, como ‘espiritualização’ (*Vergeistigung*), a sociedade como socialização reificada” (MAAR 2006,

²⁹ “O eu que, após o extermínio metódico de todos os vestígios naturais como algo de mitológico, não queria ser nem corpo, nem sangue, nem alma e nem mesmo um eu natura, constituiu, sublimado num sujeito transcendental ou lógico, o ponto de referência da razão, a instância legisladora da ação” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 41)

p. 146). A insistência do sujeito empírico no fundamento da experiência implica no conteúdo social que se sedimenta na estruturação categórica do sujeito, tanto quanto do objeto. Libertar o não-idêntico no objeto é libertar a não-identidade no próprio sujeito. A compulsão da identidade constitutiva dos sistemas é essencialmente dominação.

A necessidade de reflexão na experiência exprime a necessidade lógica de superar a reificação do sujeito, é a necessidade de o sujeito retornar a si mesmo como objeto, o caráter de correção da reflexão no interior da dialética. A absolutização das categorias lógicas reprime o sedimento histórico que pervade o sujeito em sua própria constituição enquanto ser social³⁰; também, com isso, enquanto objeto. “O primado do objeto só é alcançável em uma reflexão subjetiva e em uma reflexão subjetiva sobre o sujeito” (ADORNO 2009, p.178). É através do primado do objeto que será possível libertar o não-idêntico do objeto, extrair do objeto a sua verdade, como também do próprio sujeito.

Esse elemento de verdade também se manifestará, Adorno irá demonstrar na Dialética Negativa, nas cicatrizes constitutivas do sujeito. A estrutura social do capitalismo tardio, que no processo de individuação conduz o sujeito a reprimir as moções pulsionais do Isso, dominando seus mecanismos libidinais, o conduzirá aos traumas fundantes de sua individualidade mutilada: “todo conteúdo veritativo das neuroses está no fato de elas demonstrarem ao eu em si a sua não-liberdade com base no que é estranho ao eu, com base no sentimento do ‘mas este não sou eu’; e isso lá onde se interrompe seu domínio sobre a natureza interior” (ADORNO 2009, p. 188). O recurso da psicanálise, na estrutura lógica da Dialética Negativa, servirá pra Adorno pensar como a dominação proveniente das condições materiais sobre o indivíduo implicam numa estruturação particular da própria economia libidinal desses indivíduos. “[...] a psicanálise demonstra para Adorno como, em um horizonte de gestão social de máxima integração, a verdade tem necessariamente a forma de sintoma” (SAFATLE 2019, p. 188, grifo do autor).

A reflexão adorniana se caracteriza por lançar mão de diversos campos teóricos para compreender os fenômenos inerentes ao capitalismo tardio, que, como mostramos, passa tanto da herança filosófica tradicional, com Kant e Hegel, como da influência de um campo de conhecimento ainda muito recente para a época, a Psicanálise. Em vias de conclusão, esgotar os fundamentos teóricos de um pensamento profícuo como de Adorno é comparável ao trabalho de Sísifo, porém o prosseguimento das nossas investigações demandaram a passagem por esses diversos pensadores para ser possível compreender, minimamente, as dinâmicas internas de uma filosofia que não se contenta com instrumentais abstratos, com meros exercícios intelectuais, porém que, enquanto exercita arduamente suas categorias, jamais deixa de se vincular aos problemas da realidade social que o sujeito empírico se encontra inserido. Lançar-se ao íntimo do conceito, como se lançar ao íntimo do sujeito concreto, reflete a dinâmica dialética inerente

³⁰ “O objeto, então, deve ser mediado pela subjetividade em diversos momentos, mediações pelas quais eventualmente conduzirão para seu caráter de sedimentação histórica: uma acumulação de significados e usos. As figuras de objetos que emergem dessa ideia de ‘sedimento histórico’ é a de objetos enquanto complexos de conceitos. Esses conceitos são adquiridos e acumulados na história das posições do objeto que o Adorno denomina totalidade social” (O’CONNOR 2004, p. 59).

às contradições da relação entre o universal e o particular, de modo que também veremos como essa relação se fará presente no interior tanto das categorias estéticas, como dentro dos objetos estéticos.

3 A posição da Arte no pensamento de Adorno

3.1 O sentido do estético

Tomar a Estética como objeto de investigação adquire uma configuração complexa dentro do pensamento adorniano, pois há uma demanda não só de se fazer investigações propriamente estéticas, mas há também a necessidade de se colocar sob juízo a própria condição da Estética enquanto disciplina filosófica, isto é, indagar a posição dessa disciplina no conjunto Filosófico do pensamento estabelecido academicamente, e o que essa posição pode nos dizer sobre o próprio pensar filosófico. Adorno irá dizer, portanto, que a Estética, no universo da investigação acadêmica, não tem uma posição assegurada tal qual as outras disciplinas (ADORNO 2013, p. 40). Essa posição, por sua vez, é determinada pelo próprio conteúdo da disciplina Estética, isto é, da criação artística: “O motivo para o desinteresse nas questões estéticas é, sobretudo, o medo científico institucionalizado diante do que é inseguro e polemico [...] (ADORNO 2017, p. 73). Vê-se, portanto, que o predomínio da racionalidade científica característica do capitalismo tardio incide de modo determinante na própria constituição da Estética enquanto disciplina filosófica, limitando as próprias investigações acerca da Arte, tornando inócua suas consequências no âmbito crítico. Desse modo, há uma tendência de universalização dos conceitos estéticos, retirando da análise filosófica dos objetos artísticos seu elemento concreto e sua historicidade imanente, pontos fundamentais da possibilidade de se pensar a Estética enquanto elemento constituinte do pensamento crítico da realidade social.

Devemos nos lançar a compreender, portanto, como os objetos artísticos são passíveis de oferecer, sob a investigação filosófica, uma possibilidade crítica de se compreender problemas da realidade social. O que se pergunta, então, qual a configuração do objeto artístico que o condiciona a essa possibilidade crítica; será sua manifestação explícita de ideias engajadas? A voz do protesto que insurgia as massas através de refrões ou ilustrações? As respostas irão se desvelar através da investigação, a complexidade constitutiva das obras de arte não deve se limitar ao imediatismo de respostas diretas¹. A atividade crítica é essencialmente negativa, portanto, uma Estética que se busca enquanto crítica deve ser uma Estética negativa. Inserida no projeto dialético adorniano, ela paga tributo ao movimento do concreto, não deve ser degradada ao posto de um objeto morto: a Arte é processo. Adorno toma o argumento de Hegel e Nietzsche de que o verdadeiro é processo, é devir²: uma Estética que se limita em valores universais e na positividade do sempre-eterno é essencialmente falsa.

Lançar essas considerações, no entanto, sem de fato articular fundamentos teóricos para

¹ “Pois a teoria da obra de arte engajada, tal como ela hoje se propagou, simplesmente passa por cima do fato que domina de modo irrevogável a sociedade de troca: a alienação entre os homens e também entre o espírito objetivo e a sociedade que ele exprime e julga.” (ADORNO 2012, p. 158).

² “A Lógica hegeliana desenvolve no início de sua segunda parte o argumento de que as categorias da reflexão surgiram, devieram e são igualmente válidas; no mesmo espírito, Nietzsche, no Crepúsculo dos ídolos, desmontou o mito de que nada do que deveio (Gewordenes) pode ser verdadeiro. Isso é algo que a estética deveria seguir.” (ADORNO 2017, p. 143)

compreender o fenômeno artístico tal qual assim se demonstra, impede-nos de enxergar como a obra de arte, enquanto objeto que se apresenta a um sujeito, contém em si todos esses elementos característicos de sua negatividade imanente. A disposição de se investigar a origem da obra de arte pode ser uma estratégia profícua, se empreendida com cautela. No excerto da Teoria Estética, denominado *Teorias sobre a origem da Arte*, Adorno atenta aos perigos de um resgate histórico da origem da Arte que poderia visar alcançar um certo momento de pureza da Arte que remontaria até uma certa ontologização do objeto artístico³, porém deve-se reconhecer que os próprios indícios dos primeiros fenômenos artísticos são confusos em seu relato histórico e de sua função. A Arte, portanto, deve ser compreendida em seu determinante histórico, como processo.

A sua essência [da arte] não é dedutível da sua origem, como se a primeira fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados. A crença segundo a qual as primeiras obras de arte são as mais elevadas e as mais puras é romantismo tardio [...] (ADORNO 2008b, p. 13)

O artista como trabalhador

Recuperando o título de uma seção da obra de Susan Buck-morss sobre a origem da dialética negativa, a associação entre a práxis artística com o trabalho, isto é, a possibilidade de se pensar o fazer artístico como uma modalidade do trabalho tal qual empreendida pelo proletariado, remete-nos à tradição dialética iniciada por Hegel e que também permeia a vida do trabalho intelectual de Karl Marx. Assumir essa associação implica em certas características decisivas para compreender toda a dinâmica imanente das obras de arte, como apontamos anteriormente. De modo geral, estabelecer a relação entre arte e trabalho, portanto, irá nos permitir enxergar os elementos filosóficos da possibilidade de se compreender o modo que a realidade social transparece imanentemente às obras de arte, isto é, como se possibilitaria a cristalização, numa obra de arte particular, os problemas universais da realidade social, suas contradições. É através da crítica, de uma Estética negativa criticamente estabelecida, que Adorno supera o enclausuramento da Estética enquanto uma mera disciplina acadêmica de juízos superficiais sobre arte.

A certa incompreensibilidade dos momentos de surgimento da Arte está implicada ao arcaísmo da vida humana, pois tudo o que hoje conhecemos em suas esferas particulares, delimitadas, ainda estavam entrelaçadas: “a religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam, em estado latente, em germe” (FISCHER 1976, p. 19). A interconexão dessas esferas manifesta a posição do homem que busca a sua própria constituição, a Arte implica, portanto, nesse movimento histórico do homem na demanda de estabelecer a si mesmo como separado do mundo e da natureza, e como vimos a trajetória traçada na Dialética do Esclarecimento, uma necessidade de domínio da natureza. Em *O Capital*,

³ Mas o caráter da arte, de ela ser produto de devir, proíbe que a mesma se reduza historicamente à sua origem pré ou proto-histórica. Os mais antigos testemunhos da arte não são os mais autênticos, nem transcrevem possivelmente o seu âmbito ou manifestam em si claramente o que é arte; antes são fontes de confusão. (TE, p. 493)

Marx descreve assim o trabalho

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para a sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeças e mãos. Agindo sobre natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (MARX 2013, p. 255)

A definição do trabalho humano em Marx é fundamental para compreender a própria crítica da economia política empreendida pelo mesmo, de modo que ele apresenta a peculiaridade do trabalho humano, seu caráter enquanto trabalho social, diferenciando-o do trabalho empreendido no reino animal, pois esses, enquanto não portadores da consciência, agem de modo imediato perante as necessidades, isto é, o homem, diferente do animal, não trabalha para satisfazer suas carências de modo imediato, porém “[. . .] o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação a ela];” (MARX 2004, p. 85). A realização da liberdade (das carências físicas) humana se materializa através do trabalho, o homem se reconhece em sua humanidade na efetivação do trabalho.

A característica determinante do trabalho enquanto categoria humana, diferenciado da atividade vital dos animais, é a mediação da consciência na interação entre homem e natureza. A importância dessa mediação é o teor social implicado do trabalho do homem, pois o núcleo dialético da categoria do trabalho enquanto práxis vital humana é a ideia de pôr fim⁴ [*Zielsetzung*] ao objeto (natureza), isto é, o homem rompe onexo causal da natureza⁵, através do trabalho, ao inserir umnexo teleológico no objeto exterior, atividade determinada pela capacidade consciente de dominar a natureza⁶.

O que o homem quer de imediato é satisfazer suas necessidades, e todo trabalho, toda ferramenta etc. aparecem à sua consciência imediata apenas como meio para esse fim. Hegel, porém, acabar de mostrar a dialética objetiva concreta do processo do trabalho, que necessariamente vai além desse ponto de vista da consciência imediata. (LUKÁCS 2018, p. 464-5)

O processo do trabalho em Hegel, que apresenta a capacidade do homem de abstrair a totalidade do processo produtivo, diferentemente do animal que busca suprir apenas as carências imediatas, resulta na estrutura da divisão do trabalho, isto é, o produto final já está posto de modo antecipado, que possibilita dividir as tarefas na cadeia de produção.

Quando se pensa no trabalho, como trabalho social, sempre será necessário pensá-lo inserido em uma estrutura produtiva. Como diz Marx, pensar em trabalhadores como células

⁴ “Na visão correta de Hegel e Marx, o caráter específico do pôr de fins (*Zielsetzung*) consiste meramente no fato de que a representação da finalidade é anterior ao ato de pôr em movimento do processo do trabalho; que o processo do trabalho existe para realizar essa finalidade com o auxílio da identificação cada vez mais profunda dos nexos causais da realidade objetiva” (LUKÁCS 2018, p. 462).

⁵ “Assim é o peixe, quando pescado e separado da água, que é seu elemento vital, ou a madeira que se derruba na floresta virgem, ou o minério arrancado de seus veios” (MARX 2013, p. 256)

⁶ Há uma discussão sobre a posição de Marx em relação a natureza em sua obra, de como um discurso ecológico poderia ali existir no interior da dinâmica entre o homem e a natureza através do trabalho. Duarte (1993) trata brevemente de algumas interpretações nesse debate.

isoladas umas das outras, isto é, como se fossem desvinculados de uma estrutura social, é uma ficção, uma “robinsonada”. Esse homem que trabalha, em um determinado momento histórico, é produto do processo histórico. “Toda e qualquer produção é apropriação da natureza pelo indivíduo, no quadro e por intermédio de uma forma de sociedade determinada” (MARX 2015, p. 175). É decisivo notar, portanto, que toda estrutura produtiva de determinado momento histórico é resultado de um processo acumulado de momentos precedentes, “não há produção possível sem trabalho passado acumulado” (MARX 2015, p. 173). Desse modo, essas considerações acerca da relação da Arte com o trabalho será um momento decisivo para a compreensão daquilo que é denominado como “teor social da arte”, isto é, como é possível compreender contradições sociais no interior de objetos artísticos. Porém, isso não se realiza de modo simples e espontâneo, é apenas um momento do processo social determinante. Como diz Adorno na Teoria Estética: “quem sabe que uma obra de arte é algo fabricado de modo nenhum sabe o que é uma obra de arte” (ADORNO 2008b, p. 271). Ou seja, compreender a arte como produto de um processo não esgota a possibilidade de sua compreensão.

A interpretação adorniana de Marx, como a de Hegel, tem seus limites. Porém, similitudes são encontradas no momento produtivo que ambos tratam, seja Marx no interior do momento produtivo da sociedade capitalista, seja Adorno tratando da estética no âmbito da produção. Isso demonstra, portanto, que a estética de Adorno prioriza a esfera da produção e do objeto artístico, diferente de outras estéticas que focam na ponta da recepção, como é a estética kantiana. Como Paddison (1993) diz, a estética adorniana busca compreender o teor social do fazer artístico no âmbito produtivo, na dialética imanente das obras de arte. Enquanto produto do trabalho humano, a Arte se estabelece determinada pela relação com o universal, o movimento de objetivação do homem. Aquilo que se busca ao analisar uma obra de arte, portanto, não é a mera expressão individual do artista, um relato, mas sim um objeto que é produto de uma efetivação do universal no particular, como Zuidevaart descreve, é um processo subjetivo de objetivação enquanto objetivamente mediado.

Seu trabalho, até mesmo aquele mais individual empreendido pelo artista de acordo com sua própria consciência, constitui sempre um “trabalho social”; o sujeito que o determina é muito mais o sujeito social genérico que aquele adorado pela ilusão individualista e pela arrogância dos privilegiados do trabalho intelectual (ADORNO 2011, p. 373)

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 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. (ADORNO 2008b, p. 18)

Do mesmo modo que o desenvolvimento histórico revela alterações estruturais das relações de produção e de organização social, a Arte também altera não só seu posicionamento social, mas também seu modo de efetivação enquanto objeto estético. A inseparabilidade do campo artístico das outras esferas da vida primitiva, essa integração que representa os primórdios da vida humana em sua atividade perante a natureza externa, configura aquilo que Adorno caracteriza como heteronomia da Arte. Como diz Duarte (DUARTE 2014, p. 103), esse predicado

de heteronomia da Arte não caracteriza um tom de depreciação de uma Arte incapaz de subsistir por si própria, porém relata o estado de ser dela, particularidade de um determinado índice de presença do homem no mundo. A relação entre Arte e Religião, a coexistência dessas esferas na realidade social é característica da realidade objetiva de certos momentos históricos, dirá Adorno, e não simplesmente de uma opção empreendida intersubjetivamente. Essa unidade entre as esferas é irrecuperável por ser historicamente superada. “A religião positiva perdeu seu caráter de objetiva, a validade de abrangência total, sua força de vinculação supra-individual” (GS 11, p. 647).

Pensar uma unidade entre Arte e Religião, entretanto, é problemática em si: nos momentos históricos em que Arte e Religião coexistiam como em uma unidade, a Arte ainda não se caracterizava, de fato, com as particularidades artística de liberdade e expressão. O estabelecimento dessa unidade se refere a uma projeção anacrônica da era romântica, que, segundo Adorno, idealizava um passado orgânico não-alienado, desvinculado da realidade objetiva de uma sociedade pautada pela divisão do trabalho. As projeções anacrônicas que anseiam recuperar demandas religiosas no interior da expressão artística desejam a recuperação de uma demanda repressiva e moralizante nos objetos estéticos, como se esse fosse seu verdadeiro valor. Porém, dirá Adorno, “toda obra de arte ainda carrega as marcas de sua origem mágica” (GS 11, p. 651), isto é, o ímpeto regressivo em certas manifestações que Adorno critica não anula, completamente, a herança mágica conservada – ainda que superada – no interior da Arte.

Arte, Magia, Autonomia

Retomando o espírito com que Adorno e Horkheimer iniciam o primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, de que o Esclarecimento sempre se moveu na direção de livrar os homens do medo, a magia também já fora uma forma de tentar compreender e dominar a realidade externa, e também interna, do homem. Como visto, a trajetória do esclarecimento é uma trajetória de luta por sobrevivência por parte do indivíduo, até se tornar sujeito. Essa trajetória se inicia com a busca pela autopreservação, inserido em uma natureza amedrontadora. Através do trabalho, os indivíduos primevos buscavam se proteger contra ameaças

A magia, principal ferramenta da consciência mítica, opera por meio daquilo que Adorno e Horkheimer chamam de substitutibilidade específica, ou seja, a algo que representa o alvo do feitiço (um fio de cabelo deste, um pedaço da sua roupa, ou mesmo um boneco) atribui-se idealmente uma vinculação singular ao representado, em vista do que a ação sobre seu representante é presumida como extensível ao alvo – de carne e osso – do feitiço. (DUARTE 1997, p. 48)

A ciência, tal qual conhecemos hoje, que busca desencantar o mundo, não é um simples oposto da magia, mas sim distinto modelo de conhecimento, o conceitual, abstrato: “Como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto.” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p/ 25). A relação de proximidade, que o pensamento mítico estabelece na relação para com a natureza, será pertinente para nós quando discutiremos o conceito de *mimesis*, de modo mais específico.

Essa estrutura da concepção mítica, portanto, irá se modificar no mito grego. Nesse

momento já vemos acontecer uma postura de substitutibilidade abstrata: “nele [no mito grego] os deuses simplesmente representam as forças naturais, pois são apenas pensados, funcionam como se fossem meras alegorias, não sendo vividos como poderes imanentes à própria natureza (FREITAS 2003, p. 13)”. Desse modo, o modo de representação mágica será mantido na arte, como diz Adorno: “Após a ruína da magia, a arte empreendeu a tarefa de manter o legado das imagens” (ADORNO 2008a, p. 223). O progresso histórico tanto da Arte como da Ciência será de progressiva separação. A Arte irá cada vez mais se separar das manifestações cotidianas dos indivíduos, como a própria Ciência irá se separando do pensamento religioso. Esse processo é o que será conhecido como processo de autonomização da Arte: “A autonomização marca a crescente superação da dependência da arte com relação à Igreja, ao Estado e ao poder econômico, rumo à situação – que conhecemos hoje – da arte encarada como uma esfera autônoma da cultura” (DUARTE 2014, p. 105).

O distanciamento da Arte das esferas da vida cotidiana, porém, não indica sua total separação da realidade social. “Antes da emancipação do sujeito, a arte era incontestavelmente e, em certo sentido, algo de mais imediatamente social do que nas épocas ulteriores” (ADORNO 2008b, p. 339). Porém, com a ascensão da burguesia, a arte se torna autônoma, e, sem deixar de trazer, em seu interior, conteúdo social, ela o faz, porém em contradição com a sociedade. Bürger (2012) conclui assim sua apresentação teórica sobre a autonomia da arte:

Resumindo: a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. (BÜRGER 2012, p. 91-2)

A finalidade da Arte

O advento da Arte moderna e seu desvinculamento das esferas da vida social implica, portanto, numa crescente valorização do teor estético das obras, a necessidade de que essas obras, em si mesmas, não se limitem, na sua construção própria, por critérios extra-estéticos. Isso indica que, na Arte moderna, as obras se desdobram na complexidade essencialmente estética, na potência de desenvolver problemas técnicos de forma imanente, fazendo com que sua dignidade, enquanto obra, seja atribuída a si mesma por seus próprios meios. O movimento histórico de desvinculação da Arte para com a esfera sagrada traz a necessidade de uma nova compreensão das dinâmicas entre os meios e os fins da Arte enquanto processo. O aprisionamento das obras em sua pureza caracteriza aquilo que veio a ser denominado como *l'art pour l'art*:

O fato de que a arte da era burguesa se desvincilhou da relação com os rituais que eram externos, ou das finalidades sociais, buscando sua finalidade em si mesmo, em sua própria verdade, não esgotou a tensão entre meios e fins, porém essa tensão só aumentou com a falta de sentido dos meios sem qualidade, e que, precisamente, de modo algum o mero domínio dos meios ratificou a *l'art pour l'art*, na medida em que essa se orienta ao domínio radical dos meios. (GS 16, p. 194)

O polo oposto da inverdade da *l'art pour l'art* é aquilo que Adorno designou como arte

engajada, que se pautava a contestar a realidade social de modo imediato:

Essa teoria deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a mero meio, a elemento do nexos geral de efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a lógica da obra de arte, que deixa de se desenvolver a partir de leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha da menor resistência possível entre os consumidores. (ADORNO 2012, p. 158)

O questionamento que se instaura no advento da Arte autônoma na era burguesa, portanto, é acerca de sua finalidade. Como, então, Adorno apresenta a finalidade da Arte se ela é dissociada da absolutização do puro meio, como na *l'art pour l'art*, ou da finalidade imediata da Arte engajada? Adorno retorna, portanto, o tema kantiano apresentado na Crítica da Faculdade de Julgar, a concepção de finalidade sem fins⁷. O juízo do belo será distinguido, por Kant, do *bom* e do *agradável*. O bom e o agradável possuem em comum, diferentemente do belo, a característica de serem ligados à faculdade de desejar, isto é, são ligados ao interesse. O agradável representa um comprazimento patologicamente condicionado por estar imediatamente ligado a inclinação, enquanto o bom, por sua vez, representa uma satisfação pura prática, pois é determinada pela relação entre o sujeito com a existência real do objeto. O belo se diferencia dos outros tipos por não demandar a existência real do objeto, isto é, está alheio ao interesse. A avaliação do prazer-desprazer do belo se refere exclusivamente ao estado do sujeito. A satisfação no belo é a única satisfação livre, pois Kant dirá que todo interesse pressupõe ou produz uma necessidade, e a liberdade só é possível na ausência da necessidade. O que Adorno retoma, portanto, no paradoxo kantiano, é que a Arte autônoma não possui nenhum vínculo com uma finalidade externa, com a realidade empírica.

As obras de arte eram finais enquanto totalidade dinâmica na qual todos os momentos particulares lá estão para o seu fim, o todo, e também o todo para o seu fim, a realização ou conversão negadora dos momentos. Em contrapartida, as obras de arte eram sem finalidade porque se furtavam à relação fim-meio da realidade empírica. Sem ela, a finalidade das obras de arte tem algo de quimérico. (ADORNO 2008b, p. 214)

A racionalidade constituinte da obra de Arte autônoma se pauta na vinculação totalizante de seus elementos particulares em universal, tal dinâmica construtiva, entretanto, é estabelecida, enquanto processo, para uma finalidade em si mesma, que não se refere a nenhum elemento exterior. A compreensão que a Arte autônoma demanda, enquanto objeto, é o elemento fundamental de identidade consigo mesmo, de modo que não existe nenhuma demanda externa de unidade, ou seja, uma unidade estabelecida na articulação de seus próprios elementos. A racionalidade característica da obra de arte, portanto, se diferencia da racionalidade instrumental, que é pautada por fins empíricos, onde o sujeito que conhece é dotado de categorias, de modo que a realidade externa oriunda das intuições é posta sobre um princípio de identidade externo. Essa identidade imanente que as obras artísticas almejam, enquanto processo, é a força motriz do seu próprio ser-no-mundo. “Toda a obra de arte aspira por si mesma à identidade consigo, que, na realidade

⁷ “Assim, é somente a finalidade subjetiva na representação de um objeto, sem qualquer fim (seja objetivo ou subjetivo), portanto a mera forma da finalidade na representação pela qual um objeto nos é dado, que, na medida em que dela temos consciência, constitui a satisfação que, sem conceito, julgamos universalmente comunicável, ou seja, o fundamento de determinação do juízo de gosto.” (KANT 2017, p. 117)

empírica, se impõe à força a todos os objetos, enquanto identidade com o sujeito e, deste modo, se perde.” (ADORNO 2008b, p. 16).

Arte enquanto Mônada

As condições materiais que determinam o fechamento da arte em si mesma é a realidade social constituída pela divisão do trabalho, que implica em uma fetichização da obra de Arte. Essa fetichização, porém, distintamente do caráter fetichista que Adorno debate sobre os produtos da indústria cultural⁸, é um fechar em si mesmo isolado da necessidade de ser-para-outro, o princípio que, segundo Adorno, esconde a dominação. “Só quem não se acomoda a tal princípio pode apresentar-se como garante da ausência da dominação; só o inútil garante o estiolamento do valor utilitário” (ADORNO 2008b, p. 342). A potência de superar a dominação imposta pelo valor de troca só é possível, na Arte, por esse isolamento em si mesmo. Porém, esse isolamento da Arte não implica, como é o caso da *l’art pour l’art*, um isolamento absoluto. É só através dessa separação da realidade empírica que Arte consegue fazer-aparecer, em si, seu teor social. Ela não reproduz, imediatamente, a sociedade, porém a faz de modo refratado. “Contudo, a comunicação das obras de arte com o exterior, com o mundo perante o qual elas se fecham, feliz ou infelizmente, leva-se a cabo através da não-comunicação; eis precisamente porque elas se revelam como refratadas.” (ADORNO 2008b, p. 17)

Lançando mão do conceito Leibniz, as obras de Arte moderna são caracterizadas, por Adorno, como mônadas.

Que as obras de arte, como mônadas sem janelas, “representem” o que elas próprias não são, só se pode compreender pelo fato de que sua dinâmica própria, sua historicidade imanente enquanto dialética da natureza e do domínio da natureza não apenas é da mesma essência que a dialética exterior, mas se lhe assemelha em si, sem a imitar. (ADORNO 2008b, p. 18)

Os problemas e as contradições que permeiam a realidade social aparecem, na obra de arte, mediadamente, por meio de problemas essencialmente de caráter formal. A compreensão desse modo de aparição da sociedade, na Arte, só é possível porque a Arte é produto do trabalho humano, e, como apresentado anteriormente, determinado pelas condições materiais.

O conceito de teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*), ou conteúdo de verdade em algumas traduções, indica o núcleo dialético da obra de Arte, que deve ser alcançado, com o auxílio da filosofia, através da análise das obras, da crítica imanente. “O teor de verdade de uma obra carece da filosofia. Só nele a filosofia tem convergência com a arte ou se acende nela. A via nessa direção é a da imanência refletida das obras, não a aplicação mecânica de filosofemas” (ADORNO 2017, p. 97). Ao tratar a obra de arte como enigma, Adorno aponta a necessidade de desvendamento desse enigma, para, assim, tornar possível o fazer aparecer desse teor de verdade. Desvendar um enigma é se lançar à dinâmica própria dos seus elementos, desvelar seu significado pro meio da sua construção própria.

Porque a estética não deve julgar a partir de cima a respeito da arte, de modo que lhe seja exterior, mas ajudar suas tendências internas a atingir uma consciência teórica; ela

⁸ Cf. O caráter fetichista da música e a regressão da audição, ADORNO 2020, p. 53.

não pode migrar para uma zona de segurança que imponha mentiras a cada obra de arte que se contente com isso. (ADORNO 2017, p. 134)

O objeto estético autônomo, a obra de arte que se diferencia dos produtos da indústria cultural, se caracteriza por se constituir em sua racionalidade própria. Isto é, diferentemente dos objetos naturais, inacessível em sua racionalidade imanente na sua particularidade, diferenciam-se da obra de arte enquanto produto do trabalho humano, que se dignifica por seu ser enquanto objeto ter uma racionalidade imanente. Os produtos da indústria cultural, por sua vez, são enformados, são submissos à uma racionalidade exterior, pautada esta pela dinâmica do lucro no capitalismo tardio. “A única via para objetividade é a composição interna da coisa, a estrutura categorial – se assim posso dizer- que cada arte apresenta em si mesma” (ADORNO 2013, p. 60). A condição de existência da arte enquanto arte é a sua constituição objetiva pautada por uma racionalidade imanente e particular.

Desligada da sua pretensão imanente à objetividade, a arte seria apenas um sistema mais ou menos organizado de estímulos condicionando reflexos, que a arte, por si mesma e de um modo autístico e dogmático, atribuiria àquele sistema, em vez de os atribuir aos estímulos sobre os quais ela atua (ADORNO 2008b, p.)

Indústria Cultural

Enquanto as obras de arte autônomas se constituem em uma lógica imanente própria, desvinculada, de modo imediato, da racionalidade do mundo exterior, os produtos da Indústria Cultural se articulam de modo oposto. Ao diletante, essa autonomia da Arte moderna pode parecer, como se nota no expressionismo de Schoenberg, um todo completamente irracional, aleatório, de sons. Ou a pintura de Kandinsky, composta por elementos jogados, aleatoriamente dispostos na tela. A racionalidade que dá vida às obras autônomas é imanente a elas. O conjunto categorial que possibilitaria a objetividade determinada transcendentalmente, que Adorno aponta como ideologia, expulso do fazer artístico. A obra de arte autêntica não é capaz de se adequar à racionalidade vigente nas forças econômicas da sociedade, ela não é irracional o suficiente pra ser mensurada como um mero produto (ADORNO 2008a, p. 70). Na cultura de massas, por outro lado, ambas as esferas, a estética e a econômica, são imersas pela mesma lógica. A mercadoria cultural é planejada orientada por seu efeito, pelo primado do imediato. A razão estruturante da mercadoria cultural é a lógica exteriormente imposta do sistema econômico.

A Indústria Cultural funciona de tal modo a prover para a massa os critérios dos juízos objetivos, uma pretensa ideia de trazer ordem ao caos. A arte, em geral, tinha o objetivo de apresentar as contradições e o sofrimento da sociedade, buscar apreender a verdade em sua contradição; as mercadorias culturais, por outro lado, apresentam e reforçam a vida como mera aparência. “Aquilo que em geral e sem mais se poderia chamar cultura, queria, enquanto expressão do sofrimento e da contradição, fixar a ideia de uma vida verdadeira, mas não queria representar como sendo vida verdadeira a simples existência (*dasein*) e as categorias convencionais e superadas da ordem, com as quais a indústria cultural a veste, como se fosse a vida verdadeira, e essas categorias fossem a sua medida” (ADORNO 1978, p. 292). Todos

os produtos da Indústria Cultural, individualmente, podem parecer ser diferentes entre eles, mas, para Adorno, essa diferença intencional por parte dos produtores dessa indústria tem como objetivo atingir a sociedade de forma total, onde cada produto, com suas diferentes propriedades, saciam a demanda de certos nichos e tipos de indivíduos. O ponto é que essas diferenças não são qualitativas, mas sim quantitativas, isto é, o tipo A ou B de certo produto não se refere especificamente ao conteúdo. Essa dinâmica é encontrada na própria lógica econômica, dado que os produtos da indústria, como os carros, portam essa mesma distinção quantitativa, onde o autor ilustra com a diferença nos modelos dos carros, apontando com meras distinções ilusórias. Essas particularidades intencionais são colocadas para agir em uma mão dupla: do mesmo modo que ela permite ao indivíduo uma categorização própria dentro de certo tipo, ela conserva esse mesmo indivíduo na massa, ou seja, é uma pseudoindividualidade.

Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e a produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a nenhuma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia atual. A necessidade que talvez pudesse escapar ao controle central já é recalçada pelo controle da consciência individual. (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 114)

A ascensão da Indústria Cultural incide diretamente a esfera artística, demanda dessa cada vez mais a sua separação, sua desvinculação da relação com a sociedade, empurra a arte cada vez mais para sua esfera de autonomia. “A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passa tempo o tempo que não passam juntos à máquina” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 127). Aquilo que demandava uma apreciação engajada do receptor perde seu lugar na exaustão da realidade econômica alienante, o capitalismo tardio estende seus tentáculos na diversão dos indivíduos, que se torna prolongamento do trabalho. “O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 128).

Material Artístico

O conceito de material artístico surge em Adorno, como diversos outros conceitos gerais de sua teoria estética, no tratamento específico da música. Aquilo que estrutura como material é o conjunto dos elementos que se dispõe ao artista no processo composicional. O campo musical, na sua especificidade própria, torna uma figura definitiva para compreender o material na sua qualidade teórica: ao pensar em um pintor, por exemplo, o material artístico poderia ser confundido com os elementos físicos necessários para a criação de uma obra, isto é, seja a tela, as tintas, o pincel. Mas não é isso a que Adorno se refere. Esse material físico do pintor seria comparável, por exemplo, ao mero som que se dispõe ao compositor. Na música, o que confere a característica de dignidade de material artístico aos sons é a estruturação relacional entre eles, pois os sons, isolados, não passam de mero barulho. Essa relação entre os sons só é possível enquanto produto do trabalho, isto é, do homem, e são necessariamente históricos.

Tudo o que se apresenta, ao artista, como material, é historicamente empreendido. Adorno aponta que o material é espírito sedimentado, isto é, produto historicamente formado enquanto objetivado historicamente. “Na teoria estética de Adorno, material musical aparece como uma autoridade anônima na qual prescreve certos passos e proíbe outros. O compositor pode negar a aceitar isso sob custo de uma falha estética” (DALHAUS 1974, p. 11). A relação entre o compositor e aquilo que se apresenta diante dele será uma relação de confronto, aquilo que Adorno caracteriza como resistência do material. E é através dessa relação que a música se transforma historicamente, a Arte como um todo, é um movimento dialético próprio do material artístico. “Esse espírito objetivo do material, a subjetividade antiga e que esqueceu de si própria, tem suas próprias leis de movimento” (ADORNO 2006, p. 32). E esse movimento, continuará Adorno, está se movimentando na mesma direção em que se mova a sociedade. A racionalidade da sociedade, que move o complexo social, encontra seu paralelo no movimento do material artístico, enquanto movimento da racionalidade estética. “O conceito de material musical é uma categoria técnica e composicional que deve também ser considerada numa perspectiva estética, sociológica e histórico-filosófica” (DALHAUS 1974, p. 12).

A compreensão da constituição histórica do material é decisiva para estabelecer a superação das tradições que se estabelecem e são apontadas como estruturas naturais. É o que Adorno, influenciado por Lukács, denomina como segunda natureza. “Segunda natureza, para ele [Lukács], não significa mais o resultado da atividade consciente do homem que transforma o seu mundo, ao se pôr a si mesmo como sujeito, mas uma existência que lhe aparece apenas como algo estranho” (DUARTE 1993, p. 97). A racionalidade que habita o campo estético, o locus vital da obra de arte, encontra-se em um movimento histórico dialético, de progressão e reação, e veremos no próximo capítulo como Adorno trabalha essas duas categorias na Nova Música. A expressão do sujeito, que por meio da tensão dialética busca expressar seu sofrimento, aparece na imanência do material que outrora se estabelecia enquanto natural, mas o sujeito que reconhece a si mesmo nesse movimento, o que era natural, na realidade, é historicamente produzido, as tradições, os elementos formais, um dia já foram expressão subjetiva, também.

3.2 O problema da sublimação na Teoria Estética

O conceito de sublimação em Freud

O conceito freudiano de sublimação, na própria teoria psicanalítica, é produto de vários questionamentos e confusões. O fator principal do impasse acerca do conceito se dá pelo fato de ser ausente, nos escritos de Freud, uma elaboração sistemática desse conceito. Começando a explanação pelo próprio termo, Laplanche e Pontalis (1986) dissertam a dupla concepção contida ali: sublimação enquanto o termo químico que descreve o processo de transformação de um corpo no estado sólido diretamente ao estado gasoso; há, também, um vínculo com o termo sublime, frequentemente notado em textos sobre estética. Ou seja, a sublimação pode aparecer enquanto elemento descritivo de um processo, como também habitando o campo estético, onde

o elemento descritivo é inadequado como um juízo sobre um objeto artístico. A falta de uma argumentação sistemática, por parte de Freud, acerca desse conceito, deixa-nos um tanto quanto à deriva para compreender as possíveis interconexões entre essas duas esferas.

Em um texto de 1908, Freud faz uma asserção sobre o mecanismo da sublimação: “Chamamos essa capacidade de trocar a meta originariamente sexual por outra, não mais sexual, mas psiquicamente aparentada a ela, de capacidade para *sublimação*” (FREUD 2020b, p. 73). Retomando o processo descrito no capítulo anterior da nossa pesquisa, temos a diferenciação entre pulsão, meta e objeto. A pulsão, desse modo, possui seus destinos, como o recalque, o narcisismo, a inversão e a sublimação. No mecanismo da sublimação, portanto, a meta, enquanto ação busca satisfazer essa demanda pulsional através do objeto, deixando de ser sexual, busca-se uma realização não-sexual que seja equivalente para a eliminação da excitação. No texto de 1908, inserido ainda na primeira tópica freudiana, vemos o autor discorrer sobre os antagonismos entre a cultura e a vida pulsional, de modo que o desenvolvimento de uma cultura só é condicionado por uma vida pulsional “prejudicada”. Isto é, por mais que a cultura seja importante para o estabelecimento civilizacional do homem, ela impõe a ele renúncias pulsionais que impedem a satisfação. A estrutura neurótica se estabelece, portanto, como uma via de sobrevivência alternativa, com satisfações limitadas, porém que permitem o indivíduo a conviver enquanto sociedade. A sublimação irá aparecer como uma outra via, uma outra solução pulsional, onde o recalque na estrutura neurótica é substituído por um outro mecanismo. Essas vias alternativas da satisfação direta da pulsão revela o caráter de plasticidade desta.

O percurso do desenvolvimento infantil é associado, por Freud, a um período de perversão. A perversão, aqui, aparece como uma característica de uma pulsão sexual ainda não reprimida por nenhum elemento cultural. Freud traça o desenvolvimento da pulsão sexual da seguinte maneira, no texto de 1908: um primeiro momento histórico, a pulsão sexual era livre, isto é, perversa; o segundo momento era caracterizado pela repressão da pulsão sexual, onde se era permitido apenas aquilo que servia à reprodução da espécie. O último estágio, portanto, é definido por ele como onde apenas a reprodução legítima é permitida como meta sexual (FREUD 2020b). A sublimação, desse modo, caracteriza uma forma de realização da pulsão através de uma meta não-sexual, e visa objetos socialmente valorizados. Aquilo que é recalçado, porém retorna, constitui os sintomas neuróticos. O sujeito paga o preço da civilização, podendo até adoecer.

O Eu se defende dela [a moção pulsional] através do mecanismo do recalçamento; o recalçado luta contra esse destino, cria, para si próprio – por caminhos sobre os quais o Eu não tem nenhum poder –, um substituto que se impõe ao Eu pela via do compromisso [Kompromisses]: o sintoma; o Eu, descobrindo sua unidade ameaçada e prejudicada por esse intruso, prossegue na luta contra o sintoma, tal como o fez com a moção pulsional original, e tudo isso produz o quadro da neurose. (FREUD 2016, p. 213)

Freud procede, num texto posterior, explicando que a neurose não se qualifica simplesmente no ato de recalçamento das moções do Isso, por parte do Eu. Ela se refere aos processos de compensação desse recalçamento realizado, isto é, do impedimento de satisfação da pulsão⁹.

⁹ Cf. “A perda da realidade na neurose e na psicose.” in FREUD 2016.

A sublimação nos aparece, nessa linha de raciocínio, no estabelecimento de uma alternativa para a pulsão, pois a cultura já pressupõe a necessidade dessa alternativa.

É importante frisar, entretanto, que a sublimação, como diz Metzger (2008), não pode ser imediatamente associada a um mecanismo de defesa, por mais que possa atuar como um mecanismo de defesa, isto é, a dinâmica da sublimação, ao dessexualizar a meta pulsional, proteger o Eu das consequências que poderiam ser impostas ao indivíduo que realiza, de forma imediata, a satisfação de suas pulsões. Alguns autores, posteriores a Freud, buscam o termo “mecanismos de desimpedimentos” para tratar desse tipo de solução para as demandas pulsionais que se diferenciam dos mecanismos de defesa¹⁰. Não cabe aqui, entretanto, estender-se acerca desse debate, sendo suficiente apresentar certos aspectos do funcionamento da sublimação diante das demandas da pulsão.

Pode-se deduzir, de alguns enunciados de Freud nos textos mais antigos, como apresentado, que a sublimação e a dessexualização seriam sinônimos, que todo mecanismo de sexualização seria essencialmente sublimação. Na obra *O Eu e o Isso*, Freud aponta que a dessexualização pertence à sublimação, mas uma não se reduz a outra, ao dizer que, na libido narcísica, ocorre uma dessexualização. A separação entre pulsões de autoconservação e as pulsões sexuais, estas últimas surgem em um momento posterior à primeira. A caracterização mais ampla da sublimação, como aponta Metzger, se encontra na Conferência XXXII, onde Freud aponta de forma sucinta: “Denominamos sublimação um certo tipo de modificação da meta e mudança de objeto, em que nossos valores sociais entram em consideração” (FREUD 2010c, p. 175). No processo da sublimação, a mudança do objeto será mediada pelo Eu, isto é, as pulsões de objeto se transformam em pulsões narcísicas, direcionadas ao Eu, para assim poder ser vinculada a elementos sociais.

E surge mesmo a questão, digna de um tratamento mais aprofundado, de que este seria talvez o caminho geral da sublimação, de que talvez a sublimação ocorra por intermediação do Eu, que primeiro converte a libido objetal sexual em libido narcísica, para depois dar-lhe quiçá outra meta (FREUD 2011, p. 37)

A possibilidade de uma satisfação de uma pulsão sexual por meio de um objeto não sexual é o que caracteriza, portanto, a plasticidade da pulsão. A pulsão não perde seu caráter sexual, porém ela alcança sua satisfação, mesmo com ressalvas, por meio de um objeto não-sexual. Como diz Garcia-Roza, a sublimação é peculiar por, ao mesmo tempo que funciona como um mecanismo de defesa, ela satisfaz a demanda pulsional.

No que se constitui, portanto, as características sociais visadas pela sublimação? A desvinculação do objeto sexual na pulsão incide em um investimento narcísico, como dito, numa mediação, da sublimação, pelo sujeito. Porém, ao estabelecer um valor social do objeto na sublimação, parece se deslocar um tanto esse teor narcísico: a sublimação, como diz Metzger,

¹⁰ “Esta oposição deve-se ao fato de que os mecanismos de defesa — ou compulsões defensivas — são automáticos e inconscientes, permanecem sob o domínio do processo primário e tendem para a identidade de percepção, ao passo que os mecanismos de desimpedimento obedecem ao princípio de identidade dos pensamentos e permitem ao sujeito liberar-se progressivamente da repetição e das suas identificações alienantes” (LAPLANCHE e PONTALIS 1986, p. 280)

será balizada pelo ideal do eu, que é, também, o fundamento da própria interrelação social.

Se a sublimação tem como condição de ocorrência a valorização social e se essa mesma valorização é guiada pelo ideal de eu - pelos ideais sociais que apontam o que deve ou não ser valorizado - podemos, então, supor a recompensa narcísica em jogo na sublimação como sendo balizada pelo ideal de eu - herdeiro do narcisismo infantil. É o ideal de eu que indica onde está a valorização social. (METZGER 2008, p. 72)

Estabelecido a compreensão do mecanismo sublimatório no aspecto pulsional, devemos, então, tentar compreender aquilo que poderíamos chamar de estética freudiana, a passagem para a produção artística em si. Freud trata, em uma palestra que se tornou o texto chamado *O poeta e o fantasiar*, das relações entre as brincadeiras de criança, constituídas pelo devaneio fantasioso, com o fazer poético. O trabalho estético do poeta, para Freud, carrega o elemento fantasioso que animava os jogos e brincadeiras da criança, que ainda continua a existir nos adultos, porém esses últimos lidam com suas próprias fantasias de modo embaraçado, envergonhados, diante do ato de enxergar esse fantasiar fora do processo fantasístico, até como se contasse para alguém a sua própria fantasia. Freud, então, aponta à capacidade técnica do poeta de produzir um objeto artístico, tendo o seu conteúdo fantasioso, entretanto, agradando aqueles que leem, observam ou escutam a obra. A fantasia, também chamada de sonhos diurnos, assemelham-se aos próprios sonhos inconscientes.

As satisfações dessa espécie [das pulsões sublimadas], tal como a alegria do artista com a criação, com a encarnação da figura de sua fantasia, a do pesquisador com a solução de problemas e com o reconhecimento da verdade, possuem uma qualidade particular, que certamente um dia poderemos caracterizar metapsicologicamente (FREUD 2020b, p. 325).

Nessa passagem, vemos Freud apontar que a psicanálise ainda não era capaz de descrever, metapsicologicamente, o mecanismo da sublimação. Diz-se que Freud escrevera um texto sobre a sublimação sob a ótica metapsicológica, porém, esse escrito ou foi perdido, ou destruído pelo próprio autor. O que restou, portanto, são considerações acerca de um termo muito utilizado pelo pai da psicanálise, porém ausente de uma fundamentação e que, também, altera suas especificidades, ora tendo uma característica mais específica, ora abrangendo um maior número de fenômenos psíquicos.

O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação das pulsões que ela inicialmente requer, e concede a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade na fantasia. Mas encontra o caminho de volta desse mundo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo, valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real. (FREUD 2010b, p. 86)

No âmbito estético, os escritos de Freud assumem uma postura conteudística da análise artística: os problemas formais das obras são ignorados. Isto é, o projeto estético de Freud, se assim seja adequado denominar, não se ocupa dos problemas formais das obras artísticas, porém analisar o processo de estruturação dos conteúdos, a intenção do artista, e o que esse processo pode oferecer para a manifestação de dinâmicas psíquicas através da simbolização inerente ao representar artístico.

Nesse sentido, não é casual que a maioria das análises freudianas de obras de arte obedecem normalmente a uma *análise semântica de conteúdo* que não dá lugar, ou

que secundariza, a análise das estruturas formais em sua dinâmica interna, assim como as considerações sócio-históricas sobre as obras. (SAFATLE 2008 p.)

Artistas não sublimam

No aforismo 136 da *Minima Moralia*, Adorno inicia com uma assertiva contundente: os artistas não sublimam. Dado o notável estilo adorniano de escrita, seus exageros estilísticos frequentes, esse tipo de asserção não pode ser tomado em sua literalidade, ela representa um movimento argumentativo crítico, pois o objeto da crítica não se resume ao ponto de os artistas realizarem sublimação ou não, mas envolve toda uma constelação conceitual psico-cognitiva. Na leitura de Freitas (FREITAS in DUARTE; PUCCIARELLI, 2020), vemos em Adorno três principais momentos da aproximação dele com o conceito de sublimação: o problema da sublimação na Indústria Cultural; a crítica da sublimação, como na *Minima Moralia*; e a aproximação com o conceito, na *Teoria Estética*. Não que esses momentos representem mudanças significativas de interpretação, por parte de Adorno, porém, cada momento se articula em direção a evidenciar certos elementos de seu argumento. Os problemas estéticos e formais recebem um foco muito mais intenso na argumentação adorniana, deslocando-o substancialmente do que Freud desenvolveu no âmbito estético. Assim Adorno diz: “O momento de ficção nas obras de arte é, como em todos os positivistas, excessivamente valorizado pela sua suposta analogia com os sonhos.” (ADORNO 2008b, p.22).

O mecanismo da sublimação, em Adorno, representará um elemento estético pertencente ao próprio movimento interno das obras artísticas, desvinculado, portanto, do mecanismo sublimatório tal qual aparece na psicanálise freudiana. Não que seja, evidentemente, uma forma de negar de modo absoluto o que Freud desenvolveu, porém, tratar da possibilidade da sublimação numa verdadeira estética¹¹ que não se proponha enquanto análise psicológica de obras, deve ser articulada enquanto imanente ao objeto, que esteja vinculado aos problemas formais e construtivos da obra. “As obras de arte surgem-lhe apenas como factos, e escapa-lhe a sua objetividade própria, a sua coerência, o seu nível formal, os seus impulsos críticos e, finalmente, a sua ideia de verdade” (ADORNO 2008b, p. 23). Se a obra de arte se porta como uma antítese social da sociedade, que se apresentam através de seus problemas formais, uma análise psicológica de conteúdo elimina todo seu potencial crítico imanente. Essa postura de Adorno diante da psicanalização das obras de arte não se realiza enquanto negação da possibilidade de se realizar tal tipo de abordagem, mas tendo em vista sua especificidade: “A tese psicanalítica de que, por exemplo, a música seria o meio de defesa de uma paranoia ameaçadora, é talvez muito válida no plano clínico, mas nada diz sobre a categoria e o conteúdo de uma única composição estruturada” (ADORNO 2008b, p. 22).

A sublimação será um conceito, para Adorno, que possui uma dialética interna. Ao

¹¹ Aqui se pode também retomar a passagem de Adorno, na Teoria Estética, de que Kant e Hegel foram os últimos que puderam escrever teorias estéticas sem nada entender de arte, compreendendo Freud como um leigo, como o próprio admite em alguns momentos de sua obra. “Só os diletantes referem tudo o que se encontra na arte ao inconsciente” (ADORNO 2008b, p. 23)

mesmo tempo que é uma forma de satisfação pulsional mediada por um investimento narcísico, ela é uma negação da satisfação primária. Na Dialética do Esclarecimento aparece assim: “As obras da civilização são o produto da sublimação, desse amor-ódio adquirido pelo corpo e pela terra, dos quais a dominação arrancou de todos os homens” (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 218). A própria existência da cultura e da arte aponta para uma abdicação da satisfação direta, carrega consigo um elemento de impossibilidade. Enquanto um momento condicionado pela repressão determinada pelo social, a Arte enquanto algo socialmente aceito implica num elemento contraditório em si. Marcuse traz uma nomenclatura própria para apresentar a dualidade da sublimação, que nos cabe para ilustrar essa possibilidade: “sempre que a sublimação repressiva prevalece e determina a cultura, a sublimação não-repressiva deve-se manifestar em contradição com toda a esfera de utilidade social; vista a partir dessa esfera, é a negação de toda a produtividade e desempenho aceitos.” (MARCUSE 1978, p. 181).

Abordando as produções do artista ao nível do puramente subjetivo, independentemente dos fatores exteriores e objetivos que puderam influir sobre o mecanismo de “criação”, ela se oporia radicalmente à leitura marxista que, ao contrário, procura colocar em evidência, um pouco à revelia do sujeito, as relações existentes, as forças de produção estéticas e as forças de produção sociais. (JIMENEZ 1977, p. 76)

Adorno irá, então, adotar o conceito de sublimação, na *Teoria Estética*, de um modo bem particular. Ela irá se desvincular de sua dinâmica psicanalítica como mecanismo pertencente ao aparelho psíquico, e aparecerá como um movimento interno da obra artística em sua imanência. “Em vez de a arte sublimar conteúdos psíquicos de seus autores, ela se espiritualiza em um processo de sublimação de seus próprios materiais” (FREITAS in DUARTE; PUCCIARELLI 2020, p. 129). A lógica sublimatória da transição das pulsões na particularidade do sujeito para o teor social universal dos produtos sublimados, na teoria psicanalítica, está a par do movimento dialético entre o particular e o universal, a objetivação do indivíduo, no fazer artístico. A sublimação, para Adorno, não pode permanecer na positividade da satisfação de demandas pulsionais pura e simplesmente, pois o artista, no processo produtivo, se defronta com as demandas dos materiais. Adorno traça uma relação da sublimação com a catarse, como apresentada por Aristóteles: o que essa última buscava no exterior, com o efeito da obra, a sublimação, em Adorno, aparece como uma catarse imanente das obras.

Nisso consistia a sublimação estética; Hegel chamava geralmente a este comportamento a liberdade perante o objeto. Garantia assim a dignidade ao sujeito que, numa experiência espiritual, se toma sujeito através da sua alienação, ao contrário do desejo filistino que exige à arte que lhe dê alguma coisa. (ADORNO 2008b, p. 35)

O processo que constitui a obra de arte, e aquilo que demanda analisá-la em sua imanência, perde muito se for meramente tratado na simplicidade da categoria psicanalítica de sublimação. Os artistas não sublimam, mas a arte expressa. O conceito de sublimação, em Adorno, estará vinculado à relação entre expressão e construção, os problemas inerentes ao fazer artístico que faz aparecer a realidade social, de modo refratado, no interior da obra.

Partindo dessa imagem dos grandes artistas como pessoas que, não raro, estiveram em conflito com a época em que viveram e que criaram construtos que se sustentam por si mesmos em virtude de sua dimensão espiritual, Adorno propõe que o termo adequado

para caracterizar a relação entre criação artística e a vida pulsional seja o de *expressão* e não o já consagrado “sublimação”, o qual, segundo o filósofo, abstrai do construto criado pelo artista – momento objetivo da obra -, concentrando-se apenas em aspectos subjetivos de sua psicologia. (DUARTE 1998, p. 332)

3.3 Para uma Filosofia da Música

Uma breve biografia musical de Adorno

Para se pensar a influência do campo musical no pensamento de Adorno, é necessário fazer uma breve consideração biográfica do filósofo. A presença da música em sua vida se faz notável desde muito cedo: sua mãe, até o casamento com seu pai, era uma cantora de ópera; sua tia, a quem Adorno considerava uma segunda mãe, era pianista, inclusive teria acompanhado a soprano Adelina Patti em alguns recitais. Aos 12 anos, o pequeno Teddy já era capaz de executar algumas peças de Beethoven nos teclados do piano que habitava a casa muito musical da família Wiesengrund-Adorno. Teve aulas de piano com Bernhard Sekles, que fora professor de Hindemith. Após terminar seu Doutorado, aos 25 anos, Adorno muda-se, por um breve período, para Vienna, com o intuito de estudar composição com seu amigo e então futuro mestre Alban Berg. O jovem filósofo, antes de ser reconhecido enquanto figura importante no cenário acadêmico, destacava-se por suas publicações musicais, encarregando-se inclusive de editar uma revista que publicara, anteriormente, diversos textos de sua autoria. Berg, cuja obra foi objeto de alguns escritos de Adorno, foi responsável por uma curiosa e delicada sugestão ao jovem filósofo e compositor: devia escolher entre Beethoven e Kant, entre música e filosofia. Como se nota, o conselho não foi devidamente seguido: por mais que tenha realizado uma carreira acadêmica em Filosofia, a música nunca deixou de ser uma preocupação de Adorno. Não só isso, porém a relação entre Filosofia e Música é elemento fundamental para se compreender a experiência intelectual do autor. Junto aos ensinamentos de Berg, Adorno também teve aulas com o renomado pianista Eduard Steuermann (LEPPERT 2009).

Adorno começa a publicar textos sobre música desde muito cedo, os primeiros logo no início da década de 20, onde a maioria dessas publicações o autor discutia a música atual da época, a Nova Música. Ali tratava de compositores como Bela Bartok, Hindemith, Schoenberg, Berg e Webern, um período efervescente de mudanças no campo estético como um todo, movimento em que a Arte Moderna marcava seu espaço através do choque, a ruptura com a tradição artística. Mas não só sobre a situação artística daquele período histórico, Adorno também publicou diversos artigos sobre compositores tradicionais da arte burguesa, como Bach, Beethoven, Schubert, Ravel e entre outros. Seu primeiro livro sobre música foi um trabalho sobre Richard Wagner, denominado *Versuch über Wagner*, de 1938. Nota-se a relação da figura de Adorno com a música, também, na participação que esse teve orientando o escritor Thomas Mann, na escrita da obra *Doutor Fausto*, ao lhe auxiliar, no âmbito musical, para a criação dos elementos da personagem Adrian Leverkühn, um compositor.

Pensar uma estética musical, em Adorno, que valha assim ser chamada, nos proporcionará

uma certa dose de redundância após ter discutido diversos pontos de sua teoria estética como um todo. Na sua obra, a confluência entre uma estética geral e uma estética musical se realiza quase com um trânsito livre: porém não é uma via de mão dupla, completamente. Cada arte se caracteriza por sua estrutura própria, seus materiais próprios. Mas as obras, que devem ter seu teor de verdade desvelado pela crítica imanente, portanto, fechando-se em si mesma, não são dignas da comparação exterior entre elas, a mera funcionalidade de trânsito de mais ou menos verdade. Como compositor, o campo musical é aquele onde Adorno se sente mais livre para circular, onde a construção sistemática dos elementos lhe parece de forma mais precisa, as articulações e os problemas formais lhe dizem mais. A simultaneidade formativa do Adorno música e do Adorno filósofo, portanto, explicita a intimidade constitutiva de uma experiência filosófica indissociável do pensamento musical.

Música como linguagem

Em contraste com a estética hegeliana, que coloca a poesia como a forma mais elevada de realização estética, a música, será para Adorno, o local privilegiado pra se compreender os problemas da realidade social mediadas por problemas formais imanentes na construção das obras. Esse elemento se dá pelo próprio meio musical, a particularidade do material artístico que constitui a arte musical. A música é essencialmente linguagem, para Adorno. O nexo dos elementos individuais, a estrutura lógica da música deve à estrutura lógica da linguagem. Diferentemente da linguagem, porém, a música não é dotada de uma intencionalidade tal qual a linguagem. Isto é, ela não é dotada de uma significação que aponta para além dela própria, mas, como a linguagem, ela se estrutura como uma sucessão temporal de sons articulados. Nada pode ser abstraído da música, ela não constrói um sistema de signos, não possui conceitos tal qual a linguagem. Porém essa não-intencionalidade característica da música não se dá numa ausência completa de intencionalidade. O que habita a música é uma dialética: música sem qualquer intencionalidade seria como um caleidoscópio musical, uma mera coleção de sons; a música que se pauta na pura intencionalidade se tornará, falsamente, linguagem.

Como linguagem, a música tende em direção ao puro nomear, a absoluta unidade entre objeto e signo, que em sua imediatez é perdido para todo conhecimento humano. Na utópica e ao mesmo tempo desesperançosa tentativa de nomear está localizada a relação da música com filosofia, pela qual, por essa mesma razão, é incomparavelmente próxima, em sua ideia, mais que qualquer arte. (ADORNO 2009b, p. 140)

O que particulariza a música, como meio de expressão artística, é sua incapacidade, de modo imediato, de comunicar algo. Falta a ela uma cadeia de signos cujos elementos da realidade sejam representados de modo imediato. A música, no entanto, não é pura expressão: a articulação formal de seus elementos é racional. Na música não há significados, diz Adorno, porém gestos. A música é enigmática na sua própria existência por seu total alheamento da concretude real dos símbolos. Essa característica particular da música, no entanto, é herança de um momento histórico primevo, é a conservação de um elemento mágico e pré-racional, que, na música autônoma, desvela a racionalidade que abriga o não-idêntico. O que a música, num

período primevo, estava associada ao mero imitar, numa dinâmica social mágica e pré-racional, ela se transforma ao se estabelecer em uma estrutura própria, autônoma, de símbolos. Ela deixa de ser uma mera imitação e se torna a objetivação mimética daquilo que está no interior dos seres humanos, se torna voz do sofrimento.

Ao tornar-se linguística, a música afirmou-se como um órgão de imitação, mas agora, em contraposição aos seus primeiros impulsos gestuais e miméticos de mediação subjetiva, uma imitação refletida, como uma imitação das coisas que transpiram no ser humano. (ADORNO 2009b, p. 146)

A transformação do elemento expressivo, na música, é debatida por Adorno, no que condiz com o momento atual do debate. Na *Filosofia da Nova Música*, podemos ler como as convenções que outrora serviam como princípio organizador das obras não eram tão externas assim à música, elas próprias já foram experiências vitais, como diz Adorno, que cumpriram sua função e foram sedimentadas. É a própria função de organização que a música expressionista rompe, não com o intuito de uma demolição da organização musical, mas sim da necessidade de um princípio organizador que permita a subjetividade estética autônoma se organizar em seus próprios termos¹².

Adorno se torna adepto da teoria da racionalização na esfera musical de Max Weber, isto é, no movimento histórico de racionalização da vida, do estabelecimento da racionalidade instrumental no capitalismo. O entendimento de Adorno, inspirado em Weber, que trata do movimento progressivo do material musical e de seu domínio por parte do artista é crucial: o sociólogo é o primeiro a pensar a música, e arte em geral, como uma esfera autônoma, onde a racionalidade existente na realidade externa aparece em seu interior. Assim como o mundo, de modo geral, racionaliza, como diz Weber, a música também será campo de racionalização. No que trata da obra denominada *Os fundamentos racionais e sociais da Música* (1995), Weber traz a tese de que a cultura ocidental é caracterizada por dois aspectos, que são (a) uma tendência de aumento da racionalização em todos os aspectos da sociedade, e (b) a tendência de aumento do domínio da natureza que o processo anterior implica. Desse modo, na obra, Weber analisa esse processo nos seguintes termos caracterizados por Paddison: (i) a relação a melodia com a harmonia; (ii) uma comparação das escalas e sistemas tonais ocidentais e não-ocidentais; (iii) polifonia e o desenvolvimento dos sistemas de notação; e (iv) a tecnologia de instrumentos musicais e seus sistemas de afinação. Essa análise weberiana é vista por Adorno como pioneira no que trata da relação entre sociedade e a música, desenvolvendo uma genuína sociologia da música.

Porém, essas duas tendências de racionalização, tanto no mundo externo quanto dentro da própria esfera musical, não devem ser vistas como idênticas. A racionalidade do mundo externo, que Weber vê como a racionalidade de meios e fins, não é a mesma da racionalidade estética, que não é encontrada em Weber por nenhuma tipificação. Adorno, entretanto, vê essa racionalidade estética por meio da influência kantiana de finalidade sem fim, aquela racionalidade que não tem

¹² O debate específico sobre a obra *Filosofia da Nova Música* será objeto do terceiro capítulo da presente investigação.

finalidade, que Paddison associa com racionalidade de valor em Weber. “Adorno argumenta que Weber demonstrou que sua [da música] expressividade individual e aparentemente hermética pressupõe e é determinada pela racionalidade de modo que ela conecta com o domínio da racionalidade de meios e fins da própria sociedade” (PADDISON 1993, p. 139). A racionalidade característica da sociedade, de domínio da natureza, irá aparecer, também, no procedimento do fazer musical. O domínio do material é o que possibilita a emancipação da música tal qual se materializa na Nova Música.

Sociedade na forma-sonata

A preponderância da música nas obras sobre estética de Adorno, como apontada, conduz-nos a investigar de modo mais específico a relação entre arte e sociedade através das particularidades dos problemas formais. Apesar da afirmação, na *Filosofia da Nova Música*, que uma filosofia da música só fosse possível enquanto filosofia da nova música, um conjunto de anotações sobre Beethoven foi deixado por Adorno sem nunca ter sido publicado. Essa obra habitou as intenções do filósofo por diversos anos, porém nunca chegou a ser, de fato, concluída¹³. Beethoven compreende o espírito de uma burguesia revolucionária, para Adorno, que se cristaliza no potencial revolucionário do seu fazer musical. Witkin, em seu estudo sobre música em Adorno, parte das grandes sinfonias, como presentes em Haydn, Mozart e Beethoven, como manifestações protagonistas da forma-sonata enquanto modo de produção musical da burguesia romântica por excelência. Mantendo o Romance como contrapartida, com seu poder de representatividade concreta, a música também se estabelece enquanto, em suas características próprias, um modo de “narrativa” das experiências da vida burguesa. “Se a ‘sinfonia-sonata’ for equacionada com o romance enquanto um meio poderoso de registrar relações sociais, a chave para essa equação se encontra na forma da sonata, em suas relações estruturais” (WITKIN 1998, p. 28-29). Na instância mais básica do problema, pensar a relação entre a forma musical e a sociedade, o funcionamento desse mecanismo crítico se dá pela relação particular-universal que se faz presente tanto na arte quanto na sociedade como um todo. Essa relação é constituída pelo conflito entre o sujeito particular, o individual, e a sociedade em sua totalidade. Isto é, todos os problemas que concernem à filosofia social em dada sociedade estão configurados nessa relação contraditória entre sujeito e totalidade social. Na música, entretanto, essa relação entre particular e universal está contida na relação estabelecida entre o motivo, a célula particular da música, e a forma musical total enquanto universal.

Na racionalidade instrumental, onde o particular e o universal são pensados a partir de uma unidade harmônica *a priori*, de modo que tudo aquilo que habita o particular, mas que não está sob os critérios do universal, é excluído. Adorno vê isso como um ato de violência para com o particular. A obra do Beethoven médio, por exemplo, permite ao motivo, na construção formal, exprimir sua liberdade e espontaneidade por meio da criação formal em um processo de desenvolvimento imanentemente determinado. “A composição como um todo é tematicamente

¹³ Cf. “Editor’s preface” in ADORNO 1998.

desenvolvida pela repetição e variação dos *motivos* básicos pela qual é constituída” (WITKIN 1998, p. 30, nosso grifo).

O uso das ferramentas teóricas de *variação e repetição* servirão para compreender a ideia de que o indivíduo perpassa, na música, por uma série de transformações em sua própria constituição, isto é, permitindo o livre movimento do devir, do não-idêntico, sem se privar de suas particularidades no uso abstrato das categorias. Esse esforço, no Beethoven médio, que Adorno vê o auge do esforço burguês na tentativa de conciliar a liberdade individual com a força do coletivo, pelo meio artístico. Adorno aponta para a intimidade construtiva entre a filosofia hegeliana e a música de Beethoven: “No trabalho de ambos, nós encontramos o espírito burguês exaltado no seu auge” (ADORNO 1998 p. 16). Durante obra, Adorno discute em diversos momentos a relação entre ambos, acentuando o momento de recapitulação, na forma-sonata, como representação do problema da tese da identidade em Hegel, que, como Adorno disse sobre esse último, escapa à sua própria dialética. “Da recapitulação Beethoven produziu a identidade do não idêntico. Implícito a isso, entretanto, é o fato de que enquanto a recapitulação em si é positiva, o convencional tangível, é também o momento da não-verdade, de ideologia” (ADORNO 1998, p. 17)¹⁴.

Se, em Haydn e Mozart, a “ideia” (*Einfall*) ainda estaria no *Sein* dos temas, como Beethoven, assistimos à sua torção dialética: a reflexão prioriza o *Werden* temático, o devir passa a constituir o próprio *Einfall* da composição. Com Beethoven, o devir temático leva à reconstrução subjetiva da forma de “baixo para cima”, da particularidade como mediação da totalidade. (SOCHA 2015, p. 65)

Tempo e Forma

A categoria do tempo é a mais fundamental na estética musical de Adorno. Como afirma Socha (2015), não existe uma teoria do tempo musical fixo, definitivo, pois a música é dialeticamente determinada pela historicidade, ou seja, incide na definição de um conceito especulativo de tempo musical. O que se deve ter ciência é a relação entre o tempo musical e o tempo empírico, o modo que o tempo empírico aparece no tempo musical. É também na obra sobre Beethoven, em um fragmento de 1940, que Adorno empreende uma descrição de uma teoria dos tipos. Esses tipos não estão diretamente associados às formas musicais, porém referem-se ao núcleo temporal das peças. Adorno caracteriza, portanto, dois tipos: o primeiro, o tipo intensivo, está condicionado pela ideia de contração temporal, descrito como “o verdadeiro tipo sinfônico”; o segundo tipo é o extensivo, um tipo mais difícil de ser descrito, segundo Adorno, de modo que ele o relaciona ao período médio e tardio de Beethoven. No primeiro, diz Socha (2019), ocorre uma tentativa de “contração da passagem temporal em um instante carregado de sentido pelas suas relações internas ou, dito de outro modo, de produzir uma unidade dialética entre totalidade e particularidade, cuja objetivação confronta o tempo empírico” (SOCHA 2019, p.164). No segundo, entretanto, Adorno revela a dificuldade em caracterizá-lo,

¹⁴ Frederic Jameson possui uma obra sobre Hegel que leve o nome de *The Hegel Variations*, título inspirado na tese adorniana, e que em diversos momentos apresenta os paralelismos entre a dialética hegeliana e o trabalho composicional de Beethoven, no sentido imanente.

de compreender seu modo de ser, porém nota-se a tentativa de preenchimento do tempo, e não mais a contestação do tempo empírico. Porém, “O estilo tardio [de Beethoven] confirma, por fim, a superação dialética dos dois tipos, fornecendo um modelo singular de crítica à ideologia em sua lógica de desintegração (extensivo) que, não obstante, preserva o princípio de construção (intensivo)” (SOCHA 2019, p. 164).

Por mais que essa teoria dos tipos de Adorno se realizem, primeiramente, numa obra sobre Beethoven, elas irão influenciar a estética musical adorniana como um todo. Desse modo, devemos compreender a dinâmica relacional entre o tempo musical e o tempo empírico, como a música transparece a sociedade, em seu interior, na temporalidade interna da obra. O ponto não é que haja um vínculo simbólico entre as instâncias temporais, mas o modo de se manifestar do tempo musical, em sua própria imanência, que reflete o tempo empírico. A estrutura sinfônica que, em Beethoven, estabelece o tipo intensivo representa uma confrontação dialética com o tempo empírico, “cuja virtude foi a de liberar a lógica musical da dependência da estaticidade e da “repetição” imposta pela sua função social de *divertimento*.” (SOCHA 2019, p. 166). Ocorre, aqui, uma contração dialética do tempo através do trabalho motivico-temático. O tipo extensivo, por sua vez, não busca o embate do tempo através de sua contração, porém através do preenchimento busca a superação do tempo. “O extensivo consiste na redução da seção central de desenvolvimento [*Durchführung*] e na substituição do caráter processual do trabalho motivico por episódios historicamente sedimentados, modelos expressivos convencionais, repetições estáticas de motivos” (SOCHA 2019, p. 176).

O que confere à subjetividade estética autônoma o princípio organizador da música é, para Adorno, o princípio técnico do desenvolvimento. O desenvolvimento é a parte da sonata que confere aos temas uma carga subjetiva reflexiva, que, em Beethoven, assumiu a centralidade da própria forma-sonata.

Em Beethoven, entretanto, desenvolvimento, a reflexão subjetiva do tema que decide seu próprio destino, torna-se o centro da própria forma. Ele justifica a forma, mesmo quando é convencionalmente pré-determinado, produzindo-o de nova forma, espontaneamente. (ADORNO 2006, p. 46)

A transformação da função do desenvolvimento incide na própria superação da forma sonata. A divisão tradicional da forma-sonata, que consistia na exposição dos temas, o desenvolvimento e a reexposição, é removida da sua rigidez formal. A totalidade da obra não consiste na sobreposição dos momentos individuais de “cima para baixo”. A relação entre totalidade e particularidade é dialética. A categoria de tempo da dialética hegeliana é o próprio devir. “Ou seja, o todo se forma a partir de elementos independentes que não se relacionariam entre si *a priori*, mas através de um devir no qual o todo é resultado de uma processualidade contínua” (SAFATLE 2018, p. 107).

O conceito de forma demanda um maior esclarecimento, pois ela estabelece um ponto fundamento na relação entre a construção e a expressão imanente à obra de arte. Em uma descrição genérica, o conceito de forma pode ser pensado como índice de organização total de elementos particulares. “Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível

quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexo quanto uma conversa a qual se muda, sem sentido, de um assunto para outro” (SCHOENBERG 2012, p. 1). A forma é a realização da totalidade dos elementos individuais que se organizam no tempo. Na tradição, ocorria a existência de formas dadas, como é o caso da forma rondó. Um modo de organização que se impunha ao conjunto particular dos elementos de modo externo. “O contraste entre tutti e solo escondido no rondó, entre o individual e a totalidade, foram transformados em dinâmicos no concerto e se tornaram essenciais para a forma decisiva da idade moderna, a sonata” (ADORNO 2009b, p. 201). As estruturas formais que se estabelecem na tradição irão configurar, para Adorno, elementos dados como naturais, como segunda natureza.

Toda arte contém elementos que, no instante de sua produção, parecem naturais, óbvios. É somente depois, no curso de desenvolvimentos posteriores, que o caráter transiente e histórico desses elementos se evidencia, que aquilo que parecia natural então se revela numa ‘segunda natureza’ (ADORNO 2008, p. 383)

Retomando a discussão do primeiro capítulo da pesquisa, as formas que são impostas de modo exteriores à composição, isto é, a adequação de elementos particulares submissos às demandas da forma universalizante, irão transparecer uma relação de submissão do impulso expressivo às demandas construtivas. Nessa passagem, Adorno busca demonstrar que o estabelecimento dessas formas universais são produtos de um movimento histórico, a sedimentação de um conteúdo que se torna, historicamente, forma. Essas formas não possuem dignidade de ser-natural.

A transição da função da forma musical que, em Beethoven, ocorre uma alteração significativa no sentido da expressão irá se radicalizar na música de Schoenberg. A situação da técnica com que o compositor se depara, a do material musical que se apresenta, demanda um novo fazer musical, pois as condições da realidade social, fragmentada, não permitem mais a existência de uma obra fechada, isto é, um todo harmônico e simétrico. O desafio é atingir densidade na construção formal, o que outrora não era demandado pela coerência intrínseca das grandes formas. A temporalidade extensiva que habitava a composição de Beethoven é negada como ideologia, é rompida pelo movimento rápido, porém denso e consistente¹⁵. A música enquanto obra fechada evoca a alegação de conciliação entre o universal e o particular. A música de Schönberg, ao estabelecer a expressão como mola propulsora da construção formal, rompe com essa pretensa conciliação. E essa música será o modelo de racionalidade que atua como refúgio da subjetividade, quebrando com os tabus da expressão na forma tradicional.

¹⁵ ADORNO 2006, p. 34.

4 Sismograma como artifício estético da Nova Música

4.1 Os problemas musicais na Filosofia da Nova Música

A obra *Filosofia da Nova Música*, publicada em 1948, na Alemanha, é caracterizada por um longo processo de produção anterior, tendo sido iniciada a redação da sua primeira parte no início dessa mesma década, por volta dos anos 40 e 41, ainda no período de exílio de Adorno nos Estados Unidos, onde o horror da Segunda Guerra Mundial habitava o espírito desse período. Na realidade, Adorno não havia planejado, de fato, uma obra tal qual fora publicada 7 anos depois, dado que a primeira parte do livro, um ensaio dedicado à música de Schoenberg e à condição da composição musical naquele período, foi submetido ao editorial do *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, a pedido de Dagobert Runes, para publicação. O próprio Adorno empreendeu a tradução desse texto para o inglês ao submetê-lo para publicação, que, entretanto, fora negada. O manuscrito deste ensaio teve importância singular: após a leitura desse manuscrito, Horkheimer, que também morava na “Califórnia Alemã”, indagou Adorno sobre a possibilidade da redação de uma obra, aquilo que veio a se tornar a *Dialética do Esclarecimento*. O próprio Adorno, na *Filosofia da Nova Música*, aponta a relação íntima entre esses dois escritos: “Esse livro deve ser compreendido como um excursão detalhado da *Dialética do Esclarecimento*” (ADORNO 2006, p. 5).

O que configura, então, o adjetivo “nova”, vinculado ao substantivo música? A primeira tradução oficial em Inglês, após a própria publicação do livro, conduz-nos ao entendimento dessa caracterização. O título, nessa tradução, é determinado como *Philosophy of Modern Music*, onde o termo *neu* aparece traduzido como *Modern*, onde teríamos o título como Filosofia da Música Moderna. O termo Moderna, entretanto, por mais que possa aparentar uma solução correta no âmbito linguístico, falha em trazer a ideia do Novo (*new*), da Nova Arte, da Nova Música. A própria ordenação de palavras, na língua portuguesa, possibilita-nos enxergar como o adjetivo “novo”, ao aparecer anteriormente na construção, aparenta um ar de ruptura com uma tradição, e não uma mera atualidade de algo que fora continuado. O próprio Schoenberg (1950) considera o termo Moderno problemático, pois carrega consigo um elemento temporal que, por essência, aponta para sua própria condição de ser algo que será ultrapassado, uma moda que não sobrevive ao tempo.

A insurgência da ruptura artística que configura a Nova Arte nasce de um momento histórico anterior ao momento em que Adorno redige o livro: diante dos horrores da Primeira Guerra, existia um espírito na sociedade de buscar por um “novo” homem, uma “nova” sociedade, espírito esse que refletia no meio artístico, que criou o impulso pela “nova arte”: nova música, nova pintura, novo teatro, nova poesia (ALMEIDA 2007, p. 32). No âmbito estético, dirá Almeida (2007), ocorria uma necessidade de ruptura com a tradição artística estabelecida, caracteriza-se um espírito resultante do desenraizamento dos compromissos de estilo (*Stilgebundenheit*), uma recusa veemente das “normas e práticas herdadas da tradição” (ALMEIDA 2007, p. 33). Essa

tradição estabelecida e seu compromisso com as esferas da sociedade, antes da emergência da autonomia das esferas, eram vinculadas por um certo pano de fundo. O termo usado para caracterizar esse vínculo existente é *Verbindlichkeit*, no qual seu sentido se origina do termo *binden*, que significa ligar, vincular.

Nesse sentido, os estilos históricos eram *verbindlich* porque expressavam os vínculos da esfera artística com outras esferas da sociedade. Ao mesmo tempo, eles também eram ‘criadores de vínculos’, pois reafirmavam esteticamente os valores de uma nação, cultura ou época. A “obrigatoriedade” das formas e tipos impostos por determinado estilo histórico submetia, assim, o artista individual e a obra singular a seu poder universalizante. (ALMEIDA 2007, p. 33)

Como debatido no capítulo anterior, a ascensão da Arte Autônoma é determinada pela necessidade de desvinculamento dessa relação conteudística com a realidade exterior. É importante frisar isso para entender o devir musical inerente ao movimento do material musical característico da Nova Música.

A busca pela autoconservação constitutiva da racionalidade, portanto, será impressa na música, na visão de Adorno, através da tendência do fazer musical pela elevação da expressão, a atividade do sujeito na busca pela autonomia. Paddison (1993) esquematiza o processo de racionalização em três etapas: primeiramente, o processo externo de racionalização, no qual o compositor se depara com uma postura ambivalente, pois a racionalização também atinge o teor de irracionalidade da atividade estética; a segunda etapa é a etapa mimética, do qual o sujeito expressivo internaliza/sublima o processo de racionalização através da integração de elementos que outrora eram não-racionalizados; a terceira etapa é o resultado desse processo, que tem dois aspectos opostos, que como expomos acima, constitui a separação entre uma esfera totalmente racionalizada segundo a lógica econômica, que se torna produto de consumo, e o outro lado é a resistência da assimilação total da racionalidade dominante da sociedade¹. Esse duplo resultado será possível visualizar, na construção da obra que iremos aqui discutir, na divisão dos capítulos, e, nos termos que acompanham o nome dos compositores dos respectivos capítulos: a resistência da assimilação será o caráter de *progresso* em Schoenberg, enquanto a adequação total da lógica econômica irá ser característico em Stravinsky (mas também na Indústria Cultural).

4.1.1 Schoenberg e o progresso

Atonalidade e Expressionismo

Dando prosseguimento ao desenvolvimento da função da expressão na música, com a qual terminamos o capítulo passado falando sobre a leitura de Adorno sobre Beethoven, a música de Schoenberg aparecerá, portanto, como uma nova constituição da expressividade que aquele momento histórico demandava do fazer artístico. Toda a ruptura com a tradição não ocorre dissociada das condições históricas e materiais. O mundo estava imerso nos horrores das guerras, as indústrias se dedicavam à construção de máquinas de extermínio de pessoas. A expressão se torna o grito de horror, as estruturas tradicionais não conseguem proporcionar à voz

¹ PADDISON 1993, p. 219-220.

do sofrimento nada que seja digno daquilo que se necessita expressar. Essa necessidade afetará diretamente a construção temporal das obras, o princípio de variação em desenvolvimento, tal qual em Beethoven, será central em Schoenberg. “O elemento genuinamente revolucionário, na sua música, é a transformação da função da expressão. Paixões não são mais falseadas; pelo contrário, impulsos corpóreos do inconsciente, sem disfarces, choques e traumas, são registrados no meio musical” (ADORNO 2006, p. 35). A expressão musical através do gesto, e não pelo conceito, é um momento chave do fazer musical de Schonberg. Isso se dá pela emancipação do sentimento, que só pode se formar como sentimento autônomo no momento em que se apresenta através do gesto, que é vazio da intencionalidade intrínseca do conceito e do signo.

A necessidade de alterações nas tradições, na música, foi o momento histórico daquilo que se conheceu como “crise da tonalidade”. O tonalismo é o sistema que predominou na música desde a era barroca até hoje, onde o tonalismo representa o centro da estrutura relacional das notas, isto é, a relação entre as notas sempre está vinculada ao centro tonal. Esse princípio organizativo tonal implica ao construto, portanto, um caráter sistemático e pré-definido. A nova música deve sempre ser pensada como um momento de superação da antiga, de superação das normas estabelecidas². Desvincular a nova música da antiga conduz à interpretação irracionalizada daquele novo modo de ser musical, por isso a necessidade de se compreender a transição da tonalidade para o atonalismo, elemento importante para o impacto da nova música enquanto transgressão. Essa ruptura deve ser compreendida, também, como manifestação de uma necessidade de desvinculação dos objetos estéticos produzidos pela Indústria Cultural, onde esses objetos musicais, por exemplo, são completamente determinados pelo tonalismo. “A aversão da pintura moderna à representação figurativa, a qual na arte marca a mesma ruptura que a atonalidade na música, foi um ato de defesa contra a mecanizada arte consumível, primeiramente a fotografia” (ADORNO 2006, p. 9).

Ao desvencilhar a estrutura musical de uma necessidade de suporte representacional, seja de um sentimento ou a imitação de algo da natureza, essa estrutura ascende ao status de sua complexidade própria. Schoenberg busca, então, compreender o fazer musical com a necessidade de resolver problemas exclusivamente musicais. Pensar a tonalidade, portanto, torna-se a necessidade de se pensar o problema próprio da tonalidade. “Um problema tonal é um problema de encontrar - ou melhor, discernir - ordem na música, e essa ordem, se não o próprio processo mental de ordenação, Schoenberg tomou como sendo a ideia musical” (DINEEN 1993, p. 417). Desse modo, podemos visualizar como a música de Schoenberg indica um movimento em direção ao próprio material musical e suas implicações ao ser encarados na sua condição de existência enquanto material.

O problema imanente do material musical, no entanto, conduz ao fazer artístico que culmina na ruptura da tradicional ordenação de intervalos da música tonal. As convenções que

² “Toda arte contém elementos que, no instante de sua produção, parecem naturais, óbvios. É somente depois, no curso de desenvolvimentos posteriores, que o caráter transiente e histórico desses elementos se evidencia, que aquilo que parecia natural então se revela uma ‘segunda natureza’ (ADORNO 2018, p. 383)”.

outrora serviam como princípio organizador das obras não eram tão externas assim à música, pois elas próprias já foram experiências vitais, como diz Adorno, que cumpriram sua função e foram sedimentadas. A tomada de consciência no ato de desvinculação do fazer musical com as normas da tradição implica o reconhecimento do próprio caráter histórico das categorias tradicionais. É a especificamente a função de organização que a música expressionista rompe, não com o intuito de uma demolição da organização musical, mas sim da necessidade de um princípio organizador que permita a subjetividade estética autônoma se organizar a partir de uma racionalidade imanente à própria obra.

Procurar uma forma capaz de ser a transposição direta da ideia musical na dimensão do que aparece, ideia que procura realizar exigências expressivas que não se reconhecem na gramática dos sentimentos reificada pelo tonalismo, é o que leva Schoenberg ao dodecafonismo (SAFATLE 2008, p. 187).

Antes de nos dedicarmos a tratar do dodecafonismo, devemos terminar de compreender o percurso até seu advento na composição de Schoenberg. A música sofre com a perda de toda possibilidade organizativa oriunda das categorias tradicionais, que outrora nasceram no interior do próprio fazer musical, porém se estabeleceram como categorias universais e princípio ordenador. Como se realiza, portanto, uma música desvinculada do tradicional princípio ordenador sem que essa se recaia num amontoado aleatório de sons? A dialética da música de Schoenberg é prolífica ao se apresentar na oposição do domínio integral do material e da necessidade expressiva da emancipação dos sentimentos.

Apenas através da imagem não representacional da desumanização é que a nova música conserva a imagem do humano. Quando, segundo o clichê, ela vem ‘servir ao interesse dos homens’, quando procura falar de maneira imediata sobre a humanidade, ela transfigura a realidade e se degrada. Somente ao articular seu silêncio através de sons é que ela se faz eloquente. Somente ao assumir o *odium* à desumanização é que satisfaz a exigência de autonomia, a exigência de uma configuração pura de todos os seus elementos particulares, que sempre acompanhou a música durante sua fase subjetiva, desde a época em que se libertou esteticamente do rito (ADORNO 2018, p. 358-9)

Ao modo que o material musical é submetido ao domínio integral, a liberdade do sujeito é levada ao seu extremo, questiona-se sobre o índice de autenticidade, com Adorno chama, da Nova Música. Essa dissolução das categorias tradicionais, do índice organizativo externo que estava submetido aos particulares constitutivos das obras, era aquilo que atribuía, outrora, a autenticidade a essas obras. Agora, no entanto, corre-se o risco de dissolução de todo qualquer índice organizativo racional. “A sua música [de Schoenberg] repudia a alegação de que o universal e o particular são reconciliados” (ADORNO 2006, p. 36). A totalidade deve surgir da imanência dos particulares, diferentemente da racionalidade instrumental, o particular tem sua dignidade preservada na racionalidade estética tal qual da música de Schoenberg.

O colapso do conjunto de esquemas sintáticos e gramáticos *a priori*, de todos os clichês lexicais, obriga a nova música a incessantemente produzir articulações a partir de seus próprios meios, de elementos que não mais provêm de fora, que rechaçam toda heteronomia. (ADORNO 2018, p. 360)

O surgimento da nova *Verbindlichkeit*, dissociada das formas tradicionais, as “más universalidades”, será obtida, dirá Adorno, “através de um trabalho de especificação [*Spezifikation*]”,

de modo que rejeita, ao mesmo tempo, a universalidade imposta pela tradição, tanto como a universalidade pura, tal como os elementos matemáticos, objetivos desvinculados da materialidade do particular (ADORNO 2018, p. 380).

Sismogramas e o registro protocolar

O que se apresentara, então, no fazer musical de Schoenberg é o registro protocolar dos sentimentos, como um sismógrafo, pela disposição para mimesis que é inerente ao homem, e é nesse comportamento mimético que se dá o fazer artístico do sujeito que abdica de si mesmo ao se lançar em direção ao material, doando a si no interior do processo construtivo do objeto artístico, rompendo com a relação unidirecional entre sujeito e objeto vigente no pensamento reificado. Não se busca a sobreposição do sujeito dominador sobre a passividade do material abstrato, porém se estabelece uma relação de determinação mútua. A escrita protocolar é um escrito sem correção, que busca o registro imediato dos impulsos anímicos do sujeito, perseguindo um ideal de imediatez pura. O registro é como um documento onírico, de fenômenos psíquicos inconscientes. A expressão que, na música romântica desde Beethoven apresentava-se na dialética imanente entre a demanda universal das formas tradicionais e a particularidade do sujeito, agora na nova música habita o novo desafio expressivo, já que o polo universal formal da dialética sucumbiu. Porém isso não implica na dissolução completa de qualquer rigor lógico-formal da música, ela não se torna um mero amontoado de sons, dado que à primeira vista parece que essa perda da vinculação formal carrega a construção para um cenário menos rígido, porém o próprio movimento construtivo imanente característico é muito mais necessário no que tange aos particulares.

É no monodrama *Erwartung*, principal obra do atonalismo de Schoenberg, que Adorno aponta como se realiza esse protocolo de registro: os choques afetam o sujeito que, protegido pela predisposição a angústia, consegue incorporar de forma reflexiva esses choques no seu fazer musical, que se mostra através de cesuras temporais, impedindo qualquer tipo de desenvolvimento e continuidade da obra. É só através desse registro que o sujeito consegue se manter sujeito. Isso aparece na música como a polarização da linguagem em extremos, de um lado os gestos do choque, comparável a convulsões, enquanto por outro lado a paralisação do indivíduo atingido pela angústia (ADORNO 2006, p.37). A continuidade da obra é fragmentada, rejeitando a aparente harmonia que habita a estrutura universalizante, isto é, uma estrutura ideológica. A negação dessa imposição ideológica da sociedade reificada só é possibilitada pelo isolamento, e na angústia do isolamento que se configura o cânone estético da linguagem da expressão.

Mas a arte pertence ao inconsciente é o si-mesmo que devemos exprimir! Exprimir-se diretamente! [...] Apenas a elaboração inconsciente da forma, que se traduz pela equação: “forma = manifestação da forma”, permite criar verdadeiras formas; ela apenas engendra esses modelos dos quais a pessoas sem originalidade fazem “fórmulas, imitando-os. Mas se somos capazes de escutar a nós mesmos, de reconhecer nossas pulsões, de engajar todo nosso ser, inclusive nosso ser pensante para aprofundar, não temos necessidade de tais muletas. (SCHOENBERG apud OLLIVE 2007, p. 331)

A possibilidade de registro imediato enquanto aquilo que rege o fazer musical de Schoen-

berg é apontado, por Adorno, em relação para com o registro do sismógrafo. “Então o registro sismográfico do choque traumático se torna, ao mesmo tempo, a lei técnica da forma musical” (ADORNO 2006, p. 37). Na breve referência histórica que encontramos no manual de instrumentação de sismologia de terremotos de Havskov e Alguacil (2015), vemos que a Sismologia só começou a se estabelecer de fato como ciência no início do séc. XX, onde houveram enormes avanços técnicos no desenvolvimento dos instrumentos. Aquilo que poderia ser conhecido como sismologia, anteriormente, era caracterizado por relatos humanos sobre fenômenos naturais, de vítimas de terremotos. A história da sismologia configura uma aparição progressiva desses relatos pessoais subjetivos até o que se conhece hoje enquanto ciência objetiva. Porém, esse conjunto de conhecimentos que configurava a sismologia do século XIX teve influência significativa nas teorias estéticas dessa época, que se utilizavam de instrumentos e do próprio vocabulário laboratorial para considerar experiências tanto sensoriais como corporais que estavam presentes no fazer artístico³. O sismógrafo integra uma categoria de instrumentos que são denominados como *self-regjster instruments*, isto é, instrumentos que registram sua própria atividade na indicação de um fenômeno, mecanismos esses que são construídos como sistemas antropomórficos, dado que seu funcionamento simula um aparato sensível humano, a capacidade de registrar algo sentido no corpo do próprio indivíduo que realiza a atividade.

Vemos, portanto, aparecer aqui uma estrutura complexa do fazer artístico que pressupõe, na necessidade expressiva, a ruptura interna do próprio corpóreo, de modo que retomamos o problema discutido no primeiro capítulo da presente pesquisa, pois uma racionalidade que se pretende digna à expressão deve dar voz ao sofrimento determinada pelas contradições internas do próprio corpo. A racionalidade técnica é incapaz de dar conta do caráter não-conceituável do sofrimento. No debate sobre o positivismo na sociologia, por exemplo, Adorno utiliza o artifício do sismógrafo ao falar de Karl Kraus, apontando a capacidade de registro que supera o aparato categorial:

A fisiognomia⁴ da linguagem desdobrada por Kraus, portanto, tem um poder mais decisivo sobre a sociedade do que na maioria das vezes descobertas empírico-sociológicas, porque ela registra sismograficamente o estado terrível dos assuntos a partir do qual a ciência se recusa a agir a partir de objetividade vã. (GS 8, P. 329)

O Problema do Dodecafonismo

O desenvolvimento histórico do fazer musical, na sua ruptura com as tradições e a perda de seu princípio tradicional de autenticidade, tem na ascensão do atonalismo um novo jeito de se configurar e uma nova possibilidade de estabelecimento de autenticidade em sua nova condição de ser. O dodecafonismo de Schoenberg, a técnica dos doze sons, surge como possibilidade de racionalização do material musical dissociado dos ditames da tonalidade e aos impasses da

³ Cf. BRAIN 2008, p. 394-396

⁴ O conceito de “fisiognomia” (Physiognomie) aparece em diversos momentos da obra adorniana, tanto no tratamento de problemas estéticos quanto sociológicos. A ideia é caracterizar certa “expressão facial” do objeto a ser investigado, de modo que elementos subjetivos e objetivos do objeto sejam tratados de forma imanente ao objeto, sem se limitar à mera psicologia individual ou à uma sociologia positivista.

própria atonalidade livre. Entretanto, o dodecafonismo, por si só, pode representar problemas ao desenvolvimento do material quando tomado dissociado das condições da composição musical, isto é, quando deixa de ser um princípio racional de organização dos elementos para se tornar uma imposição. O dodecafonismo é visto como um resultado do processo de racionalização da música, e deve ser compreendido, criticamente, nessa dinâmica, e não na fetichização da técnica.

Procurar uma forma capaz de ser a transposição direta da ideia musical na dimensão do que aparece, ideia que procura realizar exigências expressivas que não se reconhecem na gramática dos sentimentos reificada pelo tonalismo, é o que leva Schoenberg ao dodecafonismo (SAFATLE 2008, p. 187)

Como o próprio Schoenberg relata, o método dodecafônico nasce de uma necessidade. Após mais de doze anos de investigação, o método dodecafônico é concebido por Schoenberg dentro da necessidade de se estabelecer uma nova técnica como consequência das rupturas, estabelecendo esse novo procedimento para substituir as estruturas harmônicas então superadas. O conceito de harmonia, como relata Schoenberg, passa por diversas modificações durante os séculos, onde se nota que a função do suporte tonal, a sua rigidez, vai se flexibilizando, onde se dá, nesse desenvolvimento histórico, o conceito de tonalidade estendida. Posteriormente, a própria ideia de suporte tonal é questionada, onde se torna possível o deslocamento desse suporte tonal na estrutura. Schoenberg cita as inovações de Wagner e Debussy, nesse movimento, onde o próprio conceito de um centro tonal já é, na prática, supérfluo. Esse espírito, então, altera radicalmente a música junto daquilo que o compositor vienense denomina como emancipação da dissonância. A música, após esses processos históricos, questiona a própria ideia de compreensibilidade que a estrutura harmônica do tonalismo oferecia: o ouvido já está se habituando com as rupturas inerentes às novas estruturas que cristalizam a superação de um sistema outrora estabelecido. O nome que o compositor vienense designa, para essa nova técnica que ele viu como necessária para o progresso do material musical, é “Método de Composição com Doze Tons que se relacionam entre si” (SCHOENBERG 1950, p. 107). Esses doze tons pertencem à escala cromática, porém, por estarem estabelecidos em uma relação de série, isto é, onde não se repete nenhuma nota dentro da série, diferenciam-se fundamentalmente da escala cromática.

Nos meados dos anos 20, antes de se estabelecer enquanto acadêmico no Instituto de Frankfurt, Adorno participou de discussões musicais que agitavam esse período histórico, onde se assinala sua posição enquanto editor de uma revista dedicada ao tema, chamada *Anbruch*. Ali, Adorno publicara alguns textos sobre os caminhos da Nova Música, onde já se nota o nascimento de suas posições e críticas. Como Almeida (2007) relata, após o festival IGNM em Frankfurt, Adorno critica a postura de algumas opiniões sobre a música de Berg, onde dizia-se que esta era incompatível com o espírito daquela época, pois reinava uma tendência neoclassicista e folclórica da música. Essa tendência é categorizada, enquanto momento histórico, como *estabilização*, pois as estruturas musicais não visam nenhuma novidade, apenas reiteram estruturas e formas da tradição. Stravinsky já aparece ao jovem crítico musical, antes da Filosofia da Nova Música, como representante dessa tendência reativa na composição, junto de compositores como Hindemith. “Os textos sobre a ‘estabilização’ discutem inicialmente as consequências do período

expressionista, em que o horizonte de liberdade criado pelo desenraizamento dos compromissos de estilo havia se convertido em fúnebre crepúsculo” (ALMEIDA 2007, p. 225-226).

O advento da técnica dodecafônica marcará essa estabilização e a demanda, por parte de Schoenberg que defende a progressividade do material artístico, enquanto saída necessária da estabilização mesmo após o advento do atonalismo. A série dodecafônica ascende da necessidade, que já afetava o fazer musical do início do século XX, de buscar a autenticidade na música com o desfacelamento das grandes formas do passado.

[...] nascido de uma necessidade de utilização do total cromático temperado e do consequente direito de aparição de cada uma das dozes notas do temperamento em presumível igualdade de importância, o dodecafonismo desde logo optou pelo controle do dado *sequencial*, horizontal, antes de se preocupar com a simultaneidade sonora. (MENEZES 2002, p. 208)

A utilização desse conjunto de notas era compartilhada por Josef Matthias Hauer, Jef Golyscheff e Schoenberg, ainda previamente ao estabelecimento, por parte desse último, da composição dodecafônica enquanto método. Ou seja, habita aqui a ideia de que a utilização do conjunto de doze sons como uma etapa histórica do progresso do material musical, e não uma mera invenção arbitrária. Schoenberg, entretanto, é o responsável por estabelecer a utilização dos doze sons como método, o qual pode ser resumido assim:

- 1) Uma série dodecafônica consiste no arranjo das doze notas da escala cromática *numa ordem específica*;
- 2) Nenhuma nota é repetida no interior da série;
- 3) Cada série pode ser usada em quatro formas: na forma *Original*, na sua *Inversão*, em seu *Retrógrado* e no *Retrógrado da Inversão*;
- 4) A série, ou segmento da série, pode ser disposta horizontalmente ou verticalmente;
- 5) Cada uma das quatro formas pode ser transposta a fim de se iniciar em qualquer nota da escala cromática. (JARMAN *apud* MENEZES, 2002, p. 209-210)

O estabelecimento da técnica schoenberguiana dodecafônica pode causar a impressão de que se tem uma receita simplificada para compor, levando à precipitada conclusão de que tornaria o ato de compor algo mais simples. Entretanto, como Schoenberg aponta, a solidez das regras torna ainda mais difícil a possibilidade expressiva por meio dessas regras, essa dificuldade só poderia ser superada “por uma imaginação que sobrevivera um número diverso de aventuras” (SCHOENBERG 1950 p. 114). O Adorno compositor confessa a seu mestre Alban Berg suas próprias dificuldades com a técnica dodecafônica:

Estando profundamente envolvido, mais uma vez, com composições, nos esparsos tempos que meu novo livro permite, eu novamente encaro a antinomia em todo momento: que a não-dodecafonía carece de rigor e limitação construtiva; mas a dodecafonía restringe excessivamente toda construção vinda da imaginação, e constantemente evoca o perigo da rigidez (ADORNO e BERG 2005, p. 218)

Devemos, portanto, voltar-nos para os problemas intrínsecos à técnica dodecafônica de Schoenberg, tal como Adorno aborda na *Filosofia da Nova Música*. Em troca de correspondências com Berg, vemos Adorno já preocupado com o futuro do dodecafonismo, onde ele caracteriza a existência de dois modos de existir: o dodecafonismo *positivo* e o *negativo*. Para ele, a composição dodecafônica deve ser essencialmente negativa, pois ela não deve aparecer ao compositor como

um cânon, mas como uma possibilidade de organização racional e total do material artístico, de uma subjetividade que se lança ao desafio de se fazer aparecer enquanto objetividade pelo trabalho.

Mas, uma vez que sujeito e objeto são confrontados de tal forma na área da coerência técnica, sujeitos ao controle precisamente em seu emaranhamento, sua própria dialética, por assim dizer, se destacou de seu estado natural cego e se tornou praticável: o mais alto rigor, ou seja, a perfeição da tecnologia, é revelado em última instância na verdade como a mais alta liberdade, ou seja, como a disposição do homem de sua música, que uma vez começou miticamente, suavizou-se para a reconciliação, como uma figura o confrontou e finalmente o ouviu em virtude de um comportamento que se apodera dela sendo totalmente ouvido por ela. (GS 17 p. 203)

No aspecto positivo, a série dodecafônica surge como objetividade, anulando o elemento fantasístico do sujeito, a possibilidade de expressão. “A autopromulgada lei da série é verdadeiramente fetichizada no momento que o compositor põe sua confiança na suposição de que essa lei tem significado em si mesma” (ADORNO 2006, p. 86). Para Adorno, apesar de o serialismo ser um momento do processo histórico do material, deve-se dar sequência nesse processo, reconhecendo os limites do serialismo e superando-os. “O elemento de violência e do inesperado na transição daquelas experiências da atonalidade livre para a formulação sistemática da técnica dodecafônica articula-se à ideia de um retorno à religiosidade, com o gesto ameaçador do aprender a rezar” (ADORNO 2018, p. 382). Almeida (2007) aponta que há uma certa confusão, provavelmente causada por um artigo de Schnebel, de que Adorno não seria amistoso à técnica dodecafônica, pois o atonalismo livre schoenberguiano seria sua grande influência. Como já mostrado, o próprio Adorno enquanto compositor buscou se expressar pelas vias dodecafônicas. “Seu [de Adorno] atonalismo seria mais regrado e organizado, e seu dodecafonismo mais livre” (ALMEIDA 2007, p. 262-263).

4.1.2 Stravinsky e a reação

Retomando a questão temporal no que tange à redação da obra *Filosofia da Nova Música*, o ensaio dedicado à Stravinsky, estabelecido como o segundo capítulo, fora redigido alguns anos após a elaboração da primeira parte dedicada à Schoenberg. Ciente do caráter assistemático do pensamento adorniano como um todo, é evidente que não se nota uma simetria estrutural do argumento, isto é, fica impossibilitado ao leitor uma comparação mecânica de ambos os capítulos. Por mais que haja esse “obstáculo” pedagógico, o empenho dialético de Adorno cujo a exposição, em si, participa significativamente no movimento das constelações conceituais. Cabe a nós, no entanto, o exercício de organizar certos problemas que estão indiretamente associados no texto adorniano, organizados tendo em vista a exposição argumentativa com o objetivo de compreender como o problema que guia essa pesquisa se baliza nesses conceitos.

A música de Stravinsky, enquanto oposto da música schoenberguiana, já aparece na exposição teórica do primeiro capítulo, Adorno já reconheceu, antes de conceber o projeto de uma obra, a relação entre a música de ambos os compositores, enquanto representantes opostos da Nova Música. O problema da autenticidade que surge no espírito da nova arte,

como apresentamos em Schoenberg suas configurações, em Stravinsky aparece de um modo completamente distinto. Stravinsky abandona aquilo que Adorno denomina como progresso do material musical, o que movimenta a sua busca pelo resgate da autenticidade é o retorno ao que já fora estabelecido pela tradição musical. Por isso que Adorno caracteriza a postura composicional do russo como restauração⁵, no título do capítulo. Iremos investigar como esse problema aparece nas composições de Stravinsky, tal qual apresenta Adorno. “A inervação histórica de Stravinsky e seus seguidores sucumbiu à tentação de usar procedimentos estilísticos para restaurar a essência de obrigatoriedade na música” (ADORNO 2006, p. 105).

A lógica composicional de Stravinsky se distingue fundamentalmente da de Schoenberg na posição do material musical: esse é sequestrado de toda sua determinação histórica. As estruturas musicais, isoladas de seu teor histórico, é posto como puro fenômeno, isto é, Stravinsky lança mão dos elementos composicionais como se esses fossem suficientes em si mesmos, de modo que se projeta no compor musical uma possibilidade formal lógica pura. “Sua música [de Stravinsky] é consistentemente focada em algo distinto, o qual isso se ‘distorce’ por meio da superexposição de seus traços rígidos e mecânicos” (ADORNO 2006, p. 135). Adorno busca demonstrar, nessa passagem, a concepção de que a música de Stravinsky é uma “música sobre música”, isto é, não se pautando pela ideia de expressividade do sujeito, ela se desdobra enquanto uma música que se refere a si mesmo enquanto um mero fenômeno musical, como se seu caráter de aparência fosse suficiente para a sua própria existência. Isso significa, para Adorno, o abandono do núcleo histórico imanente a todo produto do Espírito, deslocando para o mero fenômeno a sua qualidade de existência. Ao se falar de música sobre música, portanto, busca-se demonstrar a ideia de que a música de Stravinsky toma as formas musicais em sua mera fenomenalidade e articula, em suas obras, estas de modo construir algo genérico desvinculado da realidade social, que se limita ao mero aparecer. “Paródia, a forma fundamental de música sobre música, significa imitar algo e, através dessa imitação, ridicularizar” (ADORNO 2006, p. 135). A a-historicidade da música de Stravinsky coloca as formas e os elementos musicais em uma ordenação circular, onde todos os pontos se encontram na mesma distância do centro, sem compreender que esses elementos são historicamente determinados. A técnica composicional associado a esse modo de compreender o material musical é a justaposição. Recorta-se elementos musicais e uni-os em uma obra, de forma autoritária, retirando o poder de desenvolvimento imanente desse material, tornando-o inócuo, e coloca-os em uma ordem autoritária dentro da construção. “A estrutura é comandada externamente, pelos desejos do próprio autor, o qual decide o caráter de seus trabalhos e o que esses devem renunciar” (ADORNO 2006, p. 125).

Dissociação do Tempo Musical

Essa postura no fazer musical de Stravinsky implicará em problemas formais, que Adorno irá criticar, por meio da crítica imanente das obras do compositor. A constituição da obra que

⁵ O termo em alemão é Reaktion, que, ao pé da letra, seria traduzido como reação. Nas traduções consultadas o termo usado é restauração.

rompe com o princípio do desenvolvimento do material musical, isto é, que se distancia da liberação da potencialidade imanente do próprio material, em prol de um princípio organizativo exterior ao objeto implica em uma construção ausente do nexos imanente. “A ‘ideia geral’, o significado, a síntese dos elementos parciais do tema, surge precisamente da justaposição dessas enquanto elementos separados um dos outros. Como resultado, o continuum musical do tempo é dissociado em si” (ADORNO 2006, p. 138). A organização dos elementos, desvinculado de um princípio organizativo imanente, conduz à ruptura do tempo musical pela remoção da dialeticidade imanente dos elementos. Em vez de ocupar, efetivamente, o tempo por meio do conflito do tempo musical com o empírico, a música de Stravinsky se satisfaz com o mero preenchimento do tempo empírico. O conflito dialético com o tempo é interrompido, diz Adorno, que existia em toda grande música desde Bach.

Faz-se necessário, portanto, resgatar a teoria dos tipos que Adorno articula nos fragmentos sobre Beethoven⁶, como foi abordado no segundo capítulo do presente trabalho. A estrutura musical de Stravinsky abdica de qualquer possibilidade de desenvolvimento, aproximando-se do tipo extensivo. Como aponta Socha (2015), Adorno progride o argumento acerca dos tipos em Beethoven na monografia sobre Wagner, caracterizando o definimento do tempo musical através do conceito de gestos. “Para Adorno, os ‘gestos’ expressivos em Wagner expõem os elementos de uma ‘metafísica da pura presença’ que simplesmente ‘anula o tempo musical’” (SOCHA 2015, p. 102). A música de Stravinsky paga tributo aos gestos de Wagner, isto é, não há um conflito com o tempo empírico por parte do tempo musical. Preenche-se a continuidade da música com elementos repetitivos. Apesar de Adorno constatar progressos na racionalização do material musical em Wagner⁷, ele concebe a música wagneriana em seu problema de buscar uma totalidade natural na música, expulsando as contradições inerentes ao material artístico. A construção por meio de gestos, que se repetem no desenrolar da obra, anulam o tempo musical. “O gesto impõe, portanto, a percepção circularizada dos eventos que ocorrem nas seções, a repetição sem contradições e, conseqüentemente a *espacialização do tempo*” (SOCHA 2015, p. 105).

Os problemas apontados por Adorno, na música de Stravinsky, em relação à desintegração do tempo musical, aparecem na posição do elemento rítmico das obras. Esse elemento assume uma prioridade em relação aos outros elementos constitutivos da música, como a harmonia e a melodia, caracterizando uma fetichização do ritmo. Não é simplesmente enfatizada, mas é deslocada da totalidade da obra, porta-se de modo autônomo. Diferentemente da concepção da música de Schoenberg de *Variação em Desenvolvimento*, cujo o qual se estabelece um desenvolvimento do motivo musical, que encadeia os elementos rítmicos, a harmonia, a melodia

⁶ O nome de Beethoven é o terceiro mais referido na Filosofia da Nova Música, depois de Schoenberg e Stravinsky, como relata Waizbort.

⁷ “Com Wagner, argumenta Adorno, o processo progressivo de racionalização se estende até à estrutura técnica da obra musical em todos seus aspectos - construção motivica e harmonica, instrumentação e extensão das forças orquestrais e o desenvolvimento de novos instrumentos e novas sonoridades, a manipulação do tempo, e a integração da música, texto e ação dramática, e design de palco em uma nova totalidade” (PADDISON 1993, p. 243)

e os intervalos de tal forma que esses elementos estão vinculados numa relação, a música de Stravinsky abdica desse desenvolvimento em prol do favorecimento do elemento rítmico. “Nas obras do período russo, sobretudo, de Stravinsky, motivos, temas e acordes são repetidos não para serem elaborados no decorrer das linhas tradicionais, mas para serem deslocados metricamente” (TOORN and MCGINNESS 2012, p. 19). Isto é, a repetição dos temas e motivos, sem variação, apenas com a intenção de criar choques rítmicos na obra.

O conteúdo musical não é indiferente à forma do tempo. Para que esta e a música não se disponham como opostos irreconciliáveis, a sequência de eventos musicais deve ser concretamente determinada pelo tempo, pelas qualidades do antes, do depois e do agora, e pelas relações entre eles. A constituição dos eventos musicais modela, inversamente, a própria passagem do tempo. As repetições de Stravinsky negam ambos os processos. (ADORNO 2018, p. 232)

Ao voltar-se para a posição do ouvinte, na música tanto de Schoenberg quanto de Stravinsky, Adorno aponta um par conceitual, tipificando dois tipos de escutas: o tipo dinâmico-expressivo, vinculado à Schoenberg; e o tipo rítmico-espacial, vinculado à Stravinsky. O primeiro tipo reflete a estrutura musical que preza pela continuidade temporal da música, onde o antes, o agora e o depois estão encadeados. O segundo tipo, de Stravinsky, representa essa ruptura da continuidade temporal em prol da instância rítmica. A espacialização do tempo musical, que aqui aparece na figura de Stravinsky, é elemento representante do conceito que Adorno realiza de *pseudomorfose*. Esse conceito aponta para uma pretensa modulação de esferas artísticas, onde em Stravinsky se vê a música se pseudomorfoseando em pintura. “Toda pintura, até a mais abstrata, tem seu destino no que empiricamente é; toda música pressupõe um vir-a-ser, e é precisamente disso, na base da ficção da mera existência, que a música de Stravinsky gostaria de se retirar” (ADORNO 2006, p. 141).

Na primeira [música de Schoenberg], música imerge a si mesma nas profundidades inconscientes de sua estrutura, no destino histórico da sua consciência temporal; na última - em Stravinsky- música coloca a si mesma como *arbiter temporis* e leva o ouvinte a esquecer a experiência temporal e entrega-os sobre a espacialização. (ADORNO 2006, p. 142)

Sacrifício e declínio do sujeito

O que Adorno argumenta acerca das obras de Stravinsky, portanto, é sua construção que visa realizar uma música pautada por uma pretensa pureza lógica, livre de qualquer intencionalidade. Nega-se o teor histórico do material, nega-se o princípio construtivo imanente e rompe com as estruturas temporais. O diagnóstico de ruptura com a dimensão temporal não figura apenas nos debates musicais de Adorno, ela é um ponto fundamental em toda sua experiência intelectual. A ideia de estaticidade, que aparece em Stravinsky na negação do tempo musical, reflete a postura burguesa de uma verdade ahistórica. Essa crítica aparece também na crítica que Adorno empreende acerca da Filosofia Transcendental de Kant, onde as categorias do sujeito transcendental estão desvinculadas do elemento temporal, sua pureza é condicionada pela sua ahistoricidade, pois ali o tempo é intuição do sujeito, vinculado à experiência⁸. A anulação da

⁸ Cf. ADORNO 2001, p. 10.

temporalidade, portanto, é um dos elementos característicos do diagnóstico adorniano de declínio da subjetividade, problema inerente à sociedade capitalista tardia, que aparece na construção musical como um reflexo das contradições sociais na imanência lógica das obras. A questão do tempo musical, porém, é apenas um dos modos de manifestação do problema da subjetividade na obra de Stravinsky. Devemos, portanto, observar os outros aspectos desse problema, para compreender como Adorno constrói uma constelação conceitual de elementos que se articulam dentro da lógica imanente das obras.

A primeira característica que Adorno apresenta sobre o problema da subjetividade na obra de Stravinsky está relacionada à construção lógica que o compositor russo busca em suas obras, isto é, a busca por uma logicidade musical pura, ahistórica. “A renúncia de todo psicologismo, a redução ao puro fenômeno que aparece, em si, é para revelar a região do indubitável, o ‘autêntico ser’” (ADORNO 2006, p. 107). Na contramão de Schoenberg, que via o progresso do material associado ao domínio deste, por parte do sujeito, que visa a sua expressividade enquanto sujeito, Stravinsky abdica de toda intencionalidade, buscando remover das obras qualquer traço de subjetividade em prol da construção lógica do puro fenômeno. A música sobre música, portanto, remove a subjetividade no fazer musical e implica nela a capacidade de subsistir, em si, enquanto um mero fenômeno.

Entretanto, a questão do sacrifício, na música de Stravinsky, não se limita às questões construtivas, ela transborda em outros aspectos, inclusive na tematização sacrificial, como Adorno analisa na obra *Petroushka*, como também na *Le Sacre du Printemps*. Nessas obras, particulares por serem *ballet*, é constatável que o componente cênico é indissociável das obras musicais. O sacrifício se faz presente inclusive no aspecto cênico, dá-se, de fato, a apresentação visual e especial dessa temática sacrificial. Não se deve priorizar a característica seja enquanto de uma peça musical ou de um *ballet*, *Le Sacre*, a qual iremos trazer algumas observações mais próximas, deve ser compreendida enquanto a totalidade de todos os aspectos, como uma *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. O argumento dessa obra, tal como apresentada pelo compositor, caracteriza-se do seguinte modo:

Primeira parte: O beijo da terra

A celebração da primavera. Ela tem lugar nas colinas. Os pífaros tocam e as jovens predizem o futuro. A velha mulher entra. Ela sabe o mistério da natureza e como prever o futuro. As jovens, com as faces pintadas, vêm da ribeira, em fila, uma por uma. Elas dançam a dança da primavera. Os jogos começam. O jogo do rapto. Seguem-se as rondas primaveris. Dividem-se em cidades. Uma cidade contra a outra. Nos jogos da primavera rompe de um canto o cortejo sagrado dos velhos – muito sábios. Os jogos interrompem-se. Espera-se com temor a ação sagrada do ancião – a bênção da terra primaveril. É dado o sinal. O *beijo da terra*. Dança-se a terra para santificá-la e se unir a ela.

Segunda parte: O grande sacrifício

As jovens conduzem os jogos secretos, formando os círculos. Uma delas é prometida ao sacrifício. O acaso a designará assim que ela for apanhada pela segunda vez no círculo fechado. As jovens glorificam a eleita em uma dança marcial. Invocam-se os ancestrais. Confia-se a eleita ao sábio ancião. Em sua presença ela executa a grande dança agrada – o grande sacrifício. (BOUCOURECHLIEV *apud* WAIZBORT 1990, p.

147)⁹

Como afirma Adorno, o que se tem tematizado, nessa obra de Stravinsky, é a representação do sacrifício humano, mas esse é peculiar, pois se caracteriza como um sacrifício sem sofrimento. Enquanto um rito pagão, o sacrifício da jovem está vinculado ao surgimento da própria primavera, as dádivas que acompanham a ascensão dessa estação, isto é, o surgimento da própria vida. A ausência de sofrimento é determinada pela ideia de que o sacrifício é um destino, de que a vida de um indivíduo é oferecida em prol da existência do todo, a eleita aceita e dança o seu próprio destino. “[...] um sacrifício sem tragédia, oferecido não à emergente imagem humana, mas, na verdade, à confirmação cega de uma situação afirmada pela vítima, seja pelo auto-escárnio ou auto-aniquilação” (ADORNO 2006, p.111). A ideia de que Adorno traz, portanto, é que na música de Stravinsky ocorre uma alienação do sujeito sem qualquer ciência, por parte do sujeito, de sua própria alienação. Ele se entrega à alienação, sacrifica sua própria qualidade de sujeito. Esse problema da alienação é compatível com as características materiais da sociedade, isto é, a massificação dos indivíduos no capitalismo, onde há a necessidade do sujeito de abdicar de si próprio em prol de uma ordenação primitiva. Essa concepção de regressividade que existe em Stravinsky também aparece na Dialética do Esclarecimento no âmbito de uma antropologia filosófica, como fora discutido no capítulo anterior.

O sacrifício, como temática da obra, é uma determinação externa ao próprio desenvolvimento da obra, dado que o compositor abdica do movimento imanente em prol da construção vinculada a essa temática exterior, que incide diretamente em problemas construtivos. Como Adorno descreve, o princípio construtivo da *Le Sacre* é o da seleção e estilização. A ideia central é que esses princípios estão determinados por uma ideia de *renúncia*, onde o autor renuncia todo o material artístico historicamente determinado – este que possibilita o desenvolvimento imanente da obra em todos os seus aspectos – e opta pela construção formal, que como discutido anteriormente, adquire um caráter de pureza lógica. A submissão de toda construção da obra a um princípio externo configura a concepção que Adorno tem sobre a música de Stravinsky configurar regressão. As dimensões horizontais e verticais, na música do compositor russo, estão em contradição, dado que há uma moderação na dimensão horizontal, e, por outro lado, uma audácia na dimensão vertical. Essa contradição possibilitará o retorno da tonalidade. A estruturação de uma obra cujo seu princípio fundamental se dá em seu exterior, no momento atual do material musical, é arbitrária, o encadeamento lógico de seus momentos não condiz com uma lógica imanente, de modo que esse entrelaçamento dos elementos se caracteriza como algo acidental.

E qualquer ouvinte da *Sagração* [*Le Sacre*] pode perceber claramente como se trata de uma obra em que predomina o arbitrário e o acidental, em que a composição não obedece restrições específicas do material e do procedimento composicional e, enfim, que se trata de uma obra em que não há qualquer reflexão sobre os meios e procedimentos. (WAIZBORT 1990, p. 149)

⁹ Esse argumento, conforme designa Waizbort, é traduzido do original russo por Boucourechliev, escrito pelo próprio Stravinsky, dado que o argumento da obra aparece em diversas versões, sendo essa confiável por ter sido redigida pelo próprio compositor.

O problema lógico que se apresenta aqui, na ideia de regressão atribuída à Stravinsky, retoma a questão da racionalidade no capitalismo tardio, como já discutido nos capítulos anteriores. O sacrifício é a manifestação da dissolução do sujeito, a regressividade do fazer musical de Stravinsky é a manifestação das contradições sociais no capitalismo tardio, a logicidade da racionalidade instrumental, essa essencialmente atemporal. A associação entre o rito sacrificial e a estrutura atemporal, que se dá no tipo rítmico-espacial, incide no que Adorno denominou como primitivismo. A concepção de primitivismo, que caracteriza a música do compositor russo, remonta a um tempo histórico pré-individual, uma estrutura mítica não-dialética.

O sacrifício do Eu – a qual a nova forma de organização espera de cada um – seduz em direção da ilusão de um passado primordial e é ao mesmo tempo preenchido com o horror de um futuro no qual o indivíduo deve deixar de lado tudo aquilo que ele se tornou em prol da preservação de todo o aparato de funções adaptativas (ADORNO 2006, p. 126)

4.2 Os aspectos psicanalíticos da crítica musical de Adorno na Filosofia da Nova Música

A necessidade de se estabelecer um percurso psicanalítico vinculado à estrutura da Filosofia da Nova Música surge de problemas interpretativos que sempre rondou a obra de Adorno, desde a época em que os trabalhos do filósofo eram publicados e, ele próprio, fazia questão de responder alguns críticos para esclarecer que muitas dessas críticas se pautavam por má interpretações de seus escritos, e que essa má interpretação impediria, de fato, que essas críticas fossem passíveis de serem debatidas. A obra em questão foi alvo de diversas polêmicas, principalmente em relação ao segundo ensaio que constitui o livro, sobre a composição de Stravinsky. No texto *Misunderstandings*, por exemplo, Adorno empreende uma resposta à Walter Harth, que em artigo chamado *A Dialética do Progresso Musical*, realiza uma crítica à obra Filosofia da Nova Música. Ali, Harth aponta para a estranheza que habita na relação entre as duas partes: o uso excessivo de categorias clínicas para tratar da música de Stravinsky, que não encontramos simetria na parte dedicada à Schoenberg. “Eu não posso dizer, de modo mais explícito, que não considero o Stravinsky empírico um psicótico. Na realidade, a sua música se apropria mimeticamente de comportamentos psicóticos em vistas de entrar em um estrato arcaico na qual ela espera descobrir um ser trans-subjetivo” (ADORNO 2006, p. 167). Como próprio Adorno diz, o ponto central desse tipo de crítica é a obscuridade do conceito de Espírito Objetivo que é pano de fundo da obra, que explicamos no capítulo anterior a relação da Arte com o trabalho e a relação do conceito hegeliano de Espírito com o marxiano de Trabalho Social.

O que deve ser claro para o leitor de Adorno é que suas críticas, empreendidas na Filosofia da Nova Música, de forma alguma são dirigidas aos compositores, mas sim aos problemas formais internos de suas respectivas obras. A ideia de crítica imanente, o tratamento das obras como mônadas sem janelas, estabelece que essas devem ser analisadas em sua própria condição de existência, em seus problemas internos, de modo que qualquer associação das críticas de Adorno para com o compositor é inválida e incorreta. “Seria filisteu confundir a configuração objetiva da obra de arte com a alma daquela pessoa que a criou e que, assim como Stravinsky, fez de tudo,

no limite de suas forças, para erradicar da obra todos os vestígios da alma” (ADORNO 2018, p. 227).

A teoria dos choques

O conceito de choque surge na obra de Adorno inspirado em um trabalho de Walter Benjamin sobre Baudelaire, e será colocado, na Filosofia da Nova Música, como um elemento unificador de toda Nova Música, isto é, por mais que Schoenberg e Stravinsky estejam apresentados como opostos, o choque aparecerá na estrutura musical de ambos. Através da leitura da obra de Proust, Benjamin disserta sobre dois tipos de memórias, aquelas involuntárias, que são substanciais, que não dependem da vontade, enquanto a memória voluntária é a dependente da vontade, que se realiza com o objetivo informativo, na primazia da eficácia comunicacional. E é na tradição do relato que se torna claro a Benjamin esse movimento de degradação da experiência: “Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência” (BENJAMIN 2015, p. 109). Essa tradição do relato é aquela que incorpora a atividade apontada anteriormente do relato. E vemos o autor, então, apontar como essa tradição antiga do relato encontra uma forma de conservação em Baudelaire: sua poesia lírica se constituía pela reflexão isolada do sistema reificado, tornando possível conservar aquilo que escapava o regimento racional do relato informativo, onde se notara o declínio da experiência. A instância do choque incide na ordenação constituinte da experiência, fragmentando-a, sucumbindo à mera vivência.

Retoma-se aqui a discussão do primeiro capítulo, sobre o conceito de angústia, pois é na leitura de Freud que Benjamin fundamenta sua teoria dos choques. Freud busca apresentar a incompatibilidade da memória com a consciência, tal qual na divisão benjaminiana das memórias, de modo que a consciência seria incapaz de reter vestígios de excitações recebidas pelo sistema percepção-consciência. Em uma realidade social marcada pelo choque, que o sujeito está a todo momento recebendo grandes quantidades de estímulos do mundo exterior, de modo que a consciência sempre está ativa para proteger o indivíduo do transbordamento de energias psíquicas. “A nova sensibilidade introduzida pela onipresença das situações de choque implica que a instância psíquica encarregada de captar e absorver o choque passa a predominar sobre as instâncias encarregadas de armazenar as impressões na memória” (ROUANET 1986, p. 47-48).

Porém, o que configura a condição de existência do choque? Para Adorno, o choque é condicionado pela realidade material no capitalismo, onde “esses choques fazem o indivíduo diretamente consciente de sua nulidade em face da maquinaria tirânica de todo o sistema” (ADORNO 2006, p.117). A emergência das grandes cidades no capitalismo, como aponta Benjamin (2015), constituindo a multidões de transeuntes, representam o apagamento da individualidade, junto com a ascensão dos mecanismos, tanto industriais como *gadgets*, que alteram a dinâmica de existência temporal, onde processos são substituídos por *clicks*, estruturam uma sociedade cujo choque se faz presente em todas as suas instâncias. O aparato sensorial humano é condicionado por uma mecanização total da sociedade, sua espontaneidade é substituída pelo mero reflexo,

como o trabalhador diante máquina, seguindo o entendimento marxiano, que não compreende a totalidade do processo, apenas reage àquilo que a máquina demanda, sendo seu mero apêndice. O indivíduo precisa estar sempre atento, e, com isso, sua experiência é degradada. O esquecimento é a marca registrada de uma sociedade reificada. Ou, como aponta Adorno, reificação já é um esquecimento¹⁰.

Se a Arte é uma mônada sem janelas que reflete a sociedade em seu interior, o choque é um componente elementar da Nova Arte, é seu princípio unificador. Ela aparecerá na música tanto de Schoenberg quanto Stravinsky, porém o modo de racionalidade inerente à lógica composicional da obra de cada autor lida de modo distinto com a iminência do choque. O próprio movimento interno do material musical será determinado pelos problemas da realidade social. O sismograma no atonalismo livre de Schoenberg, como debatido anteriormente, está vinculado a essa concepção da teoria do choque. O que nos leva, portanto, a trazer os elementos de uma dinâmica psíquica dos processos de criação artística, na imanência das obras, tal como Adorno apresenta ao falar da obra de ambos os compositores.

O artifício estético do sismógrafo

Como aqui já analisamos os problemas musicais da composição tanto nas obras de Schoenberg quanto Stravinsky, devemos nos voltar agora para a compreensão psicossocial desses fenômenos. O papel da Psicanálise, aqui, como instrumento é válido não só pela influência teórica que esse campo do pensamento exerceu em Adorno, mas ela própria representa um espírito da época, que acompanha movimentos artísticos, dado que o próprio Schoenberg era familiarizado com a teoria de Freud¹¹, ambos vienenses e contemporâneos. *Erwartung*, para Adorno, é como uma formulação musical de um caso freudiano (ADORNO 2006, p. 37). Ao romper com as estruturas tradicionais da música, a música de Schoenberg rompe com a existência de aparência e jogo, isto é, a expressão deixa de ser mediada por figuras e estruturas estabelecidas, mas a expressão do sofrimento do indivíduo dita sua própria regra.

O elemento genuinamente revolucionário em sua música [de Schönberg] é a transformação da função da expressão. Paixões não são mais falseadas; pelo contrário, desmascaradamente, impulsos corpóreos de choques do inconsciente e traumas são registrados pelo meio musical (ADORNO 2006, p. 35)

No monodrama *Erwartung*, principal obra do atonalismo livre de Schoenberg, que Adorno aponta como se realiza esse protocolo de registro: os choques afetam o sujeito que, protegido pela *Angstbereitschaft*, consegue incorporar de forma reflexiva esses choques no seu fazer musical, que se mostra através de cesuras temporais, impedindo qualquer tipo de desenvolvimento e continuidade da obra. É só através desse registro que o sujeito consegue se manter sujeito. Isso aparece na música como a polarização da linguagem em extremos, de um lado os gestos do choque, comparável a convulsões, enquanto por outro lado a paralisação do indivíduo atingido pela angústia (ADORNO 2006, p.37). A continuidade da obra é fragmentada, rejeitando a

¹⁰ ADORNO e BENJAMIN 2012, p. 450.

¹¹ Cf. Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-Examining the Connections between the Monodrama

aparente harmonia que habita a estrutura universalizante, isto é, uma estrutura ideológica. É nesse processo de registro que mora a característica da música schoenberguiana, a *Angstbereitschaft* é o que condiciona a possibilidade do sujeito se proteger do choque, isto é, proteger a sua própria condição de individualidade. A negação dessa imposição ideológica da sociedade reificada só é possibilitada pelo isolamento, e é nessa angústia do isolamento que se configura o cânon estético da linguagem da expressão. A solidão aparece como alienação da massificação do processo produtivo do sistema capitalista. Assim como em Benjamin há a figura do *flâneur* personificada na poesia lírica de Baudelaire, há o trabalhador, como na obra *Die Gluckliche Hand* de Schoenberg, que se mostra na figura isolada do trabalhador separado da estrutura produtiva da divisão do trabalho. Porém, esse isolamento característico da angústia é o que traz no interior da música seu elemento mais social. Como diz Adorno, a fala do solitário trata melhor sobre as tendências sociais do que o discurso comunicativo (ADORNO 2006, p. 38). O sofrimento do indivíduo isolado, portanto, na solidão diante de sua incapacidade de se identificar com a massa amorfa, torna-se o elemento crucial da estrutura musical de Schoenberg. “A angústia do solitário que se torna o *canon* da linguagem estética da forma revela algo do segredo da solidão” (ADORNO 2006, p. 37).

Estabelecido o panorama do choque na música de Schoenberg, a oposição apresentada na música de Stravinsky se difere fundamentalmente por ausentar qualquer predisposição para angústia, isto é, o sujeito se entrega à massa, ao poderio do todo por ser incapaz de preservar sua própria individualidade. O sacrifício é sem sofrimento. A não proteção contra a efração do choque tem por consequência o transbordamento do Eu, pois diante da invasão de um alto nível energético, o sujeito é incapaz de elaborar tamanha energia. Isso é o que configura o susto (*Schreck*). O sujeito musical de Stravinsky, tal qual a personagem de Chaplin em Tempos Modernos onde seus movimentos não só expressam sua insignificância perante a enormidade do mecanismo capitalista, como atestam sua própria incapacidade de se manter enquanto sujeito, ele não consegue se separar da estrutura do trabalho no capitalismo, ele sofre os choques e os repete de modo irrefletido, como espasmos. Incapaz de elaborar na lei formal de seu fazer artístico, o sujeito se dissocia, como na esquizofrenia. A autonomia desse sujeito desvanece na incapacidade de elaboração daquilo que atinge seu aparato sensível, e, com isso, sua própria constituição enquanto sujeito, isto é, a capacidade expressiva.

A forma musical em Stravinsky conserva e radicaliza o predomínio do universal sobre o particular, as estruturas musicais assumem um aspecto de blocos sonoros que podem ser manipulados como no princípio cinematográfico da montagem. O objetivo do compositor é reencontrar a autenticidade da música por meio de um domínio de formas musicais, ignorando a essência histórica dessas. A intenção não é a expressão do sujeito, mas, pelo contrário, ele busca a pura objetividade, alheia de todo o psicologismo. Esse comportamento é incompatível com aquele que possibilita a integração do choque, e, com isso, o sujeito sucumbe a ele. O mecanismo mimético, entretanto, permanece: não mais movimenta a expressão do sofrimento, mas é tal qual aquela do fascismo, é a mimesis do que está morto, irrefletida. “Em Stravinsky não existe nem

uma angústia antecipatória nem um sujeito para resistir; mais que isso, é aceito que o choque não pode ser integrado ao sujeito” (ADORNO 2006, p. 118).

Esquizofrenia e dissociação do sujeito

No capítulo sobre Stravinsky, diferentemente do sobre Schoenberg, Adorno utiliza diversos conceitos da clínica psicanalítica para descrever os problemas inerentes à dissociação do sujeito na música do compositor russo, enquanto o primeiro capítulo, por mais que seja largamente influenciado pela psicanálise, não há uso explícito dessas categorias, ocorre de um modo mais latente. Aquilo que se manifesta na música enquanto um sujeito que se entrega ao todo sem sofrimento, que abdica de sua própria subjetividade, é caracterizado, por Adorno, como um paralelo estético da esquizofrenia. O sujeito perde a capacidade de ser índice organizativo da obra enquanto objetivação subjetiva. A construção da música stravinskiana se desvincula do caráter sócio-histórico do material, lança-se a ele como um mecânico se lança à sua caixa de ferramentas. A ruptura que configura o processo de despersonalização na música de Stravinsky está vinculada ao desfocamento da organização interna da obra. “Esse feito é atingido especialmente através da instrumentação, a qual demole as proporções normais de balanço, demandando desordenadamente muito dos trombones, os instrumentos percussivos, e o contra baixo” (ADORNO 2006, p. 130).

O conceito de esquizofrenia é cunhado, em 1911, por Eugène Bleuler, psiquiatra que fora influenciado pela psicanálise freudiana, através de Jung, e escreveu a obra central para o início da investigação desse conceito, chamada *Dementia praecox* ou o grupo das esquizofrenias. Como aponta Jardim (2011), “Dessa forma, em função do rompimento dos vínculos associativos, os quais, em condições normais, assegurariam um funcionamento unitário da personalidade”. A manifestação da esquizofrenia, portanto, será configurada pela cisão da unidade do Eu, e a “tentativa de restituição dessa coesão perdida será manifesta através dos sintomas mais diretamente observáveis, a saber, alteração do fluxo de pensamento, ambivalência afetiva, os delírios e as alucinações que buscam fazer frente a dissensão do eu” (idem). O que temos, portanto, é a constituição da esquizofrenia enquanto uma atividade psíquica para restaurar uma estrutura associativa que fora interrompida na relação entre o sujeito e o mundo exterior, e essa atividade é uma atividade de regressão a um estágio de infantilismo anterior à constituição do Eu na relação com os objetos externos. “O esquizofrênico voltou ao narcisismo” diz Fenichel (1971, p. 467). Deve-se acentuar, entretanto, como aponta Laplanche e Pontalis (1986), Freud pouco usa o termo esquizofrenia, estabelecendo as características dessas próximas à paranoia. Adorno é influenciado pela obra de Otto Fenichel, *Teoria Psicanalítica das Neuroses*, de 1945. Essa influência se torna clara pela distinção de ambos os ensaios, onde essas categorias tratadas por Fenichel aparecem de forma decisiva no ensaio sobre Stravinsky, escrito após 1945, enquanto o de Schoenberg fora redigido antes do lançamento da obra psicanalítica.

O que pauta, para Adorno, o paralelo clínico entre o conceito de esquizofrenia associado a música de Stravinsky é a ideia de Hebefrenia. “A rejeição da expressão, o elemento mais

palpável da despersonalização em Stravinsky, tem na esquizofrenia sua contraparte clínica na hebefrenia, na indiferença do paciente ao mundo exterior” (ADORNO 2006, p. 131). A rejeição da expressão é central no caráter esquizofrênico por representar o afastamento do sofrimento inerente ao sujeito diante do objeto, isto é, diante da realidade exterior. Segundo Fenichel, a Hebefrenia é o caráter passivo que o mecanismo de defesa assume no processo de regressão, o Eu que resta, bombardeado pelos conflitos, abre mão de qualquer resistência para sobreviver enquanto Eu. “A ausência de tentativas visíveis de restituição faz da hebefrenia o tipo regressivo puro da esquizofrenia” (FENICHEL 1971, p. 475).

Entretanto, enquanto a Hebefrenia representa o lado passivo do mecanismo, existe o elemento de atividade que, apesar da ausência de expressão, manifesta algo. “Seu comportamento rítmico divisa aproximadamente ao esquema de uma condição catatônica” (ADORNO 2006, p. 132). Na condição esquizofrênica, há uma dissociação dos sentidos corpóreos com a unidade característica do Eu, o corpo é alienado do sujeito. “A alienação da música em relação ao sujeito e ao mesmo tempo sua relação com sensações corporais têm seu análogo patogênico nas sensações corpóreas ilusórias daquele que percebe seu próprio corpo como efetivamente alienado” (ADORNO 2006, p. 130). Os gestos e movimentos perdem a sua capacidade de expressão, o indivíduo perdeu sua relação com o objeto, portanto o aparato motor do indivíduo, incapaz de expressar algo, realiza movimentos que são ausentes de qualquer intencionalidade, são vazios. Adorno vê a manifestação desse sintoma catatônico na concentração da música de Stravinsky em acentos temporais e intervalos, que, em si, não são capazes de significar algo, e são repetidos, como um eterno retorno do mesmo. E, dirá Adorno, essas erupções mecânico-físicas da catatonia são análogas àquelas dos indivíduos que são acometidos excessivamente pelo choque.

Identificação com o Agressor

No que tange à tematização do sacrifício, em Stravinsky, Adorno lança mão do conceito psicanalítico de Identificação com o Agressor para empreender o entendimento psíquico da ideia de um sacrifício sem sofrimento característico das obras do compositor russo, principalmente os *ballets* que foram discutidos anteriormente, *Petrushka* e *a Sagração da Primavera*. Segundo Laplanche e Pontalis, a primeira aparição do termo na psicanálise se dá nos escritos de Anna Freud sobre os mecanismos de defesa do Eu. Porém, a elaboração substancial desse conceito na clínica psicanalítica é atribuída à Sandor Ferenczi.

O indivíduo, confrontado com um perigo exterior (representado tipicamente por uma crítica emanada de uma autoridade), identifica-se com o seu agressor, ou assumindo por sua própria conta a agressão enquanto tal, ou imitando física ou moralmente a pessoa do agressor, ou adotando certos símbolos de poder que o designam. (LAPLANCHE e PONTALIS 1986, p. 299)

O processo de identificação, o ato de trazer para dentro de si, pelo indivíduo, algo externo, estrutura-se, aqui, trazendo uma instância externa que causa flagelo ao indivíduo. Na estrutura musical, a identificação com o agressor está vinculado à negação da expressão, a negação do sujeito, que se entrega ao todo, esse último figurado com o agressor, que inflige sofrimento

ao sujeito. Isso aparece por meio da retirada do centro organizativo da obra de sua imanência, de modo que a organização da obra está atrelada a um princípio externo. É como um prazer sadomasoquista na sua própria aniquilação. “Curvou-se a um princípio que não só era exterior, mas hostil, que se inscreve no fenômeno musical sob a forma de repressão” (ADORNO 2018, p. 234-5). O que se mostra no fenômeno musical, portanto, é um reflexo imanente de uma estrutura condicionada por uma identificação do sujeito para com uma estrutura monolítica do todo sob o capitalismo, de um caráter universal que força uma identidade inexistente com o particular, de modo que seus elementos estão dissociados de seu valor histórico e material, são como puros fenômenos, repetidos por esse sujeito submisso ao universal não-contraditório.

4.3 Coda

A negação de si na experiência estética progressiva parte do reconhecimento da alteridade que habita o interior do próprio sujeito, lançar-se ao poder do outro, quebrando com a rigidez do sujeito abstrato que projeta no mundo sua própria egoidade monolítica, que acaba por retirar do mundo externo sua potência particular material. A liquidação do sujeito, proporcionada pelo capitalismo tardio, não se dá nessa imersão na alteridade, mas sim através do enrijecimento progressivo da individualidade abstrata imposta pelo sistema de trocas ao compelir os indivíduos a necessidade de que aquilo pelo qual se constitui sua própria individualidade seja desvanecido. A diferença fundamental é que a lógica dialética exige do sujeito sua superação na imersão em sua própria negatividade, enquanto o sujeito no capitalismo tardio, que atingiu seu auge no esclarecimento, submete-se à regressão adaptativa dos sistemas de troca que demanda a abdicação da sua particularidade.

A lógica composicional de Stravinsky, entretanto, se assemelha àquela descrita por Adorno e Horkheimer na seção sobre o anti-semitismo, na Dialética do Esclarecimento, denominada como falsa projeção:

O anti-semitismo baseia-se numa falsa projeção. Ele é o reverso da mimese genuína, profundamente aparentada à mimesis que foi recalcada, talvez o traço característico patológico em que esta se sedimenta. Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. (ADORNO e HORKHEIMER 1985, p. 174)

Em Schoenberg, por outro lado, a capacidade mimética do sujeito, no isolamento característico do sofrimento do indivíduo na sociedade capitalista, resiste ao todo, resiste à demanda do universal pela identificação, que anularia o próprio sujeito, e através da racionalidade e do domínio total do material musical é capaz de expressão, de dar voz ao sofrimento. Não se deve buscar a autenticidade em um pretérito passado, porém deve-se lançar ao material e seu movimento imanente. A determinação entre sujeito e objeto é mútua, é dialética. A racionalidade que se lança ao material como um objeto a ser dominado, tal como a racionalidade instrumental visa o domínio da natureza, é uma racionalidade regressiva. Os problemas intraestéticos das composições refletem os problemas reais da sociedade. O choque afeta a música e dissocia

a temporalidade das obras, enquanto Schoenberg elabora o efeito do choque, por mais que a dissociação temporal se faça presente, evidenciada pelo caráter fragmentário da continuidade musical, em Stravinsky ocorre a pseudomorfose da música em pintura, ela se torna espacializada.

A historicidade interna das obras revela, como aparência, o núcleo da experiência histórica da modernidade. Enquanto a atonalidade em Schönberg formaliza intrinsecamente a consciência do tempo histórico em seu caráter fragmentário e dissociativo, Stravinsky opera a pseudomorfose com a pintura, torna-se a-histórica ao abandonar a consciência do tempo mediante blocos sonoros, sem a preocupação com a estruturação subjetiva. (SOCHA 2015, p.119-120)

5 Conclusão

A pesquisa aqui apresentada teve como objetivo resgatar alguns elementos do pensamento de Theodor W. Adorno, organizá-los de uma forma compreensível e indagar sobre como os elementos se articulam e constituem esse idiossincrático pensamento crítico. De modo algum buscou-se esgotar, completamente, a experiência intelectual adorniana, mas trilhar caminhos que facilitem a compreensão dessa. É raro um filósofo que se mantenha completamente homogêneo durante todo o seu percurso histórico, isto é, que não altere certas posições, ou que chegue inclusive a alterá-las radicalmente. Adorno não é diferente, apesar de existir uma relativa continuidade em sua compreensão negativa da realidade, as posições defendidas na obra que investigamos, *Filosofia da Nova Música*, passou por revisão do próprio autor, reconsidero alguns pontos que o próprio reconheceu como injusto em sua análise prévia. Porém, o ponto central de seu argumento se manteve, entretanto amadurecido pela experiência tanto pessoal, vivendo em um período histórico conturbado, como sua pela trajetória intelectual.

A intenção da *Filosofia da Nova Música* ser um apêndice da *Dialética do Esclarecimento*, revela seu caráter de não ser um mero livro sobre música, mas sim um elemento constitutivo de uma obra composta como uma crítica à realidade social. O problema do sujeito moderno é fundamental no pensamento de Adorno, e não deixa de ter seu espaço no debate musical, em momento algum se nota um distanciamento do Adorno filósofo do Adorno músico. A compreensibilidade da obra desse autor se torna limitada se seus escritos musicais são deixados de lado, são neles onde a crítica, em sua negatividade, substancializa-se na transfiguração de pensamento em um outro diferente, apesar de resguardar o mesmo teor crítico.

Esse outro, o campo estético, enquanto produto do Espírito, possibilita que a filosofia se transforme, e ao se lançar na Arte, que essa se transfigure enquanto conhecimento, os conceitos, outrora rígidos, abrem-se para uma nova possibilidade de existência material, e, assim, de superarem-se a si mesmos. A superação da rigidez conceitual da Filosofia, a negatividade própria do pensamento, é o que torna fértil a experiência intelectual adorniana, colocando o pensar em movimento, o destruir-para-construir característico da dialética. O que se buscou, nesta pesquisa, é entender a dinâmica do movimento do pensar, de modo que todas as etapas apresentadas se interconectem em uma constelação conceitual que seja capaz de, no alto de suas próprias limitações, dar voz ao sofrimento particular dos indivíduos diante da miséria do real, na configuração típica da filosofia de Adorno.

A arte moderna, ao negar a comunicação direto com o social, o seu movimento de virar-se para si mesmo, o sofrer de uma fetichização necessária, porta-se enquanto uma antítese social da sociedade. A possibilidade de se realizar desvinculada de uma relação direta com a realidade social, aquilo que condiciona a possibilidade de expressão, supera a limitação própria do comunicar, isto é, o expor através de conceitos o sofrimento, que, em si, não é esgotável em conceitos. A linguagem conceitual, em seu caráter universalizante, fundamentalmente limitante, reprime e restringe a expressão do sofrimento, que só é possível pela articulação estética em seu

caráter próprio de não-identidade. Lançar-se à Arte, portanto, na dinâmica teórica de Adorno, irá nos proporcionar uma possibilidade de compreensão das contradições sociais que superam a mera racionalidade conceitual.

O problema do sujeito e do objeto, a inadequação fundamental entre os conceitos universais e a experiência sensível, isto é, a incapacidade do conceito esgotar a multiplicidade inerente à experiência sensível, tematiza o primeiro capítulo na intenção de expor como esse problema, recorrente na história da filosofia, é importante para compreender a fundamentação do pensamento adorniano. O sujeito transcendental de Kant, representa, para Adorno, o problema característico do pensamento burguês: sua atemporalidade constitutiva representa a ideia de uma Verdade atemporal e imutável. Entretanto, o objeto, a coisa em si, que é inacessível, permanece essencial para a dialética negativa. A separação decisiva entre sujeito e objeto, entretanto, será o motivo hegeliano de superação da filosofia de Kant, onde a relação entre sujeito e objeto compõe uma relação de autodeterminação, de modo que o Espírito Absoluto representa a superação da dualidade, em uma totalidade verdadeira. O Espírito Absoluto, para Adorno, representará um movimento não-dialético no interior do próprio movimento dialético. Inspirado na filosofia nietzschiana, Adorno nota que na progressão histórica da filosofia, a racionalidade assumia um posto de superioridade, que o princípio lógico presente no sujeito do conhecimento implicava no rebaixamento do objeto, de modo que era necessário, para a superação desse modo de conhecer, o deslocamento do sujeito, isto é, a experiência sensível do sujeito, a posição do corpo no conhecimento, deveria também estruturar a possibilidade desse conhecimento. A psicanálise freudiana, que se estabelecia com grande influência durante o início do séc. XX, seria o aparato teórico adequado para que se desse conta dessa necessidade de se investigar o outro da racionalidade, porém sem recair na mera irracionalidade.

Empreender uma investigação acerca do campo estético, e o que esse representa no pensamento adorniano, conduziu-nos a articular questões da própria condição de existência da Arte: compreendê-la enquanto produto do trabalho humano, de modo que aspecto fenomênico não seja desvinculado das determinantes sociais, enquanto produto do Espírito. Essa visão acerca da Arte, portanto, implica que ela contém, em si, um desenvolvimento histórico em sua própria esfera, e que a sua existência é impossibilitada de ser associada diretamente à sua origem. A Arte transita, na História, de sua dinâmica mítica e mágica, ainda entrelaçada com a própria cosmovisão primeva, até o advento da Arte Moderna e sua autonomia em relação às outras esferas do social. O desenvolvimento do fazer artístico e da própria racionalidade estão dispostos na dinâmica dialética do processo histórico. A psicanálise, no campo estético, está marcada por diversas limitações, tal como Adorno aponta acerca de Freud, dado que os escritos freudianos sobre a temática, em sua maioria, versam sobre o aspecto psíquico, como se o autor estivesse colocado sobre um divã, e que as manifestações fenomênicas dos elementos estéticos dissessem sobre aquele que as compôs, algo rejeitado por Adorno. O que vemos, portanto, é a transformação de conceitos psicanalíticos para que esses fossem adequados ao tratamento das obras em sua imanência, e fizesse parte da constelação conceitual que visa o teor de verdade dessas obras.

O campo musical, dentre as outras artes, representa, para Adorno, o campo que, por estar desvinculado da linguagem conceitual, a relação entre objeto e signo tende ao absoluto nomear, isto é, a limitação do comunicar característico da linguagem conceitual é superada por uma linguagem particular, que não aponta para fora de si, mas articula seus elementos de forma enigmática, dissociada de uma representação real de seus elementos. Como as outras artes, a música também é determinada pelo desenvolvimento histórico, seus elementos e sua própria relação para com a sociedade. Beethoven e Schoenberg aparecem como as figuras mais emblemáticas, para Adorno, do progresso histórico da música, a ruptura com elementos naturalizados, mas que são historicamente determinados.

Por meio da oposição entre as composições de Schoenberg e Stravinsky, como polos da Nova Música, a *Filosofia da Nova Música* surge como a primeira obra de Adorno sobre música, após anos de textos publicados em revistas, inclusive sendo ele editor de uma reconhecida revista sobre o assunto. Pensar filosoficamente a música não pode visar instituir uma estrutura dogmática de como fazer, porém deve ser sempre uma investigação filosófica acerca do estado atual da música. A intenção que move o pensamento de Adorno, e aqui, nessa obra, isso é evidente, questionar os problemas estéticos da situação atual da música é questionar, também, a interação existente entre as contradições sociais e as contradições internas do material artístico. Não se deve limitar o pensamento crítico à mera crítica musical, nem sociologizar exacerbadamente o campo estético. Ambos se encontram mutuamente determinados: a crítica musical é, também, uma crítica social. Enquanto a música de Schoenberg representa o progresso, isto é, o fazer musical que busca novas soluções aos problemas apresentados pela condição atual do material, a de Stravinsky busca resgatar, nas antigas formas, a possibilidade de afastar as contradições que são intrínsecas ao material.

O declínio do sujeito, diagnóstico empreendido por Adorno acerca dos problemas inerentes à racionalidade vigente no capitalismo tardio, será caracterizado no fazer musical, implicado na posição distinta acerca da relação com o material musical. O progresso, a necessidade de buscar novos meios de expressão, é ponto onde o sujeito, que ainda resiste, busca dar voz ao sofrimento, isto é, entregar-se a racionalidade estética que não sucumbiu à racionalidade instrumental e manter-se enquanto sujeito. A regressão, entretanto, é incapaz de atribuir ao sujeito a possibilidade de manter-se enquanto sujeito, a racionalidade característica de sua estruturação é aquela que o sujeito se entrega ao universal, e sua particularidade que o constitui enquanto sujeito é rejeitada e reprimida.

A estrutura reificada da realidade social, determinada pelas condições materiais, ressoando o diagnóstico marxiano do trabalhador despossuído que é separado da totalidade das dinâmicas produtivas, que necessita vender sua mão de obra para obter o mínimo para sua própria sobrevivência, alienado do produto do seu próprio trabalho, entra em convergência com os elementos da dinâmica psíquica de tal realidade social, o sujeito deve estar bem adaptado para sobreviver à miséria do real. Atribuem a Adorno um tom de pessimismo, pois a superação da reificação, as tendências revolucionárias do marxismo-leninismo, são deixadas de lado pelo

caráter negativo de sua dialética: a relação dialética, contraditória, entre sujeito e objeto não é passível de superação, a *Aufhebung* é descartada, seja no Espírito Absoluto de Hegel, seja na sociedade comunista de Karl Marx. Entretanto, a racionalidade estética, tal qual é visualizada em Schoenberg, apesar de todos os problemas inerentes ao *dodecafonismo*, aparece para Adorno como uma possibilidade de superação do estado atual das coisas, mesmo sem ter em seu horizonte um “ponto de chegada”, uma síntese.

Apesar de não existir uma doutrina positiva de práxis, que iria na contramão do próprio pensamento adorniano, a Arte representa a possibilidade de uma racionalidade não-impositiva e não-dominadora, preservando a dignidade do objeto. A escrita sismográfica, como em Schoenberg, a possibilidade de, mesmo imerso no sofrimento inerente às contradições tanto da realidade social como do próprio sujeito, elaborar e articular as contradições, assim o sujeito ainda capaz de permanecer enquanto sujeito. O texto *Vers une musique informelle* é decisivo enquanto um tratado de como a música deveria se comportar, não como um tratado dogmático, porém retomando o espírito do atonalismo livre de Schoenberg, uma racionalidade, na música, que em sua própria imanência, seja capaz de empreender seus próprios conceitos universais, desvinculado da má universalidade característica da racionalidade instrumental. Porém esse retorno não é uma nostalgia de um momento passado, o resgate de um modo composicional já superado.

Da perspectiva do sujeito composicional, a música informal seria uma música que perde o medo, porque o reflete e o irradia, não se deixa dominar por ele; uma música capaz de distinguir o caótico, que afinal nunca foi tão perigoso assim, daquela má consciência da liberdade, que simplesmente perpetua a não liberdade. (ADORNO 2018, p. 405)

6 Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *A Arte e as Artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- ADORNO, Theodor. W. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel, org. *Comunicação e indústria cultural*. 4. ed. São Paulo, Nacional, 1978. p. 287-95.
- ADORNO, Theodor W. *Beethoven: the philosophy of music*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Ensaio sobre Psicologia Social e Psicanálise*. São Paulo: Editora Unesp, 2015a.
- ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 2009b.
- ADORNO, Theodor W. *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2013.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophy of new music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *In search of Wagner*. London: Verso, 2009c.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor W. *Kant's Critique of Pure Reason*. Stanford: Stanford University Presse, 2001.
- ADORNO, Theodor W. *Lectures on negative dialectics*. Cambridge: Polity Press, 2008c.
- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a.
- ADORNO, Theodor W. *Moments musicaux - Impromptus*. GS 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Musikalische Schriften I/III*. GS 16. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Palavras e Sinais. Modelos Críticos 2. – Petrópolis*, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.
- ADORNO, Theodor W. *Para Metacrítica da Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Editora Unesp, 2015b.
- ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia: escritos musicais II*. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.
- ADORNO, Theodor W. *Soziologische Schriften I*. GS 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008b.
- ADORNO, Theodor W. *Três Estudos sobre Hegel*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1985.
- ADORNO, Theodor W.; BERG, Alban. *Correspondence 1925-1935*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- ALLISON, Henry E. *Kant's Transcendental Idealism*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e Verdade nos Anos Vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- BRAIN, Robert M. The pulse of modernism: experimental physiology and aesthetic avant-gardes circa 1900. *Studies in History and Philosophy of Science Part A*, [s. l.], v. 39, n. 3, p. 393–417, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHIEREGHIN, Franco. *Introdução à leitura de Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- DAHLHAUS, Carl. Adornos Begriff des musikalischen Materials. In: EGGBRECHT, Hans Heinrich. (Org.). *Zur Terminologie der Musik des 20*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1974. p. 9-21.
- DINEEN, Murray. "Adorno and Schoenberg's Unanswered Question." *The Musical Quarterly* 77, no. 3 (1993): 415-27.
- DUARTE, Rodrigo; PUCCIARELLI, Daniel (org.). *A atualidade da Teoria Estética de Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- DUARTE, Rodrigo. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo, Brasil: Edições Loyola, 1993.
- DUARTE, Rodrigo. *Sublimação Ou Expressão? Um Debate Sobre Arte e Psicanálise A Partir de T.W. Adorno*. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 32, n.2, p. 319-336, 1998.
- DUARTE, Rodrigo. *Varia Aesthetica*. Belo Horizonte: Relicário, 2014.
- FENICHEL, Otto. *Teoría Psicoanalítica de las neurosis*. 4. ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1971.
- FICHTE, Johann Gottlieb. *Fundamento da Doutrina da Ciência*. São Paulo: Coleção Os Pensadores, 1984.
- FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- FREUD, Sigmund. *A Pulsão e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020a.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FREUD, Sigmund. *O Eu e o ID*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na cultura e outros escritos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020b.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.
- FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”)*, artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- HAVSKOV, Jens; ALGUACIL, Gerardo. *Instrumentation in Earthquake Seismology*. Dordrecht: Springer, 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- HYPPOLITE, Jean. *Gênese e Estrutura da Fenomenologia do Espírito*. 2. ed. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.
- IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Apresentação. In: FREUD, Sigmund. *A Pulsão e seus destinos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017
- JARDIM, Luciane Loss. *A fragmentação do eu na esquizofrenia e o fenômeno do transativismo: um caso clínico*. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 11, n. 1, p. 267-284, mar. 2011.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.
- KANT, Immanuel. Carta de I. Kant a Marcus Herz. *O que nos faz pensar?*, Rio de Janeiro, ed. 21, p. 35-42, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis. Editora Vozes, 2017.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- KANT, Immanuel. *Prolegômenos a qualquer metafísica futura que possa apresentar-se como Ciência*. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.
- KANT, Immanuel. *Textos seletos*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas I: A Angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- LEPPERT, Richard. Introduction. In: ADORNO, Theodor W. *Essays on Music*. Berkeley,

CA: Univ. of California Press, 2009.

LONGUENESSE, Béatrice. *I, Me, Mine*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

LONGUENESSE, Béatrice. *Kant e o poder de julgar*. Campinas: Editora da Unicamp, 2019.

LUKÁCS, György. *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

MAAR, Wolfgang L. *Materialismo e primado do objeto em Adorno*. *Trans/Form/Ação*, [s. l.], v. 29, n. 2, p. 133–154, 2006.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MARX, K. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Coleção Folha, 2015.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos [1844]*. São Paulo : Boitempo, 2004.

MENESES, Paulo. *Para ler a Fenomenologia do Espírito*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

METZGER, Clarissa. *Derivações da sublimação em Freud*. Dissertação de mestrado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOBRE, Marcos. *Como Nasce o Novo*. São Paulo: Todavia, 2018.

O'CONNOR, Brian. *Adorno's Negative Dialectic*. Cambridge: MIT Press, 2004.

OLIVE, Jean-Paul. *A razão e seu outro: expressionismo na Filosofia da nova música de Adorno*. *Discurso*, no. 37, p. 323–342, 2007.

PADDISON, Max. *Adorno's aesthetics of music*. New York: Cambridge University Press, 1993.

R. LICHT DOS SANTOS, Paulo. *A Carta de Kant a Herz de 1772.1 O problema da representação e o projeto de uma crítica da razão pura. O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 21, n. 32, p. 9-34, dec. 2012.

R. LICHT DOS SANTOS, Paulo. *O enigma da representação na Crítica da razão pura entre epistemologia e idealismo absoluto*. *Revista de Filosofia Aurora*, [S.l.], v. 27, n. 42, p. 733-758, dez. 2015

RENAULT, E. *Sujeito-objeto: o dispositivo Hegel-Kant*. *Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade*, [S. l.], v. 25, n. 4, p. 287-308, 2020.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria Crítica e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, Vladimir. *Dar corpo ao impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SANTOS, José Henrique dos. *Trabalho e Riqueza na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Loyola, 1993.

- SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- SCHOENBERG, Arnold. Style and Idea. Nova Iorque: Philosophical Library, 1950.
- SCHULTZ, Karla L. Mimesis on the Move. Nova Iorque: P. Lang, 1990.
- SHERRATT, Yvonne. Adorno's Positive Dialectics. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SOCHA, Eduardo. Para um conceito materialista de tempo musical. A teoria dos tipos nos fragmentos de Adorno sobre Beethoven. *Discurso*, v. 49, n. 1, p. 161-184, 2019.
- SOCHA, Eduardo. Tempo musical em Theodor W. Adorno. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- TOORN, Pieter C. van den; MCGINNESS, John. Stravinsky and the Russian Period: Sound and Legacy of a Musical Idiom. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- TÜRCKE, Cristoph. Sociedade Excitada. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- WAIZBORT, Leopoldo. Sacrifício e liquidação do sujeito: notas sobre a sociologia da música de Adorno. *Tempo Social*, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 145-164, 1990.
- WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da Música. São Paulo: Edusp, 1995.
- WITKIN, Robert W. Adorno on music. London: Routledge, 1998.
- ZUIDERVAART, Lambert. Adorno's Aesthetic theory: the redemption of illusion. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.