

Felício Ramalho Ribeiro

## **Regressão auditiva**

O impedimento da música como conhecimento em Th. Adorno

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2009.

## **Agradecimentos:**

Gostaria de agradecer aqui:

à CAPES, pela bolsa concedida ao financiamento desse trabalho, sem a qual este não teria sido possível;

à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, representada na pessoa do Prof. Ernesto Perini Santos, pela aquisição de importantes itens bibliográficos, indispensáveis a concretização de nosso trabalho no prazo pretendido;

à funcionária da Secretária de Pós-Graduação em Filosofia Andréia, pela atenção com que sempre tratou dos assuntos de meu interesse junto a este departamento e aos órgãos administrativos federais;

ao Prof. Rodrigo Duarte pelas aulas, que contribuíram de modo fortuito para despertar o meu interesse pela obra de Theodor Adorno, como por outros distintos e relevantes autores do pensamento filosófico;

e principalmente ao Prof. Verlaine Freitas, cuja exigente e minuciosa orientação foram, junto às suas argutas aulas, de singular importância para o desenvolvimento de diversas elaborações filosóficas e psicanalíticas envolvidas nesta dissertação e para a superação das dificuldades surgidas durante este processo.

Esse trabalho é dedicado aos meus pais, Geisa e Belmiro

## **Abreviaturas**

### **Obras de Th. Adorno**

AS – “Arnold Schönberg (1874 – 1951)”.

DBA – “Em defesa de Bach contra seus admiradores”.

FR – *O fetichismo na música e a regressão da audição.*

FNM – *Filosofia da nova música.*

EF – “O ensaio como forma”.

SO – “Sobre sujeito e objeto”.

TE – *Teoria estética.*

DE – *Dialética do esclarecimento.*

### **Outras obras**

ENM – *O espectro de Narciso na modernidade: de Freud a Adorno.*

SC – *A sociedade de consumo.*

SED – *Da sedução.*

CIR – *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture.*

AD – *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankurtiano.*

IS – *A interpretação dos sonhos.*

DRE – *Algumas idéias sobre desenvolvimento e regressão – etiologia.*

EH – *Estudos sobre Histeria.*

DW – “Dissonant works and the listening public”.

VK – “Vanguarda e *Kitsch*”.

AI – *As idéias de Adorno.*

PA – *Para ler Adorno.*

VP – *Vocabulário da psicanálise.*

AM – *Adorno's aesthetics of music.*

TP – *Teoria crítica e psicanálise.*

PN – *A paixão do negativo.*

HL – *Harmonia.*

NA – “Sobre a negatividade e a autonomia da arte: sobre a atualidade estética de Adorno”.

SS – *O Som e o sentido: uma outra história das músicas.*

AOM – *Adorno on music.*

## Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 - Regressão auditiva: a origem do conceito .....</b>	<b>7</b>
1.1) Música, marxismo e psicanálise .....	7
1.2) A regressão em Freud .....	10
1.2.1) <i>Estudos sobre a histeria</i> .....	10
1.2.2) <i>A interpretação dos sonhos</i> .....	12
1.2.2.1) Sonhos e neuroses .....	12
1.2.2.2) Impulso filosófico .....	13
1.2.2.3) A força do desejo .....	14
1.2.2.4) A atividade onírica .....	14
1.2.2.4.1) Infância e inconsciente .....	15
1.2.2.4.2) Entre as instâncias psíquicas .....	17
1.2.2.4.3) Regressão generalizada .....	19
1.2.2.4.4) Condições para a regressão .....	20
1.2.2.4.5) As causas .....	22
1.2.2.4.6) Aspectos .....	23
1.2.3) <i>Algumas idéias sobre desenvolvimento e regressão — etiologia</i> .....	25
1.2.3.1) Fixação e frustração .....	25
1.2.3.2) Neurose e perversão .....	28
1.3) A regressão em Adorno .....	31
1.3.1) Entre a clínica e a filosofia .....	31
1.3.2) Vínculos: Freud e Adorno .....	32
1.3.2.1) O caráter desiderativo .....	32
1.3.2.2) Aspectos do retorno e neurose .....	33
1.3.2.3) Algumas perversões .....	34
1.3.2.4) Paranóia e esquizofrenia: o aspecto mimético .....	35
1.3.3) Cisão parcial .....	38
1.3.4) Singularidades .....	39
1.3.4.1) O direcionamento da percepção .....	39
1.3.4.2) Exigências históricas e sentido .....	41
1.3.4.3) Fetichismo .....	42
1.3.4.3.1) Heteronomia .....	42
1.3.4.3.2) Prazer ilusório e retroatividade .....	44
<b>Capítulo 2 – A regressão auditiva na <i>Filosofia da nova música</i> .....</b>	<b>47</b>
2.1) A obra: estrutura e problemas .....	47
2.2) Stravinsky: um convite à regressão .....	50
2.2.1) Autenticidade: uma obsessão .....	50
2.2.2) A segunda natureza .....	52
2.2.3) Objetivismo: duas faces de um problema .....	56
2.2.4) Cúmplices do imediato .....	58
2.3) A composição de um discurso musical regressivo: a condição de uma vida enganada .....	60
2.3.1) <i>Petruschka</i> .....	61
2.3.2) <i>A Sagração da primavera</i> .....	63
2.3.2.1) O ofuscamento do presente pelo passado .....	63
2.3.2.2) Sacrifício como destino .....	64
2.3.2.2.1) Depauperamento da expressão .....	65
2.3.2.2.2) Carência narcísica e sadomasoquismo .....	67
2.3.2.3) Da impossibilidade e do engodo da liberação do arcaico .....	71

2.3.2.4) <i>Shock?</i> .....	74
2.3.3) <i>A História do soldado</i> .....	77
2.3.3.1) Música sobre música e o distencionamento da trama dialética.....	77
2.3.3.2) Insuficiência expressiva e autismo .....	79
2.3.3.3) Descompasso rítmico e automatismo .....	81
2.3.3.4) <i>Ballet</i> e despersonalização .....	82
2.3.4) Pseudomorfose: vivências de um ouvido ocular .....	84
2.3.4.1) Debussy e a pintura .....	84
2.3.4.1.1) Auto-renúncia e apelo realista.....	84
2.3.4.1.2) Vanguarda ou <i>kitsch</i> ? .....	88
2.3.4.2) O legado de Wagner .....	90
2.3.4.2.1) Dinâmica ilusória .....	90
2.3.4.2.2) Catarse total.....	92
2.3.4.2.3) <i>Leitmotiv</i> e adestramento.....	92
2.3.4.3) Encomendas de <i>ballet</i> .....	94
2.3.4.3.1) Um giro sem memória.....	94
2.3.4.3.2) A primazia da invariabilidade corpórea .....	95
<b>Capítulo 3 – Música como conhecimento .....</b>	<b>98</b>
3.1) Dos critérios para um conhecimento a partir da arte.....	98
3.1.1) Historicidade: exigências contextuais .....	99
3.1.2) Práxis: um momento do sujeito, não menos do objeto.....	100
3.1.3) O resgate do negativo: por uma razão da alteridade .....	105
3.2) Schönberg: uma música do subcutâneo .....	112
3.2.1) A realização dos desideratos do material musical.....	114
3.2.2) Paralisia temporal e urgência da práxis.....	119
3.2.3) Fragmentação: a revelação do recalcado.....	125
3.3) Música e autoconhecimento: para uma reflexão do dissonante .....	127
3.3.1) Angústia: uma expressão da realidade objetiva .....	128
3.3.2) Uma descentrada experiência de alteridade .....	131
3.3.3) Música e transformação: utopia enquanto horizonte.....	136
<b>Conclusão .....</b>	<b>141</b>
<b>Anexo: Uma gênese musical .....</b>	<b>151</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>166</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>171</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>171</b>

## **Introdução**

O presente trabalho consiste em um esforço para compreender como o processo de regressão da audição, tratado por Adorno, pode se tornar uma barreira à assimilação de um conhecimento sobre a realidade a partir da música.

Para encaminharmos essa temática, dispusemos nosso texto em três partes:

Capítulo 1 – Regressão auditiva: a origem do conceito: procuraremos averiguar de que maneira o conceito psicanalítico de regressão recebe sua apropriação filosófica por Adorno. Para isso, executaremos uma análise desse conceito a partir de sua origem na psicanálise, por meio do estudo de alguns textos freudianos – como *A interpretação dos sonhos* –, nos quais podemos apreciar a abordagem do fenômeno da regressão pela teoria psicanalítica e os passos de sua elaboração conceitual. Boa parte de nosso esforço nesse momento será a de compreender como o fenômeno da regressão, relacionada à libido em Freud, se processa nas mais variadas psicopatologias, nos sonhos e nas circunstâncias mais comuns da vida diária.

Após compreendermos a origem e formação desse conceito na psicanálise, apresentaremos o seu correlato filosófico em Adorno, de modo a extrair semelhanças e distinções entre as duas acepções.

Como terceiro momento, buscaremos iluminar o conceito de regressão em Adorno com o concurso de uma interpretação fomentada em sua acepção psicanalítica, estabelecendo articulações analógicas e metafóricas entre as duas definições.

Nesses dois últimos movimentos, que serão tratados com base na exposição por Adorno sobre a situação da música no texto *O fetichismo na música e a regressão da audição*, faremos um rastreamento dos comportamentos típicos da audição regressiva possivelmente associáveis às psicopatologias e às suas respectivas características. A ênfase recairá sobre a dinâmica psíquica estabelecida entre o indivíduo e a música ligeira, alienante e disseminada em larga escala pela indústria cultural. *O fetichismo na música e a regressão da audição*



anuncia idéias que seriam posteriormente transplantadas e desenvolvidas na *Filosofia da nova música* e em outros contextos, a exemplo da *Dialética do esclarecimento*.

Esse capítulo se constituirá como uma base imprescindível para o posterior desenvolvimento de articulações decisivas à compreensão do fenômeno da regressão.

Capítulo 2 – A regressão auditiva na *Filosofia da nova música*: pensaremos a regressão auditiva através do contexto da *Filosofia da nova música*, já que é dessa obra que obteremos grande parte dos argumentos necessários à sustentação de nossa hipótese inicial. Esse texto é determinante para o nosso trabalho, na medida em que analisa detalhadamente as músicas de Stravinsky e Schönberg, de modo a estabelecer a primeira como momento de alienante regressão e a segunda como seu respectivo contraponto, que teria sua apreciação e seu respectivo teor de conhecimento e mudança dificultados em decorrência do movimento de degeneração do indivíduo representado por aquela.

Através de uma investigação da forma musical, proposta por Stravinsky, e de seu respectivo conteúdo ideológico, procuraremos esclarecer e desenvolver os apontamentos de Adorno sobre o teor extremamente regressivo da sonoridade oferecida ao ouvinte pela obra do compositor russo. Veremos como o ideal de autenticidade, buscado fervorosamente por Stravinsky, contribui para o fim de uma experiência com a obra e com a realidade, ao gerar um distanciamento entre sujeito e objeto pela fomentação de uma relação fetichizada entre eles. A análise de *Petruschka*, da *Sagração da primavera* e da *História do soldado*, verificará como a sonoridade da obra do compositor russo se apresenta como reforço afirmativo dos ditames do *status quo* no capitalismo tardio.

A terminologia musical e psicanalítica utilizada por Adorno na confecção da *Filosofia da nova música* é um elemento contribuinte para o hermetismo de seu texto. Assim, para facilitar a compreensão da obra, como da temática desenvolvida no nosso trabalho, tomamos dois caminhos:

a) Desenvolvemos um texto – “Uma gênese musical” –, que se encontrará em anexo.

b) No decurso do nosso trabalho, procuraremos explicar, com certa minúcia, as diversas psicopatologias e suas peculiaridades, utilizadas largamente por Adorno, como importante recurso de expressão, para caracterizar o ouvinte regressivo.

Guiados por algumas colocações de peso levantadas por Adorno em “O ensaio como forma”, interpretaremos, em aspectos gerais, a crítica do filósofo à obra de Stravinsky como um ataque ao positivismo, em seu teor instrumentalista e em seu objetivismo ingênuo. Notaremos que a proposta estética de Stravinsky sofre de críticas semelhantes às realizadas por Adorno ao conhecimento advindo dos métodos operacionais da ciência positivista.

Por outro lado, utilizaremos extensamente a *Dialética do esclarecimento* para inserir a música de Stravinsky dentro do panorama mais amplo do processo de reificação do sujeito – impediendo a constituição de uma experiência responsável –, que se encontra irresistivelmente regido pelo imperativo da autoconservação, estimulado pelo processo de esclarecimento. Na medida em que questões centrais da *Dialética do Esclarecimento* são transplantadas para âmbito musical da *Filosofia da nova música*, a utilização da primeira obra se coloca como necessária à compreensão do texto em destaque nesse momento de nosso trabalho.

O final do capítulo se prestará a uma reflexão – auxiliada por textos como “Vanguarda e kitsch”, de Greenberg, e “O fim da arte”, de Danto – sobre os motivos íntimos da ocorrência da pseudomorfose em Stravinsky, fenômeno contribuinte, simultaneamente, para a heteronomia musical e para a regressão auditiva. Aqui abordaremos como a obra de Stravinsky se encontra devedora da música de Wagner e sob a forte influência do apelo realista da pintura e do *ballet*, de modo a se adequar perfeitamente a uma recepção já massacrada em sua sensibilidade pelo processo de produção no capitalismo tardio ao se dispor como fenômeno *kitsch*. Se a idéia de Greenberg sobre uma segregação entre arte de vanguarda

e o *kitsch* ajuda a compreender as distinções estabelecidas por Adorno entre arte autônoma e mercadoria cultural, o texto de Danto auxilia a pensar a afinidade entre o progresso técnico-científico e a pintura, e a respectiva crítica do filósofo de Frankfurt a essa arte.

Capítulo 3 – Música como conhecimento: o desafio dessa parte consistirá em evidenciar como a música de Schönberg, em contrapeso à regressiva proposta estética de Stravinsky, pode se constituir, conseqüentemente, em um veículo gnosiológico *sui generis*.

Em um primeiro momento, buscaremos ressaltar, através de textos como a *Teoria estética* e “Sobre sujeito e objeto”, as condições imprescindíveis comuns à elaboração de um conhecimento dialético, defendido por Adorno, e ao feitiço da arte. “Sobre sujeito e objeto” expõe o que se encontra em jogo em uma relação, dialética ou alienada, estabelecida entre os dois pólos da produção do conhecimento, ou seja, o indivíduo e o objeto trabalhado. A *Teoria estética* traz subsídios fundamentais à compreensão do modo como a arte se encontra intimamente atrelada ao conhecimento pela sua capacidade de manifestação de traços negativos recalcados pelo processo de esclarecimento.

Posteriormente, por meio de uma análise formal, seguindo os apontamentos de Adorno sobre a obra de Schönberg, buscaremos demonstrar como a música do compositor consegue satisfazer, de modo aporético, as mencionadas exigências, ao realizar os mais antigos e subterrâneos desideratos do material musical. Escolhemos refletir o momento do irrealizado e esquecido musicalmente a partir da análise de Adorno sobre alguns problemas formais das obras de Bach, Beethoven, e Wagner, as quais possuem de modo incipiente elementos constitutivos da futura base estrutural da sonoridade de Schönberg. Avaliaremos como o tratamento extremamente criativo e desapegado dado ao material musical por Schönberg, em contraposição a Stravinsky, possibilita, ainda que tortuosamente, o fluxo de sua música.

E finalmente, a partir de uma reflexão enfática do caráter negativo dessa música, procuraremos compreender o potencial e as limitações do saber comportado por ela. Veremos

que sua trama sonora dispõe um conhecimento da realidade e um autoconhecimento, ou seja, uma compreensão do indivíduo sobre si, a qual se constitui, de modo dialético, a partir da consciência dele quanto às condições histórico-sociais de sua presente existência. O centro da discussão nesse momento quase conclusivo de nosso trabalho será compreender o modo como a dissonância, enquanto elemento radicalmente expressivo, simboliza os diversos antagonismos da realidade e provoca uma nova consciência de individualidade, em virtude de um vínculo diferenciado, crítico, para com o cerne negativo que a constitui, censurado, mas não suprimido pelo progresso civilizacional.

Se os apontamentos de Adorno sobre a música de Stravinsky representam uma crítica voraz ao positivismo, dentre outras formações culturais decorrentes do processo de esclarecimento, a sua avaliação sobre a estrutura formal de Schönberg alerta sobre a possibilidade de, e o modo como, o indivíduo pode conhecer, criticamente e sem violência, a realidade.

Além do apresentado nesses três capítulos, no texto em anexo, “Uma gênese musical”, faremos uma apresentação sucinta do desenvolvimento histórico-técnico da música. Baseado em *O som e o sentido*, de Wisnik, mas profundamente marcado por questões oriundas da *Dialética do esclarecimento* – como a repressão do ímpeto desiderativo humano, em virtude do processo de extrema racionalização na sociedade ocidental – nosso texto visa amenizar a arduidade da compreensão da *Filosofia da nova música*, e de nosso próprio trabalho – por dela se derivar –, ao trazer ao leitor um registro histórico-filosófico sobre o decurso musical, pensado do primitivo à modernidade de Beethoven. O conhecimento sobre teoria e história da música muito elucidada a compreensão de algumas elaborações conceituais expressadas por Adorno mediante analogias musicais.

Para pensar o tema proposto em nosso trabalho, elencamos tríade epistemológica psicanálise-marxismo-música. Cientes das limitações que a utilização dessa demarcação traz

ao pensamento, nossa medida se justificou pela necessidade de um direcionamento na pesquisa e pela crença na proficuidade desse eixo para a compreensão do tema e da filosofia de Adorno.

Embora a *Filosofia da nova música* seja a obra em foco no nosso trabalho, foi imprescindível o uso de outras obras de Adorno, e de outros autores, para a construção de nossa argumentação acerca de nossa hipótese inicial. Assim, procuramos articular uma exposição mais abrangente e multifacetada do assunto estudado.

Muitas vezes, fomos tomados pela necessidade de esclarecer e desenvolver alguns posicionamentos teóricos de Adorno através do arcabouço psicanalítico. Esta estratégia foi essencial para a compreensão da *Filosofia da nova música*, e, conseqüentemente, para o desenvolvimento do tema proposto em nossa pesquisa, na medida em que o autor se utiliza frequentemente de termos da psicanálise. A brevidade, tipicamente ensaística, com que Adorno toca neles, torna a leitura de seu texto semelhante à apreciação de uma música dodecafônica, devido a requisitar ao leitor que participe criticamente, de modo a construir, e não apenas assimilar as idéias expostas. Se alguns conceitos e temas da leitura da obra de Adorno necessitam de Kant, Hegel e até mesmo de Nietzsche para serem compreendidos, outros precisam daquele pelo qual optamos para interpretar alguns momentos da questão da regressão auditiva: Freud. É por onde começaremos.

## Capítulo 1 - Regressão auditiva: a origem do conceito

### 1.1) Música, marxismo e psicanálise

O conceito de regressão auditiva em Adorno, como toda sua filosofia, deve grande tributo à psicanálise freudiana.<sup>1</sup> Tal influência na obra do autor é visível. Como membro do Instituto de Pesquisa Social junto a Horkheimer, Adorno admitiu a impossibilidade de se entender os fenômenos de massa, como a indústria cultural e o fascismo, sem o auxílio da psicanálise e o uso de seus conceitos.<sup>2</sup>

O processo de regressão descrito por Adorno tem analogia com o respectivo termo psicanalítico, o qual se refere a um retorno a uma etapa infantil do desenvolvimento do indivíduo psíquico (AD 24). Este processo em Adorno toma uma amplitude coletiva, e apesar desta contribuição, o autor desenvolveu o conceito de regressão de forma filosófica e crítica, não clínica, de forma analógica, não estrita. Este tipo de procedimento, como já previsto por Freud, apresenta certos inconvenientes, como imprecisões do conceito, apesar de ser profícuo ao estudo de patologias sociais.<sup>3</sup> Outro problema é a dificuldade da aplicação terapêutica dessa concepção ampliada, que fica restrita ao desenvolvimento teórico, devido a esse deslocamento de uma ciência que enfatiza o indivíduo para um campo que lida com o coletivo. Sem acatar uma postura freudiana ortodoxa, Adorno moldou os conceitos psicanalíticos de forma a atender suas necessidades filosóficas de explicação da indústria cultural (CIR 1).

A esperança de Freud, de que futuramente alguém se embrenhasse em tal tipo de estudo, parece realizada em Adorno e em outros membros da Escola de Frankfurt, como Herbert Marcuse. Ambos desenvolveram um trabalho teórico seguindo em boa parte a idéia-chave de Freud em *Mal-estar na civilização* (1930): o embate entre a estrutura sócio-

---

<sup>1</sup> No início de “Educação após Auschwitz”, Adorno já atribui a Freud a idéia de que a barbárie é produzida e mantida pelo próprio progresso da civilização.

<sup>2</sup> Adorno, Theodor. *Freud en la actualidad*, p.8.

<sup>3</sup> Freud, Sigmund. *Mal-estar na civilização*, p.193.

econômica e o psicológico (CIR 2), entre o aspecto desiderativo humano e as exigências sociais de uma civilização que se opõe àquele. *Eros e civilização* (1955) de Marcuse e *Dialética do esclarecimento* (1947) de Adorno e Horkheimer são obras que apontam nesta direção. É fundamental, entretanto, pautar que, à diferença de Marcuse, que buscou conciliar de forma sistemática marxismo e psicanálise, Adorno trilhou pela via da não reconciliação metódica desses dois campos do saber, devido a sua crença na cisão entre o indivíduo e a ordem sócio-econômica do capitalismo tardio, o que tornava incompatível a fusão sistemática das duas teorias (CIR 1). À maneira da psicanálise, Adorno não pretendeu condensar a realidade através de sistemas fechados típicos de uma razão burguesa inconsistente e heterônoma (TP 114). Ele herdou da psicanálise, entre outros elementos, o princípio de não-identidade como condição para se pensar a não reconciliação entre sujeito e sociedade, entre conceito e objeto, e assim, elaborar sua crítica ao positivismo.<sup>4</sup> A marca do conflito, e não estabilidade, se encontra no cerne tanto da teoria de Freud quanto na de Adorno, instaurando a crítica imanente que recusa falsas sínteses e totalizações prematuras (TP 113).

Tal perspectiva adorniana demonstra sua preocupação com a necessária redialetização da filosofia, que, como a ciência, devido a uma necessidade de autoconservação humana, passou a se pautar por uma razão instrumental organizadora e unilateral (AD 102). Uma busca de resgate do caráter reflexivo do pensamento através de dois procedimentos principais: a reintrodução do elemento expressivo na teoria, adotando o ensaio como forma, e a constelação, a composição de conceitos como instrumento epistemológico (AD 61). Este processo tem como referência a reflexão de Adorno sobre a música, a qual tornou peculiar sua filosofia ao aproximá-la da arte, sendo, esta perspectiva, encontrada principalmente em suas obras *Teoria estética* (1970) e *Dialética negativa* (1966) (AD 85).

---

<sup>4</sup> Rouanet, Sérgio. “Adorno e a psicanálise”, p.137.

Após introduzir tais premissas, ou seja, o envolvimento explícito do autor com a psicanálise, indicando princípios compartilhados, e uma de suas teses centrais, a do conflito entre sociedade e indivíduo; a relação inconciliada da psicanálise com marxismo; e a influência da música em sua filosofia – podemos indicar a tríade epistemológica psicanálise-marxismo-música como essencial à compreensão da filosofia de Adorno e o conceito de regressão auditiva.

É através do arcabouço psicanalítico que o conceito de regressão toma, em Adorno, alguns de seus aspectos mais profundos, os quais nem sempre são explicitados devido ao modo como são construídos os textos de um autor, que espera uma participação ativa de seu leitor.<sup>5</sup> Para realizar esta tarefa dialética possibilitada por esta abertura, é necessário que o interlocutor tenha um conhecimento prévio sobre psicanálise, marxismo, e música, sobre os quais Adorno estruturou sua teoria, e sem os quais se torna impossível a compreensão do todo de seu pensamento. É apoiado pela psicanálise, que Adorno teve subsídios para explicar como o valor de troca, instituído abstratamente pela burguesia, invade o campo do prazer e torna-se parâmetro para este, auxiliando o embrutecimento dos sentidos articulado pela regressão.

Dessa forma, inicialmente, torna-se necessário recorrer a Freud, através de um tratamento cuidadoso e extenso do conceito de regressão para que compreendamos o seu desenvolvimento na psicanálise, e, a partir daí, estabelecer os pontos de contato com o conceito na forma cunhada por Adorno, para captar a dimensão tomada por esse conceito em sua filosofia. Veremos que o conceito de regressão em Freud ao ser apropriado por Adorno para tratar de um fenômeno social, e não psicológico, apesar de adquirir seu estatuto filosófico, ainda se mantém atrelado ao seu correlato psicanalítico, como meio de fornecer expressividade ao que Adorno propõe como regressão.

---

<sup>5</sup> Cohn, Gabriel. “Adorno e a teoria crítica da sociedade”, p.8.



## 1.2) A regressão em Freud

“O curso d’água que encontra um obstáculo em seu leito reflui para leitos antigos que antes pareciam destinados a permanecer secos”<sup>6</sup>

Buscaremos nesta seção analisar o modo como o conceito de regressão apresenta-se na teoria psicanalítica freudiana. Faremos uma busca de seus traços iniciais, o modo como se originou e seus desdobramentos posteriores.

### 1.2.1) *Estudos sobre a histeria*

É em *Estudos sobre a histeria* (1895), obra realizada em par com Josef Breuer, que o conceito de regressão vai encontrar seus primeiros delineamentos. Médico vienense, Breuer pesquisava a histeria, e em 1881 restabeleceu a saúde de uma jovem que padecia da doença através da hipnose como método terapêutico.<sup>7</sup> *Estudos sobre a histeria* representam o germe da psicanálise e um progresso na pesquisa iniciada por Charcot sobre a histeria e o tratamento desta através da hipnose (EH 52). Na obra, foi enunciado o possível mecanismo da histeria e seus sintomas, contribuindo para sua etiologia. É apresentado também o método catártico criado por Breuer, o qual enfatizava o que viria a ser uma das características marcantes da psicanálise, a catarse (VP 61).

O método de Breuer consistia em permitir que a paciente revivesse através da hipnose o evento traumático ocorrido em um momento anterior de sua vida, dando a ela a oportunidade de reagir. Normalmente se tratava de um fato ocorrido na infância, que estabelecia um sintoma que persistia durante os anos (EH 40). A lembrança e o afeto ligado a ela eram revividos de modo intenso pela hipnose, e a paciente, através da verbalização, tornava consciente, traduzia, aquilo que não fora bem digerido naquele momento e que havia por isso se depositado no inconsciente, vindo depois a se atualizar em ataques histéricos, vômitos, alucinações, etc (EH 42). Pela fala conseguia dar vazão ao afeto que havia sido

---

<sup>6</sup> Freud, Sigmund. *Um caso de histeria*, p.54.

<sup>7</sup> Freud, Sigmund. *Uma breve descrição da psicanálise*, p.217.

estrangulado no momento traumático. Uma espécie de desabafo onde a linguagem funciona como substituta da ação (EH 44). Os sintomas anteriormente manifestados desapareciam em virtude da ab-reação, ou seja, uma descarga emocional pela qual um sujeito se liberta do afeto ligado à recordação de um evento traumático (VP 1). Ocorria então um efeito catártico, uma purgação. A designação original desse fenômeno encontra-se na *Poética* de Aristóteles ao tratar do efeito produzido no espectador pela tragédia: a purificação das paixões. Mas não há, no autor, a relação do efeito catártico como consequência da ab-reação do indivíduo perante à revivência do trauma, já que a tragédia alivia emocionalmente através da experiência estética e não rememora um evento traumático pessoal. Esta concepção aparece em Freud, e representa uma retomada do termo grego *catharsis* (VP 61).

Em outro momento de *Estudos sobre a histeria* (“Serão ideogênicos todos os fenômenos histéricos?”), Breuer usou a palavra “retrogressiva” para indicar o modo como se comportava uma excitação que estruturava as frequentes “alucinações de dor” na histeria (EH 211). Segundo ele, devido a uma excitabilidade anormal do aparelho perceptivo, uma excitação procedente de uma lembrança situada no órgão da memória conseguia atuar sobre aquele, de forma a produzir uma sensação real de dor. Posteriormente, essa concepção de excitação retrogressiva seria estruturada de forma mais precisa e elucidada por Freud.

Apesar do termo “regressão” não aparecer nesse texto, o fenômeno aí se revela. A rememoração de eventos da infância ocorrida na transferência através da hipnose representa uma regressão (VP 521). Esta abertura ao passado também se verifica nas manifestações sintomáticas como vômitos, paralisias e alucinações. É apenas ao utilizar a palavra “retrogressiva” para descrever o modo de funcionamento de uma excitação causadora de uma alucinação que obtemos de Breuer um indicativo da elaboração mais categórica do termo.

### **1.2.2) A interpretação dos sonhos**

Em maio de 1887, a palavra regressão aparece em uma correspondência (Carta 61-rascunho 1)<sup>8</sup> enviada a Fliess, médico residente em Berlim muito aberto às elaborações de Freud, com o qual este estabeleceu um frutífero e próximo diálogo entre os anos de 1887 e 1902. Ao refletir sobre a possibilidade de resgate de elementos da infância através da fantasia, Freud opõe a estruturação desta à do sonho. Diferentemente daquela, neste ocorria uma regressão na forma de representação. Na carta como um todo, o assunto é colocado de modo muito lacônico, sem uma elaboração mais rigorosa. Impera um teor mais comunicativo que explicativo.

Apesar da definição ainda muito superficial, a regressão pincelada aqui representaria um esboço para o que surgiria em 1900. Em *A interpretação dos sonhos* (1900), obra que se coloca como o marco inaugural da psicanálise, Freud reservaria um maior espaço à elaboração teórica do conceito. Estruturado de forma mais precisa e aprofundada, o conceito de regressão seria reverenciado à altura de sua real importância dentro do discurso psicanalítico.

#### **1.2.2.1) Sonhos e neuroses**

Na obra, Freud salienta a inescusabilidade da compreensão da formação dos sonhos para o estudo teórico e prático das neuroses. De acordo com ele:

“Qualquer um que deixe de explicar a origem das imagens oníricas dificilmente poderá esperar compreender as fobias, obsessões ou delírios, ou fazer com que uma influência terapêutica se faça sentir sobre eles” (IS 11).

Em sua perspectiva, o sonho seria apenas um membro de um grupo de fenômenos anormais da vida psíquica, os quais se estruturam através do mesmo mecanismo: a regressão.

---

<sup>8</sup> Freud, Sigmund. *Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos*, p.299.

Esta abordagem é característica de Freud, que parte da anormalidade para explicar a normalidade e vice-versa.<sup>9</sup>

### 1.2.2.2) Impulso filosófico

No capítulo VII de *A interpretação dos sonhos* encontra-se a seção intitulada Regressão. É interessante ressaltar que tal capítulo é um texto freudiano de forte viés metapsicológico, e que, de acordo com tal caráter, visa à elucidação e aprofundamento das questões mais filosóficas e obscuras do cerne da psicanálise (VP 285). De dimensão teórica, a metapsicologia se encarregou de desenvolver modelos conceituais como a teoria das pulsões, a qual, como o marxismo, forneceu a Adorno uma base para sua crítica à indústria cultural (CIR 2). A metapsicologia é resultado da aspiração filosófica de Freud, a qual, suscitada esporadicamente em sua correspondência com Fliess, motivou seu deslocamento da medicina para a psicologia (VP 284).

Ao instaurar uma “psicologia das profundezas” em contraste às existentes psicologias da consciência, Freud aproximou a metapsicologia da metafísica e tocou, dessa forma, em várias questões de âmbito filosófico. Através da psicologia do inconsciente buscaria a explicação de como os processos deste edificam realidades supra-sensíveis antropomorfizadas, como resultado da projeção do inconsciente em forças exteriores. Diz Freud:

De fato, creio que grande parte da visão mitológica do mundo, que se estende até as mais modernas religiões, *nada mais é do que a psicologia projetada no mundo externo*. O obscuro reconhecimento (a percepção endopsíquica por assim dizer) dos fatores psíquicos e das relações do inconsciente espelha-se é difícil dizê-lo de outra maneira, e aqui a analogia com a paranóia tem que vir em nosso auxílio na construção de uma *realidade sobrenatural*, que se destina a ser retransformada pela ciência na psicologia do inconsciente.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Laplanche, Jean. *A angústia*, p.294.

<sup>10</sup> Freud, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*, p.254.

### **1.2.2.3) A força do desejo**

Diante do argumentado, nota-se o quanto a seção Regressão é convidativa, necessária e extremamente rica para a compreensão do conceito de mesmo nome.

Freud inicia a seção da seguinte forma:

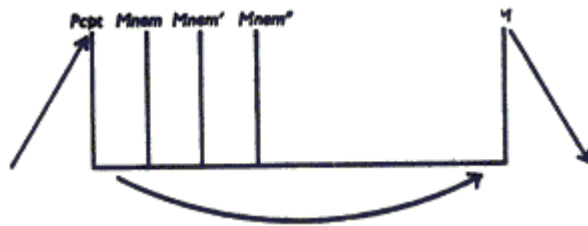
“Os sonhos são atos psíquicos tão importantes quanto quaisquer outros; sua força propulsora é, na totalidade dos casos, um desejo que busca realizar-se;...” (IS 514).

Ao afirmar a relevância, legitima o estudo dos sonhos. A seguir, define a motivação principal de sua formação. O aspecto desiderativo aqui como em toda teoria freudiana é evidente. Mas como Freud chega a esta conclusão? Para compreendermos tal convicção em sua fala, a qual advém dos resultados alcançados nesta intensa investigação sobre os sonhos, é necessário percorrermos o caminho trilhado por ele nesta seção. Ao final, veremos o quanto esse processo nos esclarece a respeito da definição do conceito regressão e nos possibilita estabelecer elos com o uso proposto por Adorno.

### **1.2.2.4) A atividade onírica**

Para explicar a dinâmica dos sonhos, Freud inicia com a exposição do modo de funcionamento do aparelho psíquico (IS 518). Segundo ele, tal aparelho possui duas extremidades: uma extremidade sensorial e uma extremidade motora, a qual receberia a excitação provocada por estímulos internos ou externos advindos da outra extremidade.

Normalmente, os processos psíquicos se desenvolveriam da extremidade perceptiva à motora. Ao percorrer este trajeto, as percepções deixariam rastros, chamados de “traços mnêmicos” por Freud. Estas marcas, resultado das percepções, se fixariam e estruturariam a “memória”. A partir desse momento, estabeleceriam influência sobre as futuras percepções que adentrassem no aparelho. Abaixo se encontra um quadro esquemático retirado do próprio texto de Freud:



(IS 519)

Dispostos em uma ordem invariável, os traços mnêmicos estabeleceriam um sistema, onde uma excitação transmitida pelo pólo perceptivo deixaria de modo associativo, vários registros. A associação entre o elemento mnêmico e a excitação se daria por diversos tipos de coincidência: simultaneidade temporal, similaridade, entre outros. A excitação passaria de um elemento mnêmico a outro posterior de acordo com as condições de facilitação ou resistência da transição (IS 519).

#### 1.2.2.4.1) Infância e inconsciente

Continuando o desenvolvimento, Freud estabelece algumas observações importantes (IS 520):

- a) O sistema perceptivo não desempenha função de memória, tão somente fornece uma enorme gama de impressões.
- b) As lembranças são inconscientes e nesse estado já produzem todos seus efeitos. Ao se tornarem conscientes, seu caráter sensível se encontra atenuado em relação à impressão delas.
- c) As impressões da infância, as quais dificilmente se tornam conscientes, são as que mais nos afetaram.
- d) O “caráter” de uma pessoa é estruturado de acordo com os traços mnêmicos deixados pelas impressões que experienciou.

Tais pontos demonstram a íntima relação entre a infância e o inconsciente na teoria de Freud e seu importante papel na conduta dos indivíduos. O caráter de uma pessoa no seu sentido mais íntimo, colocado como essência constitutiva da pessoa (índole, temperamento, inclinação) e que revela a real intenção de suas atitudes, é estruturado de acordo com suas

impressões. Destas as mais vigorosas são as infantis, as quais, ao serem de difícil acesso à consciência, mas nem por isso deixando de exibir seus efeitos, colocam o indivíduo sobre forte influência de seu inconsciente. Submetem-no a uma situação de vivência não compreendida, tanto em relação ao que se passou em um momento anterior de formação quanto ao que vive ulteriormente. Sua vida se pauta por um vivido, mas não sabido.

Pode-se ter uma maior autonomia em relação ao inconsciente. A psicanálise, através da interpretação, busca evidenciar o conteúdo latente que subjaz ao material manifesto da atividade do indivíduo (VP 385). Tal método investigativo proporcionado pela “associação livre”, o qual Freud adotou ao abandonar a hipnose, deu à psicanálise o estatuto de ciência interpretativa. Segundo Bleichmar é importante salientar que:

A interpretação só deve ser empregada como modo de desvelar o inconsciente; qualquer emprego da interpretação que visa produzir um ato é da ordem da manipulação da ação. O analista, em sua função analítica, não se ocupa de orientar os atos de outro ser humano, mas sim a ajudá-lo a descobrir os modos pelos quais seu inconsciente impossibilita ou compele suas ações.<sup>11</sup>

Através desse trabalho, caracterizado, entre outras coisas, pela abstenção da opinião sobre o analisando, busca-se não apenas resgatar as lembranças e desconstruir o que foi traduzido de forma inadequada na infância diante da dificuldade de metabolizar um conteúdo complexo, mas possibilitar a reestruturação da trama psíquica para que o analisando crie novas formas de significação menos patológicas em relação ao que foi vivenciado.<sup>12</sup> Tenta-se dar novos contornos ao conteúdo, o qual retorna de forma sintomática em virtude da repressão exercida pelo recalque.

Após tal inferência de caráter elucidativo sobre a influência do inconsciente construído a partir de impressões ocorridas na infância, voltemos ao desenvolvimento da seção, para compreendermos melhor como toda a problemática do sonho e sua relação com a regressão se estrutura e se relaciona com o recém-falado.

---

<sup>11</sup> Bleichmar, Silvia. *Clínica psicanalítica e neogênese*, p.143.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 64.

#### **1.2.2.4.2) Entre as instâncias psíquicas**

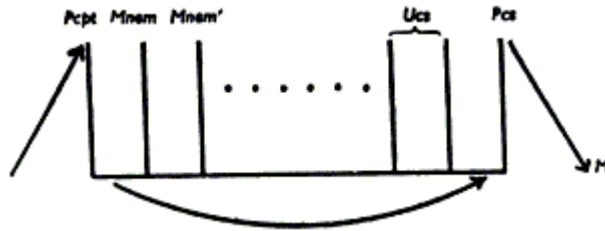
Prosseguindo em sua explicação, Freud supõe a existência de duas instâncias como fundamentais para que se torne possível a explicação da construção dos sonhos: o pré-consciente e o inconsciente (IS 520).

O primeiro estabeleceria uma relação estreita com a consciência, orientando nossas ações voluntárias durante a vigília e exerceria um juízo crítico, entendido aqui não como um exame desprovido de imparcialidade, mas como uma crítica de caráter repreensivo às atividades do inconsciente (IS 520). Este, desta forma, ficaria excluído da consciência, a qual se mostra mais próxima do pré-consciente do que dele. Apenas através do pré-consciente, o inconsciente teria acesso à consciência. Mas para fazer tal deslocamento, um conteúdo inconsciente deve se submeter às condições do pré-consciente, o qual só emite um conteúdo para a consciência, na medida em que tal conteúdo se comporte dentro das regras determinadas pela consciência (IS 521). Exemplo de condição: exibir um determinado nível de intensidade da excitação.

O conteúdo inconsciente deve então modificar sua aparência para que não seja rejeitado e conclua seu objetivo. Podemos pensar aqui em um camaleão, o qual para sobreviver aos predadores, adapta sua aparência ao ambiente que o rodeia. Tal ilustração se torna ainda mais esclarecedora se a relacionarmos com três tipos de comportamentos. Um seria o daquela pessoa que para conseguir o que deseja, ludibria os outros quanto ao que é e pensa. Outro seria do indivíduo que age de acordo com o grupo em que se encontra. O terceiro tipo seria aquele que se adapta às vicissitudes da vida, demonstrando sabedoria e flexibilidade no viver. Não é intuito aqui, estabelecer um julgamento moral desses três comportamentos, mas usá-los como analogia esclarecedora do comportamento de um conteúdo inconsciente na sua relação com o pré-consciente e a consciência.



Para auxiliar a visualização do quadro agora estabelecido, vamos recorrer a uma figura onde Freud inclui estas duas novas instâncias:



(IS 521)

O gráfico inclui agora duas novas instâncias, as quais, junto aos sistemas mnêmicos anteriores, se encontram dispostas linearmente em um todo. Segundo Freud, é importante notar que apesar de não ser imprescindível a idéia de que tais sistemas estejam organizados espacialmente, deve-se supor a existência de uma ordem fixa, já que a excitação de um processo psíquico percorreria os sistemas através de uma sucessão temporal (IS 517). Com a explicação do funcionamento dos elementos do aparelho psíquico, e mais esta configuração em mãos, Freud enuncia a hipótese de que haveria nos sonhos, uma excitação que marcharia para trás, não seguindo o habitual sentido, ou seja, proceder da extremidade perceptiva à extremidade motora (IS 522). Tal processo característico dos sonhos faz com que um pensamento seja transformado na imagem que o produziu. Devido a isso, deixam de existir nos sonhos, relações lógicas complexas típicas do pensamento. Tal modo de estruturação expressiva é substituído por modos mais rudes, mais arcaicos de comunicação. “Na regressão, a trama dos pensamentos oníricos decompõe-se em sua matéria-prima” (IS 523).

A comunicação se faz por imagens, as quais são mais relacionadas ao modo de funcionamento dos sistemas mnêmicos e com a própria dinâmica do processo de assimilação infantil, o qual se caracteriza, em termos de complexidade racional, por uma interpretação menos elaborada sobre o real apercebido.

#### 1.2.2.4.3) Regressão generalizada

Em 1914, Freud inclui nesta seção de *A interpretação dos Sonhos* uma nota importante à origem deste conceito elaborado por ele. Comenta que Alberto Magno e Hobbes já haviam feito referência a esse processo (IS 522). O primeiro supunha que a “*imaginatio*” construiria sonhos através de imagens contidas em objetos sensoriais. Tal acontecimento ocorreria em direção inversa à da vida de vigília. No *Leviatã* (1651), Hobbes diz que os sonhos são o reverso das imaginações de vigília. Ao sonharmos, o movimento viria de uma extremidade diversa daquela pelo qual ele se inicia durante a vida desperta.

Apesar de Freud tocar em determinados pontos das hipóteses levantadas pelos referidos autores — a reversão da direção da excitação, a importância das impressões, e estas como peculiaridades do sonho — sua elaboração da regressão é mais abrangente. Em certo aspecto chega a se distanciar do proposto pelos dois autores, e aí reside a diferença de sua composição, que iria justificar ainda mais o empenho empregado no estudo sobre os sonhos. Com o intuito de esclarecer, mas também de demonstrar a necessidade de tal estudo, ele já faz uma aproximação dos sonhos a outros eventos da vida psíquica. Aponta semelhanças entre eles em relação à regressão. Freud diz:

Essa regressão, então, é sem dúvida uma das características psicológicas do processo onírico, mas devemos lembrar que ela não ocorre apenas nos sonhos. A rememoração deliberada e outros processos constitutivos de nosso pensamento normal envolvem um movimento retrocedente do aparelho psíquico, retornando de um ato complexo de representação para a matéria-prima dos traços mnêmicos subjacentes. (IS 522)

A regressão não ocorreria apenas nos sonhos, como colocado por Magno e Hobbes, mas também em eventos normais da vida psíquica durante a vigília, como por exemplo, no devaneio; e em afecções mentais.

#### 1.2.2.4.4) Condições para a regressão

Após descrever o modo de operação de tal processo, cabe-nos perguntar como tal ocorrência seria possível. Por que algo, que normalmente segue um determinado tipo de conduta, modificaria seu comportamento?

De forma especulativa Freud tenta responder tais questões. A regressão seria possibilitada em virtude de alterações de investimento de energia nos sistemas mencionados (IS 523). Tais transformações nos sistemas diminuem ou aumentam a facilidade que uma excitação tem de transitar entre os sistemas.

Durante a vida de vigília haveria um fluxo contínuo e progressivo de excitações do pólo perceptivo ao pólo motor. O estado de sono provocaria a interrupção de tal corrente, a qual não representaria um impedimento à transição das excitações no sentido oposto, ou seja, rumo ao terminal perceptivo (IS 523). Mas tal explicação se mostra não satisfatória em relação aos estados da vida de vigília, nos quais o princípio atuante do sono, por estar ausente, não pode ser a causa da regressão envolvida nos processos alucinatórios histéricos e paranóicos; nem para o ato normal e consciente como o devaneio (IS 524). A cessação do fluxo e sua inversão pelo estado do sono, não explica os outros eventos, e torna injustificável a proximidade entre eles e o sonho anteriormente enunciada por Freud.

A situação é contornada através da seguinte hipótese: as lembranças infantis inconscientes, cuja manifestação sofre censura, exerceriam uma forte atração sobre pensamentos relacionados a elas (IS 525). O pensamento se dirigiria rumo às impressões infantis, desintegrando suas relações lógicas nesse trajeto, e adquirindo a forma inscrita da lembrança: a imagem. Nos *Estudos sobre a histeria*, viu-se que tais lembranças se manifestavam de forma alucinatória quando trazidas à consciência, e só deixavam assim de se comportar quando eram traduzidas em pensamento, ou seja, atenuadas pelo discurso racional, que traduziria o que ficou enquistado, mal digerido (EH 42). Para elucidar como o

pensamento se vincula ao conteúdo inconsciente infantil, é necessário recorrermos ao princípio de condensação elaborado por Freud.

A condensação seria um processo pelo qual o conteúdo inconsciente dotado de forte intensidade excitativa conseguiria se ligar a representações mais aceitáveis que existem no pré-consciente (VP 87). Tal comportamento é advindo da censura e condições que são impostos pelo pré-consciente ao conteúdo inconsciente para que se apresente à consciência. O conteúdo inconsciente driblaria a vigia que lhe é imposta. A censura estimula tal comportamento, o qual é um problema para o desvelamento do inconsciente pelo processo de análise, pois o conteúdo latente se ocultou, deixando apenas seu rastro (VP 88). Em casos patológicos, há uma transferência da energia excitatória de um elemento inconsciente para uma representação consciente de modo a causar um descontrole na psique do indivíduo, como averiguado anteriormente nas histerias. A pessoa se apavora diante de algo aparentemente inócuo, para o qual não há sentido para tal comportamento. A representação teria se tornado intensamente investida de afeto, da mesma forma como ocorre nos sonhos (VP 88). É também através da condensação, que elementos pré-conscientes da vida diurna de dias anteriores ao sonho conseguem pela transferência se associar com o desejo inconsciente do sonho (VP 516). É o meio pelo qual a regressão se colocaria em andamento (VP 523). O investimento da extremidade perceptiva possibilitaria que os pensamentos se associassem às lembranças e para elas se dirigissem.

O sonho se estabeleceria a partir da relação com o desejo e sob quatro condições: censura, condensação, viabilidade de sua representação em imagens sensoriais, e se apresentar através de uma estrutura aparentemente racional e compreensível (IS 514). Esta última nem sempre ocorre.

Após evidenciarmos o modo pelo qual a regressão é possível, vamos à outra questão, que se mostra também de extrema importância.

#### 1.2.2.4.5) As causas

O que provoca tal conduta da excitação é o desejo: de reviver a cena infantil em toda sua intensidade, a ponto de adotar os modos de expressão daquela época, onde não havia tantas restrições à sexualidade, que se manifestava de maneira perversa e polimorfa (VP 342). Um desejo que só se realiza no sonho ou em situações anormais da vida psíquica devido à censura que o “impede” de se manifestar plenamente, que se choca com essa necessidade de satisfação, na medida em que a civilização, para se realizar, teve de decidir pela sobrevivência em detrimento das satisfações pulsionais do indivíduo, como meio de salvaguardar a harmonia coletiva e o progresso econômico.<sup>13</sup> Desejo e sociedade se mostram incompatíveis. O modo então de se satisfazer diante dessa situação é via regressão nos sonhos ou nas psiconeuroses. Só assim é possível realizar esse desejo, ou seja, só através de um retorno às origens.

“Desse ponto de vista, o sonho poderia ser descrito como um substituto de uma cena infantil, modificada ao ser transferida para a experiência recente. A cena infantil é incapaz de promover sua própria revivescência e tem de se contentar em retornar como sonho” (IS 526).

Diante de tal explicação, agora entendemos a convicção de Freud ao declarar no início da seção que o sonho é um desejo que busca se realizar.

Temos então duas condições que se relacionam entre si de modo a promover a regressão. A primeira seria a resistência imposta pela censura a um conteúdo inconsciente, dificultando sua passagem à consciência. A outra seria a atração exercida por lembranças infantis inconscientes, que, dotadas de enorme vigor sensorial, suscitam o desejo de serem revividas (IS 527).

Esta inter-relação de forças, uma que atrai e outra que empurra, respectivamente exercidas pelo inconsciente e pela consciência, a qual se utiliza da censura, caracteriza o

---

<sup>13</sup> Freud, Sigmund. *Mal-estar na civilização*, p.161.

processo de recalque. Consiste em um mecanismo de defesa da consciência contra representações (pensamento, imagem ou recordação), a qual, ao empurrá-las e contê-las no inconsciente, busca manter o funcionamento normal da psique do indivíduo (VP 430). Nos desenvolvimentos posteriores da teoria sobre o recalque, Freud conferiria ao ego, e não à censura, o papel dessa força repressora (VP 433).

Não obstante, tal mecanismo defensivo tem seus inconvenientes. Entre eles, a instauração do fenômeno da regressão (IS 527).

O que difere o sonho dos quadros patológicos em relação à regressão, é que além dos outros fatores mencionados, há uma cessação do fluxo progressivo no primeiro. Para compensar isso e gerar os mesmos efeitos alucinatórios do sonho obtidos pela regressão, a histeria ou a neurose obsessiva, devem ter tais fatores adicionais acentuados (IS 527), ou seja, compensar aquilo que não têm, salientando o que possuem.

Resta-nos falar um pouco sobre o devaneio. Sua constituição se assemelha bastante ao sonho (VP 492): O seu conteúdo porta impressões da infância, que dragam o indivíduo para um movimento regressivo e há uma atenuação da censura — não tanto quanto nos sonhos devido à vigília — que propicia o fantasiar. Este, como o sonho, apresenta-se como uma realização de desejo inconsciente, mas tem uma aparência mais inteligível em virtude de ser estruturado de modo mais racional (VP 493). O que é produzido no devaneio é utilizado pelo sonho, o qual intrinca o material daquele às suas construções (VP 493).

#### **1.2.2.4.6) Aspectos**

Após trilhar tal percurso, Freud enfatiza a relevância da regressão para a compreensão das psiconeuroses e dos sonhos, e estabelece as três faces em que se constituiria tal movimento (IS 527):

a) Tópica: tal modo se relaciona com a estruturação do aparelho psíquico como proposto por Freud, ou seja, diferenciado por sistemas (inconsciente, pré-consciente,

consciente), os quais teriam propriedades e funções específicas (VP 505), e como foi explicitado com o auxílio de gráficos, se organizariam em uma determinada seqüência e manteriam relações entre si. A partir de tal perspectiva, a regressão tópica refere-se ao deslocamento da excitação através dos sistemas. Tal modo é relativo ao comportamento do pensamento onírico, que viria a se dirigir para a extremidade perceptiva, encontrando com a imagem e gerando alucinação (VP 441).

b) Temporal: representa uma volta às antigas configurações psíquicas do indivíduo e seus modos de satisfação respectivos. Este caráter é expresso através do enunciado de que o sonho é um desejo que busca se realizar, uma busca de satisfação sexual infantil, a qual só é permitida nos sonhos, através da revivência das lembranças da infância. Este aspecto da regressão está intimamente relacionado com o desenvolvimento da libido e com o conceito de fixação, recebendo enorme atenção na medida em que avançam as pesquisas de Freud no campo da psicosexualidade (VP 441).

c) Formal: diz respeito ao retorno a modos de comportamento e expressão mais arcaicos quanto ao nível de elaboração. É observado no fato do pensamento, que ao ser dragado pela percepção, tem pulverizadas suas relações lógicas complexas. Ao se dirigir às cenas infantis contidas na extremidade perceptiva, o pensamento perderia as características de estruturação inerentes à consciência por se afastar desta, e se transformaria em imagem sensorial, uma forma de expressão mais rudimentar. É importante ressaltar que tal regressão diminui a capacidade interpretativa sobre o real, devido à geração de um nível inferior de diferenciação (VP 440). Dificulta, ou mesmo inviabiliza, o discernimento entre o real e a fantasia.

A título de conclusão, Freud enuncia que a psicanálise conseguiria descobrir algo que, segundo Nietzsche, se encontraria irresgatável por métodos comuns. O psiquismo inato do indivíduo, sua herança arcaica filogenética, seria encontrado através da análise dos sonhos,

que, como as neuroses, tocariam regressivamente tal passado ao reviverem a infância (IS 527). Esta seria uma ponte, e devido à censura tornou-se acessível apenas à psicanálise, a qual trabalha desconstruindo os muros que aquela ergue.

### **1.2.3) *Algumas idéias sobre desenvolvimento e regressão — etiologia***

Após vermos como se processa a regressão nos sonhos e efetuar algumas breves referências aos outros processos em que o fenômeno ocorre, torna-se necessário recorrer à Conferência Introdutória XXII: *Algumas idéias sobre desenvolvimento e regressão — etiologia* (1917) para se ter uma melhor compreensão das vias pelas quais a regressão trilha nos processos patológicos. O texto toca em duas questões ainda não exploradas até aqui: o desenvolvimento da libido e a fixação, os quais, como já ditos, têm uma ligação estreita com a regressão. Tal texto é imprescindível para se entender aspectos fundamentais da problemática adorniana a respeito da regressão auditiva. A partir dele compreenderemos melhor o que dá força ao desejo inconsciente de maneira a praticamente ordenar ao indivíduo que regrida através de seu canto sedutor. É claro: já falamos que a infância tem fortes impressões, as quais querem ser revividas. Mas qual a causa de serem tão persuasivas? Eis o empenho de nossa investigação neste momento do trabalho.

#### **1.2.3.1) Fixação e frustração**

À disposição estacionária de algumas partes da libido, damos o nome de fixação, a qual se apresenta como um dos aspectos principais no desencadeamento das neuroses (DRE 344). Tal situação abre espaço para que as partes desenvolvidas da libido constituam um movimento regressivo ao se depararem com as dificuldades do caminho. Freud ao utilizar-se de uma analogia, descreve o processar da circunstância de forma esclarecedora:

Considerem que, se um povo em migração deixou atrás de si fortes destacamentos nos locais de paradas de seu deslocamento, é provável que os escalões mais avançados tenderão a se retirar para esses locais de parada quando forem derrotados ou quando se defrontarem com um inimigo



superior. Mas, também estarão em maior perigo de serem derrotadas, quanto maior for o número deles, que ficou para trás na migração. (DRE 345)

Como apresentado, as fixações representam portos seguros à satisfação libidinal. Ao mesmo tempo, enfraquecem o passo da parte desenvolvida da libido, na medida em que ao desertar desta, fazem com que a libido tenha por diminuídas suas possibilidades de satisfação, torne-se debilitada em sua condição de opor resistência a obstáculos externos. Como resultado, a libido fracassada em seu intuito regredirá a etapas anteriores de sua evolução. Pode-se concluir que, quanto mais fixada se encontra a libido, maior a probabilidade de que ocorra uma regressão (DRE 345).

O entendimento desta dialética entre regressão e fixação se torna inescusável para que compreendamos as neuroses (DRE 345). É também a partir da atuação da regressão nas neuroses que teremos uma melhor compreensão do funcionamento da regressão. Para isso é necessário diferenciar histeria e neurose obsessiva quanto a este retorno. Na primeira há uma regressão a objetos sexuais incestuosos precedentes. Já na neurose obsessiva ocorre uma volta a uma forma anterior da organização sexual, no caso, à fase sádico-anal. Esta fase tem como característica a ambivalência, ou seja, afirmação e negação simultânea e indissociável em relação a um mesmo objeto (VP 17). Isso se evidencia através da relação de amor e ódio que se estabelece em relação a ele. Observa-se também tal oposição de sentimentos no comportamento sádico e masoquista do neurótico obsessivo (VP 467). Na medida em que tal ambigüidade é manifesta tão somente em relação aos objetos anteriores, podemos dizer que houve também regressão ao objeto (DRE 347).

Além da fixação, a frustração à satisfação libidinal é um dos fatores atuantes no desencadeamento de uma neurose. Mas tal privação só age de forma patogênica sobre aqueles que têm um modo muito inflexível de satisfazer seus impulsos desiderativos (DRE 348). Há pessoas que, devido a possuírem uma grande plasticidade da libido, conseguem contornar a situação de forma que a frustração não lhe adoeça, compensando uma satisfação por outra; um

objeto por outro mais acessível. Na medida em que tal característica já é própria da pulsão, a qual, por conseguinte é um dos diferenciais do homem em relação ao animal, a rigidez indica um quadro anômalo (VP 395). No âmbito desses mecanismos para driblar os efeitos patogênicos da frustração, há um que é colocado em destaque por Freud: a sublimação. Neste, segundo ele, a satisfação advinda da obtenção do prazer sexual imediato seria substituída por outra que se pauta em um objetivo socialmente valorizado (DRE 349). Pontua também que tal capacidade varia de pessoa para pessoa de acordo com sua idade e registro de vivências ao longo de sua história (VP 344).

Após estabelecer estes dois fatores — fixação e frustração —, podemos pensar que a neurose ocorre em virtude da confluência deles, colocando em processo o movimento regressivo da libido. Uma pessoa que tem uma sexualidade marcadamente constituída por modos anteriores de satisfação não é, por isso apenas, levada a uma neurose. Tal fator tem que se relacionar ao trauma da frustração advindo de circunstâncias da vida (DRE 350). Assim, se a pessoa não passar por uma situação frustrante, ela não desenvolverá uma neurose. Todavia, se a pessoa tivesse organizado sua libido de forma mais plástica, a frustração de tais eventos não teria efeito traumático.

Apesar de estabelecer inter-relação entre um elemento endógeno e outro exógeno, Freud parece privilegiar o caráter biológico interno em detrimento da frustração (DRE 351).

Além da frustração externa advinda dos obstáculos à satisfação da libido, haveria uma força interna. As partes desenvolvidas da libido, ao procurarem modos mais amadurecidos de satisfação, encontrariam resistência oriunda das partes menos evoluídas da libido. Estas, estacionadas em modos preliminares de satisfação, frustrariam a consolidação da nova alternativa de satisfação, pois esta nada privilegia o modo anterior de satisfação, coloca-o de lado. É desta oposição mútua, a qual fecha as portas tanto de uma satisfação quanto de outra, que se instaura o conflito psíquico característico da neurose (DRE 353).

### **1.2.3.2) Neurose e perversão**

O conflito neurótico se instaura entre duas forças: a libido que prioriza a satisfação sexual, e o ego, constituído por pulsões não-sexuais. Em prol da autoconservação necessária a sobrevivência, o ego se opõe às satisfações sexuais imediatas, que não levam em conta as necessidades vitais, e assim colocariam a vida em risco. O ego tem como papel unificar a sexualidade. Através da organização genital subordina as atividades sexuais parciais típicas da sexualidade infantil perversa polimorfa ao ato sexual propriamente dito, e gera assim a sexualidade adulta, na qual os prazeres preliminares desempenham apenas um papel coadjuvante (VP 343).

Para entendermos melhor o jogo entre essas duas forças, libido e ego, é necessário recorrermos a dois casos patológicos: a perversão e a neurose. Uma diferença entre as duas afecções é a forma como dialogam ego e libido em relação à fixação, fazendo com que haja um resultado diferente em cada caso. Na neurose, a libido entra em choque com as pulsões não-sexuais do ego como já dito. Algo muito diferente se estrutura na perversão. Apesar de a regressão existir em ambas, aqui o ego é contagiado pelo movimento da libido rumo à satisfação sexual determinada por uma fixação (DRE 353). A pessoa se entrega aos seus desejos inconscientes despreocupadamente, ao contrário da neurose, onde pelo recalque tenta-se afastar tal comportamento manifestando sintomas que representam soluções de compromisso, ou seja, uma resposta ao conflito psíquico. Os sintomas se estabelecem como formas substitutivas de prazer, apresentando sobre forma distorcida, o desejo inconsciente, o qual tem os seus meios de chegar à consciência. A neurose é o negativo da perversão, na qual, não havendo mecanismo de recalque, propicia-se a manifestação escancarada da sexualidade infantil (VP 343).

Perversão se caracteriza pela obtenção de prazer através de um comportamento considerado desviante em virtude de não se pautar pelos modos estabelecidos por uma

sexualidade adulta (VP 343). Impera o gosto pelo extrínseco à atividade sexual em suas diversas manifestações: sadomasoquismo, narcisismo, voyeurismo, fetichismo, etc (VP 341). Ocorre um apego excessivo ao prazer preliminar ou a um determinado objeto do qual o gozo passa a depender em muito ou por completo. No sadomasoquismo, o prazer é advindo não do caráter sexual, mas do provocar dor ou ser objeto dessa violência (VP 468). Ou seja, o gozo é oriundo do sofrimento alheio ou em si mesmo. O narcisismo é o amor em relação à própria imagem do indivíduo advinda de uma relação intersubjetiva interiorizada através do refluxo da libido, a qual por um processo de identificação, faz com que a pessoa constitua seu ego através da imagem adquirida de outro (VP 288). Já o voyeurismo se caracteriza pelo prazer gerado em observar o outro. Seu pólo oposto, o exibicionismo, apresenta o aspecto passivo de ser observado. Quanto ao fetichismo, processa-se um desvio do interesse sexual em direção a partes do corpo do outro ou algum objeto (adereço, peça de roupa, etc) (DRE 353). Em todos os casos observa-se uma valorização da parte em detrimento do todo e um desvio do ato sexual especificamente genital, demonstrando um retorno de uma sexualidade infantil.

A fixação da libido contribui assim, não só para as neuroses, mas também para a perversão (DRE 352).

Após descrevermos as duas afecções, estabelece-se que o característico nas neuroses em relação à outra, é a inclinação ao conflito. A ambivalência típica de tais processos explica-se em parte, pelo fato de que, o que é prazeroso para o inconsciente, é desagradável para o consciente, e vice-versa. Daí o indivíduo estabelece atitudes opostas e motiva a censura, que repreende o desejo inconsciente infantil que busca se apresentar a consciência. Uma parte da personalidade do indivíduo manifesta seus desejos, a outra parte busca repelir isso (DRE 352).

Segundo Freud, o neurótico é aquele que não conseguiu lidar bem com uma realidade que lhe apresenta exigências, as quais, para serem satisfeitas, necessitam da renúncia do antigo modo de satisfação (DRE 358). Tal transformação lhe trouxe efeitos colaterais. É

importante notar nesse processo, que as pulsões sexuais, por não necessitarem de um objeto externo, podendo se satisfazer através do próprio corpo do indivíduo de forma auto-erótica, se mostram bem menos subordinados à influência da realidade do que as pulsões não-sexuais, as quais visam à autopreservação (DRE 358).

Outra questão digna de nota é que o princípio de realidade, que vem a substituir o princípio de prazer, não configura uma restrição absoluta de prazer, mas um modo de buscá-lo sem colocar a vida em risco. Há uma busca, ainda que seja de um prazer mitigado. Isso se explica pelo fato de o aparelho psíquico necessitar de prazer para ficar em equilíbrio, o qual, para ser alcançado, exige também que se afastem as fontes causadoras de desprazer (DRE 359). O desenvolvimento do ego ocorre na transição de um princípio norteador a outro.

Gostaríamos de ressaltar aqui que a relação estabelecida entre fixação e neurose abrange não só a perversão, mas pode-se também aplicar às outras diversas psicopatologias desde que reavaliações sejam feitas (DRE 352). É através da fixação que o desejo inconsciente infantil, as experiências e fantasias, mantêm sua força de atração e incitam o indivíduo à regressão, sendo que o que foi fixado é que sofre efeito do recalque (VP 191).

A regressão se encontra envolvida nas neuroses, perversões e psicoses. Ela atualiza, restitui à cena, o que foi inscrito pela fixação e que se mantém no inconsciente ligado à pulsão (VP 443). Cria-se um fluxo de comportamentos sexuais anacrônicos, caracterizados por um apego a um determinado modo de satisfação, o qual o indivíduo teme perder e não encontrar outra maneira que o satisfaça tanto quanto o anterior (VP 529). Na medida em que a regressão faz, como visto, uma referência intensa à infância, deve-se ater aos comportamentos humanos típicos desta fase para melhor compreender a atuação de tal processo.

Após havermos compreendido o significado do conceito regressão em Freud, sua íntima relação com toda teoria psicanalítica, a qual tem o foco na sexualidade infantil, vamos ver a dimensão e os contornos que o termo ganhou nas mãos de Adorno.

### **1.3) A regressão em Adorno**

Neste momento, vamos estabelecer pontos de contato entre as duas concepções de regressão — a de Freud e a de Adorno — para entender como o conceito aparece em Adorno de modo a nos auxiliar na compreensão de seu desenvolvimento posterior na *Filosofia da nova música* (1949).

#### **1.3.1) Entre a clínica e a filosofia**

Antes de iniciarmos esta análise, é fundamental salientar dois pontos: apesar de todo esforço de Freud para elaborar o conceito de regressão, sua definição teórica não é muito rigorosa e tem ênfase descritiva (VP 442). Outro ponto é que Adorno faz um uso filosófico do conceito, não calcado na clínica psicanalítica, mas antes, atento às relações entre o psiquismo do indivíduo e sua sociedade, assim como Freud fez em seus escritos de crítica à cultura.<sup>14</sup> Sua definição se pauta pelo auxílio dos termos psicanalíticos, os quais são apropriados de forma metafórica, mas muitas vezes, em um plano médio estabelecido entre o real e o metafórico (TP 122). Ao se aproveitar das aberturas que um conceito como a regressão pode oferecer, e as circunstâncias de seu uso, Adorno criou uma definição abrangente, que propicia uma riqueza interpretativa ao texto. Assim, algumas psicopatologias mencionadas por Adorno, como meio de expor as características da regressão, não se referem a um quadro clínico real, mas tão somente traços, e em grau variável, de uma esquizofrenia, por exemplo. O esquizofrênico seria bem menos habilitado psicicamente que o ouvinte regressivo relatado por Adorno. Ele possui alguns daqueles traços, mas não todos, e nem mesmo com a intensidade necessária para que se produza e se caracterize como um caso real de esquizofrenia. Devemos estar atentos a todos esses detalhes ao tratar do conceito, para que não incorramos em absurdos.

---

<sup>14</sup> Duarte, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer*, p.39. Aqui, nos apoiamos na mesma observação feita por Duarte para pensar a apropriação do conceito psicanalítico de sublimação por Adorno.

### **1.3.2) Vínculos: Freud e Adorno**

Relacionaremos os dois autores através da associação das características centrais do fenômeno regressivo. Isso será realizado de duas formas: aproximando, de forma analógica, e até mesmo metafórica, a definição teórica de regressão em Freud em relação à de Adorno. Junto a isso, pontuaremos algumas patologias em que a regressão opera, já que Adorno, em toda sua obra, ao buscar descrever o fenômeno, faz referência a estas ou às suas características isoladas (TP 122). Para isso, utilizaremos, em grande medida, o texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), onde surge o conceito em Adorno, tendo a música como objeto. Junto ao texto “Sobre jazz” (1936-7), revela teses incipientes que se consagrariam e influenciariam o discurso filosófico de Adorno em obras posteriores como *A Dialética do esclarecimento* e *a Filosofia da nova música* (AD 86). Após isso, nos deixaremos conduzir exclusivamente pelo texto de Adorno, onde as associações estabelecidas não só se tornarão mais claras, como elucidaram o conceito de regressão em Adorno, e dessa forma, se estabelecerá uma situação de mútuo apoio.

#### **1.3.2.1) O caráter desiderativo**

O texto *O fetichismo na música e a regressão da audição* reflete as preocupações de Adorno sobre a condição de heteronomia em que a música e o homem chegaram como conseqüência de um processo esclarecedor desencadeado pela busca de uma autoconservação (AD 87). Uma busca de autonomia em relação à natureza através de um conhecimento pautado pela sobrevivência que, ao desenvolver uma razão tão somente instrumental, levou ao domínio do próprio homem, por expropriar dele sua capacidade crítica sobre o sensível e expô-lo à exploração de seu aparelho pulsional (AD 57). A partir disso, Adorno expõe o modo como a música auxilia esse processo em que o indivíduo através de uma regressão psíquica, é lançado à minoridade, que é necessária para a manutenção do status quo (FR 90).

Como em Freud, existe em Adorno a importância do fator desiderativo na regressão (DE 114). É através dele que se compreende como o indivíduo se submete ao que lhe é oferecido pela indústria cultural. A retroatividade, ou seja, a demanda induzida pelas mercadorias ofertadas se explica pelo fato de que se busca, por elas, reviver desejo inconsciente infantil. É através desta sede de prazer que se explica como a propaganda, através de seus artifícios operacionais, como a repetição, consegue inserir no indivíduo a impressão de que ele deseja o que lhe é oferecido (AD 57). Toca-o em uma questão interna já existente.

### **1.3.2.2) Aspectos do retorno e neurose**

Em Adorno, podemos pensar também nos âmbitos tópico, formal e temporal da regressão. Há uma regressão em relação ao entendimento, que, por ser arrastado pelo dado perceptivo e pelo prazer, fica sem condições de estabelecer relações lógicas necessárias a uma interpretação elaborada. Com tal empobrecimento da linguagem, torna-se difícil distinguir essência de aparência, falsidade de realidade. Em relação ao aspecto temporal, o indivíduo regressivo, como o perverso ou o neurótico, é atrelado a antigos objetos e modos de satisfação. A fixação a esses se torna um impedimento a novas experiências. Cria-se uma mesmice, que, junto à ameaça do sistema capitalista, impossibilita o indivíduo de buscar algo melhor e o faz viver uma relação anacrônica com a realidade, ou seja, vive o presente através do passado. O neurótico tem pavor quando as coisas fogem do modo como está habituado (FR 96). Esse é um dos motivos pelos quais se apega à música de massas, que, ao se constituir através da tonalidade reificada, não representa nenhuma renúncia aos seus antigos hábitos perceptivos (DW231). Além disso, o neurótico obsessivo, como o ouvinte regressivo, estabelece uma relação de amor e ódio com seus objetos. Segundo Adorno, a relação que os ouvintes regressivos estabelecem com a música e com seus ídolos, ambos representantes da autoridade repressiva, é ambivalente (FR 95). Ao mesmo tempo em que consideram agradável



um determinado momento isolado da música, um ódio crescente se instaura. Ao enganar o ouvinte através do prazer dirigido, isso gera não só aborrecimento, como desconfiança em relação ao oferecido e aqueles que oferecem, os quais ludibriam e ao mesmo tempo reprimem o indivíduo através de um discurso que visa manter o *status quo* com o impedimento da satisfação real de seus desejos (FR 95). Tal situação de farsa em relação aos sentidos, por se viver segundo a realidade capitalizada, mina a possibilidade de felicidade e gera com isso um ódio que está prestes a explodir contra os próprios repressores, revelando o lado agressivo e destrutivo dos ouvintes regressivos (FR 99, 102).

### **1.3.2.3) Algumas perversões**

No quadro das perversões encontraremos também várias características que se relacionam ao comportamento do ouvinte regressivo. Vamos nos limitar aqui ao sadomasoquismo e ao narcisismo, os quais são relacionados à sexualidade infantil polimorfa e se estruturam por relações intersubjetivas de identificação (VP 466, 288). O sadomasoquismo, como já colocado, se relaciona à questão do prazer através da dor, mas o que parece essencial em Adorno, é a ligação existente entre as duas perversões — sadismo e masoquismo —, que o termo permite explorar. No comportamento masoquista, caracterizado pela renúncia em relação àquilo que lhe torna diferente, sua subjetividade, e junto a ela, seus desejos mais profundos, há uma identificação do indivíduo com a instância opressora, com a qual se integra (FR 102). Haveria, neste movimento do indivíduo, uma busca pela obtenção de um prazer sádico? Parece contraditório? Há um meio pelo qual se pode pensar a questão. Nesse processo em que o indivíduo desiste de sua subjetividade, ou deixa de existir, na medida em que sua integração constitui sua auto-anulação, ele se tornaria participante da agressão que o último faz a ele e aos outros (ENM 64). O indivíduo, ao se colocar em uma postura passiva, se identificaria fantasisticamente com o opressor o qual lhe imprime violência, e dessa forma seu gozo seria não só masoquista, como sádico (VP 467). Semelhantemente, ao ser participante da

violência de caráter sádico feita aos outros, gozaria masoquisticamente ao se identificar com aqueles que sofrem.

É a partir do narcisismo que o mecanismo da identificação se torna inteligível. Descrito como aquele que ama a própria imagem, o sujeito narcísico teria formado seu ego através de uma imagem adquirida através de sua identificação com o outro (VP 288). Através dessa relação interiorizada, que faz com que o indivíduo coloque dentro de si o que é vontade de outro, minam-se as possibilidades de resistência do indivíduo aos desígnios da potência opressora, e assim, facilita sua integração masoquista àquele que constantemente o maltrata (TP 124, 131). Ama-se o externo, e não o interno, o qual já foi renunciado. Outra forma em que podemos ver conteúdo narcísico da regressão é no gozo que o sujeito tem ao ver que a representação que tem da realidade condiz com ela. Esta tendência é calcada em um modo primitivo animista de lidar com o mundo, que, ao supervalorizar os processos psíquicos, deforma a realidade em benefício da satisfação de seus desejos.<sup>15</sup> No intuito de retornar a este estado de onipotência infantil do pensamento, o ego debilitado apega-se às representações fornecidas pela indústria cultural, através das quais goza fantasisticamente com a realidade.<sup>16</sup>

#### **1.3.2.4) Paranóia e esquizofrenia: o aspecto mimético**

Para se entender o que Adorno define como regressão é essencial falarmos um pouco sobre mimese, através da qual se explica o caráter esquizofrênico e paranóico do ouvinte regressivo. Isso tornará ainda mais compreensível o processo de identificação. Através da mimese, o indivíduo assimila o ambiente em sua volta; e pela conseguinte projeção, insere o que foi incorporado sobre suas experiências futuras (AD 58). Dessa forma, a mimese constitui um processo pelo qual o sujeito constrói sua interpretação do mundo. Como o fascismo, a indústria cultural, através da apresentação ideológica da realidade, faz com que os indivíduos interiorizem toda arbitrariedade advinda de um mundo que se pauta por questões econômicas

---

<sup>15</sup> Freud, Sigmund. *Totem e tabu*, p.95.

<sup>16</sup> Freitas, Verlaine. “A cultura narcísica”, p.2.

para se definir (TP 149). De forma irracional, o indivíduo incorpora essa realidade capitalizada, constituída sem nenhum compromisso com a verdade, e posteriormente, ao projetar de modo não reflexivo o que foi ingerido, se afasta da realidade à maneira dos paranóicos e esquizofrênicos (AD 59). A dissolução do seu ego, advinda da violência masoquista exercida sobre sua subjetividade, salienta ainda mais o caráter esquizofrênico do ouvinte regressivo, que, completamente à mercê do inconsciente, perde o controle sobre si e se torna mais suscetível à manipulação (AD 94). Tal processo mimético explica também como o homem se torna semelhante às mercadorias padronizadas que produz e a influência de seu trabalho na constituição do seu modo de se relacionar com o mundo e com as pessoas (TP 129). No contato com a música ele coloca em atividade um repertório de pensamentos e atitudes adquiridos no trabalho, os quais nada se relacionam com a audição adequada da mesma, semelhante ao homem de *Tempos modernos* de Chaplin:

“Os modernos ouvintes assemelham-se a certo tipo de mecânicos, especializados e ao mesmo tempo capazes de empregar os seus conhecimentos técnicos em misteres inesperados, fora do ofício que aprenderam” (FR 101).

Dessa forma, o conhecimento do mundo e de si mesmo fica comprometido, pois o sujeito, sem o alicerce de uma interioridade reflexiva, providenciada por um ego consistente, funciona apenas como um condutor do discurso vigente que o atravessa nas mais diversas circunstâncias cotidianas (AD 59). No quadro de fanatismo incitado pela Indústria Cultural através de seus artifícios, a realidade apresentada é tomada como verdade última pelo indivíduo não individualizado, que, ao aderir obstinadamente aos dados sensoriais dela, não a enriquece através de uma práxis interpretativa (TP 144).

Pode-se aproximar ainda mais o ouvinte regressivo do esquizofrênico, se considerar que este, como aquele, apresenta uma dissociação do pensamento, que passa a se articular de maneira insólita e incoerente, assim como suas ações e sua própria afetividade (VP 158). Isso

é visível em seu comportamento ambivalente expresso desde sua relação de amor e ódio estabelecida com a música, até nos momentos em que, ao procurar sair da passividade de um consumo fetichista induzido, afunda-se ainda mais na regressão, por se iludir pela pseudo-atividade, a qual lhe dá a impressão de ser responsável pelo desfecho de algo que já está preparado de antemão (FR 98).

Como Adorno observou, na regressão o mecanismo de identificação, ao turvar o entendimento dos indivíduos, auxilia a imediaticidade aparente criada, a qual acoberta o valor de troca a que tudo está subordinado (FR 91). Isso o aproxima de Freud, o qual, com vimos, ressalta a dificuldade de discernimento entre a realidade e o ilusório provocado pela regressão.

A música deixa de se constituir como uma possibilidade de conhecimento da realidade para exatamente encobri-la, ao incutir nos ouvintes tão somente a perspectiva burguesa a respeito do mundo (FNM 29). A regressão auditiva é uma das faces da regressão que avassala todo âmbito cultural humano. O indivíduo, ao não elaborar uma interpretação própria do mundo em que vive, é manipulado, ao tomar como referência uma realidade paranóica construída por um sujeito burguês. Diz Adorno:

“A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o inaudito com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas” (DE 47).

A massa não ouve com os próprios ouvidos, e sim se orienta pelos sentidos do sujeito burguês, o qual renegou seu sentimento no contato com a arte por medo de enlouquecer e virar vítima do encanto da natureza, com a qual não sabe lidar de forma conveniente (DE 45). Ele apenas contempla distanciadamente; não se deixa envolver. Em seu temor à natureza, decidiu pela autoconservação, não se preocupando se para isso tivesse de falsificar a realidade

através do domínio da natureza e de si mesmo a ponto de constituir uma cisão entre sociedade e homem (DE 43).

Por se abster de sua capacidade reflexiva e histórica, o indivíduo se torna genérico, não individualizado, e conseqüentemente substituível e semelhante às mercadorias que tão somente servem como meio para ostentar o valor de troca advindo do princípio de igualdade da sociedade capitalista, que, ao primar pela fungibilidade das coisas, pela negação da não-identidade através da ditadura do universal sobre o particular, dá continuidade ao esclarecimento (CIR 8). Trata-se de um modo de ouvir que se pauta por tudo, menos pela audição. A música é consumida como uma mercadoria, não comunicando nada mais que o valor de troca afirmativo, o qual, diante de tal quadro degenerativo e de escuridão, é a única coisa que se consegue ouvir.

### **1.3.3) Cisão parcial**

Em Freud e Adorno, há de se notar três pontos significativos, que diferenciam a elaboração de suas teorias. Ao contrário de Freud, que estabelece o princípio de realidade como regido pela realidade social, Adorno não concorda com esta idéia, por ter consciência da fratura existente entre o indivíduo e a sociedade do capitalismo tardio, que, como visto, se guia por princípios ideológicos, arbitrários (CIR 4). Freud observa a repressão exercida sobre o desejo do indivíduo como um modo de conter a sua agressividade inerente, sendo inconciliáveis desejo individual e civilização.<sup>17</sup> Já Adorno acredita que tal repressão é exercida em virtude de as demandas pulsionais representarem uma possibilidade de autonomia do indivíduo e transformação da estrutura social e econômica, se elas forem aliadas às faculdade racionais (CIR 26). Além disso, a infantilidade abordada por Adorno no processo de regressão se refere mais à puerilização do adulto feita pela indústria cultural, que através de suas mercadorias embotam a sensibilidade dele, do que um retorno à infância

---

<sup>17</sup> Freud, Sigmund. *Mal-estar na civilização*, p.167, 190.

propriamente.<sup>18</sup> Em vez de torná-los espontâneos e criativos como as crianças, embrutece-  
mos através de condicionamento de sua percepção, o que vem acarretar uma dificuldade para  
se apreciar autonomamente a arte e compreender a realidade. Isso é um dos motivos pelos  
quais, indefesos como crianças, são persuadidos com facilidade. Apesar disso, deve-se  
considerar o aspecto psicanalítico do termo regressão, mesmo que de forma maleável, já que  
Adorno, ao caracterizar o ouvinte regressivo, se utiliza de exemplos psicopatológicos, nos  
quais se encontram o elemento infantil relacionado à sexualidade e à origem das pulsões com  
as quais a indústria cultural joga durante o processo de regressão.

#### **1.3.4) Singularidades**

A partir desse momento, inclinaremos nossa atenção aos aspectos mais particulares de  
Adorno sobre a regressão auditiva, mas consideraremos as possibilidades que o fundo  
psicanalítico pode sugerir, na medida em que facilitem a compreensão.

##### **1.3.4.1) O direcionamento da percepção**

No capitalismo tardio, a música passa a desempenhar um papel de cunho ideológico  
repressor. Através do direcionamento da percepção, debilita a capacidade interpretativa do  
indivíduo, o qual se torna uma presa fácil de um discurso dominante que impregna até mesmo  
o ar que respira (FR 92). A música, para adquirir esse caráter, passa por um processo técnico  
de assepsia, que busca apagar todos os seus elementos, que, por propiciarem uma maior  
abertura ao pensamento e não camuflar os antagonismos existentes, viriam a gerar uma  
desconfiança em relação ao modo como as pessoas vivem em sua relação com o sistema  
capitalista.

A música de massa, porta-voz desse discurso, não é de forma alguma um rito iniciático  
com fins de preparo do indivíduo à audição da música séria, e sim, uma forma de afastá-lo da  
possibilidade dessa experiência:

---

<sup>18</sup> Adorno, Theodor. “Notas sobre o filme”, p.100.

Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição. (FR 73)

Como características do modo de ouvir da primeira, que se mostram como causas do abismo criado entre uma e outra, podemos colocar:

a) Heteronomia. É dependente de uma interpretação advinda dos meios de divulgação, que entregam a música pronta para o consumo ao indivíduo (FR 84). Através da simples contemplação, que o desobriga de pensar, sua percepção é acorrentada ao dado; este é aceito como objetivo e imparcial pelo indivíduo, mas na realidade se trata de algo construído. Desta forma é incentivado ao ócio reflexivo em que já se encontra, e com isso gera uma atitude conformista diante da realidade (FR 88). Não há práxis, no sentido de um exercício de construção entre o sujeito e a música de forma responsável e livre, que promovesse um conhecimento consciente da música (FR 89).

b) Apreciação desconcentrada e atomística. A percepção é vinculada a detalhes isolados da obra, e não a uma compreensão entre o todo e seus elementos. A música ligeira só se torna suportável aos ouvintes regressivos, porque estes já não prestam atenção nela, e sim, em seus aspectos extrínsecos (FR 93). Somente dessa maneira é possível estabelecer um contato amistoso com tal música de modo a não se tornar uma experiência insuportável.

c) Fixado em formas musicais ultrapassadas, as quais, ao serem atualizadas através de um processo de reificação, inibem a apreciação de algo diferente e favorecem a mesmice (FR 94). De forma neurótica, os ouvintes regressivos rejeitam tudo o que fuja do costumeiro, comportando-se como crianças maliciosas que pedem sempre o mesmo prato (FR 96). Nas raras ocasiões em que o diferente é incorporado, ele é codificado pelo habitual registro harmônico dos ouvintes, não sendo compreendido, e sim falsificado devido à resistência

promovida por uma consciência infantil (FR 97). Ou seja, ou não se permite o novo ou, quando este é permitido, é estruturado de forma tautológica, de modo que este não venha mesmo a aparecer.

#### **1.3.4.2) Exigências históricas e sentido**

No intuito de tornar a grande música objeto de venda, os arranjadores tentam diminuir esse hiato existente entre os clássicos e a música ligeira através de uma sobreposição das regras desta àquela, que, ao atravessar tal processo de modificação, continua muda em relação ao seu conteúdo intrínseco. Possuindo extrema habilidade técnica, os arranjadores violentam os clássicos em sua essência (FR 85), dissecam os elementos da música para depois conjugá-los de forma descontextualizada, o que faz perder o sentido e vigor deles dentro da obra e, conseqüentemente, o próprio significado desta (FR 82). Dissolvem a unidade formada dialeticamente entre elementos e o todo para reconstruir algo mais digerível, mais próximo ao modo auditivo regressivo, o qual, por se pautar pela desconcentração, propicia apenas uma apreensão de elementos isolados (FR 94). Reduz a espontaneidade da obra em favor de um gosto culinário, que estranha qualquer coisa que não corresponda ao habitual e que por isso cause estranhamento. Ao forçar o material musical de modo a não se ater às exigências históricas deste, cria-se um falso equilíbrio, o qual coaduna com a ideologia dominante (FR 84). Como justificativas a esse dilaceramento da música, são apresentados os seguintes argumentos:

a) Reduzir os custos da execução orquestrada da obra. Motivo falso, pois além de deterem uma enorme riqueza de instrumentação, não se preocupa com os gastos envolvidos na transcrição de uma canção de piano para uma orquestra, que se torna mais onerosa que a execução original da obra em virtude dos arranjos (FR 83).



b) Dar vigor e brilho à obra por ser antiga. Um equívoco, pois ao buscar dar vida a uma obra através da acentuação de elementos escolhidos a dedo, acabam por empalidecê-la, destruindo a dinâmica do conjunto (FR 83).

Antes o ouvinte regressivo não ouvia a música por causa de sua debilidade interpretativa; agora, junto a isso, passa a não ouvir em virtude da adaptação realizada, pois, ao se modificar a música, esta nada mais diz sobre si mesma, traindo sua essência.

Um dos motivos que corroboram para a aceitação dessa pornografia musical é que o ouvinte regressivo, quando ouve uma técnica musical utilizada adequadamente, ou seja, de forma racional e contextualizada, não consegue compreender o que se passa, e, assim, a articulação inadequada dos elementos da música lhe soa melhor aos ouvidos e é feita deliberadamente pelos arranjadores (FR 105, 97), os quais, dessa forma, ajudam a manter o indivíduo no seu atual estado de embrutecimento.

#### **1.3.4.3) Fetichismo**

Para compreendermos melhor como a regressão encontra aberturas que a possibilitam de se realizar, é necessário recorrermos à situação de fetichismo em que se encontra a música.

##### **1.3.4.3.1) Heteronomia**

Segundo Adorno, a música, ao se tornar apenas mercadoria, perde sua autonomia em virtude de se atrelar às leis de mercado, as quais estabelecem como parâmetro de julgamento das coisas a eficácia econômica das mesmas (FR 74). Ela passa a ser regida tão somente pelo valor de troca, que lhe substituiu o valor de uso. Tal critério estabelecido de modo arbitrário pela burguesia através do *modus operandi* do esclarecimento, visa a possibilitar o intercâmbio de todas as coisas através de um processo abstrativo, que torna tudo igual ao destituir as coisas de suas especificidades (AD 18, 50). Ao se submeter a um denominador externo que não representa sua essência, a música passa a cumprir a mesma função desempenhada por todas as mercadorias dentro de um sistema capitalista: confirmar a realidade capitalizada

forjada pela ideologia burguesa, que, aos passos do esclarecimento, baseia-se em uma ditadura do universal sobre o particular, visando com isso, manter o controle sobre a realidade através da coesão dos pensamentos das pessoas em relação à mesma (FR 85).

A concepção de fetichismo proposta por Adorno faz referência a Marx (CIR 2). De acordo com este, tal fenômeno é caracterizado pelo fascínio e sedução que a mercadoria despertaria no indivíduo, que a percebe como algo dotado de vida própria por não conseguir enxergá-la como fruto de seu trabalho (FR 78). Ao analisar a inserção da música no âmbito da mercadoria, Adorno dá um tom especial à noção de fetichismo (AD 114). A mercadoria cultural, a qual é determinada exclusivamente pelo seu valor de troca, é construída de forma a camuflar esta relação de sujeição às leis de mercado. Através deste artifício, busca-se aparentá-la como algo a parte das outras mercadorias, algo excluído do domínio da permuta possível, e assim, a mercadoria cultural é valorizada de acordo com sua capacidade de ocultar seu valor de troca inerente (FR 78). Há também aqui uma característica que aproxima o fetichismo de Adorno à noção estabelecida por Freud: o desvio da atenção do caráter específico de uma coisa para algo que lhe é extrínseco e acessório, o qual passa a desempenhar mais relevo para a satisfação do que a coisa em si. Se é característica da perversão, o detrimento do sexual, propriamente dito, pela valorização de algo vinculado a ele, que se torna imprescindível para o gozo, na música, isso se dá pelo fato do caráter extra-estético adquirir mais relevância que a obra e passar a ditar a estrutura desta. Dessa forma, a música não é apreciada, mas consumida em razão do seu valor de troca, o qual substitui o valor de uso (FR 78). A partir disso, compreende-se melhor o caráter perverso que Adorno diz ter tomado a música após se inserir na categoria de bens culturais, os quais apenas servem como pretexto para o livre trânsito do sedutor valor de troca (FR 77).

#### 1.3.4.3.2) Prazer ilusório e retroatividade

Permeando tudo: objetos, pessoas e relações, o valor de troca, ao substituir o valor de uso, se insere como algo natural, e de modo silencioso, mas visceral, adentra no âmbito pulsional da vida dos indivíduos (FR 79).

Na medida em que o afeto é dirigido exclusivamente ao valor de troca, este, através dos produtos, se adere ao desejo inconsciente infantil. O princípio constitutivo essencial dos produtos é o valor de troca, que se torna referência exclusiva de gozo, prazer, pelo fato de o afeto ter sido substituído psicologicamente (FR 95). A busca constante em relação aos produtos se explica pela vontade do indivíduo de reviver a infância. Mas porque tais produtos nunca satisfazem integralmente? Porque não condizem ao prazer mesmo, como se fossem apenas um placebo, inculcados ideologicamente. O prazer que se tem é ilusório. Essa relação com o objeto não permite que se chegue às vias de fato, pois só excita o desejo, não o satisfaz (DE 131). Isso é feito de duas formas. No primeiro caso, coloca-se de modo sugestivo e ameaçador ao indivíduo, que não se deve passar de um ponto de excitação, já que isso seria prejudicial à manutenção do status quo (DE 132). Esta renúncia do indivíduo ao seu próprio desejo em prol da civilização e imposta pela mesma é uma característica encontrada em Adorno, a qual tem raízes na perspectiva freudiana apresentada em *Mal-estar na civilização*. No segundo caso, pela constante apresentação de como é a realidade e as coisas, satura-se o entendimento do indivíduo, o qual, sem capacidade de refletir de modo independente, se aliena em relação a si e conseqüentemente a seus próprios sentimentos.<sup>19</sup> É uma autoridade externa que lhe dá a definição e os parâmetros do que é liberdade, prazer, etc. Assimila-os como uma criança, a qual, no desespero pela satisfação de seus desejos, cai no engodo do valor de troca, o qual não é a medida do prazer em si, e sim da economia (AD 57). Constata-se a negação do prazer pelo próprio prazer: primeiro, o indivíduo enganado quanto ao que

---

<sup>19</sup> Freitas, Verlaine. “A cultura narcísica”, p.5.

constituiria o prazer, ficaria somente vinculado à aparência deste. Consequentemente, ao se agarrar a essa ilusão, ele se afasta da possibilidade de prazer real, o qual pode existir apenas onde se renúncia à aparência, como ocorre na música nova (FR 71). A sua regressão não chegaria, como nos sonhos, ao fim pretendido. É exatamente na medida em que o desejo é falseado, que a busca do indivíduo pela satisfação infantil não tem como se cumprir, e a felicidade se torna intangível (FR 90). Vive uma pseudo-infância, já que a explosão libidinal advinda da verdadeira não é bem vinda ao sistema vigente, pois representa mais uma possibilidade de resistência (CIR 4).

Um exemplo cabal que evidencia a falsidade do prazer calcado no valor de troca é que a própria música ligeira para dança, ao incitar o indivíduo através de seu ritmo, é desmentida pelo corpo, que se mostra incapaz de realizar o que o ouvido aprende (FR 99). No êxtase corporal exibido pelo indivíduo, nota-se o movimento mimético, em que predomina a pseudo-atividade ao imitar gestos estereotipados de pessoas que são referências sociais, não a excitação despertada pela música em si:

“O ritual do êxtase revela-se como pseudo-atividade através do momento mímico. Não se dança nem se ouve música “por sensualidade”, muito menos a audição satisfaz à sensualidade, mas o que se faz é imitar gestos de pessoas sensuais” (FR 98).

Apesar da ligeira desconfiança, o regredido é conivente com a farsa, vivendo-se o que não se sente através do fingimento. Ao se vincular de forma cabal ao valor de troca e à ideologia por trás deste, o sentimento se tornou a - histórico como toda realidade capitalizada, que se mostra falsa por negar sua essência na aparência (TP 149).

É a partir disso, que se nota como a retroatividade da massa é um fator essencial à compreensão da regressão auditiva. Não é apenas um problema de discernimento ou debilidade intelectual fomentada pela expropriação do esquematismo, mas também da manipulação da demanda pulsional que turva o próprio entendimento e atrela o indivíduo às

suas necessidades neuróticas de modo a não resistir à sedução das mercadorias, enganosamente promissoras da satisfação de antigos anseios da infância (CIR 2).

A regressão leva o homem pela falta de autonomia em relação ao pensamento e ao desejo, do qual se torna escravo, quanto mais inconsciente deste se é (TP 127). Esse processo de constituição da debilidade psíquica do indivíduo, que, mediante a infantilidade do seu pensamento e desejo, desenvolve um mundo falso e relações reificadas, tende à própria destruição do indivíduo (CIR 10). No âmbito especificamente auditivo, a regressão, ao se caracterizar pelo embrutecimento da audição, representa um empecilho à apreciação do fenômeno estético musical. Como visto, apesar de Adorno dar mais ênfase ao condicionamento cognitivo que ao caráter sexual da regressão, não o exclui, pois, entre outras coisas, é a chave de compreensão da retroatividade, que ao evidenciar a busca de prazer pelo indivíduo regressivo no contato com a arte, inclui alguma atividade dele, além de tão somente uma passividade contemplativa.

Estes são os contornos tomados pelo conceito de regressão nas mãos de Adorno, que exploraremos na *Filosofia da nova música*. Todos os esforços até aqui, tiveram o propósito de estabelecer a raiz desse conceito em Freud e sua recriação por Adorno, esquadrinhando os possíveis pontos de contato e dessemelhanças, de maneira que nos permitisse uma margem de segurança em relação à definição de regressão e, ao mesmo tempo, uma abertura das possibilidades de interpretação. Embora o conceito de regressão em Adorno se refira a um processo de debilitação das capacidades perceptivas, e o conseqüente embotamento da sensibilidade do indivíduo mediante a sua exposição às mercadorias culturais, o uso da acepção psicanalítica do conceito, ao se referir a um processo de articulação psíquica, relacionado a diversas situações especiais da vida como o sonho e as distintas psicopatologias, muito contribui para a compreensão do termo em seu estatuto filosófico.

## Capítulo 2 – A regressão auditiva na *Filosofia da nova música*

### 2.1) A obra: estrutura e problemas

Após abordarmos as raízes do conceito de regressão auditiva, em que se evidencia a presença da psicanálise na sua estruturação, o atual capítulo tratará do referido processo no âmbito da *Filosofia da nova música* com o intuito de fornecer subsídios suficientes para sustentar a hipótese, que tem por fim nosso empenho neste trabalho: a regressão auditiva como impedimento da música como conhecimento.

A obra apresenta dois ensaios, sendo que o último foi finalizado após um intervalo de sete anos em relação ao primeiro (1941). Neste, Adorno analisa a proposta de composição de Schönberg; e no posterior, a de Stravinsky. Os dois compositores representaram os extremos da produção musical ocidental: o progresso, e a regressão respectivamente.

Como eixos norteadores da obra, podemos apresentar os seguintes aspectos:

a) A *Filosofia da nova música*, como extensão das problemáticas da *Dialética do esclarecimento* dentro do âmbito musical (IA 119), estabelece forte vínculo com o tema principal do *Mal-estar na civilização* de Freud: o contraste existente entre o progresso da civilização e o desejo do indivíduo (AM 218).

b) Outras duas grandes questões tratadas na obra por Adorno remetem à *Dialética do esclarecimento*: a crescente transformação da música, e toda arte, em mercadoria pelo capitalismo no século XIX através da indústria cultural (AM 273), e o avanço do Espírito Objetivo, entendido na *Filosofia da nova música* como o processo de racionalização progressiva do material musical em que o sujeito se objetiva na estrutura da obra, ao responder às demandas técnicas condizentes a um respectivo período histórico, no qual se insere sua composição (AM 271).

c) Apesar de ambos os ensaios se encontrarem fortemente ligados a questões discutidas na *Dialética do esclarecimento*, percebe-se que o ensaio dedicado a Stravinsky tem

uma relação de intimidade para com *A Personalidade autoritária* (1950) devido aos contornos psicológicos da análise realizada por Adorno<sup>20</sup>, em que uma cascata de conceitos psicanalíticos é despejada sobre o leitor para tornar mais apreensível o processo de regressão materializado através da obra do compositor russo (AM 128).

d) A voraz e implacável crítica de Adorno ao objetivismo encontra-se impressa contundentemente na obra, já que, a cada virar de página, nota-se o empenho do autor em questionar a pretensão de leis formais objetivas, dadas, por assim dizer, no campo musical e social.

O destaque que damos à afinação entre a *Filosofia da nova música* e a *Dialética do esclarecimento* não visa desconsiderar a importância do texto *O fetichismo da música e a regressão da audição*<sup>21</sup>. Junto aos primeiros escritos de Adorno, esse escrito é essencial para se compreender a problemática desenvolvida na *Filosofia da nova música* (AM 264). Entretanto, apesar da ênfase dada por ele ao campo da música, prestar a devida atenção à *Dialética do esclarecimento* auxilia a compreensão da obra em foco neste capítulo, na medida em que o pensamento de Adorno se estabelece através da intrincada rede de seus escritos.

Em relação aos vários outros textos de Adorno, a *Filosofia da nova música* não é um texto menos complexo e sinuoso. Além de abordar a situação musical através de seu estilo polêmico, que trata vários aspectos do assunto discutido como subentendidos pelo leitor, Adorno nos conduz a um estado vertiginoso pela articulação paratática das diversas contradições incorporadas na forma aberta ensaística de seu texto. A erudição do autor nos traz mais um desafio, já que Adorno, estudioso das mais diversas áreas (filósofo, sociólogo,

---

<sup>20</sup> Muitas passagens da *Filosofia da nova música*, principalmente no ensaio sobre Stravinsky, soam como comentários explicativos de questões articuladas na *Personalidade autoritária*, cujo arcabouço psicanalítico, utilizado por Adorno na pesquisa social, adquire importância inegável. Ver Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.119.

<sup>21</sup> Junto ao *Ensaio sobre Wagner* (1952), neste texto já se encontra boa parte da temática tratada na *Filosofia da nova música*, e que seria posteriormente desenvolvida na *Teoria estética*. Ver Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, p.39.

psicanalista social, musicólogo<sup>22</sup>, literato), estrutura seu texto como uma complexa composição que faz jus à sua formação<sup>23</sup> e a todo seu fôlego intelectual.

Composição, no que tange a acepção musical do termo, é a lei do texto de Adorno, e a característica pela qual se verifica a extrema influência da música na sua filosofia<sup>24</sup>. A estruturação constelatória de seus textos, em que um termo só se faz entender a partir de sua relação com os vários outros conceitos partícipes de uma totalidade (AD 100), enquanto uma espécie de campo de força<sup>25</sup>, conduz à dificuldade de tratar um determinado assunto sem tocar em vários outros abordados pelo autor. Na *Filosofia da nova música*, texto de grande impacto para os compositores do pós-guerra (AM 266), Adorno emprega de forma rebuscada a terminologia musical como ferramenta para construção de analogias e metáforas, que nos escapam à compreensão, se somos estranhos ao *métier* musical, ao seu respectivo vocabulário, e a toda subjacente história da música.<sup>26</sup> Analogias como a da moedinha de dó maior (FNM 53) só ganham acurada inteligibilidade em posse do conhecimento musical que aí se encontra incrustado. A estratégia de Adorno de imbricar filosofia e música é profícua, devido a possibilitar a exposição aquilatada de um determinado objeto dotado de diversas facetas e

---

<sup>22</sup> É necessário apontar que, na medida em que a análise musical de Adorno extrapola o âmbito da pura forma musical, ao estabelecer vínculos dessa para com a sociedade, ela se trata de um trabalho de sociologia da música, e não de um estudo convencional de musicologia. Ver Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.118.

<sup>23</sup> Pensamos aqui, não só nos aspectos mais formais de sua educação, como as aulas de piano com sua tia, o estudo orientado por Kracauer sobre a *Crítica da razão pura* de Kant, quando Adorno ainda tinha 15 anos, e toda a sua trajetória acadêmica, mas também na sua convivência em um ambiente muito propício ao aflorar do pensamento, onde se encontravam grandes homens de sua época, como o escritor Thomas Mann, o músico Alban Berg, com quem teve aulas de composição, e os membros da escola de Frankfurt.

<sup>24</sup> A relação estreita entre filosofia e música se verifica pela característica atonal, anti-sistêmica de seus escritos, relacionada à escola de Schönberg, e pela atenção dedicada ao objeto musical: doze árduos volumes de sua obra de vinte três volumes têm a música como assunto. Ver Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.118.

<sup>25</sup> É uma questão digna de observação em relação ao aspecto de campo de força do ensaio: um mesmo conceito, de acordo com o contexto em que se encontra, suscita uma determinada nuance. Ou seja, sua significação, se mostra movente, e se desenvolve diferenciadamente de obra para obra, ou mesmo, em passagens diversas dentro do mesmo texto. Ver Adorno, Theodor. “O ensaio como forma”, p.177.

<sup>26</sup> Com o intuito amenizar essa possível defasagem do conhecimento do leitor em relação à história da música, encontra-se em anexo o texto “Uma gênese musical”, onde procuramos vincular o percurso do desenvolvimento musical ao processo de esclarecimento.



transitoriedade fenomênica, impeditores de uma adequada apreensão por uma linguagem restrita (EF 174, 179). Se, por um lado, a aproximação entre esses dois âmbitos é extremamente instigante e se torna uma chave fundamental à compreensão de algumas secções do texto, por outro lado, para o leitor nada envolvido na seara musical, essa característica da obra vem a constituir uma barreira ao seu entendimento do texto, apesar da extrema afinidade entre música e filosofia. Esta, através de conceitos busca expressar o aconceitual; aquela, é o aconceitual por excelência (AD 105).

## **2.2) Stravinsky: um convite à regressão**

Nossa tarefa agora é compreender como se processa a regressão da audição através da proposta musical de Stravinsky, e o modo como esse embrutecimento da faculdade auditiva diante do fenômeno estético musical vem a corroborar a degeneração do espírito como um todo. Para isso, analisaremos alguns dos vários elementos da música do compositor russo abordados pela crítica de Adorno.

Há de se notar que a crítica feita à música de Stravinsky está associada, em seus menores detalhes, com a perspectiva filosófica defendida em “O ensaio como forma”.<sup>27</sup> Os vários postulados estabelecidos ali e disseminados pela totalidade dos escritos do autor constituem os sustentáculos da contestação de Adorno a proposta estético-musical de Stravinsky, em sua celebração da regressão.

### **2.2.1) Autenticidade: uma obsessão**

A inescrupulosa busca pela autenticidade realizada por Stravinsky é o veio condutor da crítica estabelecida à sua composição na *Filosofia da nova música*, já que é através disso que se articula o princípio regressivo imperativo em sua música.

---

<sup>27</sup> Como observado por Jay, os postulados da filosofia negativa da história de Adorno se colocam como terreno comum para os seus estudos psicossociais e culturais. Ver Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.94.

Autenticidade para o compositor russo é a busca da essência musical imutável, característica do impulso de um objetivismo de cunho positivista, fervorosamente confiante na possibilidade da aquisição de um material isento da influência subjetiva. À semelhança do método reducionista fenomenológico-existencial<sup>28</sup> recém criado na época de Stravinsky, o compositor, em sua vontade de estabelecer uma relação direta com o material musical, realiza a assepsia das intenções constituintes deste.

A renúncia a todo psicologismo, a redução de tudo ao puro fenômeno, tal como este se apresenta, deve deixar aberta uma região do ser indubitável, “autêntico”. Aqui como em qualquer lugar, o receio contra o que não é original – isto é, no fundo o pressentimento da contradição entre a sociedade real e sua ideologia – induz a transfigurar como verdade o “resto” que avança após haver eliminado o suposto conteúdo. (FNM 112)

A busca pelo original, pelo intocado em sua natureza, se revela como uma grande tolice, devido ao fato de o fenômeno, supostamente primeiro, ser em si algo já mediado pelas faculdades perceptivas<sup>29</sup> e, por conseqüência, condicionado e constituído pela relação homem-objeto, característica da cultura, da qual o compositor russo busca se safar através deste procedimento (FNM 112). Além disso, mesmo que extirpe as intenções do material, o que sobra desse procedimento ingênuo ainda é algo mediado, já que foi construído pelo sujeito em interação com o dado hipoteticamente natural. Trata-se da ilusão do espírito que, ao retirar aquilo que fornece substancialidade ao material, acredita ter escapado do que lhe é próprio e incontornável: a reflexão e, conseqüentemente, a influência desta sobre a realidade, que não se traça sem as marcas da primeira, por mais primevo e original que seja o registro material trabalhado (FNM 112). A objetividade da estrutura musical de Stravinsky é

---

<sup>28</sup> A crítica de Adorno às filosofias de Husserl e de Heidegger é transposta para o campo da música. Tanto Stravinsky, quanto os dois últimos filósofos propõem um contraste absoluto entre sujeito e objeto como meio de se chegar à pura objetividade das coisas do mundo, ou seja, a uma essência dos objetos não mediada subjetivamente. Ver Witkin, Robert. *Adorno on music*, p.147.

<sup>29</sup> O mundo dos objetos é construído pelo processo de reflexão, pelo qual o sujeito elabora as informações sensoriais e as restitui ao mundo exterior, contribuindo assim para a construção da própria realidade objetiva. Ver Rouanet, Sérgio. “Adorno e a psicanálise”, p.140.

ideológica, pois apresenta algo subjetivo com presunção de objetivo. A negação do elemento subjetivo é realizada por uma atitude subjetiva autoritária, em que a objetividade se torna apenas uma nova ideologia resultante do equívoco cometido por um espírito que, ao se esquecer enquanto ser de reflexão, cai vítima de si mesmo e daquilo a que se procura afastar (FNM 154). A fuga de Stravinsky do aspecto cultural e subjetivo da música, existente nas mais distintas configurações humanas da realidade, não acontece.

A fome insaciável por autenticidade é motivada pelo desejo de Stravinsky de tornar imortal sua música, ou seja, não suscetível de dissolução inevitável acometida pelo tempo às obras estruturadas segundo as exigências de um devir histórico. Num intento vão de restauração do discurso musical, o compositor se utiliza de formas que não encontram mais ressonância no contexto de sua época (FNM 110). Além de se valer da autoridade tonal, a partir do uso reificado desta em toda sua obra, Stravinsky cava fundo à procura de restos musicais arqueológicos, que, apresentados na *Sagração da primavera*, são aromatizados romanticamente à maneira do imaginário da época sobre o selvagem (FNM 116). Ele quer, através da história, se salvar do movimento da mesma, assim como todo classicismo.<sup>30</sup> Ao tempo que a racionalização progressiva do material musical garante o domínio sobre este e possibilita a subjetivação, enquanto liberdade contestatória conquistada através do diálogo com o acontecido das antigas formas, Stravinsky quer se assegurar pela autoridade destas (FNM 109). Sua música demonstra uma solidez insólita, na medida em que a consistência, gerada da tensão advinda da incorporação das rupturas do material musical pela forma da obra (AM 61), é relegada em prol da falsa totalidade.

### **2.2.2) A segunda natureza**

É na segunda natureza, resultante de um longo processo histórico de condicionamento da audição pela tonalidade, que o projeto autoritário e positivista de autenticidade musical

---

<sup>30</sup> Segundo Adorno, o estigma do classicismo é sua vontade irrelutante de se afirmar perante a dissolução procedente da transformação temporal. Ver Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, p.111.

gerenciado por Stravinsky se apóia para conquistar o ouvido e a credibilidade do público quanto à objetividade de seu engenho (FNM 111).

A tonalidade é tomada como algo natural e em si, devido ao seu uso extenso e tolerado, e à alienação do homem em relação ao processo de elaboração dela, o qual é esquecido. Como um resultado de tendências históricas, que vai ter em Bach seu artesão, a tonalidade é criada por meio de um ato de excelência intelectual. Como abordado anteriormente, trata-se do enquadramento do material musical dentro de parâmetros extremamente racionais, que sem condizerem à natureza acústica, visavam a um maior domínio técnico necessário ao progresso da linguagem musical em um determinado momento histórico (FNM 57, 58).

Além do condicionamento e do esquecimento em relação ao construído historicamente, a habilidosa utilização dos meios por Stravinsky reforça a falsa imediaticidade característica dessa relação fetichista estabelecida entre música e indivíduo, em que a obra, estruturada por um registro supostamente natural, é percebida como dotada de vida própria (FNM 142). Através de refinada técnica, o compositor procura suprimir a visibilidade das mediações envolvidas no processo atual de criação, como também, os rastros subjetivos cravados no antigo material musical. Este procedimento astucioso fornece à sua obra o aspecto fantasmagórico típico da mercadoria, que se apresenta como algo existente por si mesmo, natureza imediata, ao ocultar o labor humano envolvido em sua produção (AM 244). Um detalhe importante envolvido nessa circunstância de fetichismo, em que se encontra a música de Stravinsky como mercadoria cultural, é o encobrimento do seu valor de troca para ludibriar o expectador quanto à subserviência dela em relação à dinâmica econômica propulsora da realidade capitalizada da qual compactua (AD 114). Ao criar a ilusão de não ser mediada pelo valor troca, sua música adquire imediaticidade quanto ao seu aspecto de

mercadoria. O bem cultural é valorizado de acordo com o nível de perfeição da construção dessa aparência de exclusão em relação à ciranda das mercadorias.

O equívoco da fé em uma natureza musical, isenta de mediação histórica, levada adiante engenhosamente por Stravinsky, torna-se ainda mais nítida, se consideramos o que diz Garcia-Roza sobre o caráter artificial da gênese do mundo pela linguagem:

O ponto de partida de nossa parábola seria, pois, a existência da linguagem. Nela, ou a partir dela, todos os objetos do mundo passam a ser significativos. Mesmo se acreditarmos numa suposta ordem natural, ela necessariamente terá que ser referida à linguagem. A consequência é uma desnaturalização do mundo, e a fortiori, uma desnaturalização do próprio corpo.<sup>31</sup>

A busca por uma ordem natural e sua afirmação só é plausível, se somos conscientes da mediação histórica pela qual a natureza se torna inteligível ao homem, ou seja, se consideramos que se trata de algo outro, que não o natural em si. Diante disso, a pretensão de Stravinsky em fornecer um estatuto de natureza imediata a sua música, como meio de garantir sua objetividade, é invalidada e torna-se falácia. Mesmo o arcaico abordado por Stravinsky não se pode exaltar como natureza mesma, pois os artifícios utilizados na elaboração dessa representação musical, que exalta uma era pré-subjetiva, são ritmos africanos, escalas exóticas descontextualizadas, e mesmo a pentatônica<sup>32</sup>, os quais não se excluem enquanto momentos de construção humana. Nenhuma proposta não fraudulenta de objetividade sobre as coisas do mundo pode se subtrair de seu caráter subjetivo, enquanto momento constitutivo. É o que constata Garcia-Roza ao pensar a linguagem como circunstância mediadora irremediável no contato do homem com o mundo. Ele diz:

O fato de que nada chega a nós a não ser pela linguagem (ou enquanto linguagem) faz do ser humano um prisioneiro da linguagem, mas ao mesmo tempo lhe confere o poder único de criar o

---

<sup>31</sup> Garcia-Roza, Luiz. *Introdução à metapsicologia freudiana*, vol.2, p.194.

<sup>32</sup> A escala pentatônica, cuja antiguidade vimos, é um dos elementos pelo qual Stravinsky busca se apropriar do primitivo. É a partir dessa escala que a música folclórica russa – e a de diversos países –, se estrutura e tem participação no sonho de um passado russo pagão apresentado na *Sagração da primavera*.

mundo com o qual ele vai se articular. ... O mundo resultante será necessariamente um mundo humano.<sup>33</sup>

Não há como se extraviar do destino da significação da realidade constituída por uma ótica humana. Através da reflexão sobre a linguagem, enquanto elemento inescusável na constituição do mundo e da própria natureza humana<sup>34</sup>, Garcia-Roza, ao afirmar a impossibilidade de se safar do aspecto cultural ao qual o homem se encontra mergulhado, fornece solidez à crítica de Adorno. O protesto contra a cultura, encabeçado por uma música objetiva indiscutível, almejada pela vontade desmedida de Stravinsky por autenticidade, mais contribui para formação ideológica daquilo que ele ataca (FNM 112). Stravinsky se nega a construir; quer a comodidade do previamente estabelecido; quer se isentar da responsabilidade da necessária significação humana do mundo, por se apoiar em uma suposta natureza originária já dada. A proposta musical do compositor russo é a do esquecimento do mundo enquanto momento criativo humano, que tem o indivíduo participante e responsável como imprescindível à edificação de castelos na realidade e à posterior articulação com o construído. Este adquire um caráter de objetividade e de naturalidade graças ao esvaecer da memória, promovido pelo tempo, das condições históricas envolvidas na sua elaboração (IA 65). Mediante esse esquecimento em relação ao mundo e a si mesmo, o indivíduo, conseqüentemente alienado, se torna mais suscetível à manipulação, que sustenta a sociedade capitalista, abrigada arditamente em trajes ideológicos.

Apesar de salientarmos a elaboração subjetiva do homem em seu contato com o mundo, estamos atentos para o fato de que este, enquanto objeto de percepção daquele, não se reduz ao percebido de modo a constituir uma relação de total identidade (IA 57). Essa

---

<sup>33</sup> Garcia-Roza, Luiz. *Introdução à metapsicologia freudiana*, vol.2, p.229.

<sup>34</sup> O que tomamos aqui por natureza humana considera o já observado caráter artificial de sua constituição, e o absurdo de conciliar predicados tão contraditórios como natural e humano; passo que nem mesmo Adorno realiza, visto que concebe o homem a partir de seu rompimento com a natureza, o qual inicia um movimento de diferenciação gerador da consciência e da própria alienação. Ver Garcia-Roza, Luiz. *Introdução à metapsicologia freudiana*, vol.2, p.195; Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.60.

negatividade do objeto torna a interpretação imprescindível e possibilita o surgimento do novo através da contínua reflexão estabelecida sobre o mesmo, que não se dilui em uma concepção estática, resistente aos novos ares oriundos do decurso temporal histórico, estruturador da subjetividade e da objetividade (IA 56).

### **2.2.3) Objetivismo: duas faces de um problema**

Após constatarmos o absurdo de uma objetividade sustentada pela premissa de uma natureza primordial, que lhe confira imediatez, torna-se necessário analisar o que essa perspectiva positivista da realidade acarreta em termos regressivos para duas instâncias pessoais: o compositor e o ouvinte, em relação aos quais o problema do objetivismo em música não se encontra à porta, mas já invadiu todo o recinto, e comporta um dilema.

Segundo Moderno:

Crer somente no caráter objetivo da obra, desmerecendo as mediações que a remetem ao momento subjetivo, é submeter-se ao meramente exposto, sem nenhuma transcendência. Crer somente na objetividade é eliminar a objetividade. Só se alcança a objetividade estética através das mediações que acentuam, e não excluem, as contradições e paradoxos do movimento subjetivo em direção ao momento objetivo.<sup>35</sup>

Como isso se manifesta nas duas instâncias pessoais mencionadas?

a) Compositor: ao enxergar o material musical como algo objetivo imediato, o indivíduo adentra em uma relação de fetiche em que se torna escravo da forma dada, ao não estabelecer um diálogo consciente com este construto musical e histórico. Barra-se a experiência com o objeto, devido à ausência de uma postura crítica atenta às mediações subjetivas, constitutivas da anterior forma musical, e à necessidade da intervenção subjetiva, como meio de se proporcionar uma objetividade historicamente pertinente à obra. Através de sua racionalização progressiva, o material musical, libertado da coerção da natureza e sujeitado à vontade humana, passa a ser encarado como destino, mediante a sua forma de

---

<sup>35</sup> Moderno, João. “Atualidade negativa de Adorno”, p.108.

segunda natureza (FNM 59). A obediência cega a esta contribui para a regressão da técnica, na medida em que o compositor, ingenuamente assegurado pelo suposto sentido inequívoco proporcionado pela antiga forma do material, perde a espontaneidade necessária à significação da realidade musical (FNM 60). Ao fugir da tarefa que lhe cabe como compositor, o indivíduo contribui para o processo de reificação, característico de uma sociedade capitalista reacionária, e não realiza sua própria objetificação, enquanto sujeito expressivo articulado nas tramas processuais do material com que se dialoga (AM 198, 269). Ao tratar a alteração do material como uma heresia feita ao divino imutável, o compositor fixa a forma herdada como um destino a ser seguido. Desse modo, o momento de negatividade da arte autêntica, enquanto crítica às formas anteriores, a qual possibilita o ultrapassar das mesmas, necessário à estruturação de sua autonomia (NA 108), é negligenciado. O compositor deixa de recriar negativamente o mundo empírico com sua arte, para aproximar esses dois referidos âmbitos, de modo a confirmar a realidade social através da adesão de sua obra a normatividades estéticas supostamente transcendentais, que já se estabeleceram como lugar comum na sociedade<sup>36</sup>. Adorno, através da *Estética* de Hegel, apresenta o problema da subjugação ao material reificado, cuja necessária contestação pelo compositor é vista como execrável em uma sociedade tipicamente reacionária. Adorno diz:

Se Hegel exige do artista “a livre educação do espírito, em que toda superstição e toda fé limitadas a determinadas formas de intuição e representação devem ser reduzidas a simples momentos e aspectos parciais, sobre os quais o espírito livre, sem considerá-los como condições sagradas em si mesmas ou por si mesmas de sua própria exposição e maneira de configurar, possa exercer sua soberania”, imediatamente se explica por que a indignação contra o suposto intelectualismo do espírito, tão liberto das suposições evidentes por si mesmas de seu objeto e da verdade absoluta

---

<sup>36</sup> Denominado como *Entkünstung*, este processo se caracteriza pela perda do aspecto estético da arte, ao auxiliar a falsa conciliação e a adaptação social. Adorno nos dá um belo exemplo desse fenômeno: o espectador, ao sair de uma sala de cinema, sente o mundo lá fora como continuidade do filme. Ver Moderno, João. “Atualidade negativa de Adorno”, p.113; Adorno, Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.118.



das formas herdadas, atribua ao espírito, como desgraça ou como culpa, o que existe objetivamente e com caráter de necessidade. (FNM 20)

b) Ouvinte: através desse objetivismo de fachada estruturador de uma regressão auditiva, o indivíduo é conduzido à inércia do pensamento e de tudo aquilo que depende do entendimento para ganhar forma inteligível – a exemplo, o próprio desejo. Ao propor a mera contemplação e a fácil assimilação, a exposição do fenômeno musical como algo dado desmerece a capacidade de reelaboração do empírico aberta ao sujeito reflexivo pela práxis envolvida na fruição estética.<sup>37</sup> A falsa suposição de se ter a música imediatamente apresentada aos ouvidos estimula o indivíduo a se isentar quanto a uma participação ativa na possível construção de sentido entre ele e a obra. É na recusa dos ouvintes em relação às propostas musicais avançadas, requerentes do árduo esforço de uma audição participativa, que a força regressiva, promovida por esse objetivismo de fachada sustentado por um registro familiar ao ouvinte, se torna evidente quanto à magnitude de seu potencial de barbárie. Um outro problema dessa passiva assimilação apoiada na crença ilusória do imediatismo do apresentado musical é a fácil penetração do conteúdo ideológico da obra no indivíduo, em virtude da gerada baixa guarda da audição, enquanto mecanismo crítico-sensível.

#### **2.2.4) Cúmplices do imediato**

Ao propor a restauração das antigas formas musicais, como meio de sacralizar sua obra pela recusa da difícil tarefa de lidar com as condições atuais do material histórico musical, Stravinsky se apóia em uma segunda natureza. Com essa atitude, ele afirma, e torna-se cúmplice do aparente imediatismo gerado pela ciência moderna através de um objetivismo de caráter positivista. Ambos, Stravinsky e ciência, estimulam o esquecimento quanto ao aspecto de construção da realidade, devido a negligenciarem as forças históricas antagônicas envolvidas nesse processo e a projeção da subjetividade do indivíduo sobre o objeto

---

<sup>37</sup> A arte se encontra como um fecundo veículo de articulação de novos modos de se enxergar o mundo. Ver Albrecht. “Sobre a negatividade e a autonomia da arte”, p.48.

trabalhado.<sup>38</sup> Aqui encontramos a extrema afinidade entre Stravinsky e os produtos da indústria cultural: os dois promovem a alienação do indivíduo em relação ao mundo e a si próprio através da exposição de uma realidade supostamente imediata<sup>39</sup>, cujo caráter inibidor da reflexão sobre o construído se manifesta tanto no âmbito da criação, quanto no da fruição da arte (FNM 21). Essa medida astuciosa, ao facilitar a assimilação acrítica de representações positivadas de elementos da realidade<sup>40</sup>, conduz a um estado de resignação generalizada. O indivíduo, preso no esquecimento e debilitado em relação ao pensamento, já não consegue mais imaginar como o vivido poderia ser diferente (DE 142). Como as mercadorias culturais, a música de Stravinsky propõe a fruição enquanto vivência emotiva (*Erlebnis*) afirmadora do cotidiano, em que o sujeito vislumbra acefalamente a superfície do fenômeno estético constituída pela imediaticidade dos dados sensíveis. Diferenciadamente desse contato com a arte, fetichizado e condicionado por convenções, a experiência (*Erfahrung*) necessita da reflexão como meio de transcender a esfera do dado em direção à compreensão da dinâmica da obra de modo estrutural, ou seja, enquanto um todo (AM 213, 214).

Dessa forma, a audição regressiva se caracteriza não apenas pelo modo ocioso de recepção estruturado por um imediatismo de segunda natureza, mas também, pelos elementos regressivos propostos à consciência durante a audição. Ao se debilitar, a sensibilidade auditiva torna-se uma porta de fácil acesso para o conteúdo reacionário propagado pela sociedade capitalista através da indústria cultural. Consequentemente, a regressão da audição conduz a uma degeneração generalizada das faculdades do indivíduo e favorece a alienação necessária à ordem no mundo administrado.

---

<sup>38</sup> A afirmação, caracteristicamente positivista, de uma possível postura de neutralidade do sujeito em relação ao objeto se mostra falsa. Muito do que o sujeito considera como objetivamente constado no objeto, trata-se de projeção irrefletida da subjetividade daquele sobre este durante essa relação instrumental. Ver Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.59, 68.

<sup>39</sup> Em “Sobre o jazz”, Adorno identifica a semelhança entre Stravinsky e esse produto cultural de massa, o jazz, quanto ao intuito de produzir uma ilusão de imediatidade. Ver Duarte, Rodrigo. *Adornos*, p.90.

<sup>40</sup> Freitas, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*, p.19.

Levando-se em conta que a regressão auditiva, como a do espírito como um todo, não é um processo inaugurado por Stravinsky, mas que já se encontra em andamento bem anteriormente ao surgimento de sua música – motivo pelo qual ela encontra público –, a participação do autor está no modo como ele vem a auxiliar na manutenção e intensificação da regressão através de seus mais refinados<sup>41</sup> recursos composicionais. Ser o ápice do movimento regressivo musical, em oposição ao extremo progressivo composicional de Schönberg, não confere a Stravinsky o pioneirismo da situação de regressão auditiva fomentada por anteriores condições sociais consequentes da contínua marcha do esclarecimento. Dessa maneira, acreditamos delimitar adequadamente a implicada carga de responsabilidade de Stravinsky no processo de regressão, do qual se tornou sócio no meio da alta música.

Após compreendermos a intenção estética restauradora de Stravinsky, sustentada sobre a falsa premissa de um objetivismo musical embasado em uma segunda natureza, analisaremos o modo como o compositor dispõe os elementos de sua representação musical, confirmadora da realidade empírica capitalizada do mundo administrado, de forma a promover a degeneração do sujeito através da debilitação da audição.

### **2.3) A composição de um discurso musical regressivo: a condição de uma vida enganada**

Neste momento, abordaremos como a estrutura da música de Stravinsky promove a degeneração do indivíduo através do arrefecimento de seus ânimos racionais e pulsionais necessários a uma consciência crítica em sua experiência com o mundo e com a própria arte, a qual é, mediante seu aspecto negativo, concebida por Adorno como antítese da empiria.

O falso imeditatismo de sua música, gerado por um jogo técnico preciso e bem acabado, e pelo longo costume do registro tonal absorvido pela consciência das massas, é

---

<sup>41</sup> Apesar dos aspectos técnicos da música de Stravinsky serem superiores aos da música popular, eles não são avançados em relação à articulação técnica da produção musical erudita, cuja vanguarda, representada por Schönberg, se utiliza do material musical mais atual disponível para compor.

apenas um equívoco sobre o qual se estruturaria posteriormente uma tormenta de enganos. Dispensado inicialmente de sua atividade reflexiva através do ócio contemplativo proposto pela obra, o sujeito subestima Stravinsky, se acha que este não tem mais nada a oferecer à imperturbabilidade do sono em que foi colocado. O seu projeto musical de negação da alma pela busca de autenticidade (FNM 135) se mostra bem afinado com o princípio burguês de sobrevivência antecipado alegoricamente por Ulisses na Odisséia, onde o herói se conserva pela dissolução. Stravinsky dá continuidade ao antigo programa da música como meio pedagógico de contenção das manifestações internas da psique humana não bem-vindas à estabilidade das civilizações.

Apesar de Adorno nos comunicar sobre a similaridade do material musical trabalhado por Stravinsky em *Petruschka* (1911), na *Sagração da primavera* (1913), e na *História do soldado* (1918), analisaremos estas obras separadamente. Procederemos assim, devido ao fato de que, além de ressaltar a peculiaridade de cada peça, uma apreciação pautada pelos aspectos mais enfáticos apontados pela crítica de Adorno às mencionadas obras proporcionará uma seleção razoável de elementos necessários e favoráveis à constatação da hipótese de nosso trabalho.

### **2.3.1) *Petruschka***

Em *Petruschka*, encontraremos os primeiros indícios de um recuo do sujeito em relação ao mundo através da frieza, característica do sadio entendimento humano, que inibe a experiência genuína ao substituir a relação com o objeto pela não relação com o mesmo.<sup>42</sup> Este comportamento tipicamente burguês tem como objetivo barrar a angústia despertada pelo contato efetivo com a arte, no qual se encontram envolvidos a libido e a razão. Essa atitude defensiva de repúdio a uma relação séria com o mundo é estimulada pela estrutura de

---

<sup>42</sup> Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.135. Essa mesma necessidade de sobriedade, que impossibilita a relação específica e substancial com o objeto em prol da autoconservação, é abordada por Adorno na *Dialética do esclarecimento*, p.62, 74.

*Petruschka*: os traços subjetivos, esteticamente modernos, representados na figura do *clown*, são ridicularizados através da forma grotesca com que são anunciados pelos instrumentos de sopro (FNM 115). A deformação do individual, mediante o modo jocoso de sua aparição, aliada à repressão feita a ele pelo todo sonoro da obra remetente à trivialidade de feira, com seu realejo e risadas de crianças, conduz à identificação do ouvinte com a massa opressora enquanto um momento de não conscientização e negação da própria condição subjetiva angustiante, com a qual o indivíduo se indispõe ao contato. Segundo Adorno:

Neste vazio sofrer que deriva do saber, já está implícito um momento de auto-extinção do observador. Assim como este se dissolve nos sons do carrossel e se disfarça de criança para se libertar do peso da vida cotidiana racional, tanto como de sua própria psicologia, do mesmo modo se despoja de seu eu e busca sorte ao se identificar com essa multidão amorfa e inarticulada descrita por Le Bon, cuja imagem está contida em tais ruídos. (FNM 115)

O riso provocado pelo aspecto humorístico da obra torna-se um artifício para o indivíduo se colocar de modo indiferente à representação de sua própria destruição na pessoa do *clown* (FNM 115). De modo masoquista, o indivíduo, através da gargalhada, se eleva sobre sua própria desgraça:

Rimos do fato de que não há nada de que se rir. O riso, tanto o riso da conciliação quanto o riso de terror, acompanha sempre o instante em que o medo passa. Ele indica a liberação, seja do perigo físico, seja das garras da lógica. O riso da reconciliação é como que o eco do fato de ter escapado à potência, o riso mau vence o medo passando para o lado das instâncias que inspiram temor. Ele é o eco da potência como algo de inescapável. (DE 131)

Como outros aspectos progressivos da produção artística moderna, o elemento do individualizado somente se torna aceitável pelo burguês, na medida em que é representado grotescamente, ou seja, quando é desfigurado (FNM 123). Ao dispensar o indivíduo da necessidade de ser levada a sério, a forma dessa obra tranqüiliza-o quanto à necessidade de se chegar a um contato crítico com o representado, e, assim, o satisfaz pela simples proposta de apreensão de algo reificado e estereotipado (FNM 132), não condizente à realidade histórica.

A representação estereotipada da desumanização inibe a angústia advinda da conscientização pelo indivíduo da violência desse processo social (FNM 132). Através dessa mesma estratégia de digestão facilitada<sup>43</sup> da realidade, é que a indústria cultural, ao banalizar o sexo, responde ao princípio burguês de autoconservação.<sup>44</sup> O sexual, subtraído de seu caráter mortífero suscitante de angústia desestabilizadora da unidade psíquica gerada pelo ego<sup>45</sup>, estabelece sua fria e segura interação com o indivíduo. Quanto mais incessantemente a cena do coito é apresentada, mais o desejo é recalcado, e menos sabe a consciência sobre o sexual representado por aquela<sup>46</sup>. O sujeito, em seu deficitário contato com a obra, se rarefaz enquanto ser racional e pulsional, e passa a se constituir apenas como um duto propício à veiculação do discurso do *status quo* associado à música de Stravinsky.

### **2.3.2) A Sagração da primavera**

Dois anos mais tarde<sup>47</sup>, a *Sagração da primavera*, exibida ao mundo, tornaria ainda mais visíveis as lesões acarretadas ao sujeito pelo ímpeto de autenticidade de Stravinsky.

#### **2.3.2.1) O ofuscamento do presente pelo passado**

Na construção precisa do seu discurso musical-científico sobre um passado arcaico pré-subjetivo (FNM 130), o compositor russo, já acostumado com a paralisia da dinâmica musical gerada pela substituição do progresso pela repetição (FNM 128), se utiliza arbitrariamente de diversos elementos da música primitiva. O tratamento anacrônico e estilizado dado a esse material, ao gerar a estereotipia do arcaico, favorece a débil

---

<sup>43</sup> A estereotipia é o filtro pelo qual toda realidade – até mesmo o novo enquanto diferença – é traduzida pela indústria cultural. Ver Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.120.

<sup>44</sup> Ramos, Conrado. *A Dominação do corpo no mundo administrado*, p.90.

<sup>45</sup> Essa afronta ao ego causado pela mescla de prazer e morte existente na pulsão sexual é abordada por Freitas através de uma interpretação psicanalítica do encontro de Ulisses com as sereias na *Odisséia* de Homero, a qual foi posteriormente trabalhada na *Dialética do esclarecimento*. Ver Freitas, Verlaine. “O enigma da sublimação”, p.6/9.

<sup>46</sup> Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.130/132. O excesso da oferta sexual serve apenas como incentivo ao indivíduo para esquecer aquele. A constante apreciação passiva do ato sexual pelo indivíduo se estabelece como rito sacrificial de renúncia aos próprios ímpetos pulsionais desejantes de um objeto adequado a sua satisfação.

<sup>47</sup> Apesar de ter sido composta na mesma época de *Petruschka*. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.116.

compreensão do passado. Ao se propor como via segura de inteligibilidade para o presente, a inadequada representação do passado promovida pela *Sagração da primavera* compromete a compreensão da modernidade e seu característico processo de degeneração do indivíduo frente à sociedade coletiva. Através da ênfase rítmica, melodias diatônicas folclóricas, frases modais, escalas pentatônicas, danças exóticas descontextualizadas, efeitos diversos de variação timbrística<sup>48</sup>, e articulações estruturais tonais desgastadas, Stravinsky visa tanger a realidade sonora e imagética de uma era totêmica inalcançável diante as barreiras do tempo (FNM 119, 121, 122, 126). Esse passado e sua sonoridade foram perdidos no, e em função do, tempo: encontram-se na impossibilidade de serem resgatados para o presente na ipseidade do que foram um dia; e este impedimento é constituído pelo discorrimento temporal.

### **2.3.2.2) Sacrifício como destino**

Se em *Petruschka* o tom bem humorado da obra facilita a assunção pelo ouvinte do massacre feito a si mesmo em sua condição de indivíduo, na *Sagração da primavera* o horror dessa integração forçada necessita de uma maior complacência (FNM 116). Apesar de o aspecto religioso totêmico amenizar a brutalidade do sacrifício humano, sua representação explícita e sem zombarias requer uma maior frieza e passividade do espectador para ser contemplada.

A imolação da vítima exigida pelo ritual, devido à sua configuração como evento incondicional, em acordo com a recorrência dos eventos da natureza, é vislumbrada como destino e assim, confirma a necessidade da integração. A cena de um mundo primevo assentado na unidade entre homem e natureza, e em uma temporalidade circular<sup>49</sup>, ao se sugerir, graças ao seu ilusório caráter ontológico, como meio seguro de compreensão da

---

<sup>48</sup> Através da variação do timbre de um instrumento musical moderno, Stravinsky, no intuito de gerar um efeito exótico, procura trazer ao presente o som de um instrumento já esquecido, como a exemplo o corne inglês, que é sugerido pelo tocar do fagote em um registro agudo. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.126.

<sup>49</sup> Já existente em *Petruschka* através do desencadeamento de uma sonoridade circular estruturada por meio de pedais harmônicos, que, na *Sagração da primavera*, se apresentam resolvidos pelo encaminhamento rítmico deles. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.120.

sociedade capitalista, concorre para a obliteração dos antagonismos existentes na estrutura social presente e para a perpetuação do sacrifício do indivíduo frente às forças econômicas como algo natural inevitável. Pela autoridade do antigo legitimam-se a representação apologética da degeneração do sujeito mediante sua sujeição à realidade capitalizada opressora e o próprio método de composição de viés restaurador.

#### **2.3.2.2.1) Depauperamento da expressão**

Entendido como um processo de assepsia dos momentos de reflexão subjetiva necessária à constituição do substrato musical e da expressão, o exorcismo da alma praticado na *Sagração da primavera*, ao petrificar a estrutura musical, conduz a problemas relacionais entre obra e indivíduo. O inorgânico, resultado da fome de autenticidade de Stravinsky, se dissemina pelos variados parâmetros musicais dessa obra, que, à semelhança dos rituais de sacrifício, coage, sobre o prenúncio da desgraça, o corpo ao silêncio de não explicitar a dor (FNM 134). Na ausência de um contraponto estruturador de um todo progressivo através do desenvolvimento uniforme dos parâmetros musicais da estrutura da *Sagração da primavera* (FNM 120), a melodia representante do elemento individual se encontra fragilizada mediante sua subjugação incondicional à primazia do elemento rítmico. Não desenvolvida por meio de seu deslocamento temporal através das alturas, a melodia torna-se apenas um elemento vazio, articulado precariamente pelo ritmo acentuado, concebido como efeito primeiro de pulsação corporal ceifado do conteúdo musical (FNM 122). Dispensado quanto à obrigação de estabelecer o fluxo melódico, o ritmo marcado<sup>50</sup>, em sua ausência de flexibilidade expressiva, apenas reverbera continuamente os estáticos elementos melódicos através de *ostinato*<sup>51</sup> de modo a proibir o aparecimento do novo pela recorrência forçada do idêntico, e com isso, facilita o acompanhar dos ouvidos em relação à aspereza dissonante da obra (FNM 120, 122).

---

<sup>50</sup> Ou seja, enfático quanto à regularidade e inflexibilidade de seu pulso.

<sup>51</sup> O termo italiano *ostinato* se traduz por obstinado, e se refere a uma técnica pela qual um ou vários temas são repetidos com intuito de ênfase. Na *Sagração da primavera*, o abuso desse recurso, nos lembra o comportamento insistente e teimoso de uma criança ao pedir por algo que muito deseja.



Apesar de a harmonia, princípio da tonalidade, ser um outro fator desvalorizado em função da ênfase rítmica da *Sagração da Primavera*, é ela que possibilita, de forma insólita, a conexão entre os inconciliáveis materiais históricos, cujo soar simultâneo, através do recurso impressionista da politonalidade<sup>52</sup>, nos remete à execução conjunta de diversas músicas na praça do mercado (FNM 120). Esta consideração de Stravinsky para com a harmonia agrava a situação de neutralização infringida pela dimensão rítmica da obra à melodia, na medida em que esta passa a funcionar como simples elemento harmônico (FNM 118). A melodia condena sua força expressiva ao se subordinar a um registro já esgotado historicamente em suas possibilidades expressivas como a harmonia tonal. Essa aposta torna-se ainda mais problemática em uma obra como a *Sagração da primavera*, cujos acordes, enquanto tradicionais elementos constitutivos da harmonia, se prestam somente a colorir a estrutura musical, e conseqüentemente, não possibilitam a sintaxe necessária ao desenvolvimento da música (FNM 119, 121). Sem poder construir consistentemente sua força a partir da base rítmico-harmônica, a melodia fica impedida de se relacionar antiteticamente com a estrutura da obra. Isso é notoriamente ilustrado na “A dança da eleita”, quando a vítima entrega seu corpo, de forma voluntária e dócil, ao sacrifício desejado pela tribo para a manutenção da continuidade circular da natureza:

A negação do antagonismo constitui, entretanto, no *Sacre du printemps*, um truque ideológico. Assim como um prestidigitador faz desaparecer a bela moça no cenário de teatro de um *variété*, no *Sacre* a música escamoteia o sujeito, que deve levar o peso da religião natural. Em outras palavras: não se chega a nenhuma antítese estética entre a vítima imolada e a tribo, mas a dança daquela realiza antes sua identificação imediata com esta. O tema não expõe um conflito, assim como o contexto musical não poderia suportá-lo. A eleita dança até morrer, mais ou menos como os antropólogos relatam que os selvagens morrem na verdade quando, sem saber, violaram um tabu. Dela como ser individual não se reflete nada na música, senão o reflexo inconsciente e fortuito da

---

<sup>52</sup> A politonalidade permitia o aparecimento de várias vozes sem estabelecer uma relação consistentemente articulada entre elas de modo a constituir um todo musical.

dor; seu solo de dança é, como todas as outras danças, coletivo em sua específica organização interna, uma dança em círculo, desprovida de toda dialética do universal com o particular. (FNM 124)

Por não traçar suas idiossincrasias, a jovem se estabelece enquanto indivíduo vazio e indiferenciado altamente suscetível à identificação com a, e não oposição à, tribo, cuja força coletiva advém tanto do elevado número de seus membros, quanto da convocação das forças objetivas da tradição. A *Sagração da primavera* assume a aparência da conciliação social pela negação do antagonismo configurada pelos efeitos da degeneração da individualização (FNM 125).

#### **2.3.2.2.2) Carência narcísica e sadomasoquismo**

A entrega, sem constrangimento, da vítima ao sacrifício representa apologeticamente a frágil situação do indivíduo frente às forças do mundo administrado. A sedução pelo coletivo opressor, referida às duas instâncias, é, também, o princípio imperativo na relação do ouvinte com a configuração formal da obra e com o discurso ideológico veiculado por ela. Constituída pelo desequilíbrio entre as forças dos momentos universais e particulares, a *Sagração da Primavera* se manifesta como um bloco de marfim que, em sua dureza impermeável à expressão, inibe a compreensão do conteúdo manifestado<sup>53</sup> e a compenetração do ouvinte com a instância do particular representada pela melodia. Com isso, o ouvinte se encontra novamente em dificuldade de se conscientizar de, e não simples perceber, sua situação enquanto indivíduo jogado violentamente à indiferença através do processo de regressão levado adiante pelo sistema capitalista. A exacerbação dos aspectos formais supostamente objetivos em detrimento dos aspectos subjetivos produz uma desatenção, descaso, e mesmo, desafeto em relação ao elemento individualizado na obra, e, opostamente, promove uma simpatia em relação aos aspectos universais representantes do coletivo. Outro elemento de

---

<sup>53</sup> Considerado aqui tanto em relação aos parâmetros musicais, quanto ao que estes buscam representar sobre a realidade.

reforço ao estabelecimento dessa empatia entre o ouvinte e a força coletiva é a maneira retroativa, com que a estruturação da obra atende à necessitada demanda de satisfação narcísica do ouvinte. Diante da debilitação de seu ego pelas condições do mundo administrado, o indivíduo procura compensar essa deficiência pelo enaltecimento garantido de sua imagem pelos produtos da indústria cultural.<sup>54</sup> Segundo Freitas:

Aquilo que as pessoas carecem, devido ao cansaço gerado pelo trabalho no capitalismo, é o reforço de sua própria identidade, a satisfação de ter um ego engrandecido, forte, valorizado. Do mesmo modo que Narciso, o personagem da mitologia grega, apaixonou-se por sua própria imagem numa lagoa, os indivíduos do capitalismo contemporâneo também precisam de um espelho em que possam recobrar o amor por sua própria imagem, tão comprometido pelo esforço de continuar a gerar valores financeiros. É por causa disso que Adorno diz que a cultura de massa como um todo é *narcisista*, pois ela vende aos seus consumidores a satisfação *manipulada* de se sentirem representados nas telas do cinema e da televisão, nas músicas e nos vários espetáculos. Todos os heróis da indústria cultural são sempre pensados para refletir aquilo que as pessoas já se percebem em si mesmas, só que engrandecido pela elaboração dos meios técnicos cada vez mais refinados da indústria da diversão.<sup>55</sup>

É necessário observar, que à diferença<sup>56</sup> dessa passagem, na apreciação da *Sagração da primavera* pelo ouvinte, o narcisismo impele, e possibilita<sup>57</sup>, ao estabelecimento de uma relação sadomasoquista entre indivíduo e obra. O envolvimento íntimo entre essas duas características, narcisismo e sadomasoquismo, se verifica em diversos momentos.

Como bem colocado por Freitas, na busca narcísica pela reabilitação do ego, o indivíduo procura auxílio através de vínculos com figuras que remetam, de forma exaltada, à

---

<sup>54</sup> Ao contribuir para o abatimento do ego e, por conseguinte, para o sintomático fenômeno do narcisismo, o enfraquecimento da figura do pai, necessária para uma consistente formação egóica, se apresenta como um dos principais fatores de degradação da vida social no mundo administrado.

<sup>55</sup> Freitas, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*, p.18.

<sup>56</sup> Apesar da passagem acima não ressaltar a identificação sadomasoquista, essa se encontra implícita, na medida em que o ato de consumir a imagem de si engrandecida por um personagem ofertado pela indústria cultural implica a assunção conjunta de vários outros valores sociais opressivos anexados ao produto.

<sup>57</sup> É o narcisismo que vai estruturar a identificação com o outro e as relações de ambivalência – no caso, o par de opostos sadismo-masoquismo –, originadas daquela. Ver Garcia-Roza, Luiz. *Freud e o inconsciente*, p.129.

imagem de si mesmo. Esse é o motivo pelo qual o ouvinte, no contato com a *Sagração da primavera*, decide tomar o partido da tribo, e não da jovem sacrificada. A presença frágil e servil da moça diante da ameaça não serve de estímulo àquele que busca tonificar sua imagem pelo contato com elementos vigorosos reluzentes de poder. É pela identificação com o coletivo tribal, cuja “vitalidade” se expressa nos momentos universais das heranças musicais reificadas – tonalidade, ritmos africanos, frases modais, entre outros –, que o espectador narcisista alcança o que tanto almeja. É necessário ressaltar, que a identificação do espectador com os aspectos supostamente objetivos da obra não tem como consequência a experiência reflexiva sobre eles, na medida em que o contato estabelecido, como o próprio modo de constituição psíquica do indivíduo narcisista, é superficial e não vai além do culto ao reificado. A obra continua em sua posição de Deus, ou seja, enquanto uma figura objetiva, cuja construção se mostra alienada da consciência dos homens, mediante a falta da percepção quanto às mediações existentes entre indivíduo e objeto musical. Diz Adorno:

O eu, privado de ilusões, eleva o não-eu à condição de ídolo; mas seu zelo corta os fios que unem sujeito e objeto. A envoltura do objetivo, abandonada a si mesma e privada de relações, transforma-se por causa desta alienação em objetividade supra-subjetiva, como a verdade. Esta é a fórmula que revela a manobra metafísica de Stranvinky e seu duplo caráter social. (FNM 133)

O amargo preço do pacto com a força coletiva, via a identificação narcísica proporcionada pela obra, é a renúncia à própria individualidade. O indivíduo, ao constituir seu ego através da imagem do opressor<sup>58</sup>, é contaminado mimeticamente pelo caráter reificado constitutivo deste e se adentra em uma relação sadomasoquista, que, apesar de escancarada na *Sagração da primavera*, não lhe é uma exclusividade, já que ela aparece veladamente em *Petruschka* através das risadas dirigidas ao *clown* pela multidão (FNM 125). Identificado com o coletivo, o indivíduo se julga partícipe da inefável força daquele, sem se aperceber que a morte da vítima, fato pelo qual se goza, é uma agressão a si mesmo (FNM 125). Essa relação

---

<sup>58</sup> Isso se explica em razão do ego se constituir através de contínuas identificações. Ver Laplanche; Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*, p.226.

sadomasoquista se apresenta de duas formas aqui: a violência feita à vítima pelo coletivo opressor é uma violência feita à própria pessoa do ouvinte narcisista, na medida em que a jovem imolada no ritual é representante do indivíduo em sua respectiva situação de opressão social. Em outro momento especular, característico dessa perversão, o ouvinte, cúmplice da sádica violência, goza masoquistamente ao se identificar por vínculo fantasístico com a vítima (VP 467).

A submissão do indivíduo a um poder constituído para comungar de sua força é algo anteriormente constatado por Adorno em seus estudos<sup>59</sup> sobre a relação entre o líder e as massas em regimes totalitários (ENM 64, 65). Apoiado por algumas conclusões de Freud na *Psicologia de grupo e análise do ego*<sup>60</sup>, Adorno analisa os efeitos da dinâmica sadomasoquista estruturada através da identificação narcísica dos indivíduos com a figura exaltada do líder político pela propaganda fascista (ENM 74). A incorporação dos interesses representados pela figura do líder ao ego dos membros do grupo em detrimento de suas anteriores vontades pessoais, ao gerar uma identidade de personalidades, possibilita a semelhança de opiniões entre eles e, ao mesmo tempo, inibe a individualidade.<sup>61</sup> Essa identificação torna-se necessária para que o ego do indivíduo incorpore, de modo paranóico<sup>62</sup>, a proposta social totalitária representada na figura do líder e veiculada pelos meios de comunicação do regime (ENM 60/62). Segundo Amaral:

O narcisismo, tal como é apresentado por Adorno, pela impossibilidade que ele representa quanto à ação mediatizada do ego, torna-se uma espécie de concretização das tendências da totalidade

---

<sup>59</sup> Refiro-me a *Personalidade autoritária* e ao texto “A teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista”, que trata de uma sistematização da pesquisa desenvolvida na década de 40 nos Estados Unidos pelos cientistas sociais Leo Lowenthal e Nobert Guterman sobre o teor fascista da panfletagem e dos discursos de agitadores da extrema direita norte-americana. Ver Amaral, Mônica do. *O espectro de narciso na modernidade*, p.61.

<sup>60</sup> No capítulo VIII dessa obra, Freud destaca o caráter quase hipnótico dessa libidinal relação de identificação narcísica estabelecida entre o líder de uma instituição social – como a Igreja e o Exército –, e seus membros participantes.

<sup>61</sup> Sigmund, Freud. *Psicologia de grupo e análise do ego*, p.147.

<sup>62</sup> Ao substituir a realidade pela ideologia, o fascismo promove um afastamento do indivíduo quanto à primeira.

social à unidimensionalização, o que pode ser interpretado como uma espécie de imagem refletida das tendências objetivas da totalidade social no interior da dimensão subjetiva. (ENM 75)

A partir disso, a massa, constituída por vínculos narcísicos entre seus membros, se manifestaria extremamente excludente e hostil para com as minorias heterogêneas, que suscitam desprazer à débil constituição egóica do indivíduo narcísico, ao serem percebidas como uma ameaça à autoconservação deste e da totalidade social (ENM 164, 172).

Essa sucinta digressão à perspectiva de Adorno sobre o estabelecimento de laços de identificação entre as massas e o líder fascista no totalitarismo nos elucida quanto ao modo como a relação sadomasoquista se apóia em uma carência narcísica do indivíduo. A música de Stravinsky responde ao impulso narcísico de autoconservação de um indivíduo, que, na busca de se salvaguardar da angústia advinda conscientização de sua desumanização pelas forças econômicas, se dispõe à regressão.

### **2.3.2.3) Da impossibilidade e do engodo da liberação do arcaico**

É necessário ressaltar que a regressão, a que se submete o indivíduo através da *Sagração da primavera*, é tão somente um processo de puerilização, verificado tanto na técnica composicional, quanto no modo de escuta proposto pela obra. A proposta de Stravinsky de resgatar elementos arcaicos recalcados no decorrer da civilização, mas ainda presentes nas profundezas da psique humana atual, não se realiza. A antipatia do compositor para com as manifestações psíquicas do indivíduo, devido à sua intenção de elaboração objetiva do primitivo, faz com que ele não se utilize dos símbolos mediadores necessários à transposição do impulso regressivo interno para o registro musical (FNM 130). Sem a estruturação consistente da mediação entre psique e música, esta não pode ser tomada como expressão daquela, e assim, a obra e o próprio compositor russo tornam-se vítimas do subjetivismo a que queriam escapar pela porta da objetividade (PA 124). Ao desdenhar o fácil retorno ao primitivo e à mentalidade dos selvagens habitantes desse passado, Stravinsky se

mostra desavisado quanto à impossibilidade da tarefa através dos meios empregados por ele.

Adorno diz:

A Psicologia ensina que entre os estratos arcaicos existentes na pessoa individual e o seu eu erguem-se muros que somente as forças explosivas mais poderosas conseguem demolir. A crença que o arcaico esteja esteticamente à disposição do eu, que se regeneraria com isso, é superficial, é mera fantasia, filha do desejo. A força do processo histórico que cristalizou solidamente o eu objetivou-se no indivíduo e o mantém unido e separado do mundo pré-histórico que existe nele. (FNM 131)

Diante dessa aporia, em que o ferramental utilizado se torna uma barreira para expressar um determinado conteúdo, a única coisa que sobra a Stravinsky é apresentar a cópia da regressão através de modelos de comportamento estereotipados identificados universalmente (FNM 132). Segundo Adorno, a iniciativa do compositor russo relembra Jung, em sua teoria de um inconsciente coletivo (FNM 126): o aniquilamento da idéia de inconsciente enquanto algo, que, apesar de constituído por traços comuns a todo indivíduo, é moldado de acordo com as vivências infantis particulares.<sup>63</sup> A cópia da regressão, baseada em um modelo imaginário sobre o passado pré-individuado articulado por elementos unívocos não suscetíveis ao diálogo em sua objetividade positivista, se manifesta apenas como um modo de dominar a temida regressão (FNM 117, 130). A excelência desse domínio esteticamente estabelecido, que proporciona o efeito aparente do arcaico, é realizada através de manobras estilísticas arbitrárias que expurgam todo impulso que não esteja de acordo com elas (FNM 121). Por esse princípio estilístico é que a construção rítmica da *Sagração da primavera*, supostamente relacionada aos impulsos corporais reprimidos pela música das alturas<sup>64</sup>, é dominada de modo a não despertar a libido (FNM118). Se a psicanálise busca

---

<sup>63</sup> Em seu apregoadado discurso da individualidade e da negatividade, Adorno desqualifica a idéia de uma realidade psíquica não individualizada, e enquadrada a uma simbólica coletiva e determinante.

<sup>64</sup> De acordo com Wisnik, em sua obra *Som e o sentido*, o estímulo corporal, favorecido pela efervescência rítmica da música modal primitiva, foi inibido pelo desenvolvimento da música das alturas, que assumiu um importante papel como ferramenta pedagógica civilizadora na Grécia antiga e na Europa medieval. Parece-nos que é aquele registro musical, que Stravinsky busca ressaltar, através

resgatar os extratos recalcados da sexualidade através da implosão dos muros erguidos pela força histórica da censura, Stravinsky vai ao extremo oposto, ao submeter o arcaico libidinal à coerção de um método de composição que prima pela disciplina, e não pela liberação, da vida pulsional dos sons (FNM 121, 131). Ao construir o arcaico a partir do enxugar de todos os seus respectivos elementos de teor sexual impactante, a *Sagração da primavera* apenas propicia um contato asséptico do indivíduo com as raízes de sua psique. Isso se mostra altamente conveniente a uma estrutura social capitalista mantida pela repressão dos ímpetus pulsionais dos indivíduos. A *Sagração da primavera* em sua explicitação do arcaico se mostra como a indústria cultural em relação ao engano praticado ao indivíduo quanto a sua satisfação libidinal, através da constante exposição de objetos totais de satisfação sexual pelas telas e vitrines (DE 132). Por outro lado, este contato esterilizado com a coisa, ao impossibilitar a relação efetiva com o conteúdo sexual radical, torna-se extremamente bem-vindo a um sujeito, que regido pelo princípio de autoconservação, evita todo envolvimento profundo e angustiante como meio de manter sua sanidade perante o cotidiano absurdo. As figuras musicais utilizadas por Stravinsky se mostram, em seu suposto estatuto de conteúdo arcaico recalcado relacionado à libido, tão inócuas quanto às representações suscitadoras do inconsciente veiculadas pela publicidade atual. Apesar da cisão radical entre o pensamento de Adorno e o do sociólogo Baudrillard<sup>65</sup>, a seguinte passagem da obra deste último, *A sociedade de consumo*, ao questionar a força de persuasão subterrânea exercida pelo simbolismo publicitário, nos ilumina quanto a essa aproximação analógica entre música e propaganda:

---

da ênfase rítmica e do uso estereotipado de alguns elementos da música arcaica, cuja sonoridade perdeu sua eficácia de evocação da libido na modernidade. Ao contrário dos rumos iniciais tomados pela música das alturas na sua cisão para com a música rítmica modal, o seu desenvolvimento posterior na modernidade não negou a força de persuasão subterrânea de sua estrutura melódica, como notado enfaticamente em Schönberg. Para uma compreensão melhor e mais detalhada sobre essa antiga cisão ocorrida entre música rítmica primitiva e música das alturas, sugerimos a leitura do texto “Uma gênese musical” –encontrado no anexo –, onde apresentamos uma parte considerável da argumentação desenvolvida por Wisnik em seu referido trabalho.

<sup>65</sup> O questionamento do mundo proposto pelo niilismo pós-moderno de Baudrillard não perdoa nem a crítica utópica sobre a realidade social, nem a filosofia eclodida do hiato entre a dúvida e a utopia. Ver Bauman, Zygmund. *Vida líquida*, p.184/186.



Na realidade, em todo esse festival erótico, não existe qualquer símbolo ou fantasma e é lutar contra moinhos de vento qualificar todo o processo de “estratégia do desejo”. Ainda mesmo quando as mensagens fálicas ou outras não vêm carregadas de ironia, “com piscar de olhos”, declaradamente lúdicas, é possível admitir sem risco de engano que todo o material erótico, que nos circunda se encontra inteiramente *culturalizado*. Não é material fantasmático ou simbólico, é material de *ambiência*. Não exprime o Desejo ou o Inconsciente, mas a cultura e a subcultura psicanalítica transformada em lugar comum, que entrou no repertório e na retórica de feira. (SC 156)

Como Stravinsky, a publicidade deixa dúvida quanto à sua influência efetiva sobre o inconsciente. Ao contrário de se constituírem como aportes fantasísticos, ou fantasmáticos, sintonizados com a voracidade da atividade pulsional do inconsciente, as imagens publicitárias, apenas promovem persuasão ao nível raso da estrutura psíquica (SC 156/158). A vaziez sintática dos símbolos disseminados pelo erotismo publicitário impede-os de qualquer associação profunda com o conteúdo sexual inconsciente (SC 157). O que se processa é engano do indivíduo quanto à sua satisfação pulsional através da incessante exposição de representações estereotipadas do sexual, facilmente digeríveis, por nada mais terem de propriamente sexual (SC 158).

#### **2.3.2.4) Shock?**

Após verificarmos a inconsistência formal da *Sagração da primavera*, nos seus mais diversos aspectos, e o blefe de sua proposta de erupção do arcaico libidinal reprimido pelo longo da civilização, podemos compreender porque seus *shocks* rítmicos tão somente provocam reflexos condicionados, sem, de modo algum, causar uma disposição angustiosa que remeta às estruturas mais profundas da psique humana (FNM 122). É por um fator de repetição e não de intensidade das células rítmico-temáticas que a sua música provoca o *shock*, na medida em que os meios empregados, intrínsecos ou extrínsecos ao registro propriamente sonoro, impossibilitam a sintaxe necessária para a constituição de um efeito de impacto psíquico profundo. Segundo Adorno, o *shock* advém da desproporção da força

oriunda do desenvolvimento do progresso técnico, principalmente com o industrialismo tardio, para com os objetos e em relação à imatura e frágil constituição psíquica e somática do homem que, apesar de absorver o excesso de energia, não consegue dominá-lo (FNM 122,123). O impacto da realidade histórica – a evolução das forças produtivas e respectivos antagonismos sociais advindos – sobre o tecido psíquico e a estrutura corporal do indivíduo é, posteriormente, transposto para o material musical no momento em que o compositor se objetiva naquele por responder as demandas atuais a que ambos estão submetidos (PA 90, 98). Dessa forma, as obras, na medida em que se encontram sintonizadas com o movimento histórico das forças técnicas de produção, captariam o *shock*, que, através de sua reapresentação na fruição estética, desencadearia a conscientização do indivíduo quanto a sua real situação no mundo capitalizado (PA 92). Adorno diz:

Pelos *shocks*, o indivíduo percebe diretamente sua própria nulidade frente à gigantesca máquina de todo o sistema. Desde o século XIX, os shocks deixaram atrás de si seus vestígios nas obras de arte, e do ponto de vista musical, Berlioz foi talvez o primeiro para cuja obra os *shocks* eram essenciais. Mas tudo depende de como a música realiza a vivência do *shock*. (FNM 123)

Aqui se apresenta a idéia do corpo como um ressoador cósmico, na medida em que o impacto traumático do meio histórico sobre o corpo e a psique do indivíduo é transcrito para o registro musical e, posteriormente, absorvido pelo ouvinte através da estrutura acústico-fenômenica da obra durante a apreciação estética.<sup>66</sup>

Apesar da afiliação da idéia de *shock* de Adorno com a de Walter Benjamin<sup>67</sup>, é impressionante sua extrema afinidade com a noção de trauma psíquico de Freud. A seguinte passagem torna inegável a contribuição da psicanálise para a elaboração do conceito de *shock* por Adorno:

---

<sup>66</sup> A partir de Wisnik, apresentamos a idéia de corpo como um ressoador cósmico no texto em anexo, “Uma gênese musical”, mas neste, à diferença do encontrado aqui, tocamos apenas na influência do aspecto acústico, absorvido pelo corpo durante a apreciação musical, sobre a psique.

<sup>67</sup> Desenvolvida por Benjamin e retomada por Adorno, a teoria do *shock* se mostrou como um esboço de uma possível interpretação antropológica das modificações acarretadas à psique do indivíduo durante o contexto histórico do século XX. Ver Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, p.102.

“Em termos econômicos, o traumatismo caracteriza-se por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de dominar e de elaborar psiquicamente essas excitações” (VP 522).

Apesar do aspecto quantitativo característico do *shock*, seu impacto sobre o indivíduo só se concretiza na medida em que sua energia seja filtrada por um registro histórico, que, ao significá-la, possibilite sua assimilação enquanto circunstância traumática.

Além das deficiências já mencionadas sobre a música de Stravinsky para a construção de um sentido musical pertinente, constata-se agora, que o uso de materiais descontextualizados e modificados estilisticamente, ao tornar sua música carente de registro histórico atual, dificulta a construção do *shock* de modo a realmente tocar as profundezas da alma pela expressão não inibida, nem dissimulada, da psique através do material (IA 135). A recusa de Stravinsky em trabalhar com um material musical eivado de problemáticas atuais, decorrentes do movimento histórico a par da evolução das forças e das relações de produção, pela atitude de se apoiar sobre o solo firme, mas condenável, das convenções musicais, dissolve o potencial de *shock* de sua música. Adorno diz:

“Por fim, o idioma musical assim conseguido já não tem para ninguém o efeito de *shock*: é o compêndio de tudo o que foi aprovado em duzentos anos de música burguesa, o que se tratou com os truques ritmos do ínterim” (FNM 156).

Como isso, os *shocks* de sua música se prestam somente à pura absorção e reprodução condicionadas, destituídas de atitude trágica elaborada mediante a reflexão proveniente da angústia profunda da constatação do indivíduo quanto à sua pavorosa situação no mundo administrado (FNM 123). Segundo Reis:

Ao analisar profundamente a dialética das formas musicais, tencionando captar o “como” de sua elaboração interna, Adorno demonstra – tomando por exemplo “*Histoire du Soldat*” e “*Le Sacre du Printemps*” – como Stravinsky “escreve”, com propriedade e perfeição, a situação constrangedora em que se acha um sujeito numa posição de imobilidade, inconsciência e

automatismo, ou seja, de infantilismo ou alienação, em condições catatônicas, diante da força “hebefrênica” jorrando da rudeza rítmica, que exteriormente anula a sua verdadeira liberdade, condicionando as suas reações.<sup>68</sup>

Em Stravinsky, os *shocks* se tornam elementos necessários à manutenção do *status quo* e ao propósito de autoconservação do indivíduo, através da fuga da angústia gerada pela conscientização de sua situação de sofrimento em um mundo constituído pelo digladio de forças antagônicas. Dentre os vários elementos da música de Stravinsky, contribuintes de sua proposta de behaviorismo musical, mais preocupada com o efeito gerado por uma relação instrumental com o ouvinte do que com a consistência formal da obra<sup>69</sup>, o *shock* é mais um elemento através do qual se proporciona ao indivíduo a simples vivência (*Erlebnis*) do dado sensível sonoro em detrimento da experiência aliada à reflexão (*Erfahrung*).

### **2.3.3) A História do soldado**

Apesar de sua presença na *Sagração da primavera*, o quadro de esquizofrenia, apresentado afirmativamente como indício de sanidade mental<sup>70</sup>, tem seus momentos mais evidentes na estrutura formal da *História do soldado* (FNM 133, 135).

#### **2.3.3.1) Música sobre música e o distencionamento da trama dialética**

Com essa obra, Stravinsky instaura seu período neotonal<sup>71</sup> caracterizado pelo empréstimo de obras tonais consagradas do âmbito erudito e do popular<sup>72</sup>, as quais, reinterpretadas a partir da forma paródia, garantem ao burguês o bom contato com a coisa (FNM 139, 141). Chamada de música sobre música, essa proposta de composição, já em voga

---

<sup>68</sup> Reis, Sandra. *Elementos de uma filosofia da educação musical em Theodor Wiesengrund Adorno*, p.53.

<sup>69</sup> Pela sua estratégia de efeitos, semelhante ao processo de elaboração de mercadorias no capitalismo tardio, Stravinsky concretiza o sonho de B.F. Skinner. Ver Witkin, Robert W. *Adorno on music*, p.145.

<sup>70</sup> Por possibilitar a frieza diante da desgraça de sua própria desintegração, a loucura se coloca como mecanismo útil à autoconservação do indivíduo. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.133.

<sup>71</sup> No período do entre guerras, o neotonalismo era o estilo internacional dominante, mas perde espaço para o dodecafonismo com o advento da Segunda Guerra. Posteriormente, nos anos 50, Stravinsky comporia à maneira de 12 sons. Ver Salzman, Eric. *Introdução à música do século XX*, p.145.

<sup>72</sup> “Ao lado de muitas obras desse tipo poder-se-ia escrever seu nome “exato”: polcas, galopes e outros nomes vulgares de musica de salão do século XIX” (FNM 141).

no início do século XX, faz de Stravinsky, mediante sua postura parasitária frente ao já acontecido, um comentador de estilos (FNM 140). Isso não se coloca como uma novidade em relação à trajetória musical do compositor russo, pois Adorno diz que:

“Segundo Rudolf Kolisch, a obra de Stravinsky é, principalmente, sobretudo na fase infantil, mas na verdade em seu conjunto, música ao quadrado” (FNM 140).

Da fase infantil ao renascimento da tonalidade, Stravinsky, em prol da restauração, nunca hesitou em mesclar materiais distintos apartados mediante cisões insuperáveis, que impedem qualquer intenção de síntese dialética (FNM 138, 158). Sem tensão interna advinda de uma oposição entre os seus elementos constituintes, a obra, apesar do som vigoroso, se constitui através de uma rigidez anorgânica, cuja estaticidade característica se mostra como recusa ao desfecho do tempo através do sempre presente (FNM 159, 161). Ao invés de desenvolver o material imanente, na atualidade problemática de suas articulações técnicas internas, Stravinsky trabalha externamente aquele a partir da citação de antigas entidades formais esgotadas em suas possibilidades de significação como a tonalidade (FNM 140, 141).

É pela forma paródia, que a música ao quadrado, em sua demência estrutural constituída pela superposição de detritos musicais em substituição da expressão genuína, não mutilada, coloca aos olhos o infantilismo de sua proposta (FNM 144). Adorno diz:

A paródia, isto é, a forma fundamental da música ao quadrado, significa imitar algo e, imitando-o, ridicularizá-lo. Semelhante atitude, que a princípio parece suspeita aos burgueses, por considerá-la própria do músico intelectual, se adapta facilmente à regressão. Assim como uma criança desmonta um brinquedo e logo o constrói defeituosamente, do mesmo modo se comporta a música infantilista com seus modelos. (FNM 143)

Essa música estabelece uma relação de ambivalência para com a autoridade dos modelos a partir dos quais constitui sua heteronomia escancarada pela inexistência de auto-suficiência formal, que a permitiria caminhar com as próprias pernas (FNM 144). A precariedade formal dessa música, ao mesmo tempo em que ridiculariza o modelo, afirma a

autoridade deste, que, além de prover o material substancial para a realização da paródia, manifesta sua onipresença pela sua atualização parodiada.

A *História do soldado* marca mais uma fase da apologia musical de Stravinsky à condição de rarefação do sujeito mediante o processo de regressão em que se encontra imerso no mundo administrado. A falta de articulação, marcante da obra, remete à psique fragmentada, caracteristicamente esquizofrênica, do indivíduo tomado apenas como um pólo de reações padronizadas, à maneira de um behaviorismo em música negador de toda reflexão enquanto articulação consistente do pensamento (FNM 151, 153). A acepção psicanalítica e psiquiátrica da referida psicopatologia tem importância fundamental para a compreensão do aspecto doentio da obra, que espelha, em tom afirmativo, a condição do indivíduo regressivo. A seguinte definição diz:

Clinicamente, a esquizofrenia diversifica-se em formas aparentes muito dessemelhantes, em que se distinguem habitualmente as seguintes características: a incoerência do pensamento, da ação e da afetividade (designada pelos termos clássicos discordância, dissociação, desagregação), o afastamento da realidade com um desdobramento sobre si mesmo e predominância de uma vida interior entregue às produções fantasísticas (autismo), uma atividade delirante mais ou menos acentuada e sempre mal sistematizada. Finalmente, o caráter crônico da doença, que evolui segundo os mais diversos ritmos no sentido de uma “deterioração” intelectual e afetiva, e resulta muitas vezes em estados de feição demencial, é para a maioria dos psiquiatras um traço fundamental, sem o qual não se pode diagnosticar esquizofrenia. (VP 158)

A partir das referidas pontuações sobre essa psicose adentraremos, de forma esclarecedora, nas colocações feitas por Adorno sobre a *História do soldado*, que, enquanto representação positiva do estado de degeneração advindo da regressão, tem seu análogo no comportamento esquizofrênico descrito pela psicanálise (FNM 135).

### **2.3.3.2) Insuficiência expressiva e autismo**

A esquizofrenia advém de um afrouxamento das cadeias associativas formadoras do pensamento que resulta na dissociação da psique (VP 158). Dessa ruptura da alma, sintoma

característico da doença, surgem as diversas manifestações patológicas, que colocam, à mostra, o descontrole funcional das capacidades psíquicas do indivíduo acometido pela esquizofrenia (VP 159). Uma delas, a hebefrenia, é evidenciada pelo descaso afetivo do sujeito para com a realidade exterior, através de uma demonstração de narcisismo, característica de um autismo, em que o sujeito se serve de si mesmo, em suas fantasias, já que o mundo lá fora, construído a partir de uma objetividade isenta de participação expressiva, incentiva apenas o afastamento em relação a ele (FNM 136). Segundo Adorno:

A frieza dos sentimentos e o “achatamento” emocional que sempre se encontra nos esquizofrênicos não é um empobrecimento da suposta interioridade em si. Procede da falta de conteúdo libidinoso no mundo dos objetos, da própria alienação que não permite que a interioridade se desenvolva, mas a exterioriza, traduzindo em rigidez e imobilidade. (FNM 136)

A subjetividade envolvida na constituição da realidade dada como objetiva se atrofia mediante o modo alienado pelo qual a primeira se projeta na segunda, permitindo apenas o desenvolvimento de relações superficiais, nada criativas, entre sujeito e objeto. Esse parco estímulo feito ao pólo humano dessa relação, Adorno indica muito bem, quando diz que:

“A música de Stravinsky faz disso sua virtude: a expressão que procede sempre da dor do sujeito frente ao objeto está proibida, pois já não se chega a nenhum contato” (FNM 136).

A ululante passividade desse contato pouco genuíno, em termos de desenvolvimento subjetivo substancial necessário à constituição do objeto, poderia ser enganosamente atribuída a uma perversa inumanidade, mas resulta exatamente de um modo, explicitamente humano, de se comportar mediante antigas e onipresentes circunstâncias de autoconservação inibidoras de todo conhecimento não pautado simplesmente por uma razão instrumental contempladora do imediatamente dado (FNM 136, 137). A apatia em relação ao mundo externo, que se revela como indiferença narcísica quanto ao próprio destino humano, é celebrada esteticamente enquanto sentido da vida pela música de Stravinsky (FNM 137). Desse modo, a obra motiva a atual condição de isolamento social de uma coletividade de indivíduos, cuja

sintomática frieza de suas reificadas relações inter-pessoais impedem qualquer contato real entre eles e se torna índice de solidão, mesmo nos mais calorosos recônditos das multidões no mundo administrado. Witkin diz que, para Adorno, cuja crítica social tem o cerne na polaridade estabelecida entre o particular e o universal, esse curvar do indivíduo sobre si mesmo, o impede de se estabelecer enquanto tal, já que:

A idéia de um sujeito ou ego isolado é para ele uma espécie de vazio, um nada. Isto é somente como um ser, por intermédio de suas relações com os outros, que o indivíduo adquire qualquer tipo de massa ou substância. O indivíduo é, portanto, não definido como aquele que se mantém separado dos outros ou da sociedade, mas como aquele que é constituído somente relacionalmente: isto é, somente em, e através das relações com os outros. (AOM 47)<sup>73</sup>

A incoerência estrutural da composição, à semelhança do raciocínio caótico e desconectado do esquizofrênico, oriundo da já referida desagregação mental, não só confirma a situação de alienação mental vivida pelo indivíduo, como também estimula e auxilia a manutenção desse comportamento de juízo crítico afetado e afetividade embotada perante a realidade capitalizada.<sup>74</sup> É interessante lembrar que, como visto no capítulo um, as psicopatologias e suas características estruturais peculiares, adquirem nas mãos de Adorno um contorno analógico, contribuindo para com o vigor expressivo da ilustração referente aos ouvintes regressivos, e jamais se constituem como casos concretos de afecção mental.<sup>75</sup>

### **2.3.3.3) Descompasso rítmico e automatismo**

A catatonia é uma outra manifestação dessa patologia, em que a ruptura do eu, advinda da perda de tensão entre as conexões formadoras do pensamento, ao conduzir a uma

---

<sup>73</sup> É com base nessa perspectiva social da gênese do sujeito, que Adorno pensa na representação do mesmo na estrutura musical pela melodia, em seu movimento de constante interação com o todo.

<sup>74</sup> Era muito comum, por diversos modernistas, seja na arte ou na literatura, retratar o esquizofrênico como herói e valorizar traços esquizofrênicos. Posteriormente, nos anos 60, esta proposta estética viria a ganhar um suporte teórico através dos escritos de anti-psiquiatria, mais preponderantemente, na pena de R. D. Laing, um psiquiatra escocês influenciado pela filosofia existencialista. Considerado por Freud como único surrealista relevante, o pintor catalão Salvador Dalí, através de seu texto, *O asno padre* (1931), defendia a idéia de paranóia-crítica, que seria desenvolvida por ele, em textos posteriores, através de formulações lacanianas sobre a psicose. Ver Witkin, Robert W. *Adorno on music*, p.155; Ver Jorge; Ferreira. *Lacan: o grande freudiano*, p.15.

<sup>75</sup> Ou seja, não se trata de esquizofrenia, propriamente dita.



independência do sistema psicomotor, faz com que este produza repetitivamente gestos, palavras, e toda espécie de atos corporais involuntários (FNM 138). Esse modo de se proceder evidenciado no decurso rítmico-musical da *História do soldado*, além de espelhar a situação mutilada do psiquismo do indivíduo, propicia, através do *shock* dos acentos rítmicos, a incorporação mimética<sup>76</sup> desse convulsionismo generalizado, que se realiza em música. Através da ênfase rítmica, a obra apenas produz a ilusão de movimento corporal, já que seu desenvolvimento, estruturado pelo retorno do mesmo – reiterados padrões harmônicos, melódicos e rítmicos –, leva à rigidez e à imobilidade ao represar qualquer tipo de avanço da dinâmica musical (FNM 138). A coação à repetição, como sinal da paralisia dessa obra, remete ao ato freqüente da reprodução condicionada, e sem reflexão adequada, de valores e idéias pelo indivíduo em uma sociedade, que, ao não prezar pela mudança, estimula o seu contrário, embora pregue ideologicamente aquela. Diante da situação opressiva característica de um mundo administrado, as falsas propostas e discursos de liberdade e transformação social seduzem os homens como mariposas diante do brilho sedutor da chama da lamparina.

#### **2.3.3.4) Ballet e despersonalização**

Nesse profundo desarranjo mental, em que o indivíduo não tem controle sobre sua atividade psíquica, a vivência do fenômeno esquizofrênico da despersonalização se encontra marcadamente presente através do deslocamento perceptivo da unidade corporal para a realidade externa (FNM 136). O *ballet* se coloca como elemento essencial para a captação do modo alucinatório de como o indivíduo passa a perceber seu corpo como algo estranho e distanciado. Adorno diz que:

Talvez a mesma cisão da obra de arte stravinskiana em *ballet* e música objetiva documente a percepção corpórea doentemente ampliada e ao mesmo tempo alienada do sujeito. A percepção corpórea do eu estaria neste caso projetada sobre um *medium* realmente estranho a ele mesmo – os

---

<sup>76</sup> Diante da já referida pálida força dos *shocks* da música de Stravinsky, nos parece que o poder de persuasão desse processo mimético se deve à frágil condição psíquica e intelectual do ouvinte regressivo mediante um processo de indução gerado pelo bom feito da ilusão de força dessa música.

bailarinos – enquanto a música como esfera “pertencente ao eu” e determinada por este estaria alienada e contraposta ao sujeito considerado como ser em si. (FNM 136)

A assombrosa vivência dessa contradição de um ego que se identifica com o que está lá fora, ao invés de se sentir pertencente ao próprio corpo do indivíduo, pelo qual se constituiu de forma metáforo-metonímica<sup>77</sup>, demonstra o grau de alienação a que é submetido o ouvinte por essa obra iluminadora de toda trajetória stravinskyana (FNM 135). Aqui como também, nos primeiros *ballets* do compositor russo, a melodia, enquanto possibilidade de representação expressiva do sujeito, é deslocada para o movimento dos corpos dos bailarinos (FNM 136). Na obstinada vontade de autenticidade, a música de Stravinsky não se retrai diante da atrocidade desse deslocamento perceptivo, que coloca em cheque a identidade pessoal do indivíduo, ao dificultar-lhe a delimitação de suas próprias fronteiras corporais. Em sua sonoridade, a *História do soldado* representa apologeticamente e, ao mesmo tempo, estimula esse estado esquizofrênico de desorientação psíquica e cognitiva, de um empobrecimento afetivo e intelectual, que, ao gerar o afastamento do sujeito em relação ao objeto musical e a si mesmo pelo corte da mediação, inviabiliza a possibilidade da experiência estética, e conseqüentemente, da vida:

A disposição patogênica, desintegrada e circularmente conclusa, corta a respiração. Nela se registra musicalmente o fato antropológico crucial, característico da época, cujo início é marcado por esta obra: a impossibilidade da experiência. Benjamim definiu a épica de Kafka como uma doença do sadio entendimento humano; logo, as lesivas convenções do *Soldado* são as cicatrizes do que em toda a época burguesa se chamou sadio entendimento humano na música. Nelas aparece a inconciliável ruptura entre sujeito e o que estava frente a ele como elemento objetivo, a linguagem. Aquele que se tornou tão impotente quanto a este. A música deve, pois, renunciar a fazer de si mesma imagem, mesmo que trágica, de uma vida verdadeira. Em lugar disso encarna a idéia de que não há vida. (FNM 139)

---

<sup>77</sup> No texto em anexo, “Uma gênese musical”, explicamos mais detalhadamente o modo metáforo-metonímico de formação do ego.

Enquanto pólos que se tocam pela recíproca frieza, a obra de Stravinsky e ouvinte regressivo, em suas respectivas posições, atestam o resultado positivista almejado pela necessidade de pureza estética inibidora de expressão e cerceadora de qualquer envolvimento real, não reificado, com o objeto estético. Este é o efeito maior que a música de Stravinsky propõe através da audição: a supressão de uma experiência responsável frente ao mundo através da reificação do sujeito mediante uma degeneração generalizada de suas estruturações racionais e desiderativas.

Apesar da constatada degeneração a que o indivíduo é arrastado pela potência regressiva da obra do compositor russo, cabe-nos dar mais um passo rumo a uma compreensão mais aprofundada dessa problemática.

#### **2.3.4) Pseudomorfose: vivências de um ouvido ocular**

Podemos conduzir a um escavamento mais profundo do problema da regressão auditiva ao analisarmos a idéia de pseudomorfose cunhada por Adorno. Apesar da importância da análise do fenômeno de pseudomorfose em Stravinsky para a compreensão de questões relativas à autonomia e heteronomia nas artes, o foco de nossa análise se pautará pelo vínculo desse processo para com a constituição da debilidade auditiva na modernidade.

##### **2.3.4.1) Debussy e a pintura**

A pseudomorfose aponta para um problema de fronteiras nas artes que, problematizado anteriormente por Lessing<sup>78</sup>, vem a ecoar na *Filosofia da nova música*, através da reflexão de Adorno sobre a heteronomia da música de Stravinsky em relação à pintura.

###### **2.3.4.1.1) Auto-renúncia e apelo realista**

Submetida a parâmetros extrínsecos derivados desta, a música do compositor russo, ao negar a especificidade temporal da música, torna-se regida pela espacialidade. Essa música,

---

<sup>78</sup> Em *Laocoonte* (1766), Lessing procura estabelecer, através de uma perspectiva altamente favorável à poesia, a diferença desta para a pintura, entre outras artes plásticas.

que se processa enquanto renúncia de si mesma, bem convém ao propósito objetivo-musical de Stravinsky como verifica Adorno na seguinte passagem:

Antes a espacialização da música é testemunha de uma pseudomorfose com a pintura, e no fundo, testemunha de sua abdicação. Isto pode ser explicado em primeiro lugar pela situação particular da França, onde a evolução das forças criadoras da Pintura estava tão adiantada em relação às musicais que estas buscaram involuntariamente um ponto de apoio na grande Pintura. Mas a vitória do engenho pictórico sobre o musical se acomoda ao rasgo positivista de toda a época. O *pathos* de toda a Pintura, mesmo da pintura abstrata, apóia-se no que é; toda a Música, em compensação, pressupõe um acontecer e Stravinsky quer subtrair-se a este com a ficção da mera existência. (FNM 147)

Em uma atitude masoquista, a música identificada e subjugada à sua colega mais forte, passa a se reger por normas estéticas ditadas pela realidade empírica. Além da já evidenciada renúncia ao momento de dinâmica provido pelo devir temporal, a música de Stravinsky, ao se ater, como a pintura<sup>79</sup>, a objetos determinados da realidade empírica, afasta-se do princípio de não-referencialidade, o qual possibilitava a sua fuga e a sua oposição em relação ao progressivo abarcamento da realidade sensível pela razão instrumental (FNM 147). A perspectiva de Danto sobre a íntima relação entre o desenvolvimento da pintura e o progresso técnico-científico reforça a acusação de Adorno quanto ao afinado conluio existente entre esta arte e o esclarecimento:

O progresso em questão era grandemente em termos de duplicação ótica, na qual o pintor dominava crescentemente tecnologias refinadas para fornecer experiências visuais efetivamente equivalentes às aquelas fornecidas pelos objetos e cenas reais. A distância decrescente entre a estimulação ótica real e a pictórica marca, então, o progresso na pintura e alguém poderia medir o coeficiente de progresso pelo grau em relação ao qual o olho nu nota a diferença. A história da arte demonstrou o avanço, na medida em que o olho nu poderia mais facilmente notar as diferenças no

---

<sup>79</sup> De acordo com Adorno, mesmo a pintura abstrata baseia-se no registro do ser, e não do acontecer. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.147. Apesar de Lessing não ter vivido o insurge da pintura abstrata, seu juízo sobre essa arte coaduna com essa perspectiva de Adorno, ao contrastar veementemente, em diversas passagens de seu *Laocoonte*, a pictórica paralisia dela com a processualidade dinâmica da poesia.

que Cimabue apresentou do que no que Ingres fez, de modo que a arte foi demonstravelmente progressiva no modo como a ciência esperava ser, garantindo que a ótica aqui não é mais que uma metáfora para obter para a mente humana uma representação tão exata quanto às cognições não assistidas de um ser divino – embora tão tardiamente quanto no *Tractatus Lógico-Philosophicus* ainda era uma fantasia semanticamente possível que ele chama “a ciência natural total” deveria ser um quadro composto, logicamente isomórfico com o mundo, concebido como soma total dos fatos. A história da ciência poderia então ser lida como a diminuição da progressiva distância entre a representação e a realidade. Havia nessa história uma base para o otimismo segundo o qual os bolsões remanescentes de ignorância seriam pouco a pouco trazidos à luz, de modo que tudo poderia finalmente ser conhecido, assim como, na pintura, tudo poderia ser finalmente mostrado.<sup>80</sup>

A partir de sua estrutura, de forte apelo realista, a música de Stravinsky, à maneira da pintura, providencia o esquecimento do passado através da duplicação do cotidiano sempre presente. A acentuação rítmica de aspecto uniforme, assim como os outros vários parâmetros de sua música carentes de um desenvolvimento contrapontístico, nega a força do tempo pela contínua repetição que não leva a lugar algum. Muito dessa isenção dinâmica da forma musical se deve à extrema influência da composição debussyana sobre o compositor russo, que, a semelhança desta, promove a dissolução temporal através da ênfase rítmica coligada à justaposição de elementos sem relação dialética entre si (FNM 144). A música de Debussy, ao se estruturar através de complexos harmônicos estáticos e intercambiáveis, renuncia ao embate dialético entre as partes constitutivas em prol da livre substituição entre elas (FNM 145). A extrema similitude delas reduz à indiferença a decisão de começar por aqui ou por ali, já que início, meio e fim, ao se encontrarem diluídos na igualdade, conduzem ao emolduramento do tempo pela destituição deste em relação às suas peculiares relações de antecedente e conseqüente (AOM 81). A escala hexafônica, utilizada pioneiramente<sup>81</sup> por

---

<sup>80</sup> Danto, Arthur. “O Fim da Arte”, p.3.

<sup>81</sup> Ao comentar do uso crescente dessa escala nos primeiros dez anos do século XX, Schönberg nega que Debussy, como os compositores modernos franceses ou russos, tenha sido o pioneiro em seu uso, afirmando, de modo nada isento de dúvida, o emprego primeiro dela por Litz, em *Don Juan-phantasie*. Ver Schönberg, Arnold. *Harmonia*, p.537.

Debussy, muito contribui para a geração desse efeito de suspensão temporal experienciado em sua música. Constituída através da divisão da oitava em seis tons metricamente idênticos, a escala hexafônica se caracteriza pela falta de diferenciação interna e de afinidades atrativas, devido a expurgação das sensíveis como elementos articuladores de tensão.<sup>82</sup> Nessa escala, onde tudo se equivale, não há possibilidade da estruturação formal da evolução de um problema mediante o surgimento de uma tensão, seu desdobramento, e sua posterior resolução (SS 79, 80). Junto à polifonia rítmica extraída do contato de Debussy com a música oriental (chinesa, javanesa, indiana, vietnamita) durante a Feira mundial de Paris<sup>83</sup>, essa escala<sup>84</sup>, supostamente originada dos povos exóticos, manifesta uma sonoridade circular, que muito agrada a presunção do compositor de tangenciar com isso uma natureza musical primeva.<sup>85</sup>

Quanto ao estatuto exótico, ou oriental, dessa escala, Schönberg questiona acidamente:

Alguns pensam que a escala de tons inteiros origina-se sob a influência do exótico. Dizem que tal é a música dos povos exóticos, nos quais se encontra esta e também outras escalas semelhantes. No que diz respeito a mim, nunca tive conhecimento dessa música exótica. Minha ligação com esses povos poderia ter sido, se muito, telepática, pois não fiz uso algum de outras possibilidades de comunicação com outras culturas. E também não creio que os russos ou os franceses tenham-se aproveitado de sua relação com os japoneses, talvez mais próxima pela via marítima, para importar, com isenção alfandegária, este produto em bruto. Ao contrário, acredito que a escala de tons inteiros originou-se completamente por si mesma nas cabeças de todos os músicos de nosso tempo, como natural conseqüência dos últimos acontecimentos da música. (HL 537)

Em sua harmonia desfuncionalizada, impediendo da geração de tensão no âmbito tonal, mas facilitadora da aglomeração de estratos musicais apartados entre si, a música de Debussy

---

<sup>82</sup> Chamada também de escala de tons inteiros, esta escala, ao não possuir as sensíveis (semitons entre a terça maior e a quarta, e entre a sétima maior e a oitava), torna impossível o desenvolvimento pelo já comentado círculo de quintas. Ver Wisnik, José Miguel. *O Som e o sentido*, p.79.

<sup>83</sup> Wisnik, José Miguel. *O Som e o sentido*, p.88. Por circunstância do centenário da Revolução Francesa.

<sup>84</sup> A simetria da escala hexafônica e os acordes gerados a partir dela levariam a emasculação do caráter expressivo musical. Ver Schönberg, Arnold. *Harmonia*, p.541.

<sup>85</sup> Como Adorno, Schönberg critica o intuito de Debussy de recuperar uma natureza perdida, através do uso de elementos musicais utilizados anteriormente no decurso da história da música. Ver Schönberg, Arnold. *Harmonia*, p.543, 544.

demanda um modo de audição atrelado ao registro visual. Sobre essa sinestesia programada, que a música de Stravinsky viria também a exigir de seus ouvintes, Adorno diz:

“O ouvido deve orientar-se de maneira diferente para compreender exatamente Debussy, para entendê-lo, não como um processo de tensões e resoluções, mas como uma justaposição de cores e superfícies, como a de um quadro” (FNM 144).

#### **2.3.4.1.2) Vanguarda ou *kitsch*?**

A partir do texto “Vanguarda e *kitsch*” (1939), de Clement Greenberg, compreende-se melhor os problemas envolvidos na constituição da espacialização musical de Debussy e de Stravinsky e efeitos dela à faculdade auditiva.<sup>86</sup> Essa perversão da audição, em seu sentido mais regressivo, é perfeitamente adequada a um público formado pela revolução industrial em seu processo de urbanização da Europa e da América (VK 32). Diante das condições pragmáticas e extenuantes das relações de trabalho, que limitam a percepção humana a relações grosseiras e palpáveis da realidade empírica, a massa torna-se impossibilitada do cultivo da imaginação e da reflexão necessário à apreciação de uma arte moldada por relações tão abstratas, invisíveis e sutis como a música. O comportamento óbvio da massa ávida por diversão e tranquilidade é o de se aproximar de artes que não requisitem um grande esforço para serem apreciadas (VK 32, 39), como a exemplo do *kitsch*, que se utiliza de um material artístico já desgastado – usado e abusado – da alta cultura.<sup>87</sup> Diferentemente da arte de vanguarda, que se dirige a uma linguagem mais abstrata, devido ao seu envolvimento com os

---

<sup>86</sup> Em aspecto majoritário, mas não absoluto, esse texto coaduna-se com a perspectiva de Adorno quanto à arte de vanguarda e a mercadoria cultural. Isso se percebe no capítulo “A indústria cultural” da *Dialética do esclarecimento*, e se coloca de forma muito explícita na *Filosofia da nova música*, p.19, 20, quando Adorno se refere à divisão dessas categorias por Greenberg, para se pensar o mesmo movimento de segregação na esfera da produção musical.

<sup>87</sup> Segundo Greenberg, o *kitsch* constituiria sua estrutura formal através da apropriação do que havia se tornado clichê na linguagem da alta cultura – truques, estratégias, regras práticas, etc. Ver Greenberg, Clement. “Vanguarda e *kitsch*”, p.33.

mecanismos próprios a sua feitura<sup>88</sup>, o *kitsch* propõe identificações evidentes ao indivíduo através de uma representação dramatizada, de cunho realista, negadora da descontinuidade entre vida e arte (VK 29, 36). Esse gênero artístico, fruto da revolução industrial, através de suas toscas e vacilantes articulações do material herdado da tradição, possibilita a assimilação acéfala de seu conteúdo e se legitima mediante a falsa proposta de democratização cultural (VK 32, 33).<sup>89</sup> Esta apenas acoberta a intenção comercial, a dissidência de classes, e a estratégia de controle da população através do efeito catártico e do embrutecimento da sensibilidade e das faculdades do intelecto necessários à alienação do indivíduo quanto a si mesmo, e quanto a sua real situação de desespero nas sociedades industriais.

É sobre essa lógica do *kitsch*, que se encontram as músicas de Stravinsky<sup>90</sup> e do próprio Debussy, quanto ao efeito devastador da regressão auditiva gerada por essa espacialização. A composição de ambos promove uma facilitação, um atalho, para a fruição estética de suas obras, através da transposição do registro perceptual auditivo ao registro perceptual visual. Pela ênfase das características mais imediatas, palpáveis, da realidade, em detrimento dos aspectos mais abstratos, essa música se aproxima do gosto do ouvinte regressivo e incentiva sua mediocridade intelectual e sensível pela gratificação sonora das mesmas.

A falta de plasticidade gerada pela recusa ao diálogo com o tempo parece não preocupar uma música, que se encontra tão mais atarefada com a produção de um suposto discurso de natureza musical pautado pela fidelidade à realidade empírica e aos preceitos

---

<sup>88</sup> Lembremos do *Cravo bem-temperado* – abordado no texto em anexo –, cuja realização se deve a atenção dada ao próprio material, que, em parte, reflete a realidade social, sem precisar de se referir a ela explicitamente através de uma mimese fidedigna.

<sup>89</sup> Sem se intimidar com delimitações geográficas, o *kitsch*, produto de massa nos pólos de desenvolvimento industrial, ao ser disseminado em escala mundial – graças à possibilidade de sua produção em larga escala, e pouco onerosa, através da mecanização e avançados recursos técnicos –, promove o aniquilamento das culturas nativas dos mais variados países coloniais. Ver Greenberg, Clement. “Vanguarda e *kitsch*”, p.33, 34.

<sup>90</sup> Principalmente a última obra analisada, a *História do soldado*, cuja construção infantilizada, com sua rigidez rítmica ao sabor da demanda comercial, é baseada em um dos maiores ícones da música de massa norte-americana, o jazz. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.133.



estáticos dessa. A música de Stravinsky fica aquém de suas infinitas possibilidades e cai em enorme heteronomia ao renunciar àquele, que constitui as relações dos elementos internos musicais.

#### **2.3.4.2) O legado de Wagner**

Apesar do parasitar intencional da música de Stravinsky sobre a pintura (FNM 150), devido, em parte, à relevância conquistada por esta arte na França, as raízes mais antigas de sua regressiva espacialização, gerada por seu dinamismo formal, encontram-se em um particular antagonista da música francesa: Wagner (FNM 145).

##### **2.3.4.2.1) Dinâmica ilusória**

A aclamada espontaneidade e dinâmica perpétua de Wagner revelam-se como pura ideologia, mediante a suspensão temporal gerada pelos artifícios necessários a sua proposta musical. Enquanto estrutura dinâmica representante do sujeito em música, os motivos melódicos encontram-se debilmente constituídos (FNM 129). Ao invés da melodia se desenvolver pelas alterações decorrentes de seu deslocamento sobre uma progressão harmônica, ela se encontra relegada à pura identidade, ao ser conjugada forçosamente a um reiterado padrão de alternância – à maneira de um *looping effect* – da intensidade sonora entre *diminuendo* e *crescendo* durante a execução da música (FNM 146). Essa falta de solidez do individual sonoro se verifica nos dramas musicais wagnerianos, onde os personagens, caracterizados por um movimento melódico inexpressivo, necessitam do todo musical, enquanto acompanhamento, para obterem algum impacto sobre o espectador (AOM 80). Segundo Witkin, essa ausência de relações da melodia para com o todo, em que se encerra a música de Wagner, encontra correlato patológico na realidade social do capitalismo:

Devido à mercadoria e ao ego isolado carecerem de sociabilidade como substância constitutiva, eles também carecem de uma existência realmente temporal, em que a mudança, o crescimento orgânico e o desenvolvimento possam ocorrer. Sem uma base constitutiva advinda de relações sociais, o ego isolado não conhece mais de maturidade e mudança do que Narciso. Em relações

ensimesmadas não há nada do que desenvolver ou para onde desenvolver. É somente nas relações inter-pessoais que o sujeito pode sofrer real mudança, e esta é pré-requisito para a construção da temporalidade na análise de Adorno. (AOM 83)

Essa configuração interna da suspensão temporal e o conseqüente advento do sujeito indiferenciado em sua reificação encontram-se plenamente afirmados nos anteriormente vistos aspectos narcísico e esquizofrênico da música de Stravinsky. O que se nega em música, e na realidade – pela força indutiva do reflexo da configuração musical sobre os ouvintes –, é o movimento do sujeito para o todo social – o sair de si – necessário à construção de uma experiência histórica estruturada pelo tempo (AOM 48). A alienação existente entre os elementos da música e a conseqüente paralisia temporal se estabelece como eixo dos diversos passos da proposta estética wagneriana.

A revogação da história se estabelece como voto de fidelidade de Wagner no seu intuito de fornecer ao povo alemão a respectiva imagem de sua essência através do retorno ao politeísmo germânico (AOM 80, 153). Para a estruturação dessa natureza humana invariável, não subjugada a categorias contextualizadas, Wagner, levado pela convicção da forte afinidade entre profundidade poética e ausência de especificidade histórica, adota o ideal estético da eterna atemporalidade e o gosto pelo mito (AOM 81). A representação da sociabilidade entre os membros pré-individuados dos clãs germânicos cativa a simpatia da burguesia, devido, não só ao fascínio desta para com a selvageria e o primitivismo, mas, principalmente, porque o mundo bárbaro romântico de Wagner é a própria alegoria da sociedade burguesa opressiva (AOM 80, 81). A promessa de liberação social do indivíduo através do culto exaltado a uma remota origem incontaminada pelos ditos sociais burgueses se mostra falsa, já que Wagner transpõe projetivamente para a música, toda lógica burguesa de que queria escapar o próprio autor (AOM 81, 91). A vontade de Wagner de escapar do presente pela purificação advinda da glorificação de um passado bárbaro se mostra tão ingênua quanto a confiança de Stravinsky nas benesses do puro e simples despertar das forças

inconscientes para o indivíduo a partir da reconstituição objetiva, límpida de subjetividade, do primevo. A representação da sociedade dos clãs germânicos estruturada por Wagner eterniza, pelo dinamismo temporal, o momento sacrificial de identificação do indivíduo com o coletivo opressor, impediendo a diferenciação necessária à individuação (AOM 73).

#### **2.3.4.2.2) Catarse total**

Outro fator contribuinte para essa espacialização da música de Wagner é a exposição simultânea de experiências devido à proposta de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que, ao despejar sobre a percepção uma enorme quantidade de dados sensíveis das mais variadas artes como a literatura, o teatro, e a dança, e a própria música, afoga o indivíduo em um mar de sensações (AOM 76, 77). Se Wagner constrói essa simultaneidade da experiência através da conjunção de vários meios artísticos utilizados em sua ópera, Stravinsky providencia esse efeito, pela justaposição de extratos cindidos entre si, no próprio corpo sonoro da música, apesar de esta ser, mediante a forma *ballet*, estruturada em dependência da dança. O impacto da simultânea variedade de dados expostos ao indivíduo auxilia a criação de uma falsa imediatez da obra de Wagner (AM 245). Chamada de fantasmagoria, essa ilusão é estruturada através de princípios técnicos e tecnológicos de domínio do material que, ao escamotear as rupturas entre os meios utilizados e os traços da produção artística, fazem com que a obra apareça como algo natural, destituído de relações subjetivas indicativas de construção histórica (AM 245). Esta estratégia composicional de Wagner reflete o modo de produção em uma sociedade capitalista, na qual o homem estabelece o culto à mercadoria devido à alienação gerada pela não percepção dela como fruto de seu trabalho. (AOM 93).

#### **2.3.4.2.3) Leitmotiv e adestramento**

Junto à assombrosa perplexidade a que é acometido o indivíduo pela cascata de sensações oriundas da obra de Wagner, o *leitmotiv* é mais uma ferramenta de composição cúmplice do engarrafamento do tráfego temporal dessa música e da manipulação exercida por

esta sobre a audiência.<sup>91</sup> Criado por Wagner, o *leitmotiv* se coloca como um princípio inovador dessa música, que, realizada através do efeito gerado sobre a psique, toma o ouvinte como objeto de cálculo para o compositor (AOM 75). Como peça fundamental da petrificada construção musical wagneriana, o *leitmotiv* é uma pequena estrutura musical<sup>92</sup>, que, em sua rigidez, resultante do encapsulamento e congelamento da expressão, tem a finalidade de representar algumas idéias musicais associadas a determinadas passagens de uma ópera, ou mesmo, de sinalizar o aparecimento de um personagem desta (AOM 84). Adorno acusa a significação do *leitmotiv* como ilusória, na medida em que não ocorria na mente do público uma idéia identicamente associável ao proposto pelas notas musicais daquele (AOM 85). Para o filósofo, a função do *leitmotiv* acabava por se transformar em uma técnica indispensável à condução da percepção do espectador, de modo mecanizado e fácil, ao poupar, pelo anúncio sonoro da aparição de determinados personagens ou situações específicas, todo o sacrifício necessário a uma interpretação mais autônoma em relação ao apresentado (AOM 85). A aparição do *leitmotiv*, em sua significativa contribuição para a música moderna, prefiguraria um dos artifícios musicais mais utilizados em telenovelas, cinema, e propaganda pela futura indústria cultural (AOM 85). Como característica universal da cultura de massas, a propaganda retira do *leitmotiv* seu modo de funcionamento e seu conseqüente efeito de se incrustar fortemente sobre a memória do indivíduo (AOM 87). A inculcação de idéias no ouvinte, através dessa técnica temática eloquentemente censurada por Nietzsche em sua crítica a Wagner, converter-se-ia em princípio de excelência para a propaganda da idéia de autenticidade, falsamente estabelecida na música enfaticamente rítmica de Stravinsky (FNM 146).

---

<sup>91</sup> No feitiço da obra, a influência da emoção sobre a audição dos ouvintes torna-se um elemento de suprema importância para Wagner.

<sup>92</sup> A semelhança de um tema.

### **2.3.4.3) Encomendas de *ballet***

Apesar das referidas influências de Debussy e Wagner para a pseudomorfose da música em pintura e o dinamismo de Stravinsky, a condição *sine qua non* para a concretização desse processo se encontra na relação estabelecida pelo compositor russo em sua parceria com o *ballet* de Diaghilev (FNM 150), sobre cuja fatídica influência sobre aquele, Adorno escreve:

As debilidades da produção de Stravinsky nos últimos vinte cinco anos, que até os ouvidos mais obtusos percebem, não se devem a um cansaço derivado de compor demasiado, mas devem-se antes à circunstância da própria coisa, que faz da música uma parasita da pintura. Esta debilidade, ou seja, o inapropriado e ineficaz da organização musical de Stravinsky, em seu conjunto, é o preço que ele deve pagar se quer limitar-se à dança, que antes lhe parecia garantia de ordem e objetividade. (FNM 150)

Podemos compreender isso da seguinte forma: se Wagner e Debussy proporcionam meios para a estruturação da música pictórica de Stravinsky, são as encomendas de Diaghilev que proporcionam a ele a oportunidade de empregar com capricho e entusiasmo tudo aquilo, que foi aprendido com tanto ardor. A heteronomia da música de Stravinsky em relação à pintura deve seu alicerce à configuração de uma circunstância de oferta e demanda: as ferramentas composicionais de Stravinsky em sua adequação ao *ballet* russo de Diaghilev, no qual a música pseudo-objetiva daquele encontra solo perfeito para se realizar.

#### **2.3.4.3.1) Um giro sem memória**

Tomado pela convicção de um fisicalismo musical como meio de objetividade, Stravinsky, ao se pautar pela regularidade das pulsações corporais como modelo natural de estrutura rítmica, concebe a dança como peça imprescindível para a constituição de sua música rítmico-espacial. Subjugada à dança, a música se cala em seu acontecer, já que agora se encontra moldada por uma arte que tem como princípio o aprisionamento do tempo através da efusão rítmica do sempre presente. Adorno diz que:

“A verdadeira dança, ao contrário da música mais madura, é uma arte temporalmente estática, um girar em círculo, um movimento privado de progresso” (FNM 150).<sup>93</sup>

A acentuação rítmica do aqui e agora, enquanto repetição forçada diluidora do tempo, protege o desvelar da realidade sobre o passado e atesta a ineficácia da música de dança como âmbito adequado para a constituição de uma subjetividade histórica pautada pelo movimento do devir e pela recordação estruturada mediante a percepção da duração (FNM 148). A obstrução do *continuum* temporal pelo *shock*, acometido aos bailarinos e ouvintes, através de uma métrica rítmica sempre igual, promove o esquecimento da temporalidade, necessária à consciência de si e à experiência, e estimula o abandono indiferente à inércia espacial (FNM 149). Essa é a situação vivida pelo protagonista da *História do soldado* e que se coloca como regra de conduta para a platéia: viver resignadamente o efêmero, sendo condenado se der asas aos movimentos da memória (FNM 148, 151).

#### **2.3.4.3.2) A primazia da invariabilidade corpórea**

A decisão de assumir a referência corporal como garantia de autenticidade musical é equivocada por se fundamentar, sem atenção às condições históricas, sobre um aparente imediatismo do mais palpável. O corpo, como toda a realidade sensível, só nos torna acessível através de mediações providas por uma consciência humana enformada historicamente. Desse modo, estabelecer o corpo, em sua concretude e aparente invariabilidade, como critério de objetividade, torna-se tão fraudulento quanto o apoiar-se sobre as leis musicais naturais decorrentes de uma vivência humana contingente. O corpo, na medida em que é uma

---

<sup>93</sup> Apesar de essa acusação ser cabível ao *ballet* neoclássico de Diaghilev, afinado com a tendência rítmica circular da música espacializante de Stravinsky, sua generalização nos parece problemática, devido a desconsiderar os avanços na área da dança moderna, que, se na época de Adorno já apresentava distanciamentos quanto a sua estruturação por uma cadência rítmica regular, o que dirá hoje, com a dança contemporânea. Penso aqui em Isadora Duncan, a pioneira da dança moderna, no trabalho de Martha Graham, que, influenciada pela teoria freudiana, procurou expressar os movimentos mais internos da alma, e nos rumos atuais tomados por essa arte. O que nos parece mais razoável em toda a argumentação do filósofo sobre o vínculo – expresso na forma *ballet* – entre essas duas artes, música e dança, é o problema do estabelecimento de uma dependência da primeira em relação à última de modo a prejudicar seu desenvolvimento a partir de seu *modus operandi* característico, ou seja, gera uma pseudomorfose.

construção histórica, não pode se safar de seu caráter de ideologia. Em virtude dos atuais desenvolvimentos do material histórico musical, corpo e leis musicais não podem ser considerados como condições objetivas irrevogáveis à estruturação musical (FNM 153). A ampliação da consciência musical liberou a audição da determinação do vínculo rítmico corporal e de diversas normas musicais, que tiveram seu direito dissolvido no tempo. Além disso, a idéia do corpo, como referência rítmico-musical primeira e última, contraria o caráter de não-referencialidade empírica da música e a condição pela qual esta, a música, pode se estabelecer enquanto tal: a espiritualização, momento de negatividade decorrente da contínua transformação em oposição ao existente estático (PA 199). O processo que torna possível a objetificação do sujeito de modo expressivo sobre o material através do crescente domínio do material musical é negado em favor do culto e da obsessiva repetição de parâmetros tidos como objetivos (FNM 153, 154). As pulsações corporais são apenas mais um dos pilares sobre os quais o discurso pseudo-objetivo, profundamente regressivo, de Stravinsky tece sua trama sonora em sua marcha contra a expressão, enquanto traço da recordação do indivíduo cravado sobre o material musical.

Após a análise dos vários elementos da música de Stravinsky e de seus efeitos sobre a, e através da, audição, podemos confirmar, com segurança, o entrave ao conhecimento representado pelo potencial regressivo da proposta estética deste compositor. Uma música construída sobre parâmetros musicais incapazes de representar a realidade social atual, conflituosa em seus diversos aspectos, fica impossibilitada de se constituir como via confiável de conhecimento. Como arauto da ideologia burguesa, a qual pretende absorver o tempo no espaço como meio de se escapar das transformações sociais comprometedoras do *status quo* alcançado, Stravinsky promove o bloqueio do tempo pela eternização do passado no presente através de figuras musicais do que já se foi. A negação do tempo, envolvida na negligência de Stravinsky em trabalhar os problemas atuais do material musical, representa uma renúncia

tripla: o sujeito, a experiência, e a verdade, enquanto elementos inseparáveis estruturados historicamente. Ao desconsiderar a inescusável participação do sujeito para a formalização objetiva da autenticidade, Stravinsky apenas estimula a contemplação passiva da obra musical pelo ouvinte. Essa música, ao oferecer uma realidade pintada com as cores ofuscantes da estereotipia inibidora de aprofundamento reflexivo, torna-se muito bem recebida pelo público regressivo movido pelo gozo narcísico advindo não só da exaltação de si através da identificação com ilustres figuras de poder, mas também da segurança e da satisfação pessoal da confirmação da equivalência de seu pensamento em relação a si e ao mundo vivido. Pelo refinado tom proporcionado ao processo social de degeneração do sujeito, a música de Stravinsky contribui para com o princípio burguês de autoconservação, que institui a frieza da relação distanciada e instrumentalizada com o mundo como modo de sobrevivência e conhecimento em meio a uma opressiva realidade administrada, onde o indivíduo, pela sua renúncia enquanto sujeito de reflexão e de desejo, se encontra duplamente castrado.

Finalizada essa etapa de nosso trabalho, que consistiu em demonstrar, através do percurso desenvolvido pelos dois primeiros capítulos, como se realiza o processo da regressão da audição, cabe-nos agora pensar sobre o tipo de música a que essa debilidade sensitiva se indis põe. O que nos parece mais óbvio é que se trate de uma música que demande um tipo de escuta aberta às dificuldades da construção de um conhecimento pautado pela necessidade do sujeito; uma música que vá de choque contra toda a resistência cognitiva estruturada pelas deficiências criadas e estimuladas pelo modo auditivo regressivo pautado pela autoconservação. Mas, exatamente, que música seria essa? O que ela exige? O que ela propicia? Qual sua estrutura? É o que veremos no nosso próximo capítulo.



## Capítulo 3 – Música como conhecimento

### 3.1) Dos critérios para um conhecimento a partir da arte

Mediante a constatação do imenso efeito degenerativo imposto ao sujeito pela articulação formal da música de Stravinsky, encontramos-nos nesse momento diante da tarefa de expor como a música pode se constituir enquanto conhecimento.

Em primeiro lugar, devem-se fazer duas perguntas imprescindíveis para um adequado encaminhamento da questão:

a) Qual o tipo de conhecimento fornecido pela música de acordo com a reflexão estética de Adorno?

b) Ainda, o que ele concebe como conhecimento? Digo, qual é a sua proposta gnosiológica?

Para responder as referidas indagações, façamos um devido mapeamento de algumas relevantes características da concepção de conhecimento de Adorno e dos momentos gnosiológicos materializados pelo fenômeno estético através de alguns de seus textos. Iremos nos apoiar, principalmente, na *Teoria estética*<sup>94</sup>, na *Dialética do esclarecimento*, e em textos de propositura epistemológica mais estrita, como “Sobre sujeito e objeto” e “O ensaio como forma”, os quais, contudo, se apresentam influenciados pela reflexão estética do autor, como a totalidade de sua vasta obra.

Feito isso, poderemos compreender a espécie *sui generis* de conhecimento advinda da forma estética musical, além da capacidade de evidenciar, por meio de uma análise formal calcada nas observações de Adorno, como a música de Schönberg satisfaz as exigências da proposta de saber do filósofo. Nesse momento em que voltaremos a nossa obra em foco, a *Filosofia da nova música*, veremos que a música do referido compositor se dispõe a carregar

---

<sup>94</sup> Se *O fetichismo na música e a regressão da audição* já apresentava boa parte dos temas tratados na *Filosofia da nova música*, a *Teoria estética* daria um maior desenvolvimento a eles. Ver Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, p.39.

em sua face, em contraste com Stravinsky, as cicatrizes decorrentes do pesaroso e angustiante fardo da verdade de uma realidade não conciliada.

### **3.1.1) Historicidade: exigências contextuais**

A História é elemento fundamental para a constituição do conhecimento. Considerá-la é imprescindível para a construção de um saber comprometido com a verdade, já que é através dela que se alcança este conteúdo (EF 174). Alicerçada sobre os movimentos das relações técnicas de produção – índices contundentes do estado de racionalização – de uma determinada sociedade, a História torna-se uma importante referência social da realidade.

O conhecimento assimila a História ao se constituir de acordo com o contexto, de modo a fazer justiça ao objeto de conhecimento. Desse modo, a utilização de categorias transcendentais, pautadas por uma presunçosa força de invariabilidade, é problemática, já que não respeita o movimento corrosivo do tempo e, conseqüentemente, os objetos sobre os quais se pretende falar (SO 186). A possibilidade de conhecimento somente existe, de modo efetivo, quando sua elaboração se mantém afinada às condições históricas presentes em um determinado tempo (SO 193). Caso contrário, o conhecimento se torna um discurso auto-referenciado, onde os conceitos dizem sobre si mesmos, de modo a privilegiarem o hiato sempre existente entre a coisa e o pensado. O conhecimento acaba por realizar uma ideologia, onde o conceito ganha o centro da discussão, e o objeto, transforma-se em um pretexto para a formulação do primeiro, que passa a ser considerado como a própria coisa (DE 49, 50). Destacado do motivo histórico, o saber apresenta o distanciamento em relação à realidade como aproximação, ou melhor, como a própria realidade. Ou seja, toma-se abstratamente a realidade pelo seu modelo conceitual, que, articulado por uma razão instrumental, segundo normas autoconservativas, se afasta da verdade das coisas pelo escamoteamento de todo caráter indomesticável da realidade e, portanto, inadequado à estrutura da sistêmica unidade totalitária do esclarecimento.

Como o conhecimento, a arte se encontra devedora e sob as exigências do contexto histórico para que o conteúdo expresso por ela obtenha sentido (TE 266, 383). Nas tramas da obra se encontram incorporados imanentemente os movimentos sociais de uma época, os quais clamam por uma resposta técnica adequada ao problema presente que se tem em mãos (FNM 38, 105; TE 16, 218, 265). Resolver um impasse localizado na conjugação dos elementos articulados na estrutura de uma obra significa propor uma solução a um problema social através da forma estética, ou seja, no meio em que o social se sedimentou (FNM 36, 106; NA 45). A noção de material estético de Adorno assinala um conjunto de elementos e procedimentos artísticos determinados e validados em seu uso pelo estado das forças técnicas de produção em cada momento histórico (FNM 35/38; TE 169/171). O uso arbitrário do material o arremessa à insignificância, a uma profunda alienação, por não se atender às suas demandas históricas. A arte em sua realização compromissada com a realidade histórica deve se isentar de elementos que se tornaram inaudíveis<sup>95</sup> em virtude de não mais encontrarem ressonância em um determinado contexto (FNM 36/38). Carregada pelos ventos do incessante devir temporal, a arte necessita de abandonar aquilo que já se tornou dejetado para a realização de sentido de sua estrutura. É através de sua negatividade, que estabelece não a recusa absoluta, mas um diálogo tenso com anteriores concepções formais e com seu próprio conceito, que a arte pode manter-se fiel a si mesma e a sua demanda contextual, e dar voz à realidade sócio-histórica (NA 34/36).

### **3.1.2) Práxis: um momento do sujeito, não menos do objeto**

A práxis é outra exigência do conhecimento. Pensamo-la como um momento do conhecimento em que o sujeito, de modo ativo, não apenas assimila, mas interpreta

---

<sup>95</sup> Retirada do campo da estética musical e transposta aqui para toda a arte, a idéia de inaudível não se refere a um desprazer, incômodo, provocado aos ouvidos através da sonoridade desencadeada por tais elementos, mas à impossibilidade de eles serem ouvidos, quando suas respectivas funções foram drasticamente fragilizadas junto à força de seu respectivo contexto social, que os permitia a formação de um sentido coerente. O material é histórico, não natural, e depende das transformações técnicas. Ver Adorno, Theodor. *Teoria estética*, p.170.

ativamente os dados recebidos da realidade sensível – os quais podem ser variados (desde a leitura de um documento, até a observação de fenômenos naturais).

Sem esse momento subjetivo não há possibilidade da construção de uma objetividade, na medida em que, é a partir da reflexão do sujeito como agente que as particularidades recalcadas de um determinado objeto podem ser reveladas (SO 187/194). A busca por um conhecimento destituído de subjetividade se revela falsa e resulta em fetiche<sup>96</sup>, já que a consciência se torna alienada quanto à implicada participação subjetiva na elaboração do objeto (SO 195, 198/199). Aqui se observam duas necessidades: a de recusar a representação do objeto como algo em si (SO 190); e a de incentivar a participação ativa do sujeito no processo de conhecimento sobre a realidade (SO 187/194). Assim, a atenção a essas duas determinações é imprescindível para a construção de um conhecimento comprometido em garantir a objetividade do objeto, a qual se estrutura pelas particularidades recalcadas pelas categorias reificadas fornecidas pela razão instrumental.

Seguir um instante da argumentação utilizada por Adorno em “Em defesa de Bach contra seus admiradores” para responder o argumento purista sobre a execução da obra do compositor barroco alemão é uma atitude válida para pensar o papel da práxis na arte em seus mais diversos âmbitos; não apenas na execução, como no produzir e no apreciar.

A idéia de que o sujeito, no intuito de reproduzir fielmente uma peça de Bach, como o *Cravo bem-temperado*, deve se ausentar subjetivamente para não deformá-la, na medida em que ela já tudo possui, é uma fantasia. Adorno diz:

O argumento dos puristas, o de que tudo já está expresso na própria obra, de que basta que o intérprete se anule para que a obra fale por si mesma, de que a execução propriamente interpretativa seria um grito forçado e deformado, enquanto a auto-revelação da obra seria mais simples, natural e convincente; este tipo de argumento não tem valor. (DBA 142)

---

<sup>96</sup> Essa acusação cabe tanto a filosofia de Heidegger, quanto ao seu correspondente musical Stravinsky, já que ambos foram seduzidos pela falácia da autenticidade. Ver Duarte, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer*, p.134.

A clareza do emparelhamento da práxis no campo epistemológico, exposto anteriormente, ao seu correlato estético torna-se ainda mais cristalina, quando o filósofo prossegue, dizendo que:

A tentativa de fazer justiça ao conteúdo objetivo de Bach, direcionando o esforço subjetivo apenas para a eliminação do sujeito, volta-se contra si mesma. A objetividade não permanece como resto após a subtração do sujeito. Jamais e em nenhuma passagem o texto musical da partitura da obra é idêntico à obra; sempre se impõe a exigência de apreender, mantendo fiel ao texto, o que nele se oculta. Sem esta dialética, a fidelidade ao texto transforma-se em traição: a interpretação que não se preocupa com o sentido musical porque este se revelará automaticamente, em vez de entendê-lo como algo que se constitui durante a execução, acaba perdendo-o. (DBA 142, 143)

A interpretação expressiva, pautada por um empenho reflexivo, é a única coisa que garante a concretização da obra, já que é a partir dela que esta pode adquirir seu sentido. Concordamos que tudo já se encontra na estrutura escrita da obra, inclusive a demanda de seu material, mas de modo latente, que faz com que seja necessário um sujeito capaz de aflorá-la. O material musical, enquanto sedimentação da subjetividade passada, sintetizada nas resoluções técnico-formais dadas pelos compositores no domínio do primeiro, já tem um projeto latente em si, que não se desvincula dos vestígios recalcados nesse processo e necessita de escolhas adequadas para ser despertado em suas potencialidades (AOM 53, 141, DBA 153). A interpretação se apresenta como uma espécie de radiografia que possibilita trazer à tona o sentido oculto da obra, o qual não se revela espontaneamente sem a participação ativa do intérprete (DBA 142). O distanciamento criado entre sujeito e obra, por força da inibição da reflexão subjetiva, provoca a perda do que tanto se almejava por este procedimento de assepsia: a objetividade estruturada pelo sentido da obra.

Na medida em que muito do sonoro musical imaginado e composto por Bach deixou de se realizar adequadamente devido à falta e à precariedade dos meios – instrumentos e técnicas – empregados em sua época, cabe a toda ulterior execução de sua obra haver-se com esse déficit através de uma interpretação que a complete (DBA 141/144). Completar não

entendido simplesmente como a adição de novos elementos, previamente inexistentes ou não utilizados de modo eficiente, mas mesmo como a subtração de determinados elementos impeditores da clareza e da vitalidade do sentido pretendido pela obra colocada, agora, em um contexto diferente do qual foi produzida.<sup>97</sup> Graças a um estado mais avançado da técnica composicional e a uma singular perspicácia, as re-elaborações de algumas peças de Bach por Schönberg e Webern apresentam-se como prova empírica cabal quanto à necessidade da interferência criativa do autor na obra (DBA 144; FNM 73). O êxito obtido nessa empreitada pelos dois últimos compositores com o concurso da técnica dodecafônica nos remete alusivamente ao desenvolvimento musical proporcionado por Bach, que possibilitou, através do temperamento da escala diatônica, uma maior fluidez à polifonia ocidental, entravada pela distorção oriunda de um excesso de elementos desprovidos de um critério geral de afinação (SS 120/122). A interpretação é imprescindível para a materialização de um som que não teve vez devido à precariedade de meios disponíveis para a realização da pretensão composicional de Bach.

Desse modo, para ser fiel ao espírito composicional de Bach e à demanda do material, cabe ao músico intérprete estabelecer uma *infidelidade* para com a vontade de precisão no registro em partituras de sua obra. Isso é ainda mais verdadeiro, ao considerarmos que uma obra, em seu aspecto fenomênico musical, ou seja, em sua concretização no âmbito da vida perceptual auditiva humana, nunca é igual à sua partitura, por mais que a escrita musical tenha avançado com a teoria alemã de compassos. A partitura se encontra em relação à música, assim como o conceito se encontra em relação ao objeto. Trata-se de representações. Enquanto momento sonoro realizado na realidade, ou mesmo na imaginação, a obra musical nunca se encontrou, ou se encontra, na partitura da mesma, e mantém desse modo sua negatividade constitutiva. Mesmo se pensarmos no fenômeno sonoro surgido da fidelidade

---

<sup>97</sup> A necessidade sempre presente de se ater ao contexto histórico de significações possíveis para o material.

aos passos propostos à execução pela partitura, há de se considerar a existência de uma trama composicional mais subterrânea e eivada de possibilidades (DBA 142, 143). Apesar de se pautar pelas partituras para a elaboração de sua estética musical, Adorno era bem ciente disso, na medida em que, como vimos, afirmava que não era a partitura, mas a reflexão a partir do estudo dela, que tornava possível a materialização do conteúdo submerso da obra (DBA 142). Portanto, para trazer à baila a essência objetiva da obra é necessário perceber, com o concurso da sensibilidade expressiva do espírito, o que se registrou de modo invisível nas entrelinhas do texto musical.<sup>98</sup>

Essa atividade dialética entre sujeito e objeto possibilitada pela práxis interpretativa também se mostra relevante na produção e na recepção de uma obra. Na primeira, ela é necessária ao diálogo do compositor com todo agregado técnico advindo da tradição; na segunda, é ela um dos elementos que garantem ao espectador, através da apreensão reflexiva, não somente dos dados sensíveis da articulação musical de uma obra, como da proposta e da importância representativa dela dentro de um panorama histórico da arte, uma compreensão integral necessária à experiência estética autêntica. Além disso, o momento reflexivo da práxis torna-se responsável pela mobilização de certos mecanismos que possibilitam, mediante associações pessoais despertadas pela materialização do conteúdo objetivo da obra, um posicionamento mais singularizado do indivíduo frente à experiência estética. Penso que, apesar do espectro objetivo da obra alcançar a alma do sujeito a partir de algo comungado entre várias outras pessoas em um contexto específico, ainda assim, o sentido colocado no momento estético se encontra suscetível de uma apropriação muito particular pelo indivíduo, de modo a garantir a unicidade daquela experiência. Este é um assunto a ser desenvolvido em um outro momento.

---

<sup>98</sup> A técnica deve se deixar orientar pela vontade do material. Ver Adorno, Theodor. *Teoria estética*, p.239, 240.

### 3.1.3) O resgate do negativo: por uma razão da alteridade

Como o conhecimento, a arte presta-se ao serviço do negativo. A assimilação do negativo e o modo como ele é manifestado pela forma estética são fundamentais para considerarmos a eficácia da dimensão gnosiológica *sui generis* comportada em uma obra de arte.

Em uma realidade histórica cindida, o conhecimento somente pode se concretizar, enquanto momento de verdade constituído dialeticamente, ao se dispor à tarefa do resgate do negativo. Recuperar tudo aquilo que se encontra soterrado sob a pressão de um processo de esclarecimento, regido por uma razão instrumental regradada por princípios de autoconservação, é a única maneira de elaborar um conhecimento preocupado em fazer justiça às coisas do mundo. Trata-se de evocar, através de sua incorporação no momento reflexivo de estruturação do pensamento, tudo o que foi privado, alienado da consciência humana mediante o progressivo domínio da natureza, externa e interna<sup>99</sup>, decorrente do temor da mesma devido à urgência da sobrevivência no transcorrer da marcha do esclarecimento (DE 82, 85, 88).

Apesar de seu inegável esforço em se distinguir dos modos míticos de apreensão da realidade, o esclarecimento acaba por se assemelhar àqueles no que tange à irrevogável vontade, comungada entre ambos, de controle do cosmos através de sua respectiva ordenação (DE 21/23, 39). O que os diferencia é que essa dominação sobre a natureza se realizava no mito pela imaginação, e agora, no esclarecimento, pela razão (DE 19). A natureza é apresentada de maneira tautológica em virtude de sua assimilação a partir de um registro de infalível previsibilidade que, por meio da abstração das qualidades específicas dos objetos realizada pelo esclarecimento, possibilita observar o novo enquanto repetição de algo já acontecido e calculável (DE 24/28, 37, 169). Como reforço a essa atitude autoconservativa do

---

<sup>99</sup> A trajetória de Ulisses, como tratada por Adorno na *Dialética do esclarecimento*, se coloca como ótima figura para pensar o quanto o rígido controle dos ímpetos internos pelo indivíduo se tornou imprescindível à realização do seu domínio sobre a realidade, o qual depende da formação da consciência daquele. Ver Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.43, 60.



homem perante a realidade natural, encontra-se a angústia proveniente do temor do indivíduo frente ao assombroso impacto da incomensurabilidade das onipotentes forças naturais desconhecidas (DE 29; TE 66). Sobre essa relação, que se traduz pelo binômio medo-dominação, Adorno diz que:

Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. Nada mais pode ficar de fora, porque a simples idéia do “fora” é a verdadeira fonte da angústia. (DE 29)

Ao colocar em risco a integridade humana, mantida por meio de princípios autoconservativos, esse resto<sup>100</sup>, que extravasa os limites da abrangência da capacidade assimilativa do indivíduo, causa angústia e, conseqüentemente, toda uma violenta reação, levada em intensidade máxima pela razão instrumental na sociedade do capitalismo tardio. O forçado domínio da natureza pelo mito e sua continuidade pelo esclarecimento são marcados pela necessidade de se conter aquilo que não se pode traduzir, ou seja, que não se pode revelar por um registro de identidade negador da alteridade: o mimético. Embora sufocado no homem e na realidade pelo esclarecimento, o mimético, como dimensão não-idêntica da natureza, mantém sua influência sub-reptícia sobre os mais diversos âmbitos da vida humana, dominada pela razão instrumental. Se, por um lado, a dominação dessa face do natural do homem – correspondente aos ímpetus pulsionais – torna-se imprescindível para dominação da realidade sensível, a abstração, utilizada no manejar desta última, contribui formidavelmente para dominação interna (DE 46/49, 60, 61, 65). Estruturadas por uma linguagem reificada, forjada pelas configurações abstrativas, as ideologias repressivas auxiliam o regime de controle

---

<sup>100</sup> Aqui temos um instante da irredutibilidade da diversidade da experiência sensível a uma razão alicerçada em um pensamento da identidade. Ver Safatle, Vladimir. *A Paixão do negativo*, p.242.

pulsional na medida em que proporcionam a alienação do indivíduo em relação a si mesmo.<sup>101</sup>

Sobre a eficácia abstrativa da razão instrumental sobre a natureza e suas antigas representações míticas, que ainda se manifestavam enquanto cristalização do horror da natureza, Adorno diz:

Para escapar do medo supersticioso, ela pôs a nu todas as figuras e entidades objetivas, sem exceção, como disfarces de um material caótico, amaldiçoando sua influência sobre a humanidade como escravidão, até que o sujeito se convertesse – em conformidade com sua Idéia – na única autoridade irrestrita e vazia. Toda a força da natureza reduziu-se a uma simples e indiferenciada resistência ao poder abstrato do sujeito. (DE 88)

Estruturada por um sistema totalitário, articulado por leis lógicas restritivas do poder disruptivo da contradição, a abstração responde à vontade de unidade da consciência humana frente à disforme realidade através da geração de conceitos, que recusam a diferença (DE 22, 27, 28, 42, 82, 85). Como duplicação distencionada<sup>102</sup> e estereotipada da realidade, estes procuram assegurar o domínio do homem sobre a natureza ao subsumirem o específico pelo geral, o particular pelo universal (DE 31, 35, 37). Sobre esse tratamento violento e negligente da realidade pelo esclarecimento, e a conseqüente alienação do homem em relação à realidade sensível, Adorno diz:

Pensando, os homens distanciam-se da natureza a fim de torná-la presente de modo a ser dominada. Semelhante à coisa, a ferramenta material – que pegamos e conservamos em diferentes situações como a mesma, destacando assim o mundo como o caótico multifário, disparatado do conhecido, uno, idêntico – o conceito é a ferramenta ideal que se encaixa nas coisas pelo lado por onde se pode pegá-las. (DE 49)

---

<sup>101</sup> Como observado por Alves Júnior, esse momento da dinâmica entre a linguagem, eivada de relações sociais de poder, e o domínio interno das pulsões em Adorno é altamente compreensível mediante a filosofia de Nietzsche. Esta é uma das diversas ressonâncias da *Dialética do esclarecimento* para com a *Genealogia da moral*. Ver Alves Júnior, Douglas Garcia. *Dialética da vertigem*, p.282.

<sup>102</sup> Ou seja, sem a tensão gerada pela incorporação, no conceito, da negatividade das cisões e das contradições presentes na realidade.

Diante desse cenário civilizatório de confiança e orgulho erguido pela marcha progressiva do esclarecimento, uma possível e inesperada irrupção da natureza na vida cotidiana tem o efeito de um forte abalo sobre a postura narcísica do homem, já que coloca em xeque a supremacia da razão, e conseqüentemente a de seu criador.<sup>103</sup> Primeiro, denuncia a inconsistência de sua perspectiva antropomórfica homogeneizada da realidade, constituída pelo *modus operandi* do esclarecimento<sup>104</sup>; segundo, e de mais amargo sabor, joga-lhe ao rosto a debilidade de sua rígida constituição subjetiva mediada pela automutilição e pela utilização da razão instrumental perante os desafios colocados pelas instâncias naturais à sua vida como bem ilustra a trajetória de Ulisses (DE 41/47).<sup>105</sup>

Considerado esse soterramento a que se encontra submetido o negativo, o árduo trabalho de seu resgate é inescusável a um conhecimento crítico, oposto ao *modus operandi* de uma razão esclarecedora inibidora da reflexão (DE 84). Diferentemente da busca obsessiva do esclarecimento por uma totalidade sem fissuras como um modo seguro de assimilar o substrato caótico constitutivo da realidade (DE 81/88), o pensamento crítico, no intuito de dar dignidade aos objetos através da recuperação das suas respectivas especificidades, não se recusa ao não-idêntico (EF 173). Ao fornecer ao particular a possibilidade de emergir das sombras a que foi condenado pela lógica identitária característica do esclarecimento, o pensamento crítico propicia a manifestação do novo, enquanto algo distinto (EF 181, 185).

Além da violência praticada aos objetos através de um saber totalitário, articulado pela razão instrumental, a ocultação do negativo deve-se também à resistência oferecida por ele a esse modo deficiente de apreensão da realidade. Alimentada por uma compulsão à identidade

---

<sup>103</sup> Não é por acaso que o gozo, enquanto vingança da natureza, devido a tirar o homem da órbita de seu mundo, estabelecido pelo pensamento, teve de ser paulatinamente contido no decorrer da civilização, de modo a se tornar inofensivo na sociedade capitalista através da extrema manipulação a que é submetido nos mais diversos âmbitos da vida social pelas formas administradas de sua realização. Ver Adorno, Theodor. *Dialética do Esclarecimento*, p.101.

<sup>104</sup> Ou seja, representa um terrível golpe contra todo o patrimônio cultural e intelectual edificado pelas mãos da razão instrumental.

<sup>105</sup> Para um maior detalhamento desse processo de enrijecimento constitutivo da subjetividade esclarecida, ver “Ulisses ou Mito e Esclarecimento” na *Dialética do esclarecimento*.

recalcadora da alteridade e ditada pela autoconservação, a razão esclarecida preza a alienada dominação do mundo sensível em prejuízo do saber em relação ao mesmo. Isso coloca em dúvida a amplitude do poder coercitivo do esclarecimento sobre a natureza, ou seja, até que ponto a última se encontra realmente sobre as rédeas do primeiro. É mesmo de se pensar o quanto a razão instrumental, em virtude do repúdio e conseqüente desconhecimento em relação ao momento negativo da natureza, não se encontraria sobre uma silenciosa, mas visceral, influência dela (DE 49). Mais ainda; não seria possível imaginar que a atitude reativa do esclarecimento quanto ao negativo se volta contra si mesmo e, conseqüentemente, representa, não apenas uma medida de segurança, mas sim contribui para a constituição de uma real ameaça à sobrevivência almejada pela humanidade com o concurso do domínio sobre a realidade através da razão instrumentalizada?

A fim de melhor compreendermos a esfera do negativo, vemos como necessário o estabelecimento da distinção entre os termos “latente” e “virtual”.<sup>106</sup> Pelo primeiro, podemos pensar em algo que exista, mas que por algum motivo, se mantém velado. Como exemplo, temos os antagonismos sociais, que, entre diversas cisões e contradições presentes em uma sociedade capitalista, se encontram vedados de escoarem para a consciência dos indivíduos mediante a difusão de uma ideologia dominante mantenedora da ordem e da segurança indispensáveis ao *status quo*. Quanto ao virtual, trata-se de algo que, apesar de ainda não ter se materializado na realidade, encontra disponível todas as circunstâncias históricas desejáveis para sua realização. Aqui podemos pensar nas possíveis e necessárias transformações sociais no capitalismo, mas que, de alguma forma, se encontram impedidas de se efetivarem devido à alienação fomentada por instâncias como a indústria cultural, através de seus produtos.

---

<sup>106</sup> Apesar de Adorno não utilizar o termo “virtual” como o faremos aqui, ele é importante para frisar uma diferença esclarecedora entre dois modos de se pensar a instância do negativo encontrados em sua obra. Por “virtual”, designamos a esfera do possível, próxima da utopia, idéia tão cara a toda teoria crítica.

Apesar do negativo se mostrar mais emparelhado com a noção de latente proposta aqui, não se pode dispensar a idéia de virtual para compreendê-lo de forma mais ampla.

Na arte, o interdito, relegado ao ostracismo pelo esclarecimento, encontra meios eficientes para se reconstituir, e, conseqüentemente, conferir voz a uma natureza mutilada e oprimida (TE 68, 152). A arte permite a realidade se pronunciar de uma maneira que foi negada pela razão instrumental, já que em suas representações, os objetos são restituídos de seu negativo e não se encontram limitados por respectivas determinações empíricas (TE 15, 289). A arte resgata o mimético, enquanto elemento não-idêntico natural recalcado, ao se distanciar do registro social empírico, sem dele se desligar completamente, já que do mesmo advém o conteúdo com que trabalha (TE 15, 161). Da realidade empírica, também provêm os meios técnicos necessários para a recuperação da natureza oprimida, na medida em que são as mesmas mãos da razão, responsáveis pelo ferimento, que, ao lhe costurar, permitem a cicatrização do ferimento (TE 155). Em sua manifesta irracionalidade, a mimese na arte, enquanto momento do não-idêntico, se constrói objetivamente a partir de ferramentas comuns à antagonista razão. Estruturada racionalmente, a lei formal da obra propicia a manifestação enigmática da verdade ao propor um todo coerente e dinâmico, formado pela síntese não-violenta do disperso, representado por elementos antagônicos geradores de profunda tensão (TE 163, 165, 192, 200). A inserção do negativo na estrutura formal da obra faz com que ela não seja uma mera e precisa cópia do social, mas se constitua num modo de conhecimento transcendente à própria realidade através de uma rearticulação dos elementos empíricos de modo a explorar dialeticamente seus caracteres latentes e virtuais (TE 289). Se, para o conhecimento, a obsessiva descrição do real assola a perspectiva crítica daquele devido a ocupar o lugar da investigação atenta do recalcado e da análise de possíveis desdobramentos de conjecturas históricas, para a arte, a cópia, enquanto duplicação da realidade empírica, representa um entrave de similar proporção para o seu potencial gnosiológico. Desse modo, a

obra, enquanto porta-voz da natureza oprimida, ilumina a consciência dos homens sobre a necessidade e a possibilidade da criação de um mundo liberto da configuração totalitária imposta pela razão esclarecida. O conhecimento existente na arte se constitui através de seu movimento de crítica à instrumentalização do mundo advinda do caráter autoconservativo do esclarecimento (TE 23).

Através da tensa configuração enigmática estabelecida entre a estrutura formal e a expressão, enquanto íntimo registro negativo transmissor dos vestígios miméticos recalcados, a obra se recusa a manifestar seu conteúdo por meio do imediatismo de categorias comunicacionais comuns (TE 129). Se o acolhimento das contradições em um mesmo recipiente proporciona a vida para a forma estética, para a linguagem reificada, em virtude da sua subserviência ao esclarecimento, representa sua autodestruição. A linguagem esclarecida se encontra duplamente fragilizada: por um lado, se encontra limitada quanto à comunicação de um conteúdo negativo exprimível esteticamente<sup>107</sup>; por outro lado, ela tem a própria morte como castigo, caso venha a trair o modo de funcionamento racionalmente instrumental pelo qual foi formada. Pela expressão, a obra, de modo enigmático, ao dizer e ocultar simultaneamente, se indis põe à manifestação explícita de seu conteúdo (TE 140). Ela incorpora dois fortes instantes de negatividade: diz o que não se deixa dizer<sup>108</sup>; e diz sem falar.<sup>109</sup> Ou seja, expressa o que não se pode falar por palavras, e se expressa silenciosamente

---

<sup>107</sup> Para além da ineficácia no âmbito estético, a linguagem reificada, ao impedir um contato efetivo entre coisas e homens, devido a sua cisão com a experiência, é pauta de discussão em vários outros momentos dos textos de Adorno: *Dialética do esclarecimento*, p.153/156 ; “Sobre sujeito e objeto”, p.140; “O ensaio como forma”, p.184, 185.

<sup>108</sup> A construção formal dessa oração se nutre da feliz síntese da idéia de expressão em Adorno encerrada no título da obra de Rodrigo Duarte *Dizer o que não se deixa dizer*, que agrupa ensaios sobre o tema.

<sup>109</sup> Embora no caso da música instrumental – sem texto – isso seja mais notável, já que ela, à semelhança, mas diferentemente da linguagem, estrutura sua rede de sentido sem a necessidade de palavras, dotadas de significado relativamente preciso, podemos pensar o mesmo no campo da pintura abstracionista, devido a esta se expressar sem a utilização de uma forma pictórica e realista, útil à explicitação menos ambígua da realidade empírica. Mesmo na poesia, arte caracteristicamente escrita, o sentido da obra, de modo geral, se realiza por meio de articulações entre palavras e possíveis figuras

sem se revelar abertamente por aquelas mesmas; fala pela não-comunicação de modo a garantir a gravidade de sua crítica ao estado presente de coisas sustentado pela razão instrumental através de sínteses positivantes, castradoras de toda a reflexão mais profunda e genuína (TE 16, 132, 156, 167, 201).

Após termos estabelecido alguns critérios relevantes para justificar a relação música-conhecimento, podemos averiguar como a estrutura formal da música de Schönberg, ao se dispor à realização do momento de verdade, se apresenta como uma barreira à regressão estimulada pela proposta musical de Stravinsky.<sup>110</sup>

### **3.2) Schönberg: uma música do subcutâneo**

Inicialmente, podemos dizer que aquilo que a proposta estética de Schönberg proporciona é: música do subcutâneo. Isso pode ser entendido sob dois aspectos:

a) Música que traz à tona o que se encontra como presença latente e virtual no desenvolvimento da música ocidental. A música de Schönberg estabelece um diálogo criativo com várias figuras musicais pertencentes a uma estrutura interna subjacente da música e mantidas no esquecimento devido a diversos fatores: uma anterior carência de meios técnicos apropriados para concretizá-las; uma pressão oriunda do modo autoconservativo de uma razão instrumental presente nos mais diversos âmbitos da realidade social – influência<sup>111</sup> da qual a música não escapa; e mesmo, uma negligência ou desatenção do compositor em relação a esse silencioso chamado do material.

b) Música que, através do teor sócio-histórico incorporado nos referidos elementos musicais submersos, remete, de modo associativo, aos momentos recalcados, inconscientes, e não realizados durante o desenvolvimento da civilização. É a música de toda negatividade –

---

de linguagem que extrapolam uma linguagem restringente e favorável a uma fidelidade descritiva da realidade.

<sup>110</sup> Apesar da sofisticação da música de Stravinsky, para Adorno, ela faz parte da indústria cultural, e consequentemente, auxilia na regressão do indivíduo levada a cabo por aquela. Ver Witkin, Robert. *Adorno on music*, p.131.

<sup>111</sup> Por mais forte que seja esta influência não se trata de uma determinação.

cisões, contradições e antagonismos – manifestada nos desdobramentos dos pares de opostos indivíduo-coletivo, homem-natureza, linguagem-realidade, entre outros.

Nesse momento de nosso discurso, o vocabulário psicanalítico utilizado por nós, e pelo próprio Adorno, tem como função indicar e salientar exatamente o que, dentre as variadas circunstâncias escamoteadas da realidade, teve seu controle e abafamento como fundamentais para a consecução do projeto civilizacional: a sexualidade. Além disso, chamamos a atenção para a analogia não despropositada estabelecida por Adorno entre a sexualidade, assunto primeiro da psicanálise, e o fenômeno musical<sup>112</sup>, principalmente, de seu respectivo desenvolvimento em Schönberg.<sup>113</sup> Encontra-se aqui fio condutor central para estabelecer um feliz paralelo entre as discussões empreendidas por Adorno na *Filosofia da nova música* e a *Dialética do esclarecimento*: uma história da dominação da realidade profundamente tributária do controle<sup>114</sup> do indivíduo sobre seus ímpetos pulsionais.

Para elucidar um pouco mais esse já anteriormente discutido caráter latente e virtual da negatividade soterrada em música e em outros âmbitos da civilização, vale o esforço de evocar o clássico cenário psicanalítico do complexo de Édipo, onde o desejo do filho pelo amor da mãe nos primeiros anos de vida é posteriormente rechaçado pela autoridade paterna (VP 77, 80). Apesar de o desinvestimento afetivo do filho em relação à fantasia do coito com a mãe promover o abandono do seu desejo quanto à concretização dessa possível relação

---

<sup>112</sup> A relação entre música e o par sexualidade-angústia é por vezes apontada na *Filosofia da nova música* – relação também presente em outros textos de Adorno sobre estética musical –, além de se encontrar sustentando sub-repticiamente o fio discursivo do texto em outros momentos. Tanto a *Dialética do esclarecimento*, de predominante caráter crítico-cultural, quanto a *Teoria estética*, que se prestou a uma reflexão de uma maior variedade de objetos artísticos, apesar de ser ainda muito marcada pela perspectiva musical de Adorno, são permeadas pela questão da sexualidade.

<sup>113</sup> Embora a representação e incorporação do sexual pelo dissonante sempre tivesse acompanhado os mais diversos compositores da música burguesa ocidental, é em Schönberg que esse recalado elemento humano adquire toda sua explosiva expressão. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.124.

<sup>114</sup> Apesar de a palavra controle denotar uma consciência do indivíduo quanto aos mecanismos empregados para garantir esta autodeterminação sobre a libido, queremos também referir a partir dela, os momentos inconscientes desse processo, na medida em que estes se mostram mais afinados com o sentido psicanalítico pretendido pelo termo “recalque”, correlato ao meio de defesa psíquica mais intimamente relacionado ao âmbito da sexualidade humana. Ver Laplanche; Pontalis. *Vocabulário da psicanálise*, p.430/434.



incestuosa, isso não indica que, inconscientemente, essa vontade deixe de existir e de se manifestar por vias indiretas, veladas e sintomáticas (VP 79).

Em termos análogos, tal negatividade – como aquilo que, apesar de soterrado, continua a pulsar e clama por sua realização efetiva – pode ser vista no material musical e na estrutura da realidade histórica. Por um lado, é latente, enquanto algo que se encontra oculto e possui uma determinada realidade; por outro, é virtual, enquanto algo possível, mas não realizado, acontecido no plano da materialidade. Essa analogia serve para compreender o quanto uma determinada demanda interna do material musical por um elemento necessário a sua expressão, ao não ser correspondida pelo ato da composição, pode se manifestar defeituosamente através de outros elementos admitidos na obra. Por não serem apropriados para desempenhar a função específica a um determinado elemento requisitado, eles são veículos ineficientes para realização do *desiderato* musical. Outro aspecto a se pensar é a maneira como a tendência do material à dispersão, à fragmentação – mesmo quando não é incorporada de bom grado pelo discurso musical de uma obra – acaba por se manifestar pelas formas mais colaterais possíveis.

### **3.2.1) A realização dos desideratos do material musical**

É através da análise do modo como a música de Schönberg, desde a atonalidade livre ao dodecafonismo, vem a realizar os desejos e promessas não plenamente cumpridas pelas composições de Bach, Beethoven, e Wagner, que se pode evidenciar o consistente conteúdo de verdade envolvido nela.<sup>115</sup>

A restituição desse impulso interno da música com o concurso de novos meios técnicos condizentes ao atual estágio de desenvolvimento do material musical paralelo com o avançar das relações técnicas de produção, enquanto parâmetro da dinâmica histórica, é o

---

<sup>115</sup> O novo, desabrochado por uma música elaborada através das possibilidades atuais do material histórico, apresenta-se como uma verdade, que sacia os mais antigos *desideratos* da composição. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.107.

caminho adotado por Schönberg para construir uma música que chega a evocar até mesmo o que há de mais arcaico e visceral no movimento musical, sem necessariamente regredir a um momento anterior da composição, ou seja, sem se desvincular do contexto atual incorporado pela estrutura musical de seu tempo.

Da música de Bach, Schönberg retoma e leva adiante a ambição do Espírito em desenvolver de modo integral os planos musicais horizontais e verticais, melodia e harmonia, através da polifonia (FNM 79). Este recurso, apesar de toda engenhosidade empregada na composição pelo compositor barroco, não consegue fornecer à horizontalidade uma dinâmica própria, já que as notas das diversas melodias apenas ganham voz no discurso musical, ao se atrelarem firmemente na malha harmônica. Nem mesmo a anterior desobstrução do fluxo polifônico pelo temperamento da escala diatônica por Bach possibilitou um desenvolvimento da melodia livre da influência da progressão harmônica encabeçada pelo baixo contínuo em sua composição. Através do contraponto dodecafônico, Schönberg contribui para a organização total do material musical e cria uma polifonia, que, ao evitar a excessiva interferência da harmonia sobre a melodia<sup>116</sup>, possibilita compor nota contra nota através de um todo musical estruturado pela diversidade e isento de elos harmônicos tradicionais (FNM 71, 77). Apesar do caráter progressivo dessa emancipação do movimento melódico, é necessário lembrar que, se em Bach, cada nota da melodia sempre se achava costurada à harmonia tonal – o que leva a considerar o compositor mais como um harmonista do que um contrapontista (FNM 76) –, em Schönberg, o jogo se inverte, na medida em que a harmonia passa a se estruturar a partir do mesmo *modus operandi* do discurso horizontal orientado pelo movimento rítmico da série dodecafônica (FNM 56, 65, 70, 71). Esta é uma das contradições do caminho progressivo tomado por Schönberg ao realizar a demanda histórica do material.

---

<sup>116</sup> Há de se observar que tal cisão nunca pode ser pensada de modo absoluto, já que a construção de linhas melódicas necessariamente ressoa espectros harmônicos, e vice-versa.

A não efetuação de uma síntese harmônica em prol da tensão gerada por uma construção fragmentária, sincera com as condições históricas de um material fragilizado em suas anteriores articulações tonais, é um compromisso herdado por Schönberg da fase tardia de Beethoven (FNM 97). Distintamente das obras da primeira e da segunda fase composicional de Beethoven, onde impera a necessidade de garantir o êxito da unidade formal da obra pela conciliação aparente e forçada entre os elementos individuais e a estrutura harmônica (AOM 65, 67), a terceira fase, exemplificada por obras como a *Missa Solemnis* (1824), escancara aos ouvidos tal conflito através do tortuoso movimento musical resultante das fissuras do material (AM 238, 239). Além da defasagem da harmonia tonal para corresponder eficientemente aos desafios da expressão, enquanto subjetividade encarnada no desenvolvimento reflexivo-temático proporcionado pela variação, mecanismo também adotado por Schönberg, a utilização prioritária das articulações melódicas contribui tanto para a constituição quanto para a fragmentação do todo formal da obra (AOM 63, 65).

Sustentada pela genuína polifonia de Schönberg, a variação, enquanto princípio dialético caracterizado pela produção do novo através de sucessivas e refletidas reelaborações da idéia temática inicialmente exposta, concretiza antigas promessas e colhe seus frutos, ao tonificar o ímpeto de objetificação da subjetividade necessário à gênese do dodecafonismo (FNM 84; AS 154). É ao pensar sobre isso, que Adorno diz: “Poder-se-ia concluir daí que o “trabalho temático” de Beethoven, especialmente em sua música de câmara, assumiu compromissos polifônicos sem cumpri-los plenamente, com algumas exceções nas obras tardias.” (AS 154)

Mais à frente, ele retoma:

Schönberg leva às últimas conseqüências aquilo que o classicismo prometeu e não cumpriu, e por isso destrói a fachada tradicional. Ele retomou o desafio bachiano que foi deixado de lado pelo classicismo, inclusive por Beethoven, sem que com isso tivesse recaído em um estágio anterior ao classicismo. (AS 154)

O caminho do desenvolvimento temático abandonado por Beethoven, mas prosseguido obstinadamente por Schönberg, auxilia a construção de uma contundente relação antitética entre a expressiva representação do sujeito em música e a unidade formal da obra (FNM 64). Através desse caráter de indisposição à síntese, assintótico<sup>117</sup>, e fragmentado, gerado pela exposição dessa tensão advinda dos antagonismos assimilados pela estrutura formal, é que as músicas de ambos os compositores adquirem seu conteúdo de verdade (FNM 97, 101).

A decisão de Schönberg de acolher a dissonância de Wagner possibilitaria o desenvolvimento dela e a estruturação do caráter extremamente revolucionário de sua música. O golpe desferido pelas linhas cromáticas do *Tristão* de Wagner à tonalidade agrava a ferida provocada anteriormente a ela pelo ímpeto expressivo de Beethoven (AOM 88, 90). Além de produzir relações entre tons formalmente proibidas pela tonalidade, o cromatismo wagneriano alargou os horizontes enunciativos da dissonância, ao possibilitar-lhe tanto a expressão do sofrimento, uso típico em Beethoven, como a da mescla indigesta entre prazer e dor dentro do contexto harmônico (AOM 90, 96).<sup>118</sup> Apesar de a dissonância gerada pelo cromatismo de Wagner contribuir para com o processo de dissolução da tonalidade, ela não adquiriu autonomia, já que ainda se mantém constitutivamente determinada pelo modo discursivo daquilo a que ataca (AOM 91). O atonalismo aludido, mas não alcançado, pelo desvio da norma produzido pela movimentação dos semitons para além dos limites fronteiraços da tonalidade não se formaliza desembaraçadamente dos típicos recursos harmônicos como

---

<sup>117</sup> A assíntota, cuja palavra do grego já indica uma oposição à identidade, nos parece uma ótima figura para pensar essa discordância perene entre o universal, representado pela coletividade do processo de socialização, e o particular, enquanto instância do sujeito, na medida em que é uma descrição matemática, mais especificamente do campo da geometria analítica, de uma curva que por mais que se aproxime de uma reta ao infinito, não chega de modo algum a coincidir com a última, no sentido de tocá-la. Como isso, entretanto, não se quer dizer que o sujeito não seja intermediado pelo social no seu processo de formação, mas que as suas diferenças são mantidas em relação ao coletivo.

<sup>118</sup> Se em Beethoven, a dissonância, de modo quase absolutamente prescritivo, representa o sofrimento, em oposição à consonância, representante de sentimentos positivos como a alegria, em Wagner, prazer e dor, ao se intermediarem no todo musical, possibilitam uma maior riqueza expressiva ao elemento dissonante.

tríades, mesmo quando omite a consonância resultante das articulações envolvidas nesses procedimentos composicionais.<sup>119</sup>

É a reestruturação da linguagem musical pelo dodecafonismo de Schönberg que emancipa a dissonância e provoca a erosão definitiva da tonalidade. Apesar de a atonalidade livre restringir de modo relativamente eficiente o discurso tonal, ela continua a evocar esporadicamente os sussurros deste, em virtude de propiciar a duplicação de oitavas e a aparição mais freqüente de algumas notas em detrimento de outras (AOM 134). Para resolver esse problema remetente à organização hierárquica entre tons resultante da centralidade constitutiva da antiga tonalidade, a série dodecafônica, em sua função de preformação do material musical, elimina<sup>120</sup> os vestígios tonais, como a repetição. O pacto selado de Schönberg com a dissonância, enquanto elemento essencial à constituição do contraponto dodecafônico, permite o desenvolvimento dos planos harmônicos e melódicos através da polifonia. Articulada pela dissonância, ela torna possível a criação do virtual acorde complexo de doze sons, que se desloca como um bloco das alteridades ressaltadas, contrastantemente à homogeneidade predominante do tonal acorde perfeito regido pela imponência sonora da tônica (FNM 69). Enquanto princípio ordenador do todo musical após o esvaecimento das anteriores convenções tonais, a polifonia, além de possibilitar o desenrolar autônomo da melodia, permite aflorar a riqueza funcional harmônica através da dissonância, na medida em que a qualidade polifônica de um acorde passa a ser determinada pela quantidade de sons distintos aportados simultaneamente na estrutura dele, ou seja, pela sua magnitude dissonante (FNM 53, 75). Por disponibilizar e enfatizar a dissonância, mecanismo extremado de subjetivação situado nos mais profundos recônditos da harmonia, a polifonia se revela como

---

<sup>119</sup> Deathridge, John; Dahlhaus, Carl. *Wagner*, p.103.

<sup>120</sup> Apesar de efetuar uma proibição mais consistente da recorrência das notas, o dodecafonismo não realiza uma supressão completa da repetição, já que alguns tons ainda continuariam a aparecer mais que outros em determinadas seções da execução de uma composição, principalmente nos posteriores e tortuosos desdobramentos do último Schönberg. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p. 58, 85, 99; Salzman, Eric. *Introdução à música do século XX*, p.129, 130.

essência da última, e produz a emancipação das camadas horizontais e verticais da música pelo princípio do contraponto (FNM 53, 76). Este, em seu uso adequado, proporciona o desenvolvimento por igual dos diversos parâmetros musicais, já que como Adorno diz: “A missão do contraponto não era a adição conseguida e integradora das partes polifônicas, mas a organização da música de tal maneira que cada uma das partes nela contidas, cada nota, cumprisse exatamente sua função no texto.” (FNM 79)

Apesar de solucionar antigos problemas da tonalidade, o dodecafonismo não pode ser considerado substituto dela, já que a estruturação dele pela dissonância, promove a destruição da lógica tonal<sup>121</sup> e a geração de relações entre tons distintas das fornecidas pelo antigo idioma (FNM 53, 54, 77, 78). Por outro aspecto, ele pode ser visto como substituição da tonalidade, na medida em que, através de uma inversão da violenta relação repressiva necessária à sua manutenção, sufoca a consonância, assim como a tonalidade fazia com a dissonância (PA 52, 53). Além disso, a técnica dodecafônica é um meio de depuração do material pela série, como vimos, e não um método composicional como a tonalidade, apesar do alienado uso totalitário que ela tomaria nas mãos de Anton Webern, discípulo de Schönberg (FNM 55, 91).

### **3.2.2) Paralisia temporal e urgência da práxis**

Na última fase de Schönberg, a práxis revolucionária do compositor, diante da rígida composição decorrente das inconsistências produzidas pelos desdobramentos do dodecafonismo, testemunha a necessidade infundável da contribuição criativa do sujeito para a construção do material musical.

Apesar de a estagnação temporal acometer tanto Stravinsky quanto Schönberg, é importante dizer que os motivos responsáveis por ela são distintos em cada caso. No primeiro, o problema decorre de uma busca obcecada de autenticidade na composição, que se estrutura

---

<sup>121</sup> A repetição, a tônica e toda a estrutura predominantemente consonante da tonalidade não encontram espaço para seu desempenho dentro do discurso dodecafônico.

reacionariamente por meio de categorias musicais reificadas e se submete a uma demanda de mercado caracterizada pelo regressivo gosto culinário da primazia da sonoridade agradável. Já em Schönberg, a paralisia do desenvolvimento advém de sua sinceridade composicional para com as exigências históricas do material (FNM 64). Em um processo como o do desenvolvimento das forças do material musical, onde não se podem prever as conseqüências menos imediatas<sup>122</sup> de um determinado tratamento dado a ele, um dos poucos, mas valioso critério para se avaliar a atitude dos músicos para com a composição é o julgamento sobre as intenções dos mesmos, as quais podem mesmo contribuir para o aparecimento ou escamoteação do não-intencional em música. A ousadia da proposta de Schönberg é demonstrada na sua assunção das dificuldades herdadas de um passado tonal através de um tenso diálogo gerado pela irremediável historicização, ou abandono, das tradicionais categorias e convenções supostamente transcendentais e formadoras de uma aparente reconciliação (FNM 40; AM 250). A inserção de Schönberg na dinâmica da participação ativa do sujeito frente ao objeto é uma das condições que possibilitaram ao compositor promover o avanço do discurso musical e da construção da verdade, e ao mesmo tempo, a se situar ao lado de Bach e de Beethoven, respectivamente o pioneiro e o prosseguidor da reflexão sobre o material (AM 227, 236; TE 149).

Em suas mais diversas manifestações na estrutura da composição, a indiferenciação na música constitui a causa geral do aspecto de rigidez temporal, devido às conseqüências mais avançadas do dodecafonismo (FNM 70). Essa indistinção é causada tanto pela falta de um meio externo regulador das alturas das notas em relação a um centro gravitacional, que existia na tonalidade – sem pensar que o retorno a ela restauraria um quadro de diferenciação (FNM 68) –, quanto pela primazia da série, que se estabelece como elemento denominador comum,

---

<sup>122</sup> Ou seja, os resultados a longo prazo.

promovendo o intercâmbio generalizado, semelhante ao valor de troca na sociedade capitalista (FNM 77; PA 55).

A série na música, e o capital na esfera social, destituem as coisas de suas respectivas especificidades através do princípio de abstração. A dissolução temporal mediante a igualdade generalizada se verifica nas mais variadas circunstâncias: no sufocar do antagonismo possível entre as frentes horizontais e verticais da música pela indistinção imposta a elas, ao serem articuladas através de um mesmo tratamento pela série (FNM 70, 71); no mecanizado e comprimido articular melódico essencialmente rítmico elaborado pela série, que torna os intervalos meros meios construtivos, por não considerar o conteúdo representacional específico suscitado por eles (FNM 63/66); no princípio dinâmico da variação, que, ao se tornar total e realizado na prévia organização do material pela série, esgota o espaço para o desenvolvimento melódico<sup>123</sup>, já que tudo se encontra acontecido, ou seja, a sucessão dos momentos musicais se encontra de antemão determinados pela configuração serial (FNM 55); na alienação entre os acordes, que, diante do poder da produção solitária de suas respectivas unidades autônomas, sem a necessidade de vínculos harmônicos tradicionais, sentem-se desestimulados de interagir com os outros membros de sua família (FNM 69).

Por ressoar, de certa forma, uma realidade social pautada por antagonismos asseguradores da dinâmica histórica, a música se torna paralizada mediante a ausência de conflito, possível através da diferenciação causada por elementos contrastantes (FNM 55, 70). Apesar das distintas motivações para a dissociação temporal ocorrida em Schönberg e em Stravinsky, ambos possuem um determinado conteúdo de verdade, por fazerem soar no tecido sonoro a condição social amorfa de um mundo carente, mas não absolutamente isento de possibilidades de experiência expressiva estruturada por relações históricas. Quanto a isso, o

---

<sup>123</sup> Na medida em que todo o material musical no dodecafonismo é pensado polifonicamente, e como já vimos anteriormente que mesmo os acordes se submetem à relação linear serial, o desenvolvimento da melodia se refere simultaneamente ao encadeamento das vozes ocorrido na sucessão dos acordes.



que os separa é o modo como esse conteúdo é formalmente configurado em suas músicas. Divergindo da tensão estrutural de Schönberg, a música de Stravinsky, ao se amparar no aspecto de segunda natureza da tonalidade e em sua respectiva objetividade desprovida de expressão, garante um falso imediatismo inibidor da apresentação e da assimilação crítica de um contexto histórico caracterizado pela opressão do indivíduo.<sup>124</sup>

Apesar de toda essa tendência ao enrijecimento temporal decorrente da inconsistente organização exercida sobre o material pelo abuso da técnica dodecafônica, Schönberg ainda consegue galgar mais alguns degraus no desenvolvimento musical através do sacrifício da renúncia. O que já foi feito à tonalidade, agora é feito ao dodecafonismo. A infidelidade para com procedimentos da técnica dodecafônica elaborados pelo próprio Schönberg mostra-se como estratégia necessária aos últimos e suspirados passos de sua música (FNM 98). O compositor abandona a infância e a maturidade para ultrapassá-las, ou seja, garante o futuro pela renúncia do passado e do presente. Se a constituição da atonalidade livre e do dodecafonismo necessitou da expurgação de alguns elementos da tradição tonal que se tornaram infantis para a articulação do material em um contexto de forças técnicas mais avançadas, a coagulação da dinâmica musical produzida pela evolução dos recursos dodecafônicos carece de uma atitude de desapego do compositor para com eles, para que o tempo volte a fluir nas veias do fenômeno estético musical.

Diante da falta de delimitações precisas providenciadas pelo forte uso de regras conhecidas e seguras, a perspicácia e a imaginação criativa se tornam imprescindíveis (FNM 100), já que o caminho a ser tomado em determinados momentos da composição encontra-se obscurecido pelas densas névoas da dúvida. Na realidade, esta sempre esteve presente como resultado da espontaneidade do procedimento composicional de Schönberg, gerada pela tendência do esquecimento quanto à obrigação das regras desde as suas primeiras obras.

---

<sup>124</sup> Duarte, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer*, p.127.

Desde o início de sua carreira composicional, é o esquecimento quanto às convenções e normativismos, e a força criativa estimulada pelo desafio dessa circunstância, que permitem a Schönberg usar, sem constrangimento, determinados materiais contrastantes em prol das necessidades da composição (FNM 100). A convocação de partículas tonais posteriormente ao desenvolvimento do dodecafonismo, como ocorrido na *Segunda Sinfonia de Câmara*<sup>125</sup>, entre outras transgressões das normas seriais, dá um exemplo dessa liberdade alcançada por Schönberg (FNM 90, 97, 100). Essa autonomia conquistada pelo sujeito e pela música faz com que, na última fase do compositor, ainda seja resguardado um processo de fragmentação, resultante da manutenção dos antagonismos na forma musical, ao invés da síntese dialética almejada pela força integradora da técnica dodecafônica.

Dessa forma, todo o empenho de Schönberg tem em vista a manutenção do compromisso da música para com a verdade de suas respectivas condições históricas presentes, ou seja, da sintonia daquela com a estrutura de oposições encontrada na realidade social (FNM 100, 105). Assim, apesar de toda rigidez e transtornos, o dodecafonismo se encontra habilitado para materializar em sua unidade formal fragmentária os conflitos sociais, que se encontram como elementos indicadores e propulsores da corrente temporal histórica. Todo esse rearranjo do material é formalizado pela exacerbação da expressão, que adquire os contornos do absurdo, na medida em que se subtrai da coerência estruturada pela exatidão dodecafônica (FNM 103, 107). O dodecafonismo do último Schönberg proporciona uma música não ancorada na falácia de uma univocidade de sentido característica da linguagem reificada, que, diante de sua subserviência para com o mero registro do empírico, tolhe inapelavelmente as ambigüidades sociais existentes, tão necessárias a uma exposição crítica da realidade (FNM 107).

---

<sup>125</sup> Nesta obra dodecafônica do último Schönberg pretende-se superar a rigidez dodecafônica através da alusão à tonalidade por graus cromáticos. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.85.

Apesar da genialidade de Anton Webern e Alban Berg e da imensa contribuição de ambos para a música radical<sup>126</sup>, cabe-nos destacar as armadilhas em que sucumbiram, para avaliarmos melhor o caminho composicional trilhado por Schönberg, a dimensão de sua proposta e de sua respectiva competência na lida com o material musical.

Se Schönberg se mantém no plano da espontaneidade musical ao usar as convenções musicais de modo flexível, mas não menos rigoroso, o mesmo não acontece com seus alunos Berg e Webern. O primeiro, ao nada renunciar, procura assegurar a unidade processual da obra ao incorporar o dodecafonismo na música tradicional (FNM 89). Berg fornece uma aparência de serenidade à composição pela obliteração da rigidez estrutural dodecafônica com o concurso de espólios tonais como dominantes e frases cromáticas amplamente aplicados em *Lulu* (FNM 89). O segundo, mediante o fascínio pelo poder integrador da série dodecafônica, coloca esta no lugar da composição (FNM 90). A crença de Webern na série, enquanto veículo de assimilação objetiva de todo registro musical possível e existente, torna sua composição vítima da cegueira de um fetichismo baseado em uma nova segunda natureza (FNM 91, 96). A vontade de atar as exigências da composição com os desígnios matemáticos da série, faz Webern decidir por uma excessiva organização racional do material através de medidas como o desmembramento da série em quatro pequenos grupos de três notas. Quanto à importância dada a essa segunda natureza, agora instalada dentro da vanguarda musical, Adorno nos fala sucintamente que: “O sujeito subordina-se-lhe e busca proteção e segurança, porque se desespera de poder dar por si só verdadeira realidade à música” (FNM 60).

---

<sup>126</sup> Responsável por um exímio e extremado uso da técnica dodecafônica – produtor de uma enorme gama de relações entre as partes musicais –, Webern criou o serialismo e exerceu forte influência sobre importantes compositores do pós-guerra como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, os quais contribuíram para o desenvolvimento desse vértice musical. Berg se destacou pela perspicácia de suas transições, onde desmembrava gradualmente o tema musical, derivando dele novas idéias, por meio de linhas cromáticas profundamente bem articuladas, para reconstruí-lo posteriormente. Em *Berg: master of the smallest link*, Adorno faz uma detalhada análise técnica do tratamento de importantes obras deste músico – como *Lulu* e *Wozzeck* –, que, certamente, foi seu professor de composição mais influente.

### **3.2.3) Fragmentação: a revelação do recalçado**

Todo pesado deslocar dissonante da música de Schönberg deflagra de modo sincero a crise da modernidade, que, iniciada com as constantes transformações sociais após o renascimento, se intensificaria com o advento da revolução industrial, alcançando seu ápice no capitalismo tardio, caracterizado pelo contínuo processo de degeneração do sujeito.

Em ambas, música e sociedade, observa-se a dificuldade da construção consistente de uma realidade tanto pelos antigos, quanto pelos mais recentes parâmetros. Isso é ainda mais problemático, quando uma criação, em seu entusiasmo progressista, se esquece de que a história se realiza através de mudanças e permanências, e não por um movimento brusco e completo de descolar do passado. Ao que nos parece, é a consciência de Schönberg quanto à necessidade desse sábio oscilar entre os elementos musicais do passado tonal e do presente dodecafônico que torna possível os últimos desenvolvimentos de sua música, para o qual não ajudariam a atitude reacionária de uma regressão ao estado tonal, nem a exclusiva utilização de um arcabouço dodecafônico despreparado para articular grandes formas. Esta é a última estratégia de Schönberg para produzir a diferenciação significativa a partir do dodecafonismo, mesmo que seja à custa da dialética do material, que impele o compositor ao uso da técnica no seu estágio mais avançado. Como um sujeito que, desprovido de regras seguras, caminha de modo autônomo na marginalidade em tempos modernos caracterizados por condutas pautadas pela irrefletida obediência a normas reificadas, Schönberg aceita os riscos e danos da liberdade ao quebrar o juramento dodecafônico.

Encabeçando o instante histórico de maior acentuação desse processo de desagregação da estrutura social e musical, Schönberg torna possível a concretização dos mais evidentes, quanto dos mais secretos impulsos da música. Os antagonismos sociais, que manifestaram de modo velado, tímido ou moderado em Bach, Beethoven e Wagner, mediante a força de coesão da unidade tonal, em Schönberg vem a aparecer de maneira gritante pela tensão nunca

resolvida na forma fragmentada de sua música. O dodecafonismo espontâneo, liberto de seus próprios grilhões, denuncia um conturbado cenário social de opressão e alienação, através da negação determinada de toda reconciliação fraudulenta advinda de uma síntese forçada totalizante de seus elementos musicais mais explosivos. É importante observar que, apesar da dura crítica realizada pelo movimento incessante dessa objeção à síntese, a forma fragmentária da música de Schönberg se apresenta, de modo não positivado, enquanto sinal de uma futura e possível reconciliação social através de uma síntese não totalitária. Além da exposição crítica dos conflitos sociais existentes em sociedade, a unidade fragmentária constituída pela ênfase expressiva, ou seja, pelo acento dado ao momento de reflexão subjetiva da composição, permite a incorporação não violenta de vestígios miméticos anteriormente recalcados em decorrência de um domínio do material musical realizado por tradicionais procedimentos composicionais pautados pela valorização excessiva da unidade formal. A dissonância incorpora e simboliza todos aqueles resquícios de negatividade soterrados no homem e na natureza com o progresso da civilização, já que ela concretiza a antiga inclinação do mimético, ao romper as grossas malhas da unidade totalitária tecida pelas determinações empíricas privilegiadas pelo esclarecimento. Momento evasivo ao registro identitário do esclarecimento, a dissonância depõe o homem de seu lugar de senhor na sua relação para consigo mesmo e para com a natureza, por revelar a fragilidade dos artifícios empregados para tanto. Ao lado de sua recusa de servir de passatempo formatado segundo os parâmetros estimulados pela indústria cultural no seu público regressivo, e de sua exposição honesta da precária condição humana, a ferida narcísica aberta pela proposta dissonante da música de Schönberg é mais um motivo pelo qual ela encontra tanta resistência à sua recepção dentro do capitalismo tardio.

Evidenciado como a música vanguardista de Schönberg adquire o seu estatuto de conhecimento crítico sobre uma realidade social, cabe-nos compreender como ela

disponibiliza esse conteúdo de modo a favorecer um conhecimento do indivíduo sobre si. Isso é extremamente necessário, pois o acesso a esse conhecimento da realidade externa promovido pela música se encontra, tanto para sua construção, quanto para sua assimilação, intimamente dependente das capacidades cognitivas e psíquicas do indivíduo, já que é a partir da interação delas com seu objeto que se pode pensar na estruturação de um sentido para as coisas do mundo.

### **3.3) Música e autoconhecimento: para uma reflexão do dissonante**

Apesar da importância do esforço da práxis auditiva<sup>127</sup>, demandada pela configuração da música de Schönberg, para a formação do indivíduo, a exemplo da harmonia complementar, cujo *modus operandi* requisita ao ouvinte relacionar os sons em sua mente às notas da série para a substancialização da experiência estética (FNM 69, AS 146), nosso foco se encontrará em outro lugar para pensar a questão do autoconhecimento despertado pelo fenômeno estético musical. Além da referida atividade, poderíamos abordar as conseqüências do aspecto de resistência à apropriação violenta da experiência promovido por Schönberg. Presente não apenas em sua atitude sempre inovadora e desapegada para com o modo de composição (FNM 99), por mais consagrado que este se torne, essa característica de sua música também se manifesta na esfera da recepção através da sinuosa articulação melódica das frases dodecafônicas, que, desprovidas do comum som guia da tonalidade, inibem o ímpeto de posse do ouvinte sobre o vivido ao impedir que a melodia seja tranquilamente

---

<sup>127</sup> Esse labor imposto ao indivíduo pela música de Schönberg se diferencia do esforço exigido pelas formas de entretenimento proporcionadas pela indústria cultural, que dificilmente preenchem a proposta de relaxamento regenerativo pós-trabalho. A liberdade, enquanto fuga do cotidiano, não ocorre, já que o indivíduo se dispõe a passar seu horário de lazer através dos mesmos comportamentos mecânicos exigidos nas circunstâncias de trabalho. Apesar desses entretenimentos distencionarem as fibras da realidade para propiciar uma fácil e conformada assimilação da mesma, eles continuam a se referir constantemente a situações relacionadas a ela. A única fuga promovida pela indústria cultural é a falsa consciência produzida pelo conteúdo ideológico disseminado por suas diversões. Ver Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.119, 120, 128, 130, 133, 138.

assoviada<sup>128</sup> no esperar do trem após um extenuante dia de trabalho. A música de Schönberg representa uma real afronta à sociedade capitalista, que é marcada por estimular o consumo voraz da experiência através da aquisição de signos referidos a ela de modo estereotipado (SC 21/26). Ainda assim, mesmo diante da importância e da fertilidade de estudos pautados por essas peculiaridades decorrentes da estrutura musical de Schönberg, ou seja, pelo incentivo ao desenvolvimento de uma audição profundamente interativa e pela recusa da transformação da obra em mercadoria, condescendente com as demandas de uma vida reificada e regida pelo funcionamento do capitalismo, decidimos avançar por outro caminho: a reflexão da dissonância. É partir de uma análise crítica sobre esse elemento, do qual deriva toda essência estética de Schönberg, que podemos diagnosticar os impactos mais profundos de sua música sobre o sujeito no mundo administrado, e compreender de modo mais acurado aquilo que se procura explicar pelos anteriores estudos mencionados.

### **3.3.1) Angústia: uma expressão da realidade objetiva**

A nossa reflexão sobre a dissonância para se pensar em uma estética musical se guiará pela seguinte colocação: a dissonância conta-nos a história da fragilidade humana.

Inicialmente, podemos dizer que é em virtude do *shock* produzido pela dissonância, que a angústia, núcleo da expressão em Schönberg, se manifesta através da forma musical. Apesar de se constituir através da subjetividade, a expressão, ao gravitar em torno da angústia, adquire seu caráter objetivo devido a representar um comportamento humano generalizado diante de uma situação social<sup>129</sup> comungada universalmente: a solidão e a opressão a que se encontram submetidos os indivíduos no capitalismo tardio (TE 131; AS 172; FNM 39/46). Quanto a essa universalidade necessária à estruturação da objetividade musical, Adorno diz:

---

<sup>128</sup> Como as melodias facilmente memorizadas graças a sua estruturação a partir de empobrecidas conjugações de intervalos típicas das canções de sucesso difundidas em larga escala pela indústria cultural. Ver Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.117.

<sup>129</sup> Segundo Adorno, não se trata de mera expressão da interioridade do indivíduo. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.104.

A música polifônica diz “nós”, mesmo quando viva unicamente na fantasia do compositor, sem alcançar nenhum outro ser vivente; mas a coletividade ideal, que esta música ainda leva em si como coletividade separada da empírica, entra em contradição com o inevitável isolamento social e o caráter expressivo particular que o próprio isolamento lhe impõe. A possibilidade de ser ouvida por muitos está na base essencial da própria objetivação musical e, quando a primeira permanece excluída, a última necessariamente se reduz a algo quase fictício, à arrogância do sujeito estético que diz “nós”, quando é somente “eu” e que contudo não pode dizer nada sem juntar um “nós”. (FNM 24)

É por estar afinada com a angústia, enquanto momento de mediação interpessoal produzido pela vivência coletiva da solidão, que a sonoridade avançada gerada pela reclusão da música de Schönberg, como a do próprio compositor, representa a realidade social do capitalismo de modo mais autêntico do que o comunicativo discurso tonal propalado pela música ligeira através da duplicação sonora da realidade (FNM 43). É interessante notar que, apesar de a solidão se caracterizar por uma circunstância de alienação das pessoas em relação às outras do seu convívio social, ela acaba por vinculá-las pelos laços do sentimento mais forte e real existente no opressivo cenário do capitalismo. Resultante da turbulência pulsional produzida por representantes recalcados depositados, mas ainda não completamente domesticados, nas profundezas do inconsciente, a angústia se encontra representada musicalmente pelos *shocks* traumáticos provocados à totalidade do corpo sonoro da música pelas tortuosas e irregulares linhas melódicas dissonantes, que trazem aos ouvidos a lembrança do desespero asfixiante particular ao desaguamento daquela emoção sobre o corpo pela psique.

Outro ponto assegurador da objetividade do momento de expressão da angústia se encontra no fato de ele se encontrar relativamente livre do regime da intencionalidade do compositor<sup>130</sup>, na medida em que se estrutura sob a forte influência de conteúdos miméticos

---

<sup>130</sup> Ou seja, a expressão porta alguma autonomia, já que não se encontra determinada por completo pelo autor como uma derivação direta de suas intenções subjetivas.



da natureza, simultaneamente unidos e separados no homem pela pressão do histórico processo de esclarecimento (FNM 103, 112, 131, 143; TE 69). Desimpedida, e dissolvente de um comedimento racional que prejudica a comunicação espontânea e menos censurante da angústia humana e de suas raízes, a não intencionalidade dessa música, como da arte em geral, permite o registro da difícil e lamentosa história da humanidade de modo mais arguto e sincero (FNM 42, 103; TE 173).

Sem deixar dúvidas sobre sua origem sexual, a expressivamente contundente articulação dissonante de *Erwartung*, ao representar o explosivo fluxo libidinal indicativo da angústia social, afasta o montante de ouvintes regressivos temerosos da conscientização de sua real e lamentável situação dentro da sociedade capitalista (FNM 17, 42). Vigorosamente amparada e estimulada por uma configuração narcísica advinda de um opressivo sistema social, que é mantido sob a influência sempre presente da indústria cultural (AC 18, PN 278), a debilitada constituição psíquica dos ouvintes regressivos faz com que eles evitem a música de Schönberg. Sua sonoridade tanto expõe a fraqueza deles perante o estado de coisas atual, quanto refreia seus antigos hábitos auditivos, que se estruturam pela busca contínua da mesmice e do prazer prometido por medíocres passatempos musicais consumidos como subterfúgio à realidade opressiva (FNM 21; DW 230, 231, 235). A repulsa à música de Schönberg pelos ouvintes regressivos se encontra com o reacionarismo da recepção perante a ênfase expressiva, típica da arte moderna, já que, de acordo com Adorno, nesse último caso, os integrantes da multidão: “Obedecem psicologicamente aos mecanismos de defesa pelos quais um eu debilmente formado repele de si o que poderia abalar a sua penosa capacidade funcional, sobretudo, o seu narcisismo” (TE 136). A intolerância da multidão para com a ambigüidade advinda da abertura à reflexão necessária à experiência estética, tanto na recepção, quanto na produção da arte (TE 136), é também compartilhada pelos ouvintes regressivos. Em sua ociosa assimilação passiva e menoridade assumida, eles se portam como

obedientes escravos quanto ao fornecimento pela indústria cultural de um material pré-digerido, ficticiamente objetivo, destituído da exigência de esforço interpretativo e confirmador de uma cotidiana visão de mundo alicerçada em uma aparente unidade social harmônica encobridora da turbulenta e angustiosa realidade (DE 117/121; SC 24/26). A negatividade da representação musical de Schönberg choca-se com o gozo narcísico obtido pelo indivíduo através da confirmação de sua convicção – pensada como ausência de dúvida mediante a univocidade de sentido – a respeito de si e da realidade social por meio de representações positivadas, desprovidas de contradição, fornecidas pelas mercadorias culturais.

### **3.3.2) Uma descentradora experiência de alteridade**

Embora a música de Schönberg provoque extrema repulsa em ouvintes que Adorno qualifica como regressivos, devido à angústia sugerida pelo seu teor dissonante, há de se considerar a possibilidade da aceitação dela por esse público em virtude de uma eventual ultrapassagem das resistências mais imediatas do ouvinte. É por essa abertura, possível mediante as múltiplas e incalculáveis variantes existentes na interação entre sujeito e obra, que encontraremos o caráter realmente transformador propiciado pela dissonância.

O colapso subjetivo, produzido pela substancial negatividade simbolizada pela dissonância da música de Schönberg em contraste com a unidade narcísica da consciência reificada, é um catalisador fundamental para uma possível conscientização do indivíduo sobre si mesmo e sobre a realidade.

A sonoridade dissonante de Schönberg conduz o ouvinte a uma vertigem em relação a si mesmo e ao mundo, ao tornar possível a rememoração do recalado.<sup>131</sup> Deslocado de sua habitual cognição, estruturada com o concurso de uma sintetizante lógica identitária, o

---

<sup>131</sup> Segundo Adorno, através da expressão, a arte promove a assimilação do difuso e flutuante pela consciência de modo a não conduzir a libido do indivíduo ao recalque. Ver Adorno, Theodor. *Teoria estética*, p.70.

indivíduo é incitado à reflexão sobre a sua angustiosa condição na sociedade capitalista, de modo a despertar para a necessidade da aceitação daquilo que, alienado nele e na realidade, provoca estranhamento e pavor incomensurável (TE 66, 101). Tomado pelo suplantador impacto da antitética estrutura negativa da obra, o ouvinte se apercebe de seu neblinoso núcleo pulsional, resistente às representações narcísicas estruturadas pela razão instrumental, e se identifica reflexivamente com os demais objetos constitutivos da realidade dotados de uma alteridade, que se encontra sobre as mesmas restritas condições de manifestação em uma sociedade fundada na repressão da perturbadora diferença (PN 288, 300, 317/319).<sup>132</sup> O vigor desse *insight*, do processo de conscientização, se deve ao fato de que o impacto sensível da obra sobre o ouvinte e os variados complexos de identificação materializados – entre conteúdo negativo da obra, a alteridade despertada do sujeito e o seu correlato na realidade –, encontram-se acompanhados da reflexão proporcionada pelo pensamento de modo a estruturar uma experiência (*Erfahrung*), e não uma mera vivência (*Erlebnis*), tão somente carregada da abrupta imediaticidade de dados sensíveis trazidos à percepção.<sup>133</sup> Assim, o que temos é uma avassaladora emoção profunda, que desvia momentaneamente o pensamento<sup>134</sup> do indivíduo da órbita comum de suas convicções autoconservativas ao provocar um incomensurável estremeamento do ego mediante a irrupção da objetividade na consciência subjetiva (TE 81, 274, 275). Diferentemente do contato mais abrupto do homem com a

---

<sup>132</sup> Como observa Adorno a partir de Kant, apesar de o sujeito obter certa autonomia pelo pensamento, ele não pode se excluir da categoria de objeto e dos critérios advindos dos meios sociais para a formalização dos últimos. Ver Adorno, Theodor. “Sobre sujeito e objeto”, p.195.

<sup>133</sup> Como apontamos em outros momentos do nosso trabalho, um dos pré-requisitos caracterizadores da experiência estética é o fato de que a assimilação dos dados sensíveis da obra é mediada por um pensamento reflexivo. O aspecto sensível existente na arte não inibe a exigência da reflexão que ela faz ao espectador necessária ao aparecimento do conteúdo latente. Ver Adorno, Theodor. *Teoria estética*, p.101, 117, 142, 384; Adorno, Theodor. “Arnold Schönberg (1874 – 1951)”, p.146.

<sup>134</sup> Adorno enfatiza que o desvio é realizado apenas no plano do pensamento – um rompimento do indivíduo para com o condicionamento imposto pela autoconservação ao seu pensar –, já que, apesar disso apontar para uma possibilidade de uma vida emancipada dos modos autoconservativos da razão instrumental, o sujeito, mediante ao enfraquecimento de suas forças no capitalismo, não se acharia apto a realizar essa mudança mais concreta.

realidade, que poderíamos chamar de vivência, de acordo com as definições de Adorno<sup>135</sup>, já que não há uma propensão significativa à reflexão do conteúdo sensível em virtude de necessidades autoconservativas, a experiência proporcionada pela obra abre caminhos facilitadores para a conscientização da natureza pulsional recalcada do sujeito, através do distanciamento produzido, de modo a inibir a reatividade sintomática perante o não-idêntico. A experiência estética conduz temporariamente o sujeito para longe dos destinos autoconservativos de seu pensamento, mediante um assombroso abalo traumático provido por uma não-identidade, que instaura uma verdade: a estrutura nada harmônica da realidade e do próprio homem, refratária ao falível registro de unidade e identidade desenvolvido pelo esclarecimento.

As movimentações internas da pulsão, decorrentes do abalo da estrutura egóica do indivíduo pela força da dissonância, influenciam visceralmente o conhecimento sobre a realidade. A mudança acarretada à base pulsional do indivíduo pela conscientização de sua indissolúvel alteridade recalcada direciona a cognição dele para aspectos anteriormente invisíveis do mundo sensível, colonizado pela razão instrumental, em sua demanda de codificação do fluxo caótico das percepções à peculiar unidade totalitária da consciência esclarecida.

É digno de observação que esse autoconhecimento do sujeito sobre sua alteridade pulsional se refere a uma conquistada apercepção da universal matriz desiderativa do homem – refreada violentamente pela marcha do esclarecimento –, sem, de modo algum, constituir uma tomada de consciência quanto aos motores libidinais mais estruturantes e marcadamente

---

<sup>135</sup> A distinção entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, feita inicialmente por Walter Benjamin através de sua crítica da redução kantiana da experiência a sua variante científica no texto “*Über das Programm der Kommenden Philosophie*”, é defendida também por Adorno. Diferentemente da *Erlebnis*, que é caracterizada pela apreensão fetichizada e imediata dos dados sensíveis, a *Erfahrung*, através da auto-reflexão crítica, possibilita uma assimilação contextualizada dos elementos da obra e o acompanhamento de seu desenrolar, de modo a adentrar em sua lógica imanente. Essa concepção de experiência representa a tentativa de Adorno de recuperar a dimensão do pensamento à experiência estética. Ver Buck-Morss, Susan. *The origin of negative dialectics*, p.91; Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.69; Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*, p.213/215.

individualizados, como traumas e fantasias inconscientes. Uma liberdade quanto a esses complexos determinantes da psique do indivíduo é algo que se encontra dentro da competência clínica psicanalítica, em relação à qual a arte não se pode igualar – e nem se propõe a fazê-lo –, por mais emancipatória que seja a proposta de sua práxis. Essa observação se mantém afinada com a teoria estética de Adorno, na medida em que a última, fortemente atravessada por uma crítica da cultura de grandes contingentes populacionais – ou seja, distanciada do âmbito do individual em que foca a psicanálise –, teve a prudência de não reivindicar uma eficácia clínica para a arte.

Nessa experiência de alteridade proporcionada pelo impacto dissonante da música de Schönberg, o afloramento eficaz do não-idêntico do sujeito e da realidade somente se realiza a partir de uma interligação extremamente dialética, onde se estabelece uma via de mão-dupla entre eles. Na instância do primeiro, o negativo, além das características particulares do indivíduo fugidias aos estereótipos sociais, se apresenta essencialmente, e mais radicalmente, como pulsão.<sup>136</sup> No segundo caso, o elemento silenciado pela razão instrumental são as diversas contradições e conflitos presentes na realidade sensível e social, na qual o sujeito se encontra inserido. Se por um lado, o contexto social vivido é assimilado de acordo com as representações moldadas por uma consciência submetida à influência das moções pulsionais, por outro, estas, em sua força propulsora do desejo, necessitam de simbolizações condizentes com a realidade histórica em que se encontra o indivíduo para a sua eficiente manifestação. Diferentemente da indústria cultural, que, com o intuito de manter o *status quo* no capitalismo tardio, engana o indivíduo quanto à plena satisfação de seu ímpeto desiderativo através da excessiva exposição de indefectíveis objetos totais, distencionados pela mais alta tecnologia, e do mandamento de tudo desejar para nada desejar, configurador de verdadeiro rali sexual, a música de Schönberg, em seu estatuto de arte autônoma, não promete ao indivíduo aquilo que

---

<sup>136</sup> A pulsão, elemento interno constitutivo do humano, é inapreensível por categorias convencionais da razão instrumental. Ver Safatle, Vladimir. *A paixão do negativo*, p.215.

não pode ser fornecido dentro de um estado de profunda cisão (DE 118, 120, 132, 133; SED 23, 31; DW 236; DBA 152; FNM 21). Provocada por essa música, a reflexão tortuosa sobre os rasgos mais internos do indivíduo e sobre as infundáveis fissuras contidas na realidade favorece ressignificações simbólicas consistentes, que, desatreladas de referências estereotipadas produzidas em larga escala, permitem uma formalização do desejo mais afinada com as suas reais potencialidades de materialização no contexto histórico da sociedade administrada.<sup>137</sup>

Diante de tudo isso, a frase de Adorno de que a dissonância é a verdade da harmonia (TE 130)<sup>138</sup>, que pode ser traduzida como o negativo é a verdade da realidade, adquire a riqueza de contornos necessária para abranger os mais diversos contextos da vida humana. Em termos musicais, a dissonância é elemento fundamental à progressão harmônica de Bach, através da força de movimento do trítone, a Schönberg<sup>139</sup>, com a potência de construção formal do acorde de 12 sons, e mesmo nos momentos anteriores da prática musical, nos quais a dinâmica sonora se desenvolve para contornar – canto gregoriano –, ou contrariamente, para explicitar a tensão – ritos primitivos.<sup>140</sup> Quanto à realidade social do capitalismo tardio, é uma constatada situação conflituosa, que se esconde sob a falaciosa convivência harmoniosa entre os indivíduos. A respeito da consonante unidade de apreensão representativa da realidade sensível através de sistemas totalitários constituídos de conceitos universais desenvolvidos pela razão instrumental, a verdade jaz nos momentos particulares evasivos, responsáveis pela estruturação das respectivas ipseidades dos objetos (PN 254). No plano do sujeito, a pulsão, em todo seu caráter de não-intencionalidade abissal, é a raiz, a verdade mais profunda de toda

---

<sup>137</sup> Amaral, Mônica. “A sublimação estética nos interstícios da cultura contemporânea”, p.315.

<sup>138</sup> Como Adorno observou, é a dissonância que garante a harmonia, o feio que produz o belo. Ver Adorno, Theodor. *Teoria estética*, p.60.

<sup>139</sup> Através de Schönberg podemos pensar na idéia de profundidade do conteúdo latente dissonante necessário à harmonia, já que o compositor pensa a dissonância como elemento mais distanciado e menos evidente do que a consonância na construção unidade harmônica. Ver Schönberg, Arnold. *Harmonia*, p.58.

<sup>140</sup> Ver anexo.

estrutura psíquica e cognitiva mais superficial constituída pela consciência.<sup>141</sup> A aparição da dissonância é como o inebriar do vinho que traz aos ares da realidade as verdades mais sacras.

### **3.3.3) Música e transformação: utopia enquanto horizonte**

Como uma barreira a um estado de generalizada degeneração civilizacional, a música de Schönberg deixa aberta a esperança, ainda que ínfima, de uma possível recuperação do esquematismo kantiano<sup>142</sup>, usurpado pela indústria cultural, e tão necessário à realização da experiência, já que, como vimos, ela provoca a mudança em sua perspectiva de mundo ao despertá-lo para a sua real condição. Ao desferir um golpe contra o narcisismo do indivíduo – a exposição de sua impotência frente ao sistema capitalista, o abalo de suas certezas sobre a realidade e sobre o seu próprio controle sobre ela, e a promoção de sua identificação com objetos, que como ele, se encontram dominados através da razão instrumental – a dissonância toca na raiz da regressão, na medida em que leva o homem a refletir sobre aquilo que é causa dela nos mais distintos âmbitos: guiar a vida, majoritariamente, pelos imperativos da autoconservação.

Assim, torna-se evidenciado como a música de Schönberg, por favorecer o alargamento do conhecimento do indivíduo sobre si mesmo e sobre a realidade através da múltipla manifestação da negatividade, pode ser considerada como um consequente e inestimável veículo de potencial gnosiológico transformador.<sup>143</sup> Ela se encontra profundamente distanciada da inexpressiva articulação conceitual estabelecida pela razão instrumental, que, em função de uma unidade narcísica da consciência, busca fazer as tramas do mundo soarem em unísono consigo, de modo a coibir o estremeamento causado pela

---

<sup>141</sup> Freitas, Verlaine. “Sublimação: a ruptura da inércia mimética do desejo”, p.2.

<sup>142</sup> Além de se referir à atividade do sujeito de organização e julgamento sobre os dados sensíveis, a exemplo dos elementos componentes de uma obra, o esquematismo, na acepção de Adorno, se estende a uma noção de percepção mais geral que se relaciona à capacidade de avaliação crítica sobre a realidade social vivida. Ver Duarte, Rodrigo. “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”, p.102.

<sup>143</sup> Essa transformação no nível da consciência pela arte não implica, imediatamente, em mudanças subsequentes, mais concretas da realidade social realizadas pelo indivíduo. Ver Theodor, Adorno. *Teoria estética*, p.290.

aparição do novo, enquanto diferença rompedora de uma segura regularidade provida pela repetição estereotipada do mesmo.

A verdade encerrada pela música de Schönberg, ao contrário de ser algo preestabelecidamente dado, é construída mediante a paciência subjetiva de uma audição expressiva, articulada por um pensamento impulsionado e influenciado perenemente pelo desejo<sup>144</sup>, que recebe as mais diversas soluções pelos indivíduos. Isso faz com que a experiência estética proporcionada pela música de Schönberg, apesar de estabelecer alguns pontos comuns necessários e inescapáveis quanto a sua recepção, possa ser assimilada de um modo extremamente individualizado. Além disso, por mais historicizada e contundente que seja a verdade proporcionada por essa música, ela sempre se encontra aberta à dúvida, na medida em que é produto de uma reflexão permeada pelos espectros de uma base pulsional, cuja força presencial pode ser moderada, mas jamais completamente dissolvida, através de sua conscientização pelo indivíduo.

Junto ao mencionado acima, acrescenta-se que, apesar da dissonante estrutura musical de Schönberg possuir todo esse conteúdo de verdade, ela o expressa de maneira profundamente negativa e, conseqüentemente, pouco evidente. Primeiramente, esse comportamento se relaciona ao fato de a música ser a mais abstrata das artes, por circunstâncias de seu próprio material – os sons e as possíveis articulações e soluções dadas a eles.<sup>145</sup> Em outro aspecto, no qual se localiza propriamente a situação formal negativa da proposta de Schönberg, a tensa articulação fragmentária de sua música em sua relutância à síntese coercitiva, à conclusão, ao fechamento, é a responsável por uma representação não

---

<sup>144</sup> Como observa Safatle, Adorno insiste na idéia de que toda atividade do intelecto é impulso corporal modificado. Desse modo, as atividades cognitivas, organizadas pelo pensamento, se encontram indissolúvelmente alimentadas e afetadas por uma base pulsional, sede do desejo, e cuja gênese tem, em Adorno, uma imensa dívida para com a estrutura somática do indivíduo. Ver Safatle, Vladimir. *A paixão do negativo*, p.214.

<sup>145</sup> Em Schönberg, essa qualidade abstrata é ainda mais acentuada pelo fato de que sua música não tem como proposta a descrição sonora de uma realidade, assim como o fazem Stravinsky e a música de massas. Ver Buck-Morss, Susan. *The origin of negative dialectics*, p.130.



positivada de um determinado conteúdo – no caso, o de um quadro histórico-social marcado por fortes antagonismos (PA 187, 188, 191). Uma característica importante, cujo contrário implicaria em inverdade, pois não se pode pensar em um estado de reconciliação, enquanto se permanece em um cenário eivado de tremenda coerção e das mais diversas e profundas cisões – homem, natureza; indivíduo-sociedade; conceito, objeto; e outras.<sup>146</sup> A música de Schönberg promove uma visada para um futuro emancipado, mas sem que isso signifique pintá-lo de modo afirmativo com as cores de suas melodias. Para não trair a utopia, é necessário que ela seja mantida de forma não realizada, ou seja, deve ser representada enquanto possibilidade de concretização – no máximo, como antecipação alegórica –, de modo a expurgar a aparência de reconciliação (TE 46). Se a arte manifesta um porvir, objetivá-lo – principalmente quando as condições sociais presentes indicam o contrário –, constitui a negação dele, já que o apresenta como realizado (PA 171, TE 45). Por último, a negatividade do conteúdo da música de Schönberg é mantida pela expressão sempre enigmática e nada unívoca de seu sentido<sup>147</sup>, cuja compreensão de suas ramificações mais subterrâneas não se mostra tão facilmente disponível e necessita de se ancorar na Estética.<sup>148</sup>

Se, por um lado, o caráter profundamente negativo dessa música e a sua apresentação como uma promessa rompida de felicidade trazem limitações ao seu potencial transformador, por outro, são essas mesmas características, imprescindíveis a sua estruturação, que asseguram o seu posicionamento extremamente crítico diante da realidade, necessário a uma

---

<sup>146</sup> Ver Jarvis, Simon. *Adorno: a critical introduction*, p.33.

<sup>147</sup> Além do fato de a música de Schönberg não camuflar os antagonismos sociais, em decorrência de sua sinceridade para com o contexto do capitalismo tardio, seu caráter enigmático é mais um elemento impediante para ela se tornar um veículo ideológico, na medida em seu conteúdo não se manifesta diretamente, como necessita todo discurso afirmativo. Como bem observa Adorno, Schönberg muda a função social da música: de ideologia para conhecimento crítico. Ver Buck-Morss, Susan. *The origin of negative dialectics*, p.130.

<sup>148</sup> Apesar de Adorno colocar como imprescindível o contato do indivíduo com a obra, ele não deixa de ver como necessário uma teoria, que apóie consistentemente a reflexão sobre essa experiência para estruturar uma compreensão adequada da obra. É através do caminhar entre experiência e teoria que o conteúdo enigmático da obra pode ser compreendido de modo mais integral, mas sem ser de modo algum solucionado. Ver Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*, p.215/216.

mudança sensível do *status quo*. Através de sua negatividade, a música de Schönberg adquire sua autonomia em relação às determinações empíricas da realidade e às positivantes articulações discursivas da razão instrumental, na medida em que não se presta ao esforço de uma exposição, fidedignamente fotográfica, da realidade, e, conseqüentemente, realiza uma crítica da razão, que contribui para a elaboração de sua estrutura. Os diversos antagonismos da sociedade administrada que se encontram pouco perceptíveis nas relações sociais, como na luta de classes, somente são manifestados, de modo adequado, pelo discurso musical, quando ainda se mantém o seu aspecto não-evidente. A recusa da sociedade administrada e de sua respectiva aparência de reconciliação pela música de Schönberg apontam para a possibilidade de mudança, já que desvelam algo ainda não alcançado, inexistente, mas realizável: uma sociedade reconciliada. A síntese não coercitiva de elementos antagônicos, acentuadamente contrastantes, dessa música, ao não apresentar a reconciliação como uma situação já realizada, torna-se essencial para despertar e alimentar a esperança de um futuro diferente e melhor, onde haja condições sociais propícias à real satisfação da felicidade humana. As dificuldades cognitivas e psíquicas trazidas ao ouvinte pela turbulenta sonoridade da música de Schönberg compõem a tortuosa assimilação de um registro musical negativo, profundamente ambíguo, abstrato e indireto. Em um momento, a desafiante audição dessa música requisita o abandono de velhos hábitos auditivos estimulados perenemente pela música ligeira, como pela proposta estética de Stravinsky, em outro, aflige o indivíduo, ao despertá-lo do sonho de uma fictícia harmonia estruturada pelo mundo administrado, de modo a conscientizá-lo da história de sofrimento da humanidade. Por maiores que sejam as restrições do potencial transformador da música de Schönberg, ainda pode-se afirmar que ela é mais benéfica à formação do indivíduo como um possível agente de mudança social do que a resignação generalizada, auxiliada pela apreensão facilitada e falsamente imediata da música ligeira e de Stravinsky.

Após toda a nossa longa e acidentada trajetória, torna-se compreensível como a regressão auditiva, estimulada pela música ligeira e por Stravinsky, se constitui como um impedimento a esse saber advindo da fragmentária estrutura dissonante de Schönberg com o auxílio de uma audição expressiva, ou seja, a partir de um modo de ouvir participante e aberto às diferenças proporcionadas pelos mais variados contrastes formais, que não negam a fragilidade da condição humana através da posituação musical de um calamitoso estado de cisão.

## Conclusão

Ao final de nosso trabalho, fica clara a nossa ênfase na gravidade da regressão auditiva para a formação do sujeito. Vimos que o comprometimento da sensibilidade musical tem dois desdobramentos principais:

a) De modo mais direto, inibe a apreciação adequada, tanto de novas, quanto de antigas, configurações da forma musical.

b) De modo menos direto, dificulta a assimilação de um conhecimento, que, estruturado dialeticamente através da música, favorece a constituição de uma consciência crítica.

A verificação desses dois efeitos, inscritos sinteticamente sob a rubrica de uma impossibilidade da experiência no mundo administrado, foi fornecida a partir da associação da idéia de regressão auditiva, enquanto momento de depreciação da sensibilidade no âmbito da música, ao amplo fenômeno social da regressão, decorrente do movimento de progressiva racionalização da civilização ocidental.

Apesar de a primeira idéia, apresentada em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, já relacionar, de modo embrionário, o debilitamento da faculdade auditiva à problemática mais ampla do degenerado estado da cultura no capitalismo tardio, ela somente adquiriria um sentido mais vigoroso com a *Dialética do esclarecimento*. De acordo com a nossa perspectiva, a *Filosofia da nova música* incorpora as duas nuances da idéia de regressão, na medida em que aborda a crescente barbárie cultural e as mais variadas dificuldades impostas ao ouvinte regressivo pela música nova, que representa um bloqueio contra os hábitos apreciativos advindos das formas musicais e de outros tipos de arte preconizadas pelo referido estado generalizado de depreciação social.

Desse modo, achamos mais apropriado operar uma análise que mantivesse interdependentes ambos os desenvolvimentos da idéia de regressão, ou seja, auditiva e

cultural, sendo a primeira inserida, implicitamente, na segunda, como um elemento em um contexto.

Ao estabelecermos as aproximações e os distanciamentos entre Freud e Adorno quanto ao conceito de regressão no capítulo 1, extraímos acepções pertencentes a dois âmbitos distintos da experiência humana: o psíquico, e o cognitivo.

Se, por um lado, Freud trata do refluxo da libido, em decorrência da vontade de realização de antigos desejos da infância, Adorno analisa a puerilização do indivíduo, mediante o embotamento da sensibilidade pelas mercadorias culturais no capitalismo tardio. Porém, apesar do evidente hiato entre as duas definições, os fenômenos referidos por elas se encontram associados, e, de modo algum, cindidos. Para assim concluirmos, dois fatores foram fundamentais:

a) Primeiramente, a metódica freudiana, que ao refletir a normalidade pelo patológico, considera a existência do fenômeno da regressão da organização libidinal nas mais variadas circunstâncias da vida cotidiana. Mediante a grande abertura dada a nós por essa perspectiva, julgamos que a regressão auditiva estimulada pela música ligeira não seria uma exceção.

b) Junto a isso, vincula-se a recepção e utilização por Adorno da teoria das pulsões para compreender a dinâmica psíquica entre o sujeito e processos sociais como o fascismo e a indústria cultural.

Apesar de o fenômeno de retrocesso da libido não receber um tratamento detalhado e clínico pelo filósofo, ele se encontra inserido implicitamente em sua abordagem da interação entre o sujeito e as mercadorias culturais. A relação entre o ouvinte regressivo e a música ligeira é pautada por comportamentos narcisistas, sadomasoquistas, dentre outros, que têm seu principal móbil estruturante, de acordo com a psicanálise, aceita por Adorno, a regressão da sexualidade decorrente da demanda de satisfação de anseios da infância. Ou seja, além do uso analógico e metafórico das psicopatologias por Adorno para caracterizar o ouvinte regressivo,

a regressão auditiva se encontra relacionada a uma questão da manipulação da demanda pulsional dos indivíduos.

Ao conectarmos a regressão auditiva ao refluxo dos modos organizativos da sexualidade, vimos que o ouvinte regressivo é simultaneamente passivo e ativo. Por um lado, recebe os dados da estrutura musical sem exercer um esforço interpretativo, por outro, busca vorazmente preencher pela música seus mais profundos desejos, contidos e não resolvidos pelo caminhar da civilização. A regressão auditiva é um processo de debilitamento da sensibilidade musical, que junto ao estímulo de determinados comportamentos psíquicos, inibem a capacidade crítica sobre a realidade.

Assim, estabelecemos não apenas relações analógicas entre os dois fenômenos, mas uma conexão entre eles através da atenção dada à questão da libido existente na recepção regressiva disposta pela estrutura da música ligeira. Isso foi extremamente relevante para pensar alguns outros fatores em jogo no problema da regressão da audição – principalmente na *Filosofia da nova música* – que, apesar de percebidos por Adorno, são pouco ressaltados por ele, e, mesmo, pela grande maioria de seus comentadores.

Auxiliados pelas conclusões do capítulo anterior, ao mantermos o foco na dinâmica entre cognição e psiquismo no capítulo 2, compreendemos como a debilitação da faculdade auditiva por meio da proposta estética de Stravinsky contribui para a degradação do indivíduo.

A busca de Stravinsky por uma objetividade composicional, alicerçada em um registro musical ilusoriamente ontológico e isento de influência subjetiva, incentiva a substituição da práxis interpretativa pelo ócio contemplativo na apreciação da música, de modo a suprimir a experiência.

O falso imediatismo, gerado pela ofuscação das mediações na composição e pelo uso de elementos musicais familiarizados historicamente à audição, predispõe o ouvinte à

dispensa do esforço de articulação de um sentido à estrutura musical. Assim como os dados sonoros, respeitados como entidades objetivas autônomas, o conteúdo ideológico, representado por eles, é assimilado acriticamente pelo ouvinte, e conseqüentemente, gera resignação.

A partir da avaliação de Adorno de três obras de Stravinsky, vimos que, auxiliada pela forma *ballet*, essa informação de teor reacionário se apresenta na estrutura musical, em termos gerais, mas decisivos, da seguinte maneira:

a) *Petruschka*: a ridicularização do sujeito e a estereotipagem da difícil condição humana na sociedade administrada são articuladas pela deformação dos elementos individuais progressivos e pela jocosidade de sua aparição.

b) *Sagração da primavera*: o sacrifício incontingente do indivíduo frente às opressivas forças coletivas e econômicas, como a conseguinte obliteração dos antagonismos sociais, é disposto pela inocuidade dos movimentos melódicos – condizentes ao individual – frente à sua determinação pela estrutura rítmica e harmônica. Além disso, uma enganosa proposta de liberação do libidinal arcaico é promovida pela ênfase excessiva do ritmo, que, enquanto elemento essencial e exclusivo de articulação da intimidade corpórea, já perdeu sua validade no tempo.

c) *História do soldado*: como índice de sanidade mental, o transtorno mental e afetivo do sujeito no capitalismo tardio é apresentado por meio de uma abusiva justaposição de formas musicais desgastadas, desconexas entre si, e, portanto, insuficientes para a construção de um sentido musical coerente.

Coordenado à maneira do *kitsch*, através de configurações estruturais ultrapassadas, pouco abstratas, e apelativamente realistas, esse conteúdo ideológico, facilmente absorvível, favorece a constituição de uma débil compreensão positivante da realidade.

Ao fomentar uma perspectiva instrumentalizada e fetichizada, impediendo de um contato mais substancial e angustiante com o fenômeno estético e com a realidade, a música de Stravinsky responde, com maestria, ao princípio autoconservativo, transplantado da natureza para as relações sociais no capitalismo tardio. A diluição dos ânimos racionais e desiderativos do indivíduo pela audição da regressiva sonoridade de Stravinsky o deixa indisposto à recepção da obra de Schönberg e do respectivo conhecimento sedimentado nela.

É importante salientar que o momento da música como saber, além de ser obstruído na esfera da recepção, encontra seus obstáculos na produção e na execução. A renúncia da expressão pelo compositor, como do intérprete, mediante a consideração de anteriores e tradicionais elementos formais como entidades objetivas intocáveis, impede o estabelecimento de um diálogo crítico com as demandas históricas do material, de modo a constituir, conseqüentemente, a estrutura musical como um veículo de conhecimento crítico acerca da realidade.

Embora o final do capítulo 2, já concretizasse a nossa intenção, na medida em que demonstrou o problema da regressão para a assimilação de um conhecimento derivado da forma musical, sentimos como inarredável a tarefa de averiguar como a música poderia ser algo radicalmente distinto do caminho de Stravinsky e da música ligeira. Essa meta conjugou e norteou todos os nossos esforços no capítulo 3, que se estabeleceu como um contraponto ao capítulo 2.

No capítulo 3, nossa reflexão sobre os critérios constitutivos comuns entre arte e conhecimento dialético, segundo Adorno, incidiu sobre três aspectos:

a) Historicidade: a necessidade de se manter afinado com as condições históricas presentes para que, através de um diálogo tenso com o passado, estabeleça-se um sentido contextualizado, sem sucumbir em um processo de criação abstratamente determinado, reificante e ideológico.



b) Práxis: a inescusável tarefa de participação crítica, que, por meio de uma interpretação, articulada enfaticamente pela subjetividade, e não conformada a uma assimilação passiva, alcance um grau de objetividade ao evocar traços ofuscados da realidade pela razão instrumental.

c) Compromisso com o negativo: a restituição da dignidade dos mencionados elementos recalcados através de sua incorporação não-violenta nas elaborações conceituais ou musicais, de modo a permitir uma adequada manifestação deles.

Realizada essa primeira etapa, averiguamos como a música de Schönberg satisfaz esses critérios, de modo a se apresentar, simultaneamente, como música e conhecimento.

Sem alienar-se em antigas formas musicais e em seu próprio dodecafonismo, Schönberg estabelece um diálogo crítico com a tradição de modo a gerar o novo ao responder as demandas internas irrealizadas do material musical. Nutrindo-se de elementos composicionais de Bach, ele realiza a organização integral do material pela técnica contrapontística dodecafônica, que, ao dar uma maior autonomia às notas da melodia, supre as deficiências estruturais da composição decorrentes do contraponto articulado harmonicamente; a partir de Beethoven, o compositor se mantém no progressivo movimento de fragmentação – e conseqüente tensão – advinda da manutenção de elementos antagônicos na forma musical. Além disso, com o concurso da polifonia, Schönberg aprimora o princípio de variação temática, iniciado por Bach, mas não completamente levado adiante por Beethoven. De Wagner, a dissonância, extraída como princípio estruturante, adquire sua liberdade na composição de Schönberg através da polifonia ou do acorde dodecafônico, que, sem se determinar pela tonalidade, congrega o máximo da sonoridade dissonante pelo agrupamento não-ofuscante das alteridades sonoras.

Toda a organizada aglomeração dissonante de Schönberg representa os mais diversos níveis de antagonismos presentes na realidade. O choque dessa sonoridade desperta a mais

profunda angústia, ao apontar as relações conflituosas, e nada solidárias, de uma sociedade capitalista não-conciliada e o eterno caráter pulsional do indivíduo. Atingido em seu narcisismo pela exposição de sua impotência perante o estado atual de coisas no capitalismo tardio e pelo rompimento de sua confiança numa perspectiva de mundo estruturada pela razão instrumental, o ouvinte é atravessado momentaneamente por uma cadeia de identificações, que associam o radical núcleo de seu ser vivente a outras instâncias da realidade, igualmente oprimidas e escamoteadas pela marcha do esclarecimento.

Diante de todo o averiguado, podemos considerar a música de Schönberg um veículo gnosiológico, que, ao mesmo tempo em que tem sua apreciação dificultada pela debilitação da sensibilidade e do entendimento no capitalismo tardio, constitui-se como uma barreira para esse estado de degeneração do espírito e como uma indicação para uma possível mudança.

Essa reflexão sobre o negativo comportado pela figura musical da dissonância nos deixa a seguinte pergunta: se for certo que o pensamento e suas diversas elaborações culturais se encontram sob a influência da pulsão, núcleo radicalmente indeterminado do humano, até onde se validariam as estéticas, que não levaram esse fato em consideração? Adorno viu a necessidade da incorporação desse registro negativo no campo do saber e a própria idéia de expressão constata isso, por ter sido modelada a partir da categoria psicanalítica de pulsão e de seu respectivo caráter de não-intencionalidade e de negação de figuras estabelecidas por uma lógica identitária. Consequentemente, outra pergunta que fica é: a estética que está cônica do referido problema não teria como dever, ou opção mais plausível, iniciar uma investigação criteriosa dos modos como esse núcleo neblinoso, concretamente manifestado pelo desejo e suas fantasias, se media na forma estética através do pensamento? Acreditamos que este seja um trabalho que deveria ser realizado, e a que muito agradeceríamos o esforço conceitual de Adorno que sempre procurou fazer emergir relações não-evidentes da realidade ao invés de conduzir uma mera averiguação das condições materiais patentes da realidade

empírica e estética. A difícil tarefa que aqui se apresenta é a de proporcionar dignidade ao negativo no campo da reflexão estética, pensando o seu manifestar nos âmbitos da produção e da recepção da arte.

Na medida em que o fenômeno do narcisismo mostrou desempenhar uma forte influência sobre a formação cognitiva e psíquica do indivíduo no capitalismo tardio como observado por Adorno, a exemplo de *A personalidade autoritária* durante o decurso da dissertação, ele se tornou peça chave fundamental para pensarmos sobre as raízes mais subterrâneas, e, portanto, menos aparentes da regressão auditiva. O estabelecimento de relações entre narcisismo e o fenômeno de depreciação da sensibilidade musical foi condição *sine qua non* para vislumbramos a dinâmica psíquica e cognitiva, polarizada pelo ouvinte e pela música nos três distintos capítulos. O narcisismo é base para a estruturação das relações intersubjetivas de identificação no vínculo, caracteristicamente sadomasoquista, estabelecido entre o ouvinte regressivo e a música ligeira, e a música de Stravinsky, e outros gêneros de mercadoria cultural; além disso, a demanda do indivíduo pelos mencionados produtos da indústria cultural se apóia na irresistível necessidade de preenchimento de uma carência narcísica, gerada pelo enfraquecimento de seu ego, mediante as opressivas e humilhantes condições de vida no capitalismo tardio; e como último ponto a ressaltar sobre o narcisismo da recepção regressiva, tem-se que o motivo principal da repulsa à música de Schönberg constitui no fato de ela afligir a débil capacidade funcional narcísica, que afasta de si a ambigüidade, gerada pelo processo de reflexão, e tudo mais que se choque com as suas seguras convicções e com o gozo narcísico dessa segurança decorrentes da crença na eficácia representacional da razão instrumental sobre a realidade.

Apesar de a idéia de regressão auditiva pensada por Adorno se referir, majoritariamente, à puerilização da esfera da cognição no indivíduo, e, por conseguinte, do entendimento, empenhamos em relacioná-la a um móbil pulsional e às suas prováveis

conseqüências psíquicas que, de certa forma, não se encontram absolutamente ausentes da perspectiva do filósofo.

Pensar Adorno através da psicanálise nos pareceu extremamente frutífero, já que a influência freudiana na constituição de sua filosofia é inegável, apesar de se mostrar muitas vezes esquecida em determinadas leituras, em virtude, dentre outros motivos, da própria crítica de nosso autor à psicanálise.

A interpretação de alguns apontamentos de Adorno sobre Stravinsky e Schönberg através da teoria psicanalítica nos propiciou um caso singular para a apreciação do modo de estruturação do diálogo entre sua filosofia e a psicanálise. Embora não fosse o interesse principal de nosso trabalho, o modo de incorporação da última pela primeira acabou recebendo um razoável empenho de nossa parte. Acreditamos que a mesma prática, realizada sobre outros conceitos de sua filosofia, pode revelar particularidades, ainda não despertadas e exploradas por outros estudos.

Além da questão da recepção da psicanálise pela filosofia de Adorno, a teoria psicanalítica se apresenta como ferramenta fundamental para analisar uma realidade, que se encontra intangível por outros discursos: a dinâmica psíquica entre o indivíduo e a sociedade.

Mediante a dívida de Adorno para com a psicanálise<sup>149</sup>, manifestada em suas elaborações conceituais e em sua maneira de avaliação da realidade, a teoria freudiana ilumina, de modo ímpar, a compreensão de sua obra. Ela possibilita a explicitação de elementos constitutivos de ordem psicanalítica que, ao não serem plenamente desenvolvidos por Adorno, são deixados para o posterior trabalho de interpretação do leitor.

Contudo, é importante lembrar, que por mais pregnantes que sejam as influências dos mais diversos campos do conhecimento dos quais se nutre o pensamento de Adorno, ele

---

<sup>149</sup> Por outro lado, podemos pensar em uma dívida da psicanálise com Adorno, na medida em que ele deu prosseguimento ao projeto de Freud de crítica da cultura pela psicanálise, ao aplicá-la argumentamente a fenômenos de grande contingente, de modo a desenvolver estudos que servem de base, simultaneamente, para psicologia social e para as ciências sociais.

nunca se vinculou dogmaticamente em nenhum deles. Essa nos parece uma das características mais importantes de seu pensar dialético: fruir das mais distintas, e mesmo contrastantes, formas do saber como filosofia, psicanálise, arte sem se ancorar exclusivamente em nenhuma delas para sua realização mesmo que a música tenha exercido um papel *sui generis* no processo de formação do seu pensamento.

Ao visualizarmos a totalidade de nosso trabalho, encerramos com a forte impressão de que, apesar dos obstáculos decorrentes da regressão auditiva e da negatividade, dificilmente digerível, da música de Schönberg, perdura a possibilidade de aquisição de um conhecimento oriundo dessa forma musical, mediante um árduo empenho do sujeito, e ao recurso de uma teoria estética, que, conceitualmente, consiga dizer, sem positivar, aquilo que a arte não procura falar, mas contém, de modo expressivo, em sua organização formal.

## Anexo: Uma gênese musical

Em resposta a essas dificuldades impostas à compreensão da *Filosofia da nova música*, elaboramos um texto sobre história da música. O empenho desse trabalho não se mostra gratuito, mas muito ao contrário, pois, além de esclarecer quanto aos meandros musicais propriamente ditos, coaduna-se com uma das principais questões, que, desenvolvida por Adorno na *Dialética do esclarecimento*, encontra continuidade na sua crítica perene durante o decorrer da *Filosofia da nova música*: o processo de racionalização levado à frente pela sociedade ocidental e a conseqüente repressão do indivíduo para que a roda continue a girar, mesmo que ela não saia do lugar; circunstância que provocaria seu colapso.

Este esforço nos parece justo e fundamental para a compreensão do conceito de regressão auditiva e de toda reflexão sobre a arte em Adorno, o qual não mais admitia a possibilidade de se escrever sobre estética sem participar da vida artística, como ainda fizeram Kant e Hegel (TE 367). Não se pode mais fazer uma estética baseada em preceitos normativos universais, já que a obra, enquanto momento negativo de geração e de asseguarção de sua singularidade pela oposição às precedentes referências estéticas, deve ser analisada de acordo com seu contexto histórico e não por invariantes temporais (NA 33/35). Na modernidade, a arte, ao propor, além da fruição de um registro sensível, uma reflexão acerca das condições próprias de seu *métier*<sup>150</sup> e das contingências sociais sobre as quais ela se estrutura, não se faz compreensível sem se estar consciente do decurso histórico de suas idéias e propostas.

Na construção dessa seção, vamos nos servir, em escala majoritária, do texto *O Som e o sentido* devido ao fato de seu autor, José Miguel Wisnik, tratar a música por um viés que encontra ressonâncias com a perspectiva de Adorno, na medida em que ele se pauta por

---

<sup>150</sup> Além de se referir ao saber e habilidade herdados da tradição e adquiridos com a experiência pelo artista, o *métier*, cuja tradução é ofício, designa, na acepção de Adorno, o potencial das faculdades pelas quais o artista consegue romper com os preceitos estéticos da tradição. Ver Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, p.118.

questões históricas, sociológicas, filosóficas, psicanalíticas e, além disso, se apóia em alguns pilares conceituais adornianos para fundamentar seu discurso.

A história da música trata da invenção de registros e posteriores rearticulações destes, que visam estabelecer uma configuração formal àquilo captado como som na natureza. Através do registro, que tem um aspecto fortemente étnico e histórico, na medida em que um mesmo som pode ser assimilado de diversas formas, de acordo com a cultura e a época, torna-se possível a atribuição de significados aos sons, os quais nada dizem em si mesmos (SS 24, 25).

Este processo de sujeição do som, elemento natural, a um tratamento, que viabilize seu controle, enquanto fenômeno, representa uma etapa na marcha do Esclarecimento, o qual, para salvaguardar o homem das ameaças da natureza, submete esta a uma lógica que possibilite, mas de forma insuficiente, sua inteligibilidade. A busca pela organização do cosmos é o principal ponto através do qual o mito e o esclarecimento se assemelham, onde se convergem o primitivo e o moderno. O compartilhar do mito e do esclarecimento, em relação a uma vontade de unidade da realidade caótica, aponta para a retroação do último ao primeiro; e este, o mito, como já esclarecimento (DE 23,39).

Com isso em mente, abordaremos o sistema modal, cuja sua proto-escala, a pentatônica, está presente na música das mais antigas tradições como China, Indonésia e África. Composta de 5 tons, que se articulam entre si com extrema facilidade devido a sua homogeneidade e estabilidade, essa escala é, como a escala diatônica, que veremos mais a frente, criada através de um encadeamento de intervalos de quinta sucessivas.<sup>151</sup>

A música modal, através da assimetria rítmica conduzida por um pulso fortemente marcado, entrelaça de forma integrada o canto, o instrumental e a dança para criar uma sensação de circularidade temporal (SS 71). Através de melodias geradoras de um tempo

---

<sup>151</sup> Um intervalo musical representa o espaço entre dois sons afinados no campo das alturas. No caso, a distância entre uma nota e a quinta nota a partir dela, como a exemplo, dó e sol.

circular estranho à sucessão temporal estruturada por relações de causalidade, a música modal se caracteriza pela recorrência, onde o acontecer, enquanto diferença, é expurgado para que se preserve a ordem cósmica, a que a sociedade mítica se encontra atrelada (SS 69).

Cabe ressaltar a importância dada ao aspecto acústico nas cosmogonias das mais diversas culturas: o deus como uma voz que surge do vazio silencioso; o homem e o mundo criados por elementos como sopro, trovão, entre outros momentos de manifestação do som, o qual se coloca como primado na origem da vida e do universo (SS 34). Isso nos torna compreensível a ênfase dada ao elemento musical no hinduísmo, onde a respiração e a própria voz, como articuladora de mantras, recebem especial atenção. Segundo os devotos, a sílaba sagrada *Oum*, proferida em tom adequado, possui a potência de ressoar a gênese cósmica.

Essa música de aspecto sacrificial, em que o ouvinte se encontra envolvido de corpo e alma em um ritual, pretende representar essa sociedade e assegurar a estabilidade característica desta (SS 70). Por não explicitar criticamente as contradições sociais existentes na sua forma, a música modal é ideológica como representação. Sua estaticidade movente, constituída através de um eixo harmônico fixo – uma tônica no grave –, que atravessa toda a música, e em relação ao qual, todas outras notas se subordinam, representa a resistência à mudança (SS 73). Outro detalhe da música modal, realizada a partir da escala pentatônica, é a ausência de temas individualizados, já que as melodias, apenas manifestam a sonoridade de suas respectivas escalas constitutivas, sem atraírem a atenção para si mesmas como motivos acabados (SS 72). Elas apenas circundam em torno de um centro inamovível e onipresente como a terra nessa música, onde corpo, coletividade, e imutabilidade são constantemente aludidos e salientados.

Na Grécia antiga, a escala pentatônica sofreria uma modificação sensível ao incorporar duas notas em sua configuração: através da continuidade do ciclo de quintas, referido anteriormente, a nota mi é colocada em relação de meio tom com o fá, e a nota si é situada



nesta mesma métrica em relação ao dó. Essa mudança cria uma escala, a diatônica, bem mais intrincada, e de dinâmica diferenciada, devido à geração de um intervalo inexistente anteriormente, o trítono (SS 74). O trítono, ou quarta aumentada, é o intervalo que, através de sua composição de três tons, divide, cinde ao meio a oitava estabelecida como unidade. Dotado de extremada dissonância, ele viria a ser chamado de *diabolus in musica* na idade média, época em que se tornaria um problema musical de proporções maiores.

Apesar do uso modal dado pelos gregos à nova escala, ela apresenta, graças à inserção da dissonância do trítono, uma complexidade criadora de ricas relações intervalares, que possibilitam sonoridades antes irrealizáveis (SS 75). O rodízio de tônicas, diferentemente do uso da tônica fixa utilizada na pentatônica, possibilita a variação da dinâmica modal, na medida em que cada nota, ao se portar como tônica, vem a causar uma distribuição específica de intervalos (SS 78). Com isso, cada modo, enquanto um conjunto de notas estruturado pelas relações intervalares condizentes a uma determinada nota da escala e seu respectivo oitavamento<sup>152</sup>, gerava uma atmosfera afetiva peculiar.

Como a escala pentatônica, a diatônica, desenvolvida no ocidente pelos gregos, se relaciona, através da analogia estabelecida entre sua métrica intervalar e os princípios numerológicos de caráter pitagórico, ao cosmos (SS 91). Não é por mera coincidência, que, assim como os sete planetas do modelo planetário tradicional<sup>153</sup>, sete, também, são suas notas (SS 91). Na última seção de *A república* de Platão, encontramos sistematizada essa abordagem do mundo a partir de um modelo musical. Esta proposta de analogia, música-mundo, enquanto fundamento composicional, se estendeu à teoria musical medieval e renascentista, e deixou resquícios mesmo na música da alta tradição européia, que continuou a cultivar princípios matemáticos para o manejo do material musical (SS 93). Nessa obra, um

---

<sup>152</sup> A repetição da mesma nota num registro, que vai do grave ao agudo, como a exemplo, o percurso de dó ao mesmo dó situado em um oitava acima.

<sup>153</sup> Lua, Sol, Vênus, Mercúrio, Marte, Júpiter e Saturno.

outro aspecto de interesse para o nosso percurso é a relação entre a música e a formação ética do cidadão na *pólis* grega. Para o bem proceder, para a harmonia da *pólis*, os indivíduos não deveriam se expor às músicas compostas de harmonias derivadas do modo lídio e jônio, as quais eram consideradas efeminadas e estimuladoras de diversos outros desvios nada positivos para a formação do caráter do indivíduo (SS 95). A música mais rítmica, que serve ao transe nos rituais dionisíacos, e se encontra fortemente associada às esferas marginais<sup>154</sup> da *pólis*, é coibida, iniciando a separação daquela, da música das alturas (SS 95). Em contraposição à sonoridade procedente desses modos musicais desagregadores do caráter, valoriza-se a música estruturada a partir do modo dórico que, em seu aspecto apolíneo, promove a altivez e a elevação do espírito, necessárias à formação do cidadão (SS 94). Apesar das distinções entre a música modal pentatônica e a música diatônica modal, esta propõe, à semelhança daquela, uma representação musical de uma totalidade pautada pela imutabilidade da situação, e se mostra como necessária ao regular andamento da sociedade (SS92).

É através do canto gregoriano, durante a idade média, que a anterior inserção do trítone na música viria a se tornar mais problemática, e esse intervalo musical ganharia o devido nome de *diabolus in musica*. No registro modal, a instabilidade dissonante desse intervalo era minguada pelo elemento rítmico; já no canto gregoriano, na medida em que se pretende extirpar todo elemento referente ao corporal, em busca de uma sublimação absoluta através do aspecto meditativo dessa música, não se pode contar com o ritmo, que se encontra fortemente associado ao corpo mediante seu pulso (SS 99). A instrumentação também é abandonada nessa concepção de música, em que vigora um anti-sensualismo clerical. Sem tais recursos, o trítone aparece desnudado na inteireza de seu poder dissonante, do qual se foge como do diabo, e passa a representar um problema não só composicional, como também, moral e metafísico (SS 75). A nota si, sétima e última nota incorporada na constituição da

---

<sup>154</sup> Os não-cidadãos: mulheres, camponeses apartados do controle estatal, e escravos. A este último grupo se atribuíam os ritmos considerados não-harmônicos.

escala diatônica através do prosseguimento do ciclo de quintas, e que possibilitou o surgimento do trítono, não recebe nome durante o período medieval (SS 76). O inominável angustiante<sup>155</sup> seria contornado através de expedientes composicionais como a solmização, desenvolvida por Guido d'Arezzo no século XI e largamente utilizada nos séculos posteriores (SS 76).

A partir do século IX temos uma progressão da polifonia, que vai do movimento uníssono do cantochão, atravessa o *organum* paralelo e melismático (século XII), e chega ao moteto, que caracterizou a excelência da música erudita dos séculos XIII, XIV e XV (SS 111). Por duas vezes, a igreja reage negativamente ao desenvolvimento da polifonia: a prática abusiva dessa técnica é condenada pelo papa João XXII em 1324 (SS 115); e 200 anos depois, o Concílio de Trento decide pela proibição dos motetos politextuais, a qual se realiza sob a pena de Palestrina, que reduz a complexidade do contraponto, ao limitar a independência das vozes no intuito de restaurar a inteligibilidade da música enquanto palavra cantada procedente dos textos sacros (SS 117). A contestação pela igreja das novas diretrizes composicionais demonstra o temor dessa instituição social tanto em relação às transformações ocorridas no domínio da música, quanto às propriamente da sociedade. Além das manifestações sociais decorrentes da revolta da população em relação às precárias condições de vida asseguradas pela desigualdade da ordem feudal, a igreja se acha duplamente receosa quanto às mudanças ocorridas no âmbito da música: teme que qualquer modificação no campo da música transgrida a sagrada ordem do cosmo, e, por conseguinte, afete reflexivamente a paz social; e na medida em que a música se estabelece como veículo de influência sobre a conduta pessoal, a igreja teme pela repercussão negativa daquela sobre seu quadro pessoal e sobre seus fiéis

---

<sup>155</sup> Tudo o que se mantém fora da delimitação conceitual realizada pelo esclarecimento em seu intuito de controle da realidade torna-se fonte de angústia. Ver Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.29.

mediante a modificação de critérios musicais de uma serena sonoridade estruturante da paz interna dos indivíduos e, conseqüentemente, necessária à salvaguarda da ordem na sociedade.

O rebuliço polifônico, que tem analogia com o desenvolvimento das cidades, dos burgos e com as transgressões das normas eclesiásticas pelos senhores feudais devido ao aumento de seus poderes, ganharia sua forma definitiva tonal com Bach no início do século XVIII (SS 112, 118). Através do temperamento da escala diatônica, Bach insere sensíveis modificações na música ocidental: possibilita a articulação consistente entre planos vertical (harmonia) e horizontal (melodia); resolve o desarranjo causado na polifonia pelo excesso de elementos sonoros, que, sem um parâmetro geral de afinação, se chocavam e, por conseguinte, causavam distorção e entravavam o desenvolvimento musical; e instaura o princípio de modulação, através do qual a fuga pôde se realizar e se tornar o pórtico da música moderna (SS 120/122).

A escala temperada representa um momento decisivo no percurso da racionalização do material musical. Através da determinação matemática, que não condiz exatamente com as propriedades acústicas dos intervalos, Bach realiza a padronização do menor intervalo da escala diatônica, o semitom (SS 121). Mediante este desenvolvimento, que tem seu caráter inaugural com o *Cravo bem-temperado*, a modulação pode se realizar solidamente (TE 371). Esta consiste em transpor uma harmonia processada em uma determinada nota para um outro tom, tornando possível um maior desenvolvimento da forma musical através do contraste entre os dois tons, característico da fuga (SS 120). A transposição de uma tônica a outra nota e o conseqüente investimento desta por respectivas funções daquela, só podem ser realizados, ao se igualar metricamente todos os semitons, pois dessa forma, a passagem de um tom a outro não implica mudança na métrica intervalar a que se encontra disposta uma determinada harmonia.

É neste labirinto cromático criado por Bach, cuja sistemática métrica possibilita, não só a transposição por tom, como também, pelos 12 semitons, que a instabilidade do trítono será administrada e utilizada como ingrediente imprescindível ao movimento de tensão e repouso característico do sistema tonal (SS 130). É necessário pontuar que, apesar do conflito trabalhado no decurso da composição, o final se presta à calma, ao repouso tranqüilo, à resolução do trítono ao retornar à tônica (SS 119). Devido ao perfeito ajuste do modo de dó (jônio) à dinâmica da tonalidade, ele adquire primazia sobre os outros modos, que, diferentemente dele, não acentuam de forma brilhante o jogo característico entre tônica e quinta, propiciador de tensão e de repouso (SS 126). A tensão da melodia alcançada pelo movimento ascendente<sup>156</sup> da quinta em relação à tônica, resolve-se perfeitamente ao retornar a esta. Essa afinidade é também visível na relação harmônica estabelecida pela sucessão do acorde do quinto grau com sétima ao acorde do primeiro grau, que se coloca como ótimo terreno para o pouso tranqüilo daquele, através do deslizamento sutil realizado entre os semitons de ambos acordes (SS 129).<sup>157</sup>

A polissemia sonora favorecida pela disposição intervalar específica de cada modo é relegada em prol da instauração do modo jônio como referência escalar tonal. Com isso em mente, alarga-se a compreensão sobre a referida analogia da moedinha de dor maior na *Filosofia da nova música*. O sistema tonal, constituído *pari passu* ao contexto histórico de formação da burguesia e sua ascensão (século XVII), ao estabelecer a nota dó e sua referente escala como denominador comum, que se impõe sobre as outras notas durante a modulação, destitui-as de suas especificidades. De forma análoga procede o capital, ao promover a

---

<sup>156</sup> Movimento realizado do grave em direção ao agudo.

<sup>157</sup> Também chamado de acorde de sétima dominante, o acorde do quinto grau (sol, em relação a dó) com sétima possui em sua formação, o trítono (o intervalo de quarta aumentada existente entre fá e si). Constituído por terças superpostas (sol, si, ré, fá), esse acorde, em seu retorno ao acorde do primeiro grau (dó), formado pelas notas dó, mi, e sol, encaixa-se perfeitamente a este através do delicado movimento cromático da nota si em relação a dó, e de fá em relação a mi, resolvendo o trítono.

intercambialidade de todas as coisas através do princípio abstracional do valor de troca movido pela lógica burguesa em vigor no mercado.

Bach incorpora a forte tendência de racionalização da época burguesa, e, com isso, fornece os primeiros modelos para a objetificação do sujeito burguês através da fuga. Nessa forma musical, o compositor procura estruturar uma unidade a partir da oposição dos extremos contraditórios da música de seu tempo: a harmonia do baixo contínuo e o contraponto estrito, herdado de Palestrina (AM 228). Através de recursos intrínsecos ao material musical, de uma lógica imanente, diferenciadamente de seus contemporâneos, Bach reuniu harmonia tonal e polifonia (AM 226, 227). Para justificar a progressão harmônica sustentada pelo baixo contínuo e organizá-la polifonicamente pela simultaneidade das vozes independentes, o compositor decompõe o material temático dado em suas menores partículas (AM 228). Este processo de impulso burguês racionalizante, que possibilitou um alargamento do domínio sobre a natureza musical através do refinamento da técnica, fornece a Bach o estatuto de primeiro protagonista da reflexão do material musical (AM 227, 229). Mediante um tratamento dialético, em termos hegelianos, a tonalidade, forma dada, é contestada em sua objetividade e reconstituída pelo sujeito que, representado na música pelo tema, transcende sua subjetividade ao se objetificar pela estrutura formal sem se excluir (AM 226, 229).

Pelo aspecto dissonante, ruidoso, do trítono, desafiador da unidade, mas ao mesmo tempo estimulador da dinâmica tonal, caracterizada pela interação entre tensão e repouso, evidencia-se a afinação entre seu desenvolvimento, como processo histórico, e o surgimento da burguesia. Além de sua enorme força de mobilização social, a burguesia social propunha o questionamento do antigo regime e de toda santidade dos valores deste como tarefa inescusável à sua consolidação como classe assegurada em seus direitos políticos, apesar de trair seu projeto de autonomia do homem, após alcançar seu tão almejado lugar no poder.

Se no período clássico, Mozart e Haydn se aproveitam do equilíbrio alcançado pelo sistema tonal – o que se percebe na construção das frases e no esqueleto da sonata, onde a tensão se encontra mobilizada e se resolve suntuosamente através do uso habilidoso das convenções pelos mencionados compositores –, no romantismo presenciamos as dificuldades resolutivas em Liszt e Beethoven diante das conseqüências mais avançadas, advindas da inserção do trítone, como o aumento da já iniciada dificuldade de produzir diferenciação mediante a progressão gradual da equivalência entre dissonância e consonância, entre outras mudanças, que viriam a configurar grandes desafios para a composição no século XX (SS 119, 141).

Em Beethoven, a oposição da subjetividade às formas tradicionais se intensifica vorazmente, possibilitando uma poética extremamente pessoal através da subjetificação da forma sonata, que passa a se desenvolver pela primazia da reflexão subjetiva do tema (SS 139, 142). Opondo-se ao fundo harmônico, o tema, como aspecto melódico, permite a expansão do desenvolvimento. A expressão, como força dinâmica e dramática viabilizadas pela subjetividade, representa um avanço no nível da contestação das formas tradicionais, a qual viria a caracterizar a vanguarda musical do século XX. Nas suas obras tardias<sup>158</sup>, marcadas pelo áspero e contundente digladiar entre o universal e o particular, manifesta-se a impossibilidade de síntese consistente devido à tensão não-resolvida precedente do conflito, entre sujeito e formas, gerador de fissuras (AM 239). Em uma música que, diferentemente de Bach<sup>159</sup>, a espontaneidade não admite segurança dada pela harmonia, a unidade surge a partir da fragmentação formal, em que os temas, como fórmulas de tonalidade, são constantemente rearranjados no decurso da obra (AM 234/240). Nesse processo de desenvolvimento do material, apresenta-se o progresso do Espírito, como momento de consciência em Hegel,

---

<sup>158</sup> Entre elas, *Missa solemnis*, que sacrifica a síntese. Ver Paddison, Max. *Adorno's aesthetics of music*, p.239.

<sup>159</sup> Na construção melódica das obras de Bach, não há nota que não se integre ao fundo harmônico. Conclui-se que o compositor é mais um harmonista que contrapontista. Ver Adorno, Theodor. *Filosofia da nova música*, p.76.

adquirido através da conquista gradual da liberdade do sujeito em relação ao mito (AM 236). A forma musical, em sua objetividade, só pode ser pensada enquanto um momento construído a partir de sua dialética com o sujeito. Além disso, Beethoven, protótipo da burguesia revolucionária<sup>160</sup>, inicia o movimento de autonomia da música, ao afastá-la das instituições sociais como a Igreja, que reivindicava adequação dessa arte ao âmbito religioso (AM 233). Ao recusar a aparência ilusória de unidade através da busca pela verdade, a música de Beethoven contesta o aspecto de mercadoria que muitas composições de sua época adotariam ao se vincular às demandas de um mercado e seus ouvintes (AM 239). O estabelecimento do caráter de autonomia da música frente a outras instâncias sociais é uma das problemáticas herdadas de Beethoven pela música vanguardista do século posterior.<sup>161</sup>

Após nossa trajetória pela história dos momentos musicais, em que se tem o oriente e ocidente incorporados pelas suas respectivas estruturas musicais, nota-se como ambos extremos, apesar de suas mais distintas configurações, se apresentam sobre via de semelhança quanto ao esclarecimento, que, realizado em relação ao externo sonoro, tem seu correlato interno.

Como protagonizado por Ulisses na *Odisséia*, o esclarecimento é a história do progresso da civilização mediante a ordenação da realidade caótica e a paralela repressão dos ímpetos pulsionais (DE 43). Da sociedade mítica aos tempos modernos, como vimos, esse processo se encontra presente pela manifestação da necessidade de uma totalidade dominadora, que possibilite o controle da natureza e do homem, enquanto ser racional e pulsional. Nos ritos primitivos, a música associada ao sacrifício presta-se à ordenação do

---

<sup>160</sup> Através de suas fases composicionais, a música de Beethoven representa a ascensão e declínio do idealismo burguês. Ver Witkin, Robert. *Adorno on music*, p.60.

<sup>161</sup> A partir de uma reflexão sobre artesanato e arte, Schönberg compartilha deste ideal musical de Beethoven, ao estabelecer a ausência de finalidade e a expressão como as coisas mais relevantes na arte. Pela primeira, sobre forte fundamento estético kantiano, ele condena a submissão da música às forças externas, como a crescente ordem do mercado e a demanda de seus consumidores; pela segunda, ele afirma a necessidade da reflexão subjetiva para o desenvolvimento do material musical em sua objetividade. É interessante notar que Adorno, em sua análise estética, também atribui extrema importância a esses dois critérios, entre outros. Ver Schönberg, Arnold. *Harmonia*, p.563.



espírito através da simbolização do aspecto violento da pulsão sexual. Na Grécia antiga, vemos o quanto o uso da dinâmica musical, como meio pedagógico disciplinador, auxilia o processo de constituição do caráter e a manutenção da unidade psíquica, que sobre o transe dionisíaco revela as facetas mais perturbadoras do homem, ao suscitar sua feminilidade, lascívia, entre outros comportamentos característicos dos excluídos da pólis. O aspecto disciplinar da música revela a ânsia do homem em se salvaguardar tanto da natureza externa, quanto da pulsão sexual, que lhe aflige internamente. Na idade média, existia todo um cuidado em extirpar os parâmetros musicais relacionados mais diretamente ao corpo e, conseqüentemente, suscetíveis de provocar um gozo impiedoso da pretendida ascese através da meditação religiosa “musicada”. Além disso, nota-se a necessidade de variadas manobras para evitar a dissonância provida pela assimilação do trítono, que se coloca como o diabo, sobre o qual se deve calar. Na idade moderna, essa tensão, vinculada ao nefasto, ao aparecimento repentino da agressividade pulsional, é, através de sua minuciosa administração por convenções, que violentam o campo acústico, colocada para trabalhar a favor da música, permitindo uma possibilidade de gozo, mas contido, ao sujeito burguês. E assim como se processa uma cerrada administração do trítono, que tem sua rebeldia dissonante transformada em energia para o movimento da composição tonal, a sociedade burguesa, através de certos mecanismos, faz com que a violência pulsional do indivíduo seja utilizada a favor do movimento progressivo da civilização<sup>162</sup>. O demônio, que antes perturbava e impossibilitava a ordem, é, agora, gerenciado para trabalhar para a civilização. O consumado pacto da humanidade com o diabo é a abertura para o mundo moderno (SS 134).

De que forma se explicaria essa interação entre música e psique?

Desde a primitividade, e nas mais distintas culturas, a música é associada ao espírito, devido ao aspecto não-referencial de ambos (SS 25). A identificação entre música e espírito,

---

<sup>162</sup> Como observado por Marcuse em *O homem unidimensional*. Ver Jimenez, Marc. *Para ler Adorno*, p.103.

mediante a invisibilidade de ambos, fundamentava a crença na sensibilização do espírito pela música e a manifestação dele através do espectro sonoro. Se pensarmos que o corpo, como ressoador cósmico (SS 35), é a mediação através da qual a psique do indivíduo vem a se estruturar por derivação metáforo-metonímico, podemos compreender uma das facetas desse intrigante fenômeno da influência da música sobre a alma.<sup>163</sup> A constituição da psique por um vínculo de semelhança e diferenciação em relação à sua unidade corporal representa um processo em que o invisível é gerado pelo visível, o intangível pelo tangível. Nesta transposição de um registro biológico para o psíquico, a diferenciação inicial relacionada à evolução estrutural da psique, vem a se transformar em semelhança quando, ao final, sua unidade se mostra constituída.<sup>164</sup> A partir dessa argumentação, de viés genético, sobre a gênese da unidade egóica correlativa à estruturação do todo corpóreo (VP 288), evidencia-se como o som, enquanto registro enformado e significável historicamente, influencia a psique do indivíduo. Nessa perspectiva, o corpo, dotado de uma sensibilidade constituída historicamente, se encontra como veículo essencial para a propagação do som aos recônditos internos do humano. Isso explica como a música, enquanto processo de dominação do âmbito natural externo, pode auxiliar o processo de dominação interna na organização da unidade psíquica pelo controle das forças pulsionais. A imposição de um princípio de ordem à realidade é fruto da projeção da vontade de harmonia interna do sujeito na necessidade de impedir a desestabilização de sua unidade egóica pelo

---

<sup>163</sup> O tratamento dado por nós a essa questão se encontra amparado na discussão de Jean Laplanche sobre o estatuto das figuras de linguagem, metáfora e metonímia, na psicanálise, mais precisamente, nos processos de derivação de entidades psíquicas a partir da transposição analógica entre campos constituídos por registros distintos. Segundo o autor, é a partir da interação entre metáfora e metonímia, e não a exclusão de uma em relação à outra, que se pode validar consistentemente a idéia psicanalítica da constituição do sujeito a partir de objetos internos formados a partir de estímulos externos. Esse caro tema, amplamente discutido pelo psicanalista em *Vida e morte em psicanálise*, p.131/143, ocupa vários outros momentos de sua reflexão, a exemplo de *A angústia*, p.196/206, e de *O Inconsciente e o ID*, p.249/256.

<sup>164</sup> A partir de Freud, Laplanche lembra que o ego se constitui simultaneamente como metonímia (contigüidade) e como metáfora (semelhança) da superfície corpórea, já que ele se estabelece, simultaneamente, como prolongamento e projeção do organismo humano e de suas respectivas excitações. Ver Laplanche, Jean. *Vida e morte em psicanálise*, p.139.

afluir de um ímpeto pulsional transbordante.<sup>165</sup> O ato de não transgredir uma escala pelo uso de um som gerador de cacofonia, devido a não inserção dele dentro do código sonoro estruturado por aquela escala, manifesta a vontade de um ego organizador da psique de afastar o que provoca seu descentramento, e, conseqüentemente, a instabilidade do espírito<sup>166</sup>. Como a dissonância, em que se trata de harmônicos mais profundos, mais distanciados, da estrutura harmônica (HL 58)<sup>167</sup>, assim, seu correlato espiritual, a pulsão, através de seus representantes ideativos, se encontra latente nas profundezas obscuras da alma (VP 454). Ambas, dissonância e pulsão, como forças desfragmentadoras de uma totalidade externa ou interna, tornam-se alvos de interdição pelo processo civilizatório ocidental. Do mito à ciência, o conhecimento da realidade, enquanto momento percepção e construção da mesma, se encontra fortemente influenciado pelo princípio de autoconservação do sujeito (AD 16). O arrefecimento da sexualidade se realiza constantemente em Ulisses como necessidade de se autoconservar em relação a duas ameaças: o ataque pulsional à integridade de sua estrutura psíquica, à sua boa saúde mental, mediante a precipitação de um gozo intenso, cujo caráter mortífero se deve ao desprazer e sofrimento vinculados a essa experiência<sup>168</sup>; a exclusão social e repressão articulada pela civilização ocidental, que institui como tabu, a manifestação de um gozo real<sup>169</sup>, devido a este colocar em risco a ordem e progresso almejados pela civilização (DE 132).

---

<sup>165</sup> Laplanche, Jean. *O Inconsciente e o Id*, p.199.

<sup>166</sup> Como medida de autoconservação, o esforço para manter a coesão do ego se processa durante toda a trajetória da civilização. Ver Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p.44.

<sup>167</sup> Ou seja, a dissonância é dificilmente percebida pelo ouvido como elemento harmônico contribuinte para o aspecto de unidade tomado pela harmonia.

<sup>168</sup> Freitas, Verlaine. “O enigma da sublimação”, p.6, 7.

<sup>169</sup> Refiro-me a um gozo que respeite a incompletude própria e característica do desejo, pela qual este deve seu eterno alento, em contraste com a satisfação prometida pela indústria cultural através de seus objetos totais fantasmagóricos constantemente impugnados ao indivíduo como meio de enganá-lo quanto à sua satisfação pulsional. Levantado por Adorno, o problema da impossibilidade de uma satisfação total mediante ao estado de cisão vivenciado pelo homem em sociedade é pensado aqui pela perspectiva da falta constitutiva do desejo, que, como observou Garcia-Roza, é compartilhada por Hegel, na *Fenomenologia do Espírito*, e por Freud, na *Interpretação dos sonhos*, apesar de que este, mesmo que fortuitamente influenciado pelo primeiro, estabelece uma concepção distinta daquele ao

Essa associação entre música e psiquismo nos elucida algumas nuances do domínio externo e interno desenvolvido no campo musical pelo esclarecimento no objetivo de submeter à realidade a uma totalidade.

Cabe a observação de que alguns importantes compositores, como Debussy e Wagner, não referidos até o presente momento, serão ainda contemplados nos capítulos dois e três da dissertação. Optamos por esse procedimento, na medida em que acreditamos ser mais conveniente tratá-los junto à Schönberg e Stravinsky, os quais são historicamente mais próximos àqueles e estabelecem cerrada intimidade entre si. Além disso, o momento histórico da música desenvolvido até aqui, em relação à luz projetada sobre o restante de nossa trilha, se mostra suficiente para os nossos fins.

---

pensar o desejo pela via do inconsciente. Em ambos os casos, a falta é o que faz com que o desejo deslize interminavelmente de objeto em objeto, numa satisfação sempre adiada e nunca atingida. Ver Garcia-Roza, Luiz. *Freud e o Inconsciente*, p.139, 143.

## **Bibliografia**

ADORNO, Theodor W. “Arnold Schönberg (1874 – 1951)”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Berg: master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. “Educação após Auschwitz”. In: *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. “Em defesa de Bach contra seus admiradores”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. *Freud en la actualidad*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

\_\_\_\_\_. “O ensaio como forma”. In: *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. “Sobre sujeito e objeto”. In: *Palavras e Sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. *A dialética da vertigem: Adorno e a filosofia moral*. São Paulo: Escuta, 2005; Belo Horizonte: FUMEC, 2005.

AMARAL, Mônica do. “A sublimação estética nos interstícios da cultura contemporânea”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, 1998, vol.32, n.2.

\_\_\_\_\_. *O espectro de Narciso na modernidade: de Freud a Adorno*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. *Da sedução*. Campinas: Papyrus, 2006.

- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BLEICHMAR, Silvia. *Clínica psicanalítica e neogênese*. São Paulo: Annablume, 2005.
- BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. New York: The Free Press, 1979.
- COHN, Gabriel. “Adorno e a teoria crítica da sociedade”. In: *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- COOK, Deborah. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.
- DANTO, Arthur. “O fim da arte”. Tradução: Rodrigo Duarte. Inédito.
- DEATHRIDGE, John; DAHLHAUS, Carl. *Wagner*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1988.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Deixar o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.
- \_\_\_\_\_. “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”. In: *Studia kantiana*, São Paulo, 2002, vol.4, n.1.
- FREITAS, Verlaine. “A cultura narcísica”. Inédito.
- \_\_\_\_\_. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- \_\_\_\_\_. “O dissonante e o demoníaco: insuficiência do negativo na teoria erótica e estética de Marcuse.” In: *Congresso internacional Dimensão Estética*, Belo Horizonte, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O enigma da sublimação”. Inédito.
- \_\_\_\_\_. “Sublimação: a ruptura da inércia mimética do desejo”. In: *Congresso internacional estéticas do deslocamento*, Belo Horizonte, 2008.
- \_\_\_\_\_. “Tertium non datur: a dicotomia espírito/natureza na moral esclarecida e em sua crítica”. Inédito.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

\_\_\_\_\_. *Algumas idéias sobre desenvolvimento e regressão – etiologia*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XVI.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre Histeria*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, vol. II.

\_\_\_\_\_. *Mal-estar na civilização*. In: *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *Psicologia de grupo e análise do ego*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, vol. XVIII.

\_\_\_\_\_. *Publicações pré-psicanálticas e esboços inéditos*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, vol. I.

\_\_\_\_\_. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, vol. VI.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1995, vol. XIII.

\_\_\_\_\_. *Um caso de histeria*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, vol. VII.

\_\_\_\_\_. *Uma breve história da psicanálise*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969, vol. XIX.

GARCIA-ROSA, Luiz. *Freud e o Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Vol.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GOEHR, Lydia. “Dissonant works and the listening public”. In: *The Cambridge companion to Adorno*. New York: Cambridge University Press, 2004.

GREEBERG, Clement. “Vanguarda e Kitsch”. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JARVIS, Simon. *Adorno: a critical introduction*. New York: Routledge, 1988.

- JAY, Martin. *As idéias de Adorno*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- JORGE, Marco Antônio C.; FERREIRA, Nadiá Paulo. *Lacan: o grande freudiano*. In: *Passo – a passo – 56*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas I: A angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Problemáticas III: A sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Problemáticas IV: O Inconsciente e o Id*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte em psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
- \_\_\_\_\_; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LESSING, G.E. *O Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MODERNO, João Ricardo. “A atualidade negativa de Adorno”. In: *Tempo Brasileiro* n° 155. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- NASIO, J.-D. *O livro do dor e do amor*. São Paulo: Jorge Zahar, 1997.
- PADDISON, Max. *Adorno’s aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Elementos de uma filosofia da educação em Theodor Wiesengrund Adorno*. Belo Horizonte: Mãos Unidas, 1996.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Adorno e a psicanálise”. In: *Tempo Brasileiro* n° 155. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*. São Paulo: UNESP, 2006.
- SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1970.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.



WELLMER, Albrecht. “Sobre a negatividade e a autonomia da arte: sobre a atualidade estética de Adorno”. In: *Tempo Brasileiro* n° 155. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WITKIN, Robert W. *Adorno on music*. London: Routledge, 2000.

## **Resumo**

O intuito de nosso trabalho foi compreender como a regressão auditiva, pensada por Adorno, dificulta a assimilação pelo indivíduo de um conhecimento sobre a realidade a partir da música. Iniciamos com uma investigação sobre a origem psicanalítica do conceito de regressão e com o estabelecimento de semelhanças e distinções entre essa acepção e o seu correlato filosófico, elaborado inicialmente por Adorno no *Fetichismo da música e regressão da audição*. No capítulo adiante, fizemos uma análise do potencial extremamente regressivo da proposta estética de Stravinsky a partir dos apontamentos do filósofo na *Filosofia da nova música*. O último capítulo busca evidenciar como a música de Schönberg se constitui em um singular veículo de conhecimento e tem a sua recepção obstruída perante a tendência degenerativa estimulada pela sonoridade de Stravinsky.

## **Abstract**

The aim of our study was to understand how the regression of listening, thought by Adorno, prevents the assimilation by the individual of a knowledge regarding reality from music. We start by investigating the psychoanalytic origin of the concept of regression and the establishment of similarities and distinctions between this concept and its philosophical correlate, initially prepared by Adorno in the *On the fetish character in music and the regression of listening*. In the section forward, we analyze the extremely regressive potential of the Stravinsky's aesthetic proposal from the notes of the philosopher in the *Philosophy of new music*. The final chapter seeks to highlight how the music of Schönberg is built itself as a distinct vehicle of knowledge and how its reception is blocked before the degenerative trend stimulated by Stravinsky.