

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

FELÍCIO RAMALHO RIBEIRO

**MÚSICA, COGNIÇÃO E DESEJO**  
A CRÍTICA CULTURAL DE TH. ADORNO E O DODECAFONISMO DE  
SCHÖNBERG

Belo Horizonte

2017

FELÍCIO RAMALHO RIBEIRO

**MÚSICA, COGNIÇÃO E DESEJO**

A CRÍTICA CULTURAL DE TH. ADORNO E O DODECAFONISMO DE  
SCHÖNBERG

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas

Belo Horizonte

2017

100

R484m

2017

Ribeiro, Felício Ramalho

Música, cognição e desejo [manuscrito] : a crítica cultural de Th. Adorno e o dodecafonismo de Schönberg / Felício Ramalho Ribeiro. - 2017.

233 f.

Orientador: Verlaine Freitas.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses. 2. Música – Teses. 3. Psicanálise - Teses. 4. Estética - Teses. 5. Adorno, Theodor W. 1903-1968. I. Freitas, Verlaine. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



## ATA DA DEFESA DE TESE DO ALUNO FELÍCIO RAMALHO RIBEIRO

Realizou-se, no dia 12 de maio de 2017, às 14:00 horas na Sala 4094, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de tese, intitulada *Música, cognição e desejo: A crítica cultural de Th. Adorno e o dodecafonismo de Schönberg*, apresentada por FELÍCIO RAMALHO RIBEIRO, número de registro 2010655685, graduado no curso de HISTÓRIA/NOTURNO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof. Verlaine Freitas - Orientador (UFMG), Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (UFMG), Prof. Eduardo Soares Neves Silva (UFMG), Prof. Bruno Almeida Guimarães (UFOP), Prof(a). Douglas Garcia Alves Junior (UFOP).

A Comissão considerou a tese:

- Aprovada... *noventa e quatro* ..... (94)
- Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada pelos membros da Comissão.  
Belo Horizonte, 12 de maio de 2017.

Prof. Verlaine Freitas (Doutor)

Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (Doutor)

Prof. Eduardo Soares Neves Silva (Doutor)

Prof. Bruno Almeida Guimarães (Doutor)

Prof. Douglas Garcia Alves Junior (Doutor)

Dedico este trabalho aos meus pais, Geisa e Belmiro, e à Alaíde.

Agradecimentos:

Gostaria de agradecer:

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 e pela eficiência para tratar das questões administrativas relacionadas ao andamento do nosso trabalho;

à ex-secretária da Pós-Graduação em Filosofia Andrea Baumgratz e ao seu sucessor no cargo, André Ferreira, pelo tratamento atencioso dos assuntos de interesse da minha pesquisa junto a este departamento e aos órgãos administrativos federais;

aos professores Eduardo Soares Neves e Bruno Guimarães, os quais contribuíram com a reflexão do tema a partir de seus apontamentos no processo de qualificação da tese;

e, em especial, ao professor Verlaine Freitas, que, sempre se mostrou disponível para ouvir as minhas indagações, trazendo luz nos momentos mais difíceis da elaboração do nosso trabalho por meio da

sugestão de caminhos possíveis para o seu desenvolvimento. A sua orientação minuciosa, em conjunto com as suas aulas, extremamente bem articuladas, exerceu um papel singular e decisivo nessa etapa de nossa formação intelectual.

## **Resumo**

O intuito de nosso trabalho foi compreender como a música de Schönberg adquire um estatuto de conhecimento, o qual aparece sob diversas nuances na obra de Adorno. Começamos com uma investigação sobre a gênese da razão instrumental identitária na *Dialética do esclarecimento*, procurando estabelecer a sua relação com o fenômeno do narcisismo em Freud. Depois, fizemos uma análise da incorporação dos princípios da racionalidade esclarecida pela música popular na indústria cultural, ressaltando o seu caráter fetichista. O terceiro capítulo faz uma exposição das características da dialética negativa de Adorno, demonstrando o seu contraste em relação à dialética do esclarecimento. Por fim, procuramos evidenciar a influência da composição de Schönberg na filosofia de Adorno, o conhecimento sócio-histórico presente nela e o auto-conhecimento proporcionado ao ouvinte.

## **Abstract**

The aim of our study was to understand how Schönberg's music acquires a status of knowledge, which appears under several nuances in Adorno's work. We start by investigating the genesis of the identitary instrumental reason in the *Dialectic of enlightenment*, seeking to establish its relation with the phenomenon of narcissism in Freud. We then analyzed the incorporation of the principles of enlightened rationality by popular music in the culture industry, emphasizing its fetishistic aspect. The third chapter gives an exposition of the characteristics of Adorno's negative dialectic demonstrating its contrast with the dialectic of enlightenment. Finally, we try to show the influence of Schönberg's composition in Adorno's philosophy, the socio-historical knowledge present in it and the self-knowledge provided to the listener.



## Abreviaturas

### Obras de Th. Adorno

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

BMT – *Berg: o mestre da transição mínima.*

DE – *Dialética do esclarecimento.*

DN – *Dialética negativa.*

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

FNM – *Filosofia da nova música.*

KCPR – *Kant’s critique of pure reason.*

EF – “O ensaio como forma”.

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

RIC – “Resumé über Kulturindustrie”.

SMP – “Sobre música popular”.

SO – “Sobre sujeito e objeto”.

TE – *Teoria estética.*

TEH – *Três estudos sobre Hegel.*

### Outras obras

AOM – *Adorno on music.* – Robert W. Witkin

RE – *Adorno: the recovery of experience.* – Roger Foster

AM – *Adorno’s aesthetics of music.* – Max Paddison

PN – *A paixão do negativo.* – Vladimir Safatle

SC – *A sociedade de consumo*. – Jean Baudrillard

IA – *As idéias de Adorno*. – Martin Jay

DND – *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. – Rodrigo Duarte

EAF – “Expressividade e articulação formal na música de Schönberg, segundo Th. Adorno.”

– Verlaine Freitas

FCO – *Fetichismo: colonizar o outro*. – Vladimir Safatle

FM – “Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana”. – Vladimir Safatle

II- “Influences and impacts”. – Deborah Cook

VM – *La vérité de la musique moderne*. – Anne Boissière.

NM – *Natureza-morta: finitude e negatividade em T. W. Adorno*. – Maurício Chiarello

CAE – “O caráter assistemático dos escritos de Adorno”. – Bruno Pucci

DD – “Os deslocamentos da dialética”. – Vladimir Safatle

PIN – *Para introduzir o narcisismo*. – Sigmund Freud

PA – *Para ler Adorno*. – Marc Jimenez

PU – *Perversion and utopia: a study in psychoanalysis and critical theory*. – Joel Whitebook

AGT – *Seminário 10: a angústia*. – Jacques Lacan

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

VP – *Vocabulário da psicanálise*. – Laplanche e Pontalis

## Índice

Introdução .....	11
Capítulo 1 — Esclarecimento: gênese e desdobramentos de uma razão identitária .....	20
1.1) A identidade da razão: entre a Dialética do esclarecimento e a psicanálise .....	20
1.2) Freud e Adorno: sobre o narcisismo .....	23
1.3) Sobre as origens da subjetividade .....	28
1.4) A razão instrumental narcísica .....	52
Capítulo 2 — A indústria cultural: o suporte narcísico das massas .....	71
2.1) Esclarecimentos sobre o conceito de “indústria cultural” .....	71
2.2) Padronização: alteridade sob o peso da identidade .....	73
2.3) Música popular: a face sonora da padronização .....	76
2.4) O fetichismo do valor de troca .....	82
2.5) Fetichismo: uma ênfase psicanalítica .....	86
2.6) Fetichismo na música: reconsiderações .....	100
Capítulo 3 — Dialética negativa: por uma filosofia da não-identidade .....	120
3.1) Dialética do não-idêntico: entre a Dialética do esclarecimento e a Dialética negativa .....	120
3.2) O não-idêntico em Adorno: raízes e recusas .....	123
3.3) O primado do objeto: a contenção da pretensão narcísica do sujeito .....	137
3.4) Dialética negativa: forma e princípios .....	151
Capítulo 4 — O conhecimento da música de Schönberg .....	170
4.1) Conhecimento: delimitação .....	170
4.2) Música e historicidade .....	172
4.3) A realização dos desideratos do material: o primado do objeto na música .....	189
4.4) Paralisia temporal e urgência da práxis .....	197
4.5) Fragmentação: a expressão do recalado .....	203
4.6) Música e autoconhecimento: uma reflexão do dissonante .....	205
Conclusão .....	217
Referências bibliográficas .....	226

## Introdução

O presente trabalho pretende demonstrar como a estética de Theodor Adorno, principalmente na *Filosofia da nova música*, atribui à arte um estatuto gnosiológico, em especial à música de Schönberg, possuindo com esta vínculos estruturais, além de ter sido influenciada por ela.

O texto está dividido em quatro partes. No capítulo 1, apresentamos a origem da razão identitária tal como concebida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, procurando estabelecer como base para a nossa argumentação a ideia do narcisismo. Uma vez que o tratamento desse fenômeno por Adorno e Horkheimer tem uma inegável orientação psicanalítica, analisaremos alguns aspectos de textos de Freud como *Mal-estar na civilização* — muito influente na *Dialética* — e *Para introduzir o narcisismo*.

Após isso, centraremos nossa análise na história primeva da subjetividade, em que os autores interpretam filosoficamente a trajetória de Ulisses na *Odisseia*. Nossa argumentação buscará relações entre o protagonista e o conceito de “eu”, utilizado com frequência por Adorno e Horkheimer ao se referirem alegoricamente ao personagem no processo de formação da unidade da consciência através do enfrentamento das forças da natureza. Aqui, caberá uma reflexão sobre a renúncia aos ímpetos desiderativos, presente no processo de constituição do sujeito e da civilização ocidental. Pretende-se com isso problematizar o estatuto da pulsão na obra de Adorno e Horkheimer, uma vez que ela — como força motriz da natureza interna, sobre a qual a autoconservação, através das motivações narcísicas do eu, incide de modo repressivo — é uma peça-chave para a questão do eu e do processo de esclarecimento, tendo em vista a contraposição radical entre felicidade e civilização, tanto em Freud quanto em Adorno e Horkheimer.

Depois desse percurso, nossa tarefa será expor o *modus operandi* narcísico da razão instrumental na sua atividade de domínio violento da realidade em função das necessidades de autoconservação. Trata-se da maneira como essa razão, que mantém ainda muita afinidade com a compreensão mítica da realidade — da qual procurou se desvincular enfaticamente —, produz uma identidade forçada, e portanto ilusória entre sujeito e objeto por meio da negação da alteridade. Para melhor entendimento desse caráter narcísico da razão instrumental, enfocaremos a concepção de “eu” em Jacques Lacan, que, ao considerar essa instância como uma entidade sintomática, fonte de engano, e, conseqüentemente, do desconhecimento, possui algumas convergências com Adorno e Horkheimer.

Para finalizar, localizaremos três faces importantes da não-identidade existentes na *Dialética do esclarecimento* que servem de apoio para a crítica à força identitária da razão esclarecida.

A proposta do capítulo 2, A indústria cultural: o suporte narcísico das massas, é refletir sobre a sedimentação da razão instrumental na cultura do entretenimento, mantendo o foco na problemática do narcisismo. Conseqüentemente, a indústria cultural será analisada a partir do conjunto de ideias trabalhadas no primeiro capítulo.

Após um sucinto esclarecimento sobre o termo “indústria cultural”, através do texto “Resumé über Kulturindustrie”, abordaremos o modo como a padronização da cultura de entretenimento compromete e determina o ajuizamento e a condução das atitudes do indivíduo no capitalismo tardio, acarretando um grave estado de homogeneização e alienação. Para isso, precisamos apresentar como a mercadoria cultural responde aos anseios narcísicos, com sua oferta de uma assimilação fácil de conteúdos da realidade social. Procuramos mostrar que isso se dá por meio de sua estrutura formal, caracterizada pela diminuição radical de traços de alteridade que possam comprometer o esquema previamente traçado.

A partir do texto “Sobre música popular”, analisaremos como esse fenômeno se conforma à padronização da indústria cultural, contrapondo seus procedimentos aos da música séria para evidenciar o grau de determinação de sua estrutura por critérios extra-estéticos de mercado — operadores da padronização —, que minam significativamente as possibilidades de diferenciação e desenvolvimento formal. Veremos que, subjugada à exigência abstrata do valor de troca, a música é fetichizada, o que impede o estabelecimento de relações concretas e efetivas entre os seus elementos constitutivos — extremamente fungíveis —, bem como entre ela e o sujeito.

Para o tratamento do problema do fetichismo na música, dividiremos o restante do capítulo em três etapas:

- 1) exposição desse conceito a partir do texto de Adorno *O fetichismo na música e a regressão da audição*, em que esse fenômeno, embora com uma elaboração muito própria do filósofo, é fortemente influenciado pela teoria marxista quanto ao aspecto alienante do avanço da hegemonia do valor de troca sobre o valor de uso no capitalismo. O objetivo será evidenciar como a música se encontra determinada na produção e na recepção pelo princípio imperante do valor de troca;
- 2) apresentação da perspectiva psicanalítica do fetichismo, a qual transparece na análise de Adorno, particularmente no caráter perverso do desvio e na substituição de algo primacial por algo secundário e impróprio, possuindo enorme afinidade para com o fenômeno do narcisismo. A partir de textos de Freud, como *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* e *A clivagem do eu no processo de defesa*, e mais alguns de seus desdobramentos na teoria de Lacan, buscaremos mostrar como o fetichismo, fundado no desvio da libido das condições fundamentais da sexualidade para a fixação em seus aspectos preliminares e extrínsecos, é uma manobra fundamental para a manutenção de um regime narcísico de identidade entre sujeito e realidade;

3) por fim, repensamos a leitura inicial do fenômeno na música popular a partir desse novo enfoque, abordando o fetichismo na esfera da produção da indústria cultural, em que o estilo, como um conjunto rígido de prescrições estereotipantes, desempenha um papel marcadamente perverso no processo de composição. Após isso, abordamos a função social da música no capitalismo tardio, expondo a maneira como o contato mais efetivo com a obra, por meio de uma apreciação adequada, é deixado em segundo plano perante a diversidade de fins extrínsecos socialmente relacionados a ela. Nesse momento, o texto de Jean Baudrillard, *A sociedade de consumo*, será de grande valia para percebermos a real dimensão dessa dificuldade da música ser considerada em si mesma. Trataremos também do fetichismo na apreciação da música popular, em que o estímulo a se fixar a atenção em elementos isolados e acessórios favorece a produção de uma audição debilitada, afim às demandas narcísicas do ouvinte e incapaz de realizar uma apreensão da totalidade musical.

O capítulo 3, “Dialética negativa: por uma filosofia da não-identidade”, reflete sobre a contraposição estabelecida na *Dialética negativa* em relação ao estado de coisas profundamente narcísico e fetichista visado na *Dialética do esclarecimento*. O trabalho de exposição dos principais fundamentos dessa obra, que tem como referência a música atonal de Schönberg, requer o auxílio de outros importantes textos do filósofo, a exemplo de “O Ensaio como forma”, “Sobre sujeito e objeto” e *Três Estudos sobre Hegel*.

Primeiramente, pretendemos apontar que, embora a *Dialética negativa* seja uma obra tardia, apresenta continuidade com a *Dialética do esclarecimento*, ressoando suas ideias fundamentais por meio da reelaboração de muitas temáticas.

Um assunto central e recorrente, sob diversas variações, na *Dialética* de 1966, é o problema do não-idêntico, um estrato da realidade recalcitrante à subjetividade, que se torna escotomizado pelas conceituações no desenvolvimento da razão ocidental mediante o descaso com o que é transitório — desprovido da segurança da imutabilidade —, pouco determinado,

e seu conseqüente banimento da esfera da racionalidade. Faremos uma reflexão sobre a influência de Kant e Hegel na elaboração do conceito de não-idêntico em Adorno, analisando os abandonos e os prosseguimentos dessa ideia que, embora de modos distintos, já se apresenta na filosofia daqueles.

Embora a questão da não-identidade seja tingida de alguma maneira pela problemática do primado do objeto em seu vínculo com a ilusão idealista da preponderância subjetiva no conhecimento, será necessário um desenvolvimento mais extenso da temática para elaborarmos uma compreensão adequada do trabalho da dialética negativa de restituição da não-identidade ao pensamento a partir da reversão do quadro profundamente narcísico do *modus operandi* da razão instrumental.

Para isso, abordaremos a ideia do primado do objeto, em que a dialética é impulsionada pelo objeto na tentativa de constituir uma crítica imanente, transcendendo o nível da identidade com o pensamento em direção a uma compreensão mais consistente da realidade. Ao contrário de destituir a presença do sujeito, como pretende o positivismo ao alimentar a crença da constituição de um conhecimento neutro e imparcial, gerando um fetichismo da falsa imediatidade de uma empiria dessubjetivada, o pensamento se pautaria pelo uso crítico e reflexivo da subjetividade na compreensão das determinações históricas do objeto, sem subsumir o objeto de modo abstrato como mero exemplar de conceitos universais. A dialética adquire com isso uma dimensão materialista, uma vez que, ao invés de se impor pela violência subjetiva do pensamento, tem agora como ponto de partida a riqueza da realidade objetiva, considerando as marcas do seu passado. Desse modo, ao contrário de uma nova hierarquia, o primado do objeto propõe uma igualdade no contato entre sujeito e objeto por meio de uma redialetização do pensamento, a qual se torna imprescindível para a absorção teórica do não-idêntico, expulso da consciência pelo esclarecimento em decorrência de sua meta autoconservativa.



Veremos que o ápice dessa questão do primado do objeto, a qual acaba por envolver uma interdependência dialética entre os dois polos da relação, é a ideia de um núcleo de objeto no sujeito. Essa determinação, que é apresentada por Adorno fundamentalmente do ponto de vista de uma objetividade social, será analisada também a partir de uma perspectiva psicanalítica. Com apoio nos textos de Freud, Lacan e Laplanche, analisaremos a influência enfática das moções pulsionais na atividade da consciência, as quais, apesar de serem elementos fundamentais de sua estruturação, são percebidas por ela como um objeto, como algo alheio, devido a estranheza de sua alteridade.

Após isso, mostraremos como a filosofia da *Dialética negativa* se organiza pela estrutura fragmentária do ensaio, proporcionando a reparação da não-identidade no plano da articulação conceitual, de modo a se contrapor radicalmente ao caráter coercitivo da racionalidade instrumental da ciência positivista, alicerçada no *Discurso do método*, de Descartes. Apresentaremos as divergências entre os pensamentos dos dois autores, seguindo principalmente a argumentação do “Ensaio como forma”, em que são refutadas as quatro regras fundamentais da filosofia de Descartes, para adiante, estabelecermos a diferença de Adorno para com Hegel e Wittgenstein em relação ao uso da linguagem na elaboração do conhecimento. Em todo esse percurso, mostraremos como a expressividade da estrutura do ensaio, diferentemente da inserção do objeto em uma sistematização totalitária, propicia uma assimilação intelectual mais integral e verdadeira da realidade. Com o procedimento constelatório, procura-se alcançar a realidade mais substancial do objeto, ao investigar a diversidade de suas determinações históricas particulares, incorporadas em uma síntese aberta do pensamento, extremamente receptiva à futura inclusão de novos elementos em sua configuração. O conhecimento elaborado pela constelação agrega os diferentes aspectos dos objetos através de uma rede de conceitos, de forma oposta ao pensamento classificatório, o

qual realiza uma substituição (perversa) do particular pelo universal, que guarda a sua afinidade com o princípio do valor de troca.

Momento final de nosso trabalho, o capítulo 4, “O conhecimento da música de Schönberg”, realizará uma avaliação de como a música dissonante de Schönberg preenche, com a peculiaridade de sua forma estética, as condições gnosiológicas necessárias para sua consideração por Adorno como uma via de acesso privilegiada ao conhecimento da realidade sócio-histórica do capitalismo tardio. Com base nos pilares teóricos da *Dialética negativa* apresentados no capítulo anterior, construiremos aproximações entre essa música e o pensamento do filósofo de Frankfurt.

De início, definiremos a extensão do termo “conhecimento” na abordagem sobre o componente gnosiológico da obra de Schönberg. Em nossa argumentação pretendemos contemplar três aspectos:

- a) a transposição do paradigma da composição de Schönberg para a filosofia. Inspirado fortemente pela estética atonal/dodecafônica, Adorno adotou muitos dos princípios de seu *modus operandi* para a estruturação do seu pensamento dialético-negativo;
- b) a sedimentação da realidade sócio-histórica na obra de arte. Com suas diversas ressonâncias em relação ao passado, a música de Schönberg objetifica em seus elementos de forma e de conteúdo um teor extra-estético, constituindo uma fonte *sui generis* de compreensão do mundo.
- c) a experiência do autoconhecimento, que se relaciona ao impacto da música de Schönberg sobre o regime habitual de audição do ouvinte, proporcionando uma percepção diferenciada de si mesmo.

A elaboração desse momento final de nosso trabalho se servirá principalmente da *Filosofia da nova música* e da *Teoria estética*, bem como de outros escritos musicais vinculados à temática.

Para uma melhor compreensão da música de Schönberg será imprescindível verificarmos o seu diálogo com compositores da tradição alemã como Bach, Beethoven e Wagner, e também com seus contemporâneos Alban Berg, Anton Webern e Igor Stravinsky.

Realizaremos um contraste enfático entre as propostas de composição de Schönberg e de Stravinsky, seu grande antagonista, procurando estabelecer a afinidade da primeira com a *Dialética Negativa*, e a segunda, com a ciência positivista.

Veremos como Schönberg realiza a exclusão ou a recontextualização de categorias musicais que não mais encontram ressonância no desenvolvimento do sentido musical de uma composição no contexto sócio-histórico do século XX. Por meio de uma releitura crítica da tradição musical, Schönberg conduz a sua prática compositiva de acordo com as exigências históricas imanentes do material, valorizando o componente expressivo da subjetividade na construção de uma obra fragmentária.

O caminho é o oposto em Stravinsky, que em decorrência de seu intuito em estabelecer uma música objetiva pela supressão da condição subjetiva do material musical a partir restauração antigas categorias formais, acaba por produzir uma obra de caráter extremamente fetichista. Portando a falsa aparência de natureza, de uma realidade dessubjetivada e anistórica, a composição, que recusou a difícil tarefa de lidar com as condições atuais do material musical, livra-se da responsabilidade de significação do mundo.

Nesse capítulo, priorizamos a apresentação do antagonismo de Schönberg a Stravinsky e não à música leve, por três razões básicas: primeiro, as características diferenciais da última em relação à música séria já haviam sido desenvolvidas no segundo capítulo; segundo, dado que na *Filosofia da nova música* Adorno compara os dois músicos a partir do plano da composição em si, evidenciando seus objetivos e práticas na lida com o material, tornou-se mais viável estabelecermos o contraste entre eles; e, por fim, como elemento novo no debate, a figura de Stravinsky, ao apontar para novas questões e nuances,

provavelmente resultaria em um significativo acréscimo na compreensão da nossa temática.

Dentro desse cenário, cabe explicar como música de Schönberg estabelece um diálogo criativo com as formas musicais anteriores — Bach, Beethoven e Wagner —, favorecendo o desenvolvimento de condições latentes do material — ou seja, suas possibilidades abandonadas, todavia ainda existentes, e aquelas ainda não manifestas, mas realizáveis —, de modo a avançar na história da composição. Nessa parte, focaremos principalmente nos caminhos da práxis de Schönberg que contribuíram significativamente para a emancipação da dissonância, bem como nos resultados desse processo para a composição.

Outro ponto a ser analisado é o acometimento da composição progressista de Schönberg pelo problema da rigidez temporal, advindo do próprio desenvolvimento do dodecafonismo. Veremos também alguns desdobramentos da técnica dodecafônica nas mãos de Berg e Webern, discípulos de Schönberg, no intuito de compreendermos um pouco mais sobre as aporias de sua utilização. Contudo, manteremos o foco da nossa reflexão em Schönberg, e não em Berg e Webern — expoentes do dodecafonismo —, utilizando-os de modo prático e pontual, quase que exclusivamente para estabelecer certas distinções em relação ao primeiro.

Concluiremos o capítulo demonstrando como a estrutura formal dissonante da música de Schönberg proporciona um saber diferenciado por meio da representação extremamente crítica de uma multiplicidade de aspectos submersos da realidade sócio-histórica, insondáveis pelas vias convencionais da razão. Nesse ponto, caberá uma análise da repercussão desse processo sobre a perspectiva narcísica/autoconservativa dos ouvintes, a qual, apesar do estímulo permanente pelos produtos indústria cultural, pode ceder lugar à uma nova compreensão da realidade.

## Capítulo 1 — Esclarecimento: gênese e desdobramentos de uma razão identitária

### 1.1) A identidade da razão: entre a *Dialética do esclarecimento* e a psicanálise

O momento inaugural de nosso trabalho tem o intuito de realizar uma apresentação crítica do processo de formação da razão instrumental identitária abordado por Adorno e Horkheimer na célebre *Dialética do esclarecimento*. Além da exposição das principais teses da referida obra, nossa leitura pretende também repensar algumas de suas temáticas, divergindo em alguns momentos da compreensão dos autores sobre determinados problemas, na medida em que almejamos encontrar novas possibilidades de articulação.

Em nossa abordagem, dedicaremos atenção especial às *acentuações* psicanalíticas da *Dialética do esclarecimento*, uma vez que acreditamos na proficuidade dessa espécie de apreciação em uma obra, em que a presença enfática e estrutural da psicanálise é inegável. Essa herança psicanalítica, que vai além do âmbito teórico do referido texto, é atestada pela consciência de Horkheimer do débito da Teoria Crítica para com o pensamento de Freud — sem dúvida, uma de suas bases mais significativas, junto à História e à Sociologia — e pelo significativo apoio dos teóricos críticos à psicanálise, demonstrado por três importantes momentos da história da Escola de Frankfurt: a fundação do Instituto Psicanalítico de Frankfurt em 1929 nas instalações do Instituto de Pesquisa Social, que, de algum modo, auxiliou na recepção da psicanálise, ainda não bem quista, no círculo acadêmico; o empenho dos teóricos críticos na promoção da candidatura de Freud ao Prêmio Goethe em 1930, e a criação do Instituto Sigmund Freud em Frankfurt após a Segunda Guerra (PU 1-2). De um modo geral, o interesse da Teoria Crítica pela psicanálise surgiu tanto da necessidade de superação de uma insuficiência do pensamento marxista para com o âmbito subjetivo da realidade, quanto da tarefa de explicar o fracasso da revolução do proletariado (PU 2). As investigações do Instituto de Pesquisa Social sobre temas como autoridade, família, indivíduo

e cultura, com o concurso de subsídios psicanalíticos, forneceram a base empírica para a elaboração da *Dialética do esclarecimento* (PU 2). Por acentuações, denominamos as passagens do texto em que elementos da psicanálise são explicitados pela utilização de seus conceitos, como também as situações em que eles, embora não vinculados e apresentados expressamente pela terminologia psicanalítica, se estabelecem como referência fundamental para a condução dos argumentos. Além de sua proximidade da metaética de *Genealogia da moral*, de Nietzsche, como também da *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, de Weber, a *Dialética do esclarecimento* guarda o seu parentesco para com a psicologia sócio-cultural de *Mal-estar na civilização*, de Freud, pela adoção de algumas de suas principais teses (PU 3). Dentre estas, duas extremamente marcantes são: 1) a intrincada relação entre a dominação da realidade interna das pulsões do indivíduo e o seu correlato, a dominação da realidade externa da natureza, no transcurso do processo civilizatório; e 2) o impasse criado entre a satisfação dos desejos individuais e as demandas de uma civilização fortemente opressora, o qual pode ser pensado a partir da oposição concebida por Freud entre princípios de prazer e de realidade. Embora recebam de Adorno e Horkheimer um encaminhamento distinto da perspectiva de Freud, ambos os temas mencionados se perpetuam na extensa bibliografia dos autores da *Dialética do esclarecimento* e de seus colegas de Teoria Crítica, a exemplo de Marcuse, com o seu célebre *Eros e Civilização*.

Os textos de Freud *Para introduzir o narcisismo*, *Reflexões para os tempos de guerra e morte* e *Sobre a Transitoriedade* contribuem sensivelmente para o entendimento desse cenário, em que a resistência, como também a sintonia, do indivíduo para com a realidade externa se encontra interminavelmente em jogo. Uma de nossas apostas na interpretação da *Dialética do esclarecimento* é a apresentação detalhada da afinidade entre a formação da razão instrumental identitária e o fenômeno do narcisismo, ponto fundamental em Freud. Apesar de o tratamento do narcisismo em Adorno ganhar contornos profundamente

sociológicos — em sintonia com suas pesquisas junto ao Instituto de Pesquisa Social e seu produto mais exemplar, *A personalidade autoritária*, com a tese de que esse fenômeno radica na debilitação egóica do indivíduo em virtude da progressiva decadência da representatividade da figura paterna no contexto do capitalismo tardio —, acreditamos que as características estruturais e a dinâmica do narcisismo já se encontrem na própria descrição de Adorno e Horkheimer de uma *Urgeschichte der Subjektivität* no primeiro excuro da *Dialética do esclarecimento*: “Ulisses ou mito e esclarecimento”. A validação dessa ideia fortifica a hipótese de considerarmos tal seção como fundamental aos conceitos desenvolvidos nos outros ensaios do livro.

Embora o capítulo “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento” apresente um conjunto significativo de referências conceituais psicanalíticas, claramente procedentes do texto *Psicologia de grupo e análise do eu*, de Freud<sup>1</sup> — além de uma aproximação empírica do problema, mediante a vivência dos autores da explosão do fenômeno do antissemitismo na Alemanha nazista —, o excuro sobre a trajetória de Ulisses nos parece ser mais rico psicanaliticamente em virtude de sua densidade metapsicológica, teórico-conceitual, e de outras referências menos diretas ao discurso psicanalítico, que propiciam uma enorme abertura interpretativa, uma ampliação e uma reconsideração de determinados temas e argumentos.

A dimensão narcísica se apresenta em toda a extensão da *Dialética do esclarecimento*. Elemento psicanalítico marcante nas duas últimas seções mencionadas e em outros diversos momentos da obra, como no eloquente ensaio sobre a indústria cultural, o narcisismo será o fio condutor, a referência fundamental, de nossa análise da constituição da subjetividade esclarecida e da racionalidade proveniente dela. Diante disso, iniciaremos por uma

---

<sup>1</sup> Como pontua Freitas, encontramos nesse capítulo os conceitos de “projeção”, “defesa psíquica”, a teoria do narcisismo, e mesmo as hipóteses de Freud sobre antissemitismo em seu texto *Moisés e o monoteísmo*. Freitas, Verlaine, “Adorno e Horkheimer: leitores de Freud”, p.137.

investigação da origem do conceito de “narcisismo” na psicanálise que se apresenta ora explícito, ora sub-reptício, na trama textual da *Dialética do esclarecimento*, examinando algumas proximidades e diferenciações em relação à perspectiva adorniana.

## 1.2) Freud e Adorno: sobre o narcisismo

Em referência ao mito de Narciso, que tomou a si mesmo — ou melhor: o reflexo de sua imagem — como objeto de amor, o mencionado conceito, retomado de Havelock Ellis (1898), faz sua primeira aparição em Freud em uma nota acrescentada em 1910 ao texto *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), e somente anos depois, em *Para introduzir o narcisismo* (1914), adquire uma elaboração mais sofisticada e consistente mediante a sua inserção na teoria das pulsões como indica o título da obra (VP 287, 289, verbete “narcisismo”). Surgido como uma resposta à crítica de Jung em *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) a respeito da insuficiência da teoria das pulsões para a explicação da esquizofrenia no caso Schreber (1911) (PIN 4), o texto de 1914 será o nosso ponto de partida. Além do seu caráter inovador e paradigmático para a clínica psicanalítica, esse texto exerceu influência decisiva sobre os trabalhos posteriores de Freud de psicologia coletiva, como *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), obra de singular importância para os estudos de Adorno sobre o fascismo e sobre a indústria cultural.<sup>2</sup> Por meio de ideias como a da força quase hipnótica do vínculo libidinal narcísico entre o líder de uma instituição — Igreja ou Exército — e os seus membros, destacada por Freud no capítulo VIII dessa obra, Adorno analisa a dinâmica sadomasoquista das identificações narcísicas dos indivíduos com as fontes sociais de poder no capitalismo tardio.<sup>3</sup>

Se nos estudos anteriores de Freud o narcisismo era avaliado como uma característica da esquizofrenia, em *Para introduzir o narcisismo*, ele é considerado um destino universal

---

<sup>2</sup> Amaral, Mônica do, *O espectro de Narciso na modernidade*, p.70, 103.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.74.



irrevogável, na medida em que se apresentaria como condição fundamental do ser humano (PIN 1). Responsável pela unificação na infância das dispersas pulsões auto-eróticas ao redor do eu, ainda em formação, o narcisismo seria uma fase estruturante do sujeito necessária ao estabelecimento de um grau mínimo de equilíbrio psíquico e às posteriores escolhas de objeto (PIN 3, 9). Outra mudança sensível é que o narcisismo, percebido anteriormente como um fechamento do ser humano em relação ao mundo, agora é compreendido como produto de relações inter-subjetivas primeiras, em que as identificações resultantes se sedimentariam em um esboço inicial do eu. Essa circunstância de alteridade constitutiva do narcisismo, em que o sujeito estrutura a imagem unificada de si segundo o modelo do outro (VP 288, verbete “narcisismo”), receberia as mais diversas ênfases nas obras de psicanalistas posteriores, apesar de se afinarem de algum modo entre si com o conceito proposto por Freud. No momento, podemos dizer resumidamente de algumas orientações teóricas de especial relevância para nós: em Laplanche, com sua obra *Novos fundamentos para a psicanálise*, essa relação com o outro na formação narcísica do sujeito é pensada como simultaneamente *invasiva e sedutora*; em *O problema da identificação em Freud*, de Paulo de Carvalho Ribeiro, ela é determinada por uma *identificação feminina* fundamental; e, em Jacques André, de acordo com *As origens femininas da sexualidade*, além de uma feminilidade característica, ela aparece com uma tonalidade propriamente *masoquista*. A diversidade das abordagens demonstra a enorme atenção recebida por essa concepção de um narcisismo intersubjetivo fundador, ressaltada por Freud em *Luto e melancolia* (1916), embora descartada com a criação da segunda tópica do aparelho psíquico (VP 288, verbete “narcisismo”).

Uma passagem do segundo capítulo de *Para introduzir o narcisismo* aborda as escolhas de objetos de amor por meio do seu conceito central. Segundo Freud, em contraste com uma relação afetiva de complementaridade, estabelecida com o outro por meio de

funções vitais como nutrição e proteção, existiriam quatro possíveis formas narcísicas de se enlaçar amorosamente (PIN 10)<sup>4</sup>. A pessoa ama:

a) o que ela própria é (isto é, a si mesma) — o que recebe o investimento libidinal pela pessoa é um objeto que lhe é semelhante, ou seja, ama-se a si mesmo, o que se é, no outro;

b) o que ela própria foi — o mesmo caso de (a), apenas com uma alteração temporal, na medida em que a libido se inclina agora sobre aqueles objetos que são o que o indivíduo foi, ou tenham qualidades que ele possuiu; assim, ama-se o que se foi no outro. Vale dizer que um dos momentos do passado — ou seja, do que se foi — de maior presença na vida de um indivíduo corresponde à unidade narcísica primária na infância, em que, além da relativa estabilidade psíquica proveniente da força sintetizante do eu, gozava-se de um ilusório sentimento de onipotência;

c) o que ela própria gostaria de ser — aquilo que a pessoa deseja ser é representado pelas instâncias ideais almeçadas no decorrer da vida e às quais ela deseja se aproximar. Definidas pela noção de “ideal do eu”, elas são partes imprescindíveis na constituição de um narcisismo secundário, tributário da unidade narcísica inicial;

d) alguém que foi uma vez parte dela mesma — aqui se trata do amor da mãe pelo filho, que foi um dia parte dela e que pode realizar os ideais dos pais nos mais variados campos da vida.

Embora as opções (b) e (c) expressem mais nitidamente o vínculo entre a vivência atual do indivíduo e o seu passado narcísico, todas as escolhas, sob o peso da identidade, têm como fundo motivacional a satisfação de outrora por meio do seu escolhido objeto de amor, tomado como ideal. Segundo Freud:

Esse eu ideal é agora o alvo do amor de si mesmo desfrutado na infância pelo eu real. O narcisismo do indivíduo surge deslocado em direção a esse novo ideal, o qual, como o eu infantil, se acha possuído de toda perfeição de valor. Como acontece sempre que a libido está envolvida,

---

<sup>4</sup> Laplanche, Jean, *Problemáticas I: a angústia*, p.305.

mais uma vez aqui o homem se mostra incapaz de abrir mão de uma satisfação que outrora desfrutou. Ele não está disposto a renunciar à perfeição narcísica de sua infância; e quando, ao crescer, se vê perturbado pelas admoestações de terceiros ou pelo despertar de seu próprio julgamento crítico, de modo a não poder mais reter aquela perfeição, procura recuperá-la sob a nova forma de um eu ideal. O que ele projeta diante de si como sendo o seu eu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância na qual ele era o seu próprio ideal. (PIN 12)

Posto essa irresistível ligação entre a experiência do sujeito e a sua infância, o que se busca em todas as quatro escolhas, em que o outro — filho, semelhante, ideia, instituição social, etc. — é sempre visto como ideal, é a revivência de uma satisfação de um tempo perdido, uma compensação afetiva para o eu, o primeiro objeto de amor.

Paulo de Carvalho Ribeiro afirma que os ideais do eu<sup>5</sup> forjados pela cultura somente terão uma aceitação não-patogênica pelo indivíduo na medida em que eles se afinem, de algum modo, com as características do período infantil de formação da unidade narcísica primária do eu.<sup>6</sup> Dentre elas, o autor destaca a identificação feminina primária, uma vez que a considera como a nova ação psíquica responsável pela fundação do narcisismo através da organização das dispersas pulsões sexuais em torno do eu.<sup>7</sup> Embora não discordemos da valorização dessa peculiaridade, para os nossos propósitos no momento, manteremos nossa atenção em dois outros aspectos também presentes no narcisismo primário: o sentimento de onipotência e o equilíbrio psíquico, desfrutados e mantidos pelo eu mediante o seu poder sintetizante, ou restaurador. Guardadas as devidas reservas<sup>8</sup> — mas não de forma

---

<sup>5</sup> Em virtude do uso ambíguo dos termos “ideal do eu” e “eu ideal” pelo próprio Freud, e apesar de sua tentativa de destacá-los como se referindo a coisas diferentes, consideramos corretos os apontamentos de Paulo de Carvalho Ribeiro, no sentido de tomar esses dois momentos como que mesclados e também de avaliar como indiscernível se se trata de uma origem preponderantemente intra- ou extra-psíquica, uma vez que se pode pensá-la como um vetor social que se sedimenta, ao modo de uma introjeção, na psique. Ribeiro, Paulo de Carvalho, *O problema da identificação em Freud*, p.69.

<sup>6</sup> Ribeiro, Paulo de Carvalho, *O problema da identificação em Freud*, p.48-49.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.47-48.

<sup>8</sup> Uma delas seria a acusação de Freud por anacrônica atribuição de onipotência do pensamento ao caráter mágico dos rituais primitivos em *Totem e Tabu*. Segundo Adorno, a convicção do ser humano

absolutamente inconciliável com a ideia de Freud de um estado infantil de onipotência, provida por um ilusório sentimento de domínio da realidade pelo pensamento — o conceito de “onipotência” na *Dialética do esclarecimento* pode ser compreendido em um dos seus aspectos como o sentimento de orgulho e convicção da civilização ocidental, decorrentes do pretense triunfo da razão esclarecida em seu efetivo controle e conhecimento instrumentais da realidade externa ao sujeito.

A noção de “ideal do eu”, surgida em *Para introduzir o narcisismo* e colocada em evidência em *Psicologia das massas e análise do eu* (VP 222, verbete “ideal do eu”), estabeleceu papel determinante na análise do narcisismo por Adorno, mesmo que se apresente apenas implicitamente em sua abordagem, sem receber uma elaboração conceitual. Em *As estrelas descem à terra*, e mesmo, em algum grau, em *Sociology and Psychology*, o autor se opôs à supervalorização da realidade social na constituição da dinâmica psíquica pelos revisionistas Erich Fromm e Karen Horney.<sup>9</sup> No entanto, por mais que ele afirmasse a existência de um período inicial da infância, isento de influência social e responsável pela formação prévia de traços caracteriológicos estruturais<sup>10</sup>, sua consciência sobre o fato não o levou a uma detida reflexão sobre o narcisismo primário. Segundo pensamos, a leitura de Adorno sobre o fenômeno do narcisismo, seja na indústria cultural ou no fascismo, é, em sua maior parte, fundamentalmente apoiada nas condições mais externas da esfera psíquica dos ideais do eu, que, apesar de serem importantes na constituição do sujeito, são, de acordo com Freud, posteriores e influenciadas em grande medida pelo núcleo narcísico originário.

Sem conferir a mesma importância ao processo de formação da unidade primária narcísica na infância, Adorno vai procurar a raiz do narcisismo nas condições sócio-econômicas do capitalismo tardio (CIR 2, 9). Diferentemente do período do liberalismo

---

quanto ao domínio do mundo pelo pensamento surge com a ciência em um estágio posterior da civilização. Adorno, Theodor, *Dialética do esclarecimento*, p.25.

<sup>9</sup> Adorno, Theodor, *As estrelas descem à terra*, p.69.

<sup>10</sup> *Idem.*

burguês, essa nova etapa do capitalismo teve como uma de suas características o declínio da representatividade da figura ideal paterna (CIR 4). Se na primeira fase, existia uma sólida estrutura familiar, em que o pai oferecia aos filhos normas e ideais indispensáveis para a formação de um eu vigoroso e autônomo, no capitalismo tardio, a fragilização da família, decorrente do enfraquecimento econômico do pai, criou dificuldades para uma estruturação psíquica saudável (CIR 4, 5, 7). Desprovido disso e do amparo financeiro paterno, que assegurava uma maior liberdade de escolha em suas decisões cotidianas, o indivíduo se encontraria mais facilmente entregue às exigências e às seduções do mercado (CIR 5-6). É a partir dessa conjuntura, permeada enfaticamente pelas opressivas e degradantes condições de vida no capitalismo tardio, que o narcisismo encontrará meios para a sua manifestação patológica no mundo administrado.<sup>11</sup>

Após essa breve investigação sobre a origem psicanalítica do conceito de “narcisismo” em que destacamos, além do seu caráter comum de afinidade identitária, outros elementos estruturais como a estabilidade psíquica de unidade sintetizante, o sentimento de onipotência e o anseio de resgate de uma perdida satisfação infantil mediante relações intersubjetivas de ideal do eu, passamos ao primeiro momento de nossa análise da formação da razão esclarecida através do excuro “Ulisses ou mito e esclarecimento”.

### **1.3) Sobre as origens da subjetividade**

Nossa tarefa agora consiste em uma reflexão sobre as condições primeiras de formação da subjetividade apresentadas por Adorno e Horkheimer no excuro “Ulisses ou mito e esclarecimento” e seus possíveis vínculos com a dimensão narcísica de estruturação fundamental do ser humano. Um dos nossos pontos de problematização no desenvolvimento dessa temática será a associação da pulsão à natureza — que transparece inegavelmente no

---

<sup>11</sup> Como percebido por Freitas ao pensar a estima deteriorada das pessoas no capitalismo tardio, tal como concebido por Adorno. Freitas, Verlaïne, *Adorno e a arte contemporânea*, p.18.

uso indistinto, e, conseqüente, equiparação, dos conceitos “instinto” [*Instinkt*] e “pulsão” [*Trieb*] — na *Dialética do esclarecimento*, de forma que os seus autores incorrem, de certo modo, na mesma dificuldade teórica de Freud após 1920, nomeada pelo psicanalista Jean Laplanche como “o desvio biologizante”.<sup>12</sup>

É preciso dizer que a apropriação psicanalítica do texto da *Odisseia* por Adorno e Horkheimer tem o seu tom metafórico estabelecido logo de saída com a prática frequente de substituição alegórica do personagem de Ulisses pelo conceito de “eu” (em sua origem infantil/arcaica), uma vez que ambos são tomados como em transição, ou seja, em processo de amadurecimento. Dessa forma, a ideia de “eu” é utilizada para se pensar, com o amparo da teoria psicanalítica, a formação da unidade da consciência — bem como da razão ocidental — no decurso do esclarecimento. Seguindo um dos princípios fundamentais da psicanálise, os autores comparam o tortuoso caminho da constituição da consciência com a infância, período da vida do sujeito, em que o eu enfrenta adversidades decisivas para a sua estruturação (DE 44). O “eu” na obra de Freud é um termo por si mesmo muito complexo, uma vez que é marcado por diversas alterações no desenvolvimento da psicanálise e encerra um sentido mais estritamente metapsicológico/clínico de uma instância que participa no conflito psíquico, junto ao isso e ao supereu, como também um sentido mais lato de uma unidade da subjetividade — ou seja, a própria pessoa — nos textos de psicologia social como o *Mal-estar*

---

<sup>12</sup> A crítica de Laplanche desse momento problemático da teoria de Freud em sua obra *Freud e a sexualidade: o desvio biologizante* é aplicada ao texto da *Dialética* por Verlaine Freitas a partir do seu artigo “Adorno e Horkheimer: leitores de Freud”, no qual o motivo da naturalização da pulsão — bem como o da indiferenciação entre repressão [*Verdrängung*] e recalque [*Unterdrückung*] — na obra dos filósofos frankfurtianos, é identificada na deficiência da apropriação filosófica da psicanálise realizada por eles, ao não se aterem ao caráter especificamente psicanalítico do vocabulário de Freud na transposição dos seus conceitos para a filosofia. Essa mesma explicação aparece em um texto posterior de Verlaine Freitas, “Sublimação e pornografia na *Dialética do esclarecimento*: um comentário crítico”, p.92, 96-98, 103. Freitas, Verlaine, “Adorno e Horkheimer: leitores de Freud”, p.124, 136-137, 140-142.

(VP 124-134, verbete “eu”).<sup>13</sup> O que nos parece é que a definição de “eu” dos autores da *Dialética* oscila continuamente no desenrolar da obra entre os sentidos psicanalíticos estrito e lato, sem se aderir e se concretizar totalmente em nenhum dos dois extremos. Disso, resulta que, muito embora o “eu” de Adorno e Horkheimer seja distinto em algum grau do “eu” psicanalítico, as duas acepções comungam de similaridades quanto aos seus princípios de estruturação e de funcionamento, de modo que a associação de uma a outra parece realmente profícua. Tanto na *Dialética* quanto nos textos da psicanálise, o eu se apresenta como uma entidade que constitui e se esforça em manter a sua unidade a duras penas por meio da compulsão de um defensivo comportamento narcísico de contestação e contenção violenta de uma angustiante alteridade disruptiva e evasiva, nada conciliável — seja a da ameaça interna da pulsão sexual, seja a dos perigos da realidade externa — com a sua característica capacidade de síntese (VP 127-128, 130-131, 133-135, verbete “eu”). Como uma entidade responsável pela percepção, pelo pensamento racional e pela ordenação temporal, o eu aparece como um aparelho de regulação e de adaptação à realidade (VP 125, 134-135, verbete “eu”). Diante das evidências e dos benefícios do entrelaçamento entre filosofia e psicanálise proporcionado por essa apropriação psicanalítica da *Odisseia*, a nossa exposição pretende se manter no caminho dessa hibridização conceitual peculiar de Adorno e Horkheimer, de modo a construir outras possíveis aproximações entre a acepção de “eu” proposta por eles e o seu correlato psicanalítico.<sup>14</sup>

A ênfase da argumentação dos autores no excuro “Ulisses ou mito e esclarecimento” incide sobre duas teses determinantes e interdependentes na *Dialética*: 1) a da imbricação

---

<sup>13</sup> Ribeiro, Paulo de Carvalho, *O problema da identificação em Freud*, p.127; Laplanche, Jean, *Vida e morte em psicanálise*, p.138-139.

<sup>14</sup> Nessa parte, em que a intenção é somente colocar em evidência o caráter alegórico da leitura de apropriação psicanalítica da *Odisseia* por Adorno e Horkheimer, as semelhanças relativas às duas concepções de “eu” foram praticamente referenciadas apenas pelo campo da psicanálise por meio do *Vocabulário da psicanálise*, uma vez que as suas referências a partir do texto da *Dialética* serão apresentadas no decorrer de nossa exposição.

dialética entre mito e esclarecimento, que, além de revelar o parentesco extremo e a atração paradoxal entre esses dois polos, reflete o embate indispensável com a alteridade para a formação do sujeito, e 2) a da renúncia pulsional, que, desdobrada pelo viés da dominação da natureza interna e externa e derivada explicitamente do *Mal-estar na civilização*, representa a transição do princípio de prazer para o princípio de realidade na lida com o mundo. Todas essas circunstâncias desempenham um papel essencial no processo de desenvolvimento da consciência e da civilização ocidentais.

### **1.3.1) Entre Mito e esclarecimento: a perigosa trajetória do eu**

Segundo Adorno e Horkheimer, a *Odisseia* testemunha de modo ímpar a ligação entre mito e esclarecimento, entre pré-história e história (DE 55). Construída por meio da aglutinação temporal de várias camadas lendárias, sua narrativa faz uma exposição da trajetória de fuga perante as potências míticas da natureza, de modo a ilustrar alegoricamente a formação progressiva do eu, expressão do contraste, do atrito, entre mito e esclarecimento (DE 55). Dizem os autores que:

A oposição do eu sobrevivente às múltiplas peripécias do destino exprime a oposição entre mito e esclarecimento. A viagem errante de Troia a Ítaca é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si. (DE 55-56)

Ou seja, a formação e a maturação do eu são eminentemente determinadas pelo *contato* conflituoso com a natureza e culminam com a aquisição da consciência de si após a vivência de uma sucessão de eventos míticos pelo personagem transitório de Ulisses, desde sua partida de Troia até seu retorno a Ítaca, origem primeira de sua trilha. É importante notar, e veremos à frente com mais cuidado, que a natureza, tomada — segundo a leitura alegórica dos autores — pelo eu como seu outro, consiste não apenas nas forças naturais externas, mas também na realidade interna do sujeito, representada pelo corpo.



Importante elemento para a reflexão de Adorno e Horkheimer sobre a constituição progressiva da subjetividade a partir da interpretação do texto da *Odisseia*, esse aspecto de temporalidade, próprio à narrativa homérica em seu entrelaçamento dos mitos na forma romanceada da epopeia, encontra-se acompanhado de uma questão crucial: o que esse contato com as potências míticas guarda para o eu, como isso é vivido e administrado por ele de modo a propulsionar e favorecer a sua formação?

Segundo os autores, as diversas aventuras que compõem a viagem de Ulisses são vivenciadas como perigosas seduções [*gefährvolle Lockungen*], que têm a capacidade de desviar o eu de seu trajeto lógico de amadurecimento por meio de um *fascínio* mortal, embora sejam fundamentais para a sua constituição (DE 56). Os autores remetem a síntese dessa experiência de encontro inevitável e necessário do eu com a natureza à ideia de Hölderlin no início do poema “Patmos” de que onde jaz o perigo, floresce também o que salva<sup>15</sup>, e desdobram isso em seguida, ao dizer que:

O saber em que consiste sua identidade e que lhe possibilita sobreviver tira sua substância da experiência de tudo aquilo que é múltiplo, que desvia, que dissolve, e o sobrevivente sábio é ao mesmo tempo aquele que se expõe mais audaciosamente à ameaça de morte, na qual se torna duro e forte para a vida. Eis aí o segredo do processo entre a epopeia e o mito: o eu não constitui o oposto rígido da natureza, mas só vem a se formar em sua rigidez através dessa oposição, unidade que é tão-somente na multiplicidade de tudo aquilo que é negado por essa unidade. (DE 56)

Percebe-se então, que o segredo do eu reside em sua capacidade de exposição ousada às situações extremas de perigo sedutor de dissolução de sua unidade pela multiplicidade da natureza de modo a transformá-las em nutrientes para o seu desenvolvimento, ou seja, em

---

<sup>15</sup> Hölderlin, Friedrich, “Patmos”, p.181; Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, p.56. Embora não seja o intuito do trabalho a abordagem da filosofia de Heidegger, vale lembrar que essa ideia de Hölderlin também ganhou atenção especial em sua reflexão sobre a espinhosa relação entre homem e natureza no que se refere à essência da técnica. Bicca, Luiz, *O mesmo e os outros*, p.167-168.

algo que favoreça e estimule a força do processo da síntese de sua estrutura.<sup>16</sup> Com isso em mente, vem a seguinte pergunta: que tipo de comportamento é adotado pelo eu frente às ameaças de cada aventura para realizar esse trabalho, ou seja, como ele lida com elas a fim de se formar?

### 1.3.2) Renúncia pulsional: o núcleo da racionalidade autoconservativa

Por meio de uma astúcia autoconservativa, o eu estabelece uma relação de segurança e *controle* com a natureza — interna e externa — que se traduz pela figura da renúncia, por mais que ele se arremesse ao perigo de sua multiplicidade dissolvente. Todo o caminho de Ulisses é constituído por verdadeiras provações, que exigem uma atitude repressiva, de dominação do desejo perante as potências míticas da natureza para salvaguarda, amadurecimento e manutenção da ainda precária unidade egóica. A astúcia de Ulisses consiste, em parte, em sobrepujar a natureza externa mediante o controle de suas moções pulsionais, ou seja, em garantir a sua autoconservação à custa da negação de sua natureza interna, de sua realidade corpórea. Com o aporte do pensamento de Freud, como também da ideia de Lacan de “construção do sujeito”, Fredric Jameson (em um instante de sua avaliação desse processo de domínio repressivo da natureza interna) diz que:

A dominação do *self* é *simultânea* à dominação da natureza externa; mesmo o mais modesto controle sobre forças ameaçadoras do mundo externo *pressupõe* todas as formas iniciais da *repressão psíquica* (cujo relacionamento inextricável com a “civilização” Freud postulou em o *Mal-estar na civilização*).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> A noção de “eu” em Adorno, está aqui associada e, conseqüentemente, articulada, pelo auxílio do uso do seu correlativo psicanalítico em virtude de suas convergências para com esse outro campo epistemológico, as quais, sem deixarem de se referir à unidade da consciência e ao sujeito da mesma — no caso, Ulisses —, apresentam-se pela sua característica fundamental de uma totalidade gerada a duras penas por meio de sua capacidade autoconservativa de síntese narcísica e coercitiva no embate violento com uma ameaçadora alteridade disruptiva — tanto a da realidade interna das pulsões sexuais, quanto a do ambiente externo da natureza. Whitebook, Joel, *Perversion and utopia*, p.132-133, 143-148.

<sup>17</sup> Jameson, Frederic, *Marxismo tardio*, p.136. Grifos nossos.

Nesse sentido, a nota 5 do excurso é profundamente esclarecedora (DE 243). De acordo com os autores, a atitude de Ulisses de bater no peito em um momento de fúria diante do comportamento vergonhoso das servas (Canto XX da Odisseia), na intenção de domar e acalmar o coração — instância corporal das paixões, ainda autônoma à vontade do eu —, representa um passo decisivo de domesticação da pulsão [*Bändigung des Triebs*] pela *ratio* para a formação da unidade da consciência com fins de sobrevivência do sujeito através do domínio da natureza interna e externa (DE 243). Sobre essa prática de automutilação dos ímpetus pulsionais, os autores dizem que:

O sujeito, *ainda dividido* e forçado a usar de *violência* contra a natureza tanto dentro dele quanto fora dele, “*pune*” [mutila – fr] o coração exortando-o à *paciência* e negando-lhe — com o *olhar posto no futuro* — o *presente imediato*. Bater no peito tornou-se depois um gesto de triunfo; com esse gesto, o vencedor exprime o fato de que sua vitória é sempre uma *vitória sobre sua própria natureza*. (DE 243 – grifos nossos)

De modo explícito, temos aqui a ideia do abandono gradual de um contato intenso e arriscado com as realidades corpórea e externa pela adoção de uma postura mais sobriamente determinada em relação a elas, quando os autores nos falam da repressão por Ulisses de suas demandas afetivas mais imediatas, em virtude de sua visada ao futuro, ou seja, a sobrevivência e a formação definitiva do eu, no retorno à Ítaca, que simboliza a promessa de felicidade da civilização.

A proximidade entre esse momento crucial da *Dialética do esclarecimento* e o *Mal-estar da civilização* fica ainda mais evidente pela definição do princípio de realidade, tratado em conjunto com o princípio de prazer no artigo “Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico” (1911), de Freud. As hipóteses desse artigo remontam às discussões de textos anteriores como o *Projeto para uma psicologia científica* (1895) e *A interpretação dos sonhos* (1900) e seriam posteriormente aplicadas no mencionado texto de psicologia sócio-

cultural, como também no *Para introduzir o narcisismo* (1914) e em outros escritos de caráter metapsicológico.<sup>18</sup> O princípio de realidade é:

Um dos princípios que, segundo Freud, regem o funcionamento mental. Forma par com o princípio de prazer, e *modifica-o*; na medida em que consegue impor-se como princípio regulador, a procura da satisfação já não se efetua pelos caminhos mais curtos, mas faz desvios e *adia* o seu resultado em função das condições impostas pelo *mundo exterior*. (VP 368, verbete “princípio de realidade” – grifos nossos)

Essa ideia de um novo princípio regulador das atividades do sujeito, que promove o adiamento, a busca por caminhos indiretos e a própria negação de sua satisfação imediata em virtude das exigências da realidade externa, ressoa de forma clara na interpretação de Adorno e Horkheimer sobre o comportamento de Ulisses na passagem acima da *Dialética*. Como em outros momentos, o herói homérico deve saber esperar pelo momento oportuno de sua satisfação, ainda que distante e mitigada, uma vez que a realização irrestrita e imediata dos seus ímpetus pulsionais representa um risco a sua sobrevivência (DE 63). Além disso, como Freud no *Mal-estar*<sup>19</sup>, os autores da *Dialética* atribuem a formação do eu-consciência no decurso do processo civilizatório ocidental ao abandono das satisfações pulsionais mais profundas e imediatas, em prol da autoconservação, o que eles destacam com a constatação de um importante detalhe na perspectiva homérica no texto da *Odisseia* no final da nota 5 ao dizerem que:

Do “eu” — *autos* — só se fala no verso 24: depois que *a razão conseguiu domar a pulsão*. Se atribuímos à escolha e sequência das palavras um valor demonstrativo, é preciso admitir que Homero só vem a considerar o *eu idêntico* como o resultado do *domínio da natureza intra-humana*. Este eu *estremece dentro de si, uma coisa*, o corpo, depois que o coração foi punido nele. (DE 243 – grifos nossos, com exceção da palavra “autos”)

---

<sup>18</sup> Freud, Sigmund, “Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico”, p.274.

<sup>19</sup> Freud, Sigmund, *Mal-estar na civilização*, p.180.

Junto ao fato de a formação do eu ser fruto do domínio repressivo da natureza interna das pulsões, outro aspecto importante é a forte dimensão de alteridade com que o corpo aparece em relação à consciência. Tomado pela mente como uma coisa [*ein Ding*], o corpo representa uma contraposição ao eu de uma magnitude de estranhamento que pode ser ilustrada pela distinção entre as duas palavras mais correntes na língua alemã para a expressão da ideia de “coisa”.<sup>20</sup> São elas *die Sache* e *das Ding*. Se a primeira se refere a objetos que já possuem uma representação linguística gráfica ou imagética, como a palavra “garrafa” ou a imagem do respectivo objeto, sendo eles, portanto, comunicáveis, transmissíveis, a segunda, que está em jogo agora, aponta para objetos ainda sem uma perspectiva representacional propriamente dita, possuindo algum grau de não-identidade para a consciência, de modo a se fazerem presentes no pavoroso aspecto de sua indeterminação. É digno de nota, que essa distinção, abordada anteriormente por Hegel em sua *Fenomenologia do espírito*, tem sua presença também no *Projeto*, de Freud, em que *Ding* é colocada como a negatividade própria da alteridade sensível irreduzível ao pensamento, ou seja, uma estrutura estrangeira inassimilável — um outro absoluto —, que, diferentemente de *Sache*, não é governada pela linguagem.<sup>21</sup> Posteriormente, Lacan, influenciado por esse momento de Freud, estabeleceria *das Ding* como o resto do trabalho de significação, limite da ação do significante, e mesmo, como o lugar das pulsões, que pode ser pensando em Adorno como o coração de Ulisses, a faceta irreduzível do corpo — distinta do peso, da altura e de outros atributos mesuráveis —, que se recusa à identidade do pensamento e, ao se apresentar ao eu como coisa, é sentida como coisa (PN 157-158, 216).

---

<sup>20</sup> Nossa reflexão sobre essa distinção partiu inicialmente de uma das notas da tradução. Adorno, Theodor, *Dialética negativa*, p.24.

<sup>21</sup> Hegel, Friedrich, *Fenomenologia do espírito*, p.254; Safatle, Vladimir, *Paixão do negativo*, p.158; Vidal, Paulo, “A máquina do psiquismo”, p.272.

### 1.3.3) Entre a felicidade e a civilização

#### 1.3.3.1) O logro de Ulisses: a troca injusta

É claro que, embora Adorno e Horkheimer percebam essa renúncia pulsional como o núcleo da racionalidade, eles têm uma compreensão bem dialética da situação, como podemos observar nessa e em outras passagens da *Dialética*. Se, por um lado, a consciência é visivelmente um resultado do recalque dos ímpetos pulsionais, por outro, é a sua frágil existência prévia e o seu posterior amadurecimento que tornam possíveis respectivamente a instauração e a continuidade dessa violência sobre o sujeito. De um modo geral, é também o que Freud argumenta com um tom muito indagativo sobre essa dinâmica entre o desejo e a formação da consciência no *Mal-estar*:

Aqui, por fim, surge uma ideia que pertence inteiramente à psicanálise, sendo estranha ao modo de pensar das pessoas comuns. Essa ideia é de um tipo que nos capacita a compreender por que o tema geral estava fadado a nos permanecer obscuro e confuso, pois nos diz que, de início, a consciência (ou, de modo mais correto, a angústia que depois se torna consciência) é, na verdade a causa de toda renúncia pulsional, mas que, posteriormente, o relacionamento se inverte. Toda renúncia pulsional torna-se agora uma fonte dinâmica da consciência, e cada nova renúncia aumenta a severidade e a intolerância desta última. Se pudéssemos colocar isso mais em harmonia com o que já sabemos sobre a história da origem da consciência, ficaríamos tentados a defender a afirmativa paradoxal de que a consciência é o resultado da renúncia pulsional, ou que a renúncia pulsional (imposta a nós de fora) cria a consciência, a qual, então, exige mais renúncias pulsionais.<sup>22</sup>

É diante dessa troca desigual de objetos de desejo por autoconservação, ou seja, da mitigação do ímpeto desiderativo em função da sobrevivência, em que a subjetividade é gerada às custas da multiplicidade polimorfa da pulsão constituinte do sujeito, que podemos

---

<sup>22</sup> Freud, Sigmund, *Mal-estar na civilização*, p.180. Grifos nossos. Modificamos a tradução apenas pela substituição da expressão “renúncia instintual” por “renúncia pulsional” – e os seus plurais –, mais adequada ao sentido da palavra *Triebverzicht* no contexto da teoria freudiana, e também à substituição de “ansiedade” por “angústia” para traduzir *Angst*.

dizer que o logro das potências naturais cometido por Ulisses se torna um logro de si mesmo. A automutilação de seu universo pulsional interno é o destino e o alto preço das atitudes de Ulisses em sua trajetória de formação da consciência e o que leva os autores a questionarem os reais avanços e benefícios da civilização ocidental. Segundo eles:

Com a negação da natureza no homem, não apenas o *télos* da dominação externa da natureza, mas também o *télos* da própria vida se torna confuso e opaco. No instante em que o homem elide a consciência de si mesmo como natureza, todos os fins para os quais ele se mantém vivo — o progresso social, o aumento das forças materiais e espirituais, até mesmo a própria consciência — tornam-se nulos, e a entronização do meio como fim, que assume no capitalismo tardio o caráter de um manifesto desvario, já é perceptível na proto-história da subjetividade. O domínio do homem sobre si mesmo, em que se funda o seu ser, é sempre a destruição virtual do sujeito a serviço do qual ele ocorre; pois a substância dominada, oprimida e dissolvida pela autoconservação, nada mais é senão o ser vivo, cujas funções configuram, elas tão somente, as atividades da autoconservação, por conseguinte exatamente aquilo que na verdade devia ser conservado. (DE 60)

Desse modo, o logro astucioso de Ulisses consiste em uma dupla alienação da natureza de sua consciência: por um lado, é a recusa planejada de seus desejos mais profundos, um recalque dos ímpetus pulsionais de sua natureza interna; por outro lado, é o impedimento de um contato substancialmente afetivo com a realidade externa sensível. No intuito de garantir a sua sobrevivência por meio de uma experiência controlada e mecanizada com o corpo e o mundo, o sujeito se perde de si mesmo, ou seja, desvia-se do fim a que pretendia com suas ações no processo de formação de sua consciência. A rigidez egóica resultante da deformação da natureza interna do sujeito no processo de dominação da realidade sensível traz consigo a incapacidade de fruição das condições materiais conquistadas pela civilização (PU 148).

A fim de obtermos uma melhor compreensão do problema teórico envolvido nessa passagem, bem como de garantirmos a proximidade psicanalítica de colocações adornianas

futuras — como de algumas anteriormente citadas —, é preciso dizer que essa substância interna do sujeito foi dominada [*beherrscht*], reprimida [*unterdrückt*], mas, pouco provavelmente, dissolvida [*aufgelöst*] de fato, uma vez que a intenção dos autores com esse último termo é apenas retórica. Caso contrário, a afirmação de Adorno e Horkheimer em uma citação anterior da nota 10, de que após a mutilação da natureza pulsional interna – coração –, o corpo, enquanto coisa, ainda estremece com renitência no eu, seria anulada, tal como o seria também uma das mais significativas ideias de Adorno na *Dialética negativa*, segundo a qual, o pensamento é impulso corporal modificado, ou seja, o caráter somático da razão (DN 172-173). Além disso, outras implicações que poderiam ser extraídas se tomarmos como literal a ideia da dissolução dessa matriz pulsional são: uma vez que ela não mais existe, qual o sentido de busca pela felicidade, que nela se baseia, segundo os autores? A que internamente o pensamento se contrastaria na falta desse momento de não-identidade corpórea representado pela pulsão? E ainda mais: como a repressão pulsional do sujeito se manteria com a dissolução dos ímpetus pulsionais, uma vez que ela mesma tem sua fonte de energia na própria libido? Essas indagações já nos são suficientes para afirmarmos que, mesmo em função de expressão retórica ensaística, o termo “dissolvida” é pesado demais para a sua aplicação ao referido caso, de modo a obscurecer a compreensão da situação de abatimento desiderativo presente no processo de formação da consciência no desenvolvimento da civilização ocidental.

Deve-se salientar que, diferentemente de Freud, a divergência entre as esferas do coletivo e do individual em Adorno e Horkheimer não assume o aspecto de uma inexorabilidade, de algo inevitável, mas de uma circunstância eventual no transcurso societário, que poderia ter se processado de outro modo. Ao refletir sobre a ideia da *Dialética* de que a formação da subjetividade leva ao aniquilamento do próprio sujeito, Whitebook diz:



Primeiro, como a felicidade é o t elos em que o processo de autoforma o do sujeito encontra sua “ nica defini o”, e como a felicidade humana deve, pelo seu cont eudo, apoiar-se sobre a natureza interna, a forma o da individualidade, na medida em que domina e sacrifica a natureza interna, destr oi o t elos do sujeito *qua si*. [...] A tese de Adorno e Horkheimer   que somente a preserva o da natureza interna poderia impedir o desdobramento da completa auto-degenera o da dialética do esclarecimento. Deve-se perguntar, entretanto, preserva o em que sentido? Dada a hostilidade deles para com a idealiza o da primeira natureza e de todas as formas de anseios populistas<sup>23</sup> por estados originários, eles teriam rejeitado indubitavelmente a seguinte proposta, caso ela lhes tivesse sido explicitamente colocada. Não obstante, a implica o lógica da posi o deles   que a natureza interna deve ser preservada de um modo não-mediado. (PU 149-150)

Uma vez que a ideia de “preserva o” sugere a manuten o de algo em um estado sem altera es,   de se supor, como problematiza Whitebook, que os autores da *Dialética* estejam a falar sobre o resgate de uma natureza interna não-mediada, determinante para a salvaguarda da felicidade. Caso consideremos essa hipótese, teríamos dois problemas principais:

- a) Se fosse realmente possível a tarefa de preserva o dessa substância imediata, isso significaria o mesmo que a renúncia da consciência — e, conseqentemente, do sujeito? Essa questão nos parece pertinente, uma vez que a consciência  , por princípio gerada pela altera o — mutila o — da natureza interna, a que se contrapõe posteriormente.
- b) Como não faz sentido pensarmos em um sujeito desprovido de consciência, logo deveria ser possível compatibilizar a existência dessa última com a preserva o da natureza não-mutilada.

Embora a felicidade apareça frequentemente na *Dialética do esclarecimento* associada   morte psíquica, ou seja,   dissolu o egóica ou   anula o do *principium individuationis*, como decorrência da entrega completa do sujeito aos ímpetos pulsionais (PU 147), ela não pode ter um fundamento substantivo no desaparecimento da consciência por uma regressão a estados originários, como veremos mais adiante na passagem de Circe.   inegável que

---

<sup>23</sup> Whitebook se utiliza do termo *V lkisch*, cuja tradu o mais direta   a palavra “ tnico”.

Adorno e Horkheimer advoguem uma regressão à natureza interna em alguns momentos do texto com afirmações que acabam por situar a felicidade no extremo oposto da civilização, mutuamente excludentes. Uma dessas afirmações é a de que as cobranças e restrições impostas ao caráter pulsional do sujeito pela civilização ocidental são muito maiores do que os seus benefícios, ou seja, estes não compensam a perda de um estado de felicidade desfrutado anteriormente (DE 61), perspectiva que é fortalecida, quando os autores, ao falarem de como os caminhos autoconservativos da sociedade tomaram o lugar da felicidade, dizem que: “ele [Ulisses – fr] tem que se virar, eis aí a sua maneira de sobreviver, e toda a glória que ele próprio e os outros aí lhe concedem confirma apenas que a dignidade de herói só é conquistada humilhando a ânsia de uma felicidade total, universal, indivisa” (DE 63).

Apesar de todos esses indícios no excuro sobre Ulisses apontarem para a mútua exclusão entre felicidade e civilização, bem como para uma solução de entrega irrestrita do eu aos seus ímpetos pulsionais, os autores da *Dialética*, de acordo com Whitebook, nunca aderiram à ideia de que a dissolução do *principium individuationis* na esquizofrenia consistiria em uma forma de esclarecimento e emancipação, como se encontra no *Anti-Édipo* (1972) de Deleuze e Guattari (PU 151). Recorrendo a outro contexto, propriamente o da *Dialética negativa*, Whitebook diz que:

Embora ele concorde que “o princípio identificador do sujeito é em si mesmo o princípio internalizado da sociedade”, e portanto, uma forma de dominação, Adorno, contudo, percebe a esquizofrenia simplesmente como uma regressão da dominação do indivíduo pela sociedade para sua dominação pela natureza: “Enquanto esquizofrenia, a liberdade subjetiva é uma força destrutiva que incorpora muito mais os homens ao encanto da natureza.” (PU 151)<sup>24</sup>

Mudando novamente de cenário, agora o das *Minima Moralia* (1951), Whitebook aprofunda o seu apontamento ao dizer que:

---

<sup>24</sup> Os trechos de Adorno citados aqui por Whitebook estão em *Dialética negativa*, p.203.

Em geral, Adorno nunca sucumbiu à tentadora simplificação, comum a tantas porções do radicalismo cultural, de ver doença em uma sociedade doente, de ver o desvio por si como saúde: “Desesperada, contudo, é a ideia de que a doença dos normais não se opõe sem mais a saúde dos doentes, mas que esta no mais das vezes apenas representa de outro modo o esquema do mesmo mal”. (PU 151)<sup>25</sup>

Desse modo, ainda que a *Dialética do esclarecimento* estabeleça uma contraposição intensa entre a sociedade e o indivíduo por meio do tema da renúncia, da interdição do desejo em função de necessidades autoconservativas, o fato é que Adorno não chega de forma alguma ao ponto de propor uma fragmentação esquizofrênica da estrutura egóica pelo mergulho dissolvente na imediatidade pulsional da natureza interna como saída para essa situação aporética do desenvolvimento civilizacional.

Qual, porém, seria o caminho de Adorno e Horkheimer para uma aproximação entre sujeito e natureza interna, condição para a felicidade, uma vez que a desintegração de sua unidade egóica pela entrega irrestrita aos desejos está fora de questão?

De acordo com Bassani e Vaz, a resposta dos autores da *Dialética* é a de uma rememoração da natureza no sujeito [*Eingedenken der Natur im Subjekt*] que, longe de pretender restaurar um estado originário perdido, favoreceria a reconciliação dos dois polos cindidos no processo de formação da consciência por meio da aceitação daquilo que não foi humanizado, da não-identidade da natureza.<sup>26</sup> Essa superação da clivagem entre sujeito e objeto, ou seja, do pensamento em relação às natureza interna e externa — corpo e realidade sensível —, realizável pela força da memória, seria a chave da felicidade humana, na medida em que proveria a reintegração da alteridade à consciência. Desse modo, o sujeito se reconciliaria com o objeto, seja como natureza interna, seja como natureza externa, pela

---

<sup>25</sup> Os trechos de Adorno citados aqui por Whitebook estão em *Minima Moralia*, p.55-56. Trata-se do aforismo 36, “A saúde para a morte”.

<sup>26</sup> Bassani e Vaz, “Mímesis e rememoração da natureza no sujeito em Theodor W. Adorno: para pensar a educação do corpo na escola”, p.152-153.

percepção do caráter somático-desiderativo do seu pensamento e de sua semelhança e inter-relação com as condições naturais de seu ambiente, sem necessariamente se arremessar de maneira irrestrita e irracional aos desejos mais profundos de sua natureza interna. Segundo Adorno e Horkheimer: “Graças a essa rememoração [*Eingedenken*] da natureza no sujeito, que encerra a verdade ignorada de toda cultura, o esclarecimento se opõe à dominação em geral [...]” (DE 50, tradução modificada)<sup>27</sup>. A partir da superação de seu aspecto violento de dominação pela atividade de rememoração, o pensamento viabilizaria a reconciliação entre sujeito e objeto — a interação harmônica entre eles, sem a redução impositiva de um ao outro —, e, conseqüentemente, criaria condições para o sujeito se aproximar da felicidade, mesmo que essa, muito associada por Adorno a uma postura — sentimento e capacidade — de resistência ao estado de coisas da civilização ocidental<sup>28</sup>, não se apresente pela imagem nítida de sua consumação. Desse modo, percebe-se que, embora os autores da *Dialética* afirmem em diversas passagens, que a civilização teria se dado na contramão da felicidade pelo esclarecimento, eles não deixam de atribuir à razão, contudo reestruturada em seu *modus operandi*, o papel de solução do problema central dessa difícil situação, a cisão entre sujeito e objeto, e de seus conseqüentes infortúnios.

### **1.3.3.2) Circe: a ambigüidade da felicidade**

A figura de Circe é expressão emblemática da dialética tortuosa entre felicidade e civilização, entre natureza pulsional interna e renúncia autoconservativa, entre sujeito e objeto — no caso, o corpo —, e outras polarizações do processo de esclarecimento. Ela representa a incerteza e a indeterminação que marcam enfaticamente a desconfortável relação do sujeito

---

<sup>27</sup> Ao contrário da edição brasileira, que se utilizou do termo “consciência” para traduzir a palavra *Eingedenken*, optamos por “rememoração”, como na tradução dessa passagem por Bassani e Vaz, pelo fato de o substantivo se originar do verbo de mesmo nome que se traduz por “recordar-se”, e também, por enfatizar o caráter processual e ativo dessa situação em oposição a um estado, no caso, de consciência.

<sup>28</sup> Essa concepção de felicidade enquanto momento de resistência, de contraposição, da arte diante da realidade social é tema comum e característico na estética de Adorno. Adorno, Theodor, *Teoria estética*, p.27, 54.

com a alteridade, ao mesmo tempo, atraente e repulsiva. Segundo os autores, a felicidade, prometida por Circe por meio da entrega do sujeito aos ímpetos desiderativos, é acompanhada pela perda da autonomia. Eles dizem que:

Circe induz sedutoramente os homens a se abandonarem à *pulsão* [*Trieb*]: a *forma animal* [*Tiergestalt*] dos seduzidos foi sempre relacionada com isso [abandono, entrega – fr] e Circe transformou-se no protótipo da hetaira, imagem essa motivada provavelmente pelos versos de Hermes que lhe atribuíam como um fato óbvio a iniciativa erótica: “Assustada, ela instará contigo a que partilhes do seu leito. Não *resistas* ao leito da deusa.” A marca distintiva de Circe é a *ambiguidade* [*Zweideutigkeit*], ao aparecer na ação, sucessivamente, como corruptora e benfeitora: ela é a filha de Hélio e a neta do Oceano. A hetaira distribui a felicidade e destrói a autonomia de quem fez feliz, eis aí a sua ambiguidade. (DE 72, tradução modificada – grifos nossos)<sup>29</sup>

Se, por um lado, Circe exerce uma forte atração sobre o sujeito com a oferta de uma felicidade, proveniente da satisfação irrestrita de suas demandas pulsionais, por outro, ela o assombra pela falta de autonomia — além do risco para a autoconservação —, resultante do esfacelamento egóico da consciência nesse processo de entrega ao desejo. Como reflexo simbólico da natureza, interna e externa, corpo-pulsão e realidade sensível, Circe se apresenta em sua ambiguidade originária para a consciência humana (DE 72-73). O encontro de Ulisses e seus companheiros com Circe é um dos momentos exemplares da dificuldade do sujeito para lidar com essa obscuridade da natureza. Na condição de heteronomia [*Fremdbestimmung*] da felicidade sedutora de Circe, o sujeito, privado do poder de se autodeterminar por meio da razão, molda-se resignadamente, sem resistência e sem consciência, à forma da natureza, ao seu outro. Subordinados aos impulsos desiderativos de sua natureza interna, ou seja, determinados por algo alheio à força de sua razão, os companheiros de Ulisses tornam-se vítimas de uma regressão da consciência, uma vez que, como dizem os autores:

---

<sup>29</sup> Na obra, em alemão, encontra-se o termo *Trieb*, ou seja, “pulsão”, e não, “pulsão instintiva”, como se traduziu na versão brasileira.

*As pessoas encantadas comportam-se como os animais selvagens* que ouvem Orfeu tocar. A mítica injunção a que sucumbem dá rédeas ao mesmo tempo à liberdade neles suprimida. O que é revogado em sua recaída no mito é ele próprio mito. *A repressão da pulsão [die Unterdrückung des Triebs]*, a qual os transformou num eu e os distinguiu do animal, era a introversão da repressão no ciclo desesperadamente fechado da natureza, a que alude, segundo uma concepção mais antiga, o nome de Circe. Em compensação, o violento sortilégio que lhes recorda a proto-história idealizada produz não só a animalidade, mas também – como no idílio dos lotófagos – a ilusão da reconciliação. (DE 73, tradução modificada – grifos nossos)<sup>30</sup>

Uma vez que, para os autores, a felicidade é vinculada fortemente à superação do antagonismo entre sujeito e objeto, a denúncia da falsidade da reconciliação no encontro com Circe reflete-se na felicidade, que, conseqüentemente, é também considerada aparente, ilusória. Ora, destituído de sua razão, seu caráter maior de alteridade diante da natureza, o sujeito é absorvido como um igual na sua relação com esta, sem o reconhecimento e a aceitação de sua diferença, condições para uma reconciliação não-imediata. Opera-se aqui, uma inversão: de dominador a dominado, o sujeito, sob o encanto de Circe, torna-se objeto de sua própria natureza interna, daquilo que foi mantido em seu controle pela repressão.

Se o funesto destino dos companheiros de Ulisses, transformados em porcos, não apresenta uma solução satisfatória da relação entre sujeito e natureza como equalização de seus desejos e a felicidade, nem por isso o comportamento de Ulisses no encontro com Circe deixa de ser percebido pelos autores como extremamente espinhoso e lastimável. Antes de entrarmos nesse ponto, contudo, faz-se necessária uma observação breve e relevante.

Algo que é profundamente criticável na visão de Adorno e Horkheimer, quando se utilizam da literatura psicanalítica ao falarem sobre a constituição da subjetividade a partir de uma sofisticada interpretação da *Odisseia*, é a associação não-problematizada entre pulsão e o

---

<sup>30</sup> Novamente, pelos mesmos motivos citados anteriormente, a modificação consistiu apenas na substituição do termo “pulsão instintiva” por “pulsão”.

reino animal.<sup>31</sup> Esse pensamento recorrente na *Dialética* culmina na passagem de Circe com a afirmação de que a dissolução do eu, mediante a entrega do sujeito à força da pulsão, provoca o seu rebaixamento a animais, uma espécie biológica mais antiga, anterior a ele (DE 72-73). Levada adiante pelos filósofos, a ideia, que já se encontra na própria pena de Homero — obviamente, em seus próprios termos — pode ser questionada por meio de uma exposição elementar da definição do conceito de “pulsão” [*Trieb*] e de suas diferenças fundamentais em relação ao termo “instinto” [*Instinkt*] sem adentrarmos por demais no assunto. De acordo com o *Vocabulário da psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, a “pulsão”, termo utilizado por Freud nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* em 1905 — mesmo ano de *Os chistes e sua relação como inconsciente* — e arrematado em *Pulsões e destinos das pulsões* (1915), é um:

Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta (VP 394, verbete “pulsão”).

Junto à clareza dessa definição, acrescenta-se o comentário dos autores do *Vocabulário*, que é o que nos interessa. Segundo eles:

É na descrição da *sexualidade humana* que se esboça a noção freudiana da pulsão. Freud, baseando-se especialmente no estudo das perversões e das modalidades da sexualidade infantil, ataca a chamada concepção popular que atribui à pulsão uma meta e um objetivo específico [comuns aos animais – fr] e a localiza nas excitações e no funcionamento do aparelho genital. Mostra, pelo contrário, como *o objeto é variável*, contingente, e como só é escolhido sob a sua forma definitiva em função das vicissitudes da história do sujeito (VP 395, verbete “pulsão” – grifos nossos).

---

<sup>31</sup> O objetivo aqui é tão somente um apontamento desse lapso na reflexão de Adorno e Horkheimer, sem, contudo, promover uma discussão de suas consequências para a teoria.

Uma vez que o termo “pulsão” tem o seu modelo na sexualidade humana, sendo uma das forças a que se contrapõe a cultura ocidental no olhar da *Dialética*, faz-se necessário e apropriado recorrermos ao termo “pulsão sexual” [*Sexualtrieb*] para exprimir com mais justeza a especificidade da pulsão e o seu respectivo contraste em relação ao instinto. Sobre a pulsão sexual, Laplanche e Pontalis dizem que:

Nela se verificam eminentemente algumas das características da pulsão que a diferenciam do instinto: o seu objeto não é predeterminado biologicamente e as suas modalidades de satisfação (metas e objetivos) são variáveis, mais especialmente ligadas ao funcionamento de zonas corporais determinadas (zonas erógenas), mas suscetíveis de *acompanhar as atividades mais diversas* em que se apoiam (VP 403, verbete “pulsão sexual” – grifo nosso).

O termo “pulsão” aponta, assim, para uma diferença significativa perante o “instinto” [*Instinkt*], que, para Freud, diferentemente, “qualifica um *comportamento animal fixado* por hereditariedade [i.e, transmitido geneticamente – fr], característico da espécie, pré-formado no seu desenvolvimento e adaptado ao seu objeto” (VP 394, verbete “pulsão” – grifo nosso). De modo a tornar mais completa essa definição, podemos dizer que o instinto é: “Classicamente, esquema de comportamento herdado, próprio de uma espécie animal, que pouco varia de um indivíduo para outro, que se desenrola segundo uma sequência temporal pouco suscetível de alterações e que parece corresponder a uma finalidade.” (VP 241, verbete “instinto”)

Desse modo, de acordo com a teoria psicanalítica, a associação entre pulsão e reino animal é um equívoco, pelo fato de pertencerem a planos distintos, embora aparentem, por vezes, semelhantes. Além disso, como percebem Laplanche e Pontalis, o uso indiferenciado, ou seja, a igualação, dos termos “pulsão” e “instinto” — ocorrência frequente na *Dialética do esclarecimento* — falseia o primeiro, de forma a anular a originalidade da concepção freudiana, que enfatiza o caráter de variabilidade da meta e do objeto do ímpeto pulsional (VP 242, 394, verbete “instinto”, verbete “pulsão”). É essa indeterminação da pulsão que garante a plasticidade da libido, de modo a permitir que ela se ocupe de campos alheios à atividade



sexual mais estritamente falando — como o grande empreendimento cultural do soerguimento da civilização — e esteja presente no funcionamento dos mais variados mecanismos e circunstâncias estruturantes da vida psíquica humana — investimento, deslocamento, recalque, simbolização, sublimação, entre outros –, ausentes no reino animal (VP 403-404, verbete “pulsão sexual”).<sup>32</sup>

Embora o descuro dos autores para com essa questão tenha impactos sobre toda a teoria da *Dialética*, levantando dúvidas quanto a sua consistência, nossa observação nesse momento se prestou apenas a apontar o problema, de maneira a salientar a especificidade do ser humano — além da consciência —, pela diferenciação entre pulsão e instinto, sem a pretensão de discutir suas consequências teóricas, uma vez que isso implicaria uma extensão muito grande de argumentos.

Após essa ligeira digressão, retornemos ao assunto da dificuldade do encontro de Ulisses com Circe. Unificado pela energeticamente dispendiosa manutenção da unidade de sua consciência, diferentemente dos seus companheiros, Ulisses impõe a Circe também um domínio sobre a sua própria natureza interna. O encontro deles é uma evidência simbólica da relação repressiva que o homem estabelece com todas as coisas dotadas de um alto grau de periculosidade desagregadora para o eu, entre elas, a figura feminina, reflexo da natureza, em sua força descentradora e na fragilidade de sua submissão. Segundo Adorno e Horkheimer: “Como representante da natureza, a mulher tornou-se na sociedade burguesa a *imagem enigmática da sedução irresistível e da impotência*. Ela espelha assim para a dominação a vã mentira que substitui a reconciliação pela subjugação da natureza.” (DE 74 – grifo nosso). É no casamento, encontrado em sua forma prototípica nessa circunstância com Circe, apesar da anterioridade da união de Ulisses com Penélope, que a subjugação da natureza adquire forma

---

<sup>32</sup> Para um tratamento mais extenso dessa distinção fundamental entre os termos “instinto” e “pulsão”, Laplanche, Jean, *Vida e morte em psicanálise*, p.16/31.

e alcança um equacionamento do complexo de medo e desejo da convivência entre homem e mulher, de modo a permitir a continuidade do processo civilizatório (DE 74). Por meio de um comportamento desapaixonado autoconservativo, Ulisses obtém de Circe o que tanto os seus companheiros almejavam e não conseguiram, ou seja, deitar-se com ela. Mais uma vez, como em toda trajetória da viagem de Ulisses, o poder do seu domínio sobre a natureza procede e tem o preço da renúncia pulsional, pela qual ele vivencia mitigadamente a realidade. Sobre a postura de Circe, dizem os nossos filósofos que:

Para o prazer que concede ela estabelece como preço o *desdém* do prazer: a última hetaira se afirma como o primeiro caráter feminino. Na transição da lenda para a história, ela faz uma contribuição decisiva para a *frieza burguesa*. Seu comportamento pratica a proibição do amor, que posteriormente se impôs tanto mais poderosamente quanto mais o amor teve, enquanto ideologia, de se prestar à tarefa de *dissimular* o ódio dos competidores (DE 74-75 – grifos nossos).

A postura autoconservativa de Ulisses de controle do seu desejo diante da tentação de Circe coloca a feiticeira sob o seu domínio e tem como prêmio um prazer sob medida, ou seja, mitigado, diferente do castigo concedido pela feiticeira para aqueles que mergulharam por completo em seus ímpetos pulsionais sem se aterem aos princípios mutiladores da autoconservação. Como percebem os autores, o tratamento gratificante dispensado a Ulisses por Circe tem o poder de um reforço do *modus operandi* típico de Ulisses em sua lida com a realidade — interna e externa —, uma vez que incentiva a frieza emocional tão necessária ao sujeito no processo de esclarecimento. A união amorosa entre Ulisses e Circe prefigura o casamento, indica a origem dessa instituição social em sua capacidade de apaziguar os ânimos dos envolvidos por meio do encobrimento do conflito e da instabilidade existentes entre eles para o prosseguimento civilizacional. Ao tratarem do casamento, situação em que a figura feminina é despotencializada e somente tem voz por mediação do homem, Adorno e Horkheimer são categóricos em afirmar que:

Nele a reconciliação cresce em torno da submissão, assim como, em toda história até agora, o humano só floresceu sobre a barbárie que a humanidade justamente oculta. Se o contrato entre os esposos não faz senão redimir penosamente uma hostilidade antiquíssima, os que envelhecem pacificamente se esvaem na imagem de Filêmon e Baucis, assim como a fumaça do altar sacrificial se transforma na fumaça salutar da lareira. O casamento pertence à rocha primeira do mito na base da civilização. (DE 76-77)

Desse modo, o casamento, simultaneamente alicerce e produto da civilização, pode ser entendido dentro do processo de esclarecimento como uma das formas sociais pela qual o eu conseguiu manter o seu princípio narcísico de unidade autoconservativa para se salvaguardar do poder dissolutivo dos ímpetos pulsionais de sua natureza interna em contato com o outro, com a realidade sensível. Assegurado em seu domínio sobre uma das faces da alteridade pelo resfriamento dos seus afetos a partir da normatização do amor em um regime de relações ordenadas de reprodução, o sujeito estabelece uma convivência “saudável” e inócua com a figura feminina da mulher, subjugada a ele, como toda a natureza, interna e externa. Desse modo, o casamento é um ambiente do cotidiano habitado pela indiferença afetiva das relações sociais cada vez mais automatizadas em virtude do processo de introversão do sacrifício, ou seja, do domínio violento das forças desiderativas do sujeito pela racionalidade instrumental.<sup>33</sup>

Se, por um lado, Ulisses não se encontra no mesmo estado de heteronomia radical dos seus companheiros, uma vez que ele ainda se determina pela racionalidade de seus atos e pelo comedimento de seu ímpeto desiderativo, por outro lado, ele não está isento da influência de forças excedentes a sua consciência, já que é guiado em toda a sua trajetória por uma espécie de compulsão da natureza (DE 49), de acordo com Adorno e Horkheimer.

Segundo pensamos, um dos princípios que explicam essa obstinação de Ulisses é a força da estrutura narcísica do sujeito, representada por aspectos cruciais como o desejo

---

<sup>33</sup> Ramos, Conrado, *A dominação do corpo no mundo administrado*, p.133, 196.

intenso de retorno a um estado originário (no intuito de resgate de um poder e de um prazer ilimitados), a construção e a manutenção de sua unidade sintetizante e relativamente estável (por meio da expurgação de todo e qualquer rastro de alteridade potencialmente disruptiva).

Posteriormente, o reencontro com Penélope é uma confirmação do casamento, e não apenas como um campo de segurança para a unidade egóica, mas também como um momento de concretização do desejo narcísico de retorno à origem — Ítaca —, vivenciado agora de maneira idealizada e controlada afetivamente — ao modo de um narcisismo secundário, diríamos —, proveniente da contenção dos ímpetos pulsionais como uma realização “sublimada” do mais antigo e permanente desejo. Desse modo, a ideia de Walter Benjamin, citada por Whitebook, de que “a origem é a meta”<sup>34</sup> corresponderia a dizer, em certo sentido, que o objetivo é narcísico.

Assim, a enfática prescrição do esclarecimento de que o “desejo não deve ser o pai do pensamento” (DE 62) no processo de dominação da natureza é impossível de ser rigorosamente executada, e muito lhe ocorre em sentido inverso, já que, embora a atividade racional seja mantida em sua unidade pelo arrefecimento repressivo das condições pulsionais do sujeito, ela é alimentada continuamente pelo próprio desejo narcísico em comunhão com os imperativos da autoconservação. Nesse sentido, veremos com detalhes mais à frente, como a razão instrumental pode ser considerada meio e expressão desse contexto narcísico do sujeito, que vive conflituosamente entre a segurança da rigidez de sua unidade sintetizante e o perigo sedutor da dissolução diante da possibilidade de felicidade – real ou ilusória.

Após termos tratado das motivação narcísicas da autoconservação na construção da subjetividade esclarecida pela ênfase na temática da renúncia, do abandono da felicidade

---

<sup>34</sup> Whitebook, Joe, *Perversion and utopia*, p.64. É a partir dessa ideia, retirada de Karl Kraus, que Walter Benjamin abre sua décima quarta tese em sua obra *Teses sobre filosofia da história* (1942).

diante das exigências da civilização ocidental, vamos refletir agora sobre o modo como a razão instrumental, proveniente desse processo, trabalha a realidade pelo conceito.

#### **1.4) A razão instrumental narcísica**

O que se pretende agora é fazer uma análise do modo de funcionamento da razão instrumental — fruto do processo de esclarecimento e principal recurso do sujeito em sua atividade de compreensão e dominação progressiva da realidade — pela consideração de alguns de seus aspectos que a aproximam do comportamento narcísico do eu. A referência principal para o assunto em questão é o primeiro capítulo da *Dialética*, “O conceito de esclarecimento”.

De modo mais “sublimado” que o casamento, na medida em que se encontra menos diretamente conectada ao emaranhado narcísico das satisfações sexuais irrestritas, a razão também poderia ser pensada como um “componente” do ideal de eu. Por meio dela, o sujeito esclarecido, em sua atividade de autoconservação, produz um forte sentimento de autonomia e de poder pela imposição violenta de sua vontade sobre si e sobre a realidade sensível, de modo a contribuir para o frágil equilíbrio da coesão de sua unidade egóica.

##### **1.4.1) A primazia do sujeito: a violência da identidade narcísica**

Segundo Adorno e Horkheimer, a razão instrumental, em virtude de sua subserviência ao imperativo da sobrevivência humana, se desenvolveu no esclarecimento em um trajeto deturpado, por mais diverso que fosse o percurso do pensamento na ciência e na filosofia na história da humanidade, na tentativa de se autonomizar pelo desarraigamento do contexto mítico da onipresença das forças da natureza. Por meio da abstração do conceito, a razão instrumental, moldada pelas necessidades autoconservativas, produz uma identidade forçada entre objetos e pensamento, de modo a confinar violentamente a realidade em uma unidade conceitual totalitária e resistente à diferença. A representação conceitual da razão instrumental propõe uma experiência reduzida e não-particularizada da realidade, pela valorização dos

aspectos mais tangíveis e elementares dos objetos, de modo a adequá-los à unidade organizada de seu sistema. Adorno e Horkheimer dizem que:

De antemão, o esclarecimento só *reconhece* como ser e acontecer o que se deixa *captar* pela unidade. Seu *ideal* é o sistema do qual se pode *deduzir* toda e qualquer coisa. [...] A *multiplicidade* das figuras se *reduz* à posição e à ordem, a história ao fato, as coisas à matéria. (DE 22 – grifos nossos)

A unidade totalitária do sistema conceitual do esclarecimento é o referencial a que sucumbem todos os objetos compreendidos por ela. Para o esclarecimento, os objetos somente são tomados como verdadeiros, na medida em que são concebidos dedutivamente por meio dos critérios de reconhecimento da totalidade do sistema. A ideia de “reconhecimento” sugere que algo, ao contrário de ser conhecido em sua particularidade, recebe a confirmação de sua existência a partir de sua identificação a algo preexistente, ou seja, trata-se de um ajuste, um amoldamento, de uma coisa a outra. O objeto é subsumido pela razão instrumental como uma espécie de derivação da unidade conceitual pela atenção aos seus elementos comensuráveis — posição, ordem, fato, matéria, entre outros —, de modo a ser compreendido pelo seu aspecto quantitativo em detrimento do qualitativo. Abstraído da multiplicidade de sua estrutura em sua respectiva representação conceitual mediante a calculabilidade da razão instrumental, o objeto se torna identificável e em certa medida predeterminado. Dominada e incorporada pela abstração proveniente da unidade totalitária do sistema conceitual, a realidade, sem os seus elementos diferenciais, é inexoravelmente filtrada pela consciência do sujeito esclarecido, ou seja, alcança a sua unidade apenas através dessa referência. De acordo com Adorno e Horkheimer, essa identidade forçada entre realidade e pensamento — existente nos procedimentos da lógica formal e mesmo no intuito da filosofia de Platão de equacionamento entre Ideias e números — promove a destruição das qualidades do objeto em virtude da redução do diferente a grandezas abstratas, pela imposição do princípio de equivalência imperante nas relações sociais da sociedade burguesa (DE 22-23).

Refletindo sobre essa questão a partir da leitura de J. M. Bernstein da *Dialética do Esclarecimento*, como também da *Dialética negativa*, Deborah Cook fornece um melhor detalhamento do *modus operandi* identitário da razão instrumental. De acordo com ela:

Por subsumir objetos em conceitos e leis, e conceitos e leis, em sistemas explicativos, nós tentamos dominar a natureza no interesse de sobrevivência. Ao fazer isso, nós substituímos erroneamente diversidade por unidade, complexidade por simplicidade, mudança por permanência, diferença por identidade. Uma vez que particulares são efetivamente identificados com universais, não existe mais nada para dizer alegadamente sobre eles. O pensamento da identidade consiste na afirmação de que objetos diversos caem sob o conceito “X”. Desse modo, isso oblitera a particularidade dos objetos, suas diferenças em relação a um outro, seu desenvolvimento individual e suas histórias, junto com outros traços únicos.<sup>35</sup>

A dominação da realidade pela razão instrumental é realizada por uma falsa identidade criada entre ela e a realidade abstraída de suas particularidades. Nesse domínio ilusório, o procedimento narcísico de identidade não é exclusividade do esclarecimento, uma vez que se encontra na base do próprio mito, embora distintamente elaborado, podendo ser entendido como um ponto de encontro, uma via de continuidade, entre duas racionalidades antagônicas, porém não cindidas uma em relação a outra quanto ao desejo “obsessivo” de organização da realidade sensível. Como observa Bernstein, embora esse modo de compreensão da realidade se apresentará como pensamento da identidade na *Dialética negativa*, ele já se encontra em discussão na *Dialética do esclarecimento* pelo nome de princípio da imanência.<sup>36</sup> Dentre várias passagens do texto “O conceito de esclarecimento”, um momento declarado e de destaque dessa elaboração incipiente de uma crítica ao implacável processo de identidade na *Dialética do esclarecimento* é quando Adorno e Horkheimer dizem que:

O princípio de imanência, a explicação de todo acontecimento como *repetição*, que o esclarecimento defende contra toda imaginação mítica, é o princípio do próprio mito. [...] O que

---

<sup>35</sup> Cook, Deborah, “Theodor Adorno: an introduction”, p.9-10.

<sup>36</sup> Bernstein, J. M. apud Cook, “Theodor Adorno: an introduction”, p.9.

seria diferente é igualado. Esse é o veredicto que estabelece criticamente os limites da experiência possível. O preço que se paga pela identidade de tudo com tudo é o fato de que nada, ao mesmo tempo, pode ser idêntico consigo mesmo. (DE 26 – grifo nosso)

Desse modo, embora existam alguns contrastes entre os meios e os procedimentos das racionalidades mítica e esclarecida — a primeira, amparada pela imaginação; a segunda, pela razão —, elas são unânimes na circunscrição da realidade por algo já conhecido, ou acontecido, de modo impedir a aparição de sua diferença pela obliteração de suas qualidades e, conseqüentemente, do seu conhecimento mais substancial. Segundo Adorno e Horkheimer, a busca do mito por uma explicação ordenadora do cosmos, e não apenas pelo seu simples relato, seguiu o caminho da construção de um vínculo de identidade entre eventos naturais primevos e situações posteriores da realidade, sempre consideradas como manifestações reiteradas dos primeiros (DE 23, 30). Os autores dizem que:

Os mitos, assim como os ritos mágicos, têm em vista a natureza que se *repete*. Ela é o âmago do simbólico: um ser ou um processo representado como *eterno* porque deve voltar sempre a ocorrer na efetuação do símbolo. Inexauribilidade, *renovação infinita*, permanência do significado não são apenas atributos de todos os símbolos, mas seu verdadeiro conteúdo. (DE 30/31 – grifos nossos)

O desejo compulsivo de marcar toda a realidade futura por meio de uma condição natural primordial revela a fixação da mentalidade mítica no acontecido, que é tomado como um princípio organizador da compreensão acerca do mundo. A projeção e a evocação periodicamente de um passado arcaico idealizado e sacralizado, objeto de veneração e doador de sentido, sobre a realidade presente como repetição da natureza oblitera seus elementos de diferença e, conseqüentemente, inibe a sua manifestação como uma nova situação. O esforço pela manutenção de um vínculo interminável com uma condição natural passada e conhecida, familiar e semelhante, demonstra o teor narcísico do mito em suas estruturas de lida e de compreensão da realidade.



Disso decorre a afirmação de Adorno e Horkheimer de que: “no mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo [*nichtig*], mal acabou de acontecer” (DE 26 – grifo nosso). Ou seja, em ambos os casos, no mito e no esclarecimento, a pena que os objetos pagam ao se apresentarem na realidade é a sua própria anulação, ao serem forçadamente assemelhados a uma referência ideal ordenadora, seja a narrativa simbólica mítica, seja a unidade abstrata conceitual. Segundo Whitebook, embora o esclarecimento sempre tenha condenado e repudiado insistentemente as visões de mundo antropomórficas do mito, é inegável o narcisismo de sua própria condição antropocêntrica: o sujeito esclarecido apreende e molda violentamente a realidade de acordo com o que lhe é familiar, em sintonia com a sua imagem, com a sua perspectiva e com os seus anseios autoconservativos, sedimentados na unidade abstrata de representação da razão instrumental (PU 143-144). A preocupação de Adorno com esse aspecto narcísico-antropocêntrico do esclarecimento é o que proporciona em grande medida a continuidade de sua crítica, mesmo em suas obras mais maduras. Em uma passagem da *Dialética negativa*, Adorno diz que: “palavras demasiado humanas e irrefletidas servem para igualar novamente ao homem aquilo que não é como ele. As coisas [*Die Dinge*] se enrijecem como os fragmentos daquilo que foi subjugado; salvá-las significa o amor pelas coisas.” (DN 164) Aqui, além da crítica, temos a proposta — embora sem uma apresentação integral nesse trecho — de um encaminhamento possível para o problema narcísico da lida autoconservativa da realidade pelo sujeito esclarecido.

Considerados os nossos apontamentos até o presente momento, podemos dizer que, semelhante ao processo da formação narcísica egóica, em que se forma uma unidade pelo esmorecimento da alteridade ameaçadora para a integridade psíquica do sujeito, a razão instrumental forja (no duplo sentido de criar e falsificar) sua unidade abstrata da realidade pela via da expurgação dos elementos de diferença, ou seja, daqueles espectros dos objetos do

mundo sensível que não se conformam à identidade com o pensamento em seu propósito autoconservativo e, conseqüentemente, representam uma ameaça para a estabilidade do sistema conceitual esclarecido e para a autoconservação humana, se não forem obliterados convenientemente. Assim, percebe-se que o mecanismo principal da razão instrumental em sua atividade de apreensão da realidade se condensa na negação de seus traços de alteridade pela afirmação da identidade subjetiva em sentido amplo: os objetos são assemelhados à imagem do sujeito — antropomorfismo —, predeterminados pela elaboração conceitual do pensamento identitário, e adequados às expectativas humanas, ou seja, aos seus ideais e objetivos. Em todas as situações, o que se tem é a produção da identidade, de uma correspondência — embora falsa —, entre realidade e sujeito, estabelecida narcisicamente pela primazia do último.

Essa problemática, que se encontra presente na *Dialética do esclarecimento* e em outros textos de Adorno, como “Sobre sujeito e objeto” e “O ensaio como forma”, ocuparia futuramente uma grande porção da *Dialética negativa* pela crítica das condições burguesas autoconservativas de conhecimento — em principal, a da violência do princípio narcísico de equivalência no procedimento de abstração —, de modo a incidir contundentemente sobre alguns aspectos problemáticos do idealismo de Kant e de Hegel. Em uma passagem peculiar da análise da relevância da atividade do sujeito na constituição da realidade na última obra, Adorno diz que:

A ênfase filosófica na força constitutiva do *momento subjetivo*, porém, também nos *interdita* constantemente o acesso à verdade. Assim, espécies animais como o dinossauro tricerátops ou o rinoceronte arrastam consigo as *courças* que os protegem como prisões talhadas sob medida que eles gostariam em vão de rejeitar — ao menos é o que parece de um ponto de vista antropomórfico. O aprisionamento no aparato de sua *survival* poderia explicar o caráter selvagem do rinoceronte tanto quanto o caráter selvagem por isso ainda mais terrível do *homo sapiens*. O momento subjetivo é como que envolto pelo momento objetivo; enquanto algo *limitador* que é

imposto ao sujeito, ele mesmo é objetivo. (DN 155 – grifos nossos, com exceção dos termos *survival* e *homo sapiens*)

A curiosa analogia de Adorno entre o ser humano e o rinoceronte, que expressa muito bem o estado de alienação do sujeito nesse contexto, tem um limite, porque, embora a subjetividade e a couraça possuam em comum o aspecto de proteção rígida e restritiva, os dois polos da comparação possuem origens distintas — o primeiro, de ordem sócio-histórica; o segundo, do âmbito natural. Desse modo, se associarmos um ao outro por completo, indo além da proposta da analogia, incorremos no equívoco do entendimento de que uma situação socialmente estruturada se encontra avaliada por meio de uma perspectiva naturalizante, o que é avesso ao pensamento de Adorno e faria perder o sentido de sua crítica ao comportamento autoconservativo da razão esclarecida.

#### **1.4.2) Lacan e a *Dialética*: o narcisismo incorrigível do eu**

A análise e a contestação de Adorno e Horkheimer do intolerante e violento *modus operandi* identitário da razão de base narciso-antropomórfica por um lado convergem e poderiam ser consideradas como fomento para a crítica pós-modernista de Lacan da estrutura egóica.<sup>37</sup> Uma vez que a teoria de Lacan deu grande destaque à temática do narcisismo — fio condutor de nossa argumentação acerca das raízes do processo de esclarecimento na reflexão de Adorno e Horkheimer —, parece-nos justificável uma passagem por alguns momentos do pensamento do psicanalista francês.

De acordo com Lacan, o eu, enquanto formação sintomática, ao contrário de ser visto como uma fonte de verdade e emancipação — assim como afirmou Freud pela emblemática frase de que “onde era isso, deve se tornar eu”<sup>38</sup> [*Wo Es war, soll Ich werden*] na finalização

---

<sup>37</sup> Um exemplo dessa convergência entre os dois autores é destacada por Safatle. Segundo ele, a utilização do vocabulário da “não-identidade” por Lacan o aproxima do pensamento de Adorno, como se o primeiro seguisse o último. Safatle, Vladimir, *A paixão do negativo*, p.277.

<sup>38</sup> Como aponta Whitebook, a famosa frase de Freud pode ser pensada como uma declaração para a passagem da heteronomia para autonomia – consequentemente, da imaturidade para maturidade –, na

da *Conferência XXXI: a dissecação da personalidade psíquica* (1933)<sup>39</sup> —, é uma instância narcísica de engodo e alienação (PU 121-122). A formação do eu faz parte de um processo defensivo, de recusa alucinatória da realidade, efetuado pela criança em seus primeiros meses de vida no intuito do apaziguamento da aflição proveniente da percepção de seu corpo fragmentado, discordante e descoordenado (PU 124; VP 176-177, verbete “fase do espelho”). A negação — bem como a superação — desse estado ameaçador de desamparo e fragilidade é realizada com o subsídio da projeção de uma unidade ilusória sobre o corpo, forjada a partir da identificação da criança com a forma total da imagem do semelhante ou da sua própria imagem no espelho (PU 124-125; VP 176-177, verbete “fase do espelho”). Posteriormente, nesse processo narcísico de construção da subjetividade por imagens, ocorreria uma mimética derivação metafórica do somático — da imagem ilusória da totalidade corpórea da criança — ao psíquico, de modo a constituir a unidade egóica com o mesmo aspecto rígido e ficcional da percepção corporal, pela identificação do eu com a imago unificada da apreensão imaginária do corpo, contraposta ao seu estado efetivo de fragmentação, ou seja, pela internalização/introjeção de uma falsa condição da realidade (PU 124-125; VP 234, verbete “imaginário”).<sup>40</sup> Esse raciocínio de base para compreensão da gênese do eu em Lacan foi concebido pelo nome de “fase do espelho” [*stade du miroir*] e exposto pelo psicanalista no Congresso internacional de psicanálise de Marienbad em 1936 (VP 177, verbete “fase do espelho”). No fim da década de 40, especificamente em 1949, Lacan se aprofundaria no desenvolvimento dessa ideia pela atenção especial à noção de “narcisismo” no texto “O estágio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência

---

esteira da perspectiva kantiana, já que ela enuncia a libertação do eu das influências da parte inconsciente da psique, o isso, à maneira de um sujeito que ultrapassa sua dependência do pensamento alheio para, e por, pensar por si mesmo e, conseqüentemente, tornar-se consciente de seus atos. Whitebook, Joel, *Perversion and utopia*, p.121.

<sup>39</sup> Freud, Sigmund, *Conferência XXXI: a dissecação da personalidade psíquica*, p.84.

<sup>40</sup> Laplanche, Jean, *Vida e morte em psicanálise*, p.139; Ribeiro, Paulo de Carvalho, *O problema da identificação em Freud*, p.127-128.

analítica”, apresentado no XVI Congresso internacional de psicanálise em Zurique e publicado na coletânea *Escritos* em 1966.<sup>41</sup> Diante de toda essa problemática enfaticamente narcísica, marcada por características estruturais como a unificação e a identificação, não é de se espantar que a destituição do eu de toda pretensão a verdade por Lacan, apresente-se, segundo Whitebook, como tese principal dos primeiros trabalhos do psicanalista como *O seminário I: os escritos técnicos de Freud* (1953). Ele diz:

A tese central é a seguinte: o eu, longe de ser uma agência da verdade e da emancipação, é de fato uma estrutura *defensiva*, um escravo submisso, delator, oportunista e mentiroso — um *sintoma*, como Lacan o denomina — que busca *narcisisticamente* proteger o indivíduo da alteridade e, desse modo, *viola* finalmente a alteridade do Outro. Ou, ainda mais forte, pode ser que a própria ideia de emancipação seja em si mesma simplesmente um outro disfarce para a vontade de poder e uma das grandes ilusões da modernidade que procura negar nossa *finitude* — que é o nosso inescapável amalgamento com a natureza, a linguagem e a tradição — por meio do domínio onipotente. De acordo com essa consideração, o eu e, como Derrida observou, o desejo por um *centro* em geral, é um *produto* de *angústia*. (PU 122 – grifos nossos)

Ora, de acordo com a exposição dessa tese por Whitebook, fica muito claro que também para Lacan o eu é uma estrutura defensiva proveniente da angústia que assegura narcisicamente a integridade de sua unidade por meio da violação da alteridade. Segundo Lacan, a apreensão da realidade pelo eu se executa unicamente pela coercitiva encapsulação sintetizante dos objetos pelas suas projeções (PU 126). O processo se realiza pela obliteração da perturbadora diferença por meio da formação de uma identidade entre o objeto e as expectativas do eu, que se institui como centro, ou seja, como referência principal enformadora da realidade. A relação que o eu estabelece com os objetos é tão narcísica quanto a própria formação de sua unidade constitutiva, de modo que ele nunca apreende a realidade pelos caracteres específicos diferenciais de sua alteridade, e sim a partir da impressão de seus

---

<sup>41</sup> Sales, Léa Silveira, “Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário”, p.113-116.

esquemas internos prévios e familiares sobre o mundo (PU 126). O eu estrutura a sua compreensão da realidade com a mesma rigidez ortopédica defensiva e mutilante da formação da sua unidade interna pelo domínio das turbulentas moções pulsionais, ou seja, ele assimila violentamente os objetos de acordo com a sua forma e imagem (PU 126). Desse modo, Lacan, por meio de sua tese de um narcisismo fundamental, ordenador das relações do sujeito com os objetos, aponta para a insuficiência do, ou mesmo a completa incapacidade de, desempenho cognitivo do eu decorrente da fixação de identidades formadoras de imagens fetichizadas anuladoras de determinações qualitativas e, conseqüentemente, de uma percepção mais integral da realidade (PN 76, 78, 79, 187).

A visão desiludida de Lacan em relação ao eu é ainda agravada pela sua ideia de que o engajamento na crença da emancipação egóica<sup>42</sup> seja somente uma maneira velada de domínio da realidade pela negação da finitude das condições concretas substanciais do sujeito, como a sua mescla inelutável com a natureza — podemos pensar interna e externa — e a cultura — natureza modificada pela atividade histórica humana. Uma passagem em *O Seminário I* enfatiza com um tom marcadamente pejorativo o estatuto do eu. Em sua avaliação da importância adquirida pela concepção de “eu” na psicanálise de Freud, mediante seu papel central na técnica analítica após o advento da segunda tópica e nos desenvolvimentos posteriores pelos teóricos da psicologia psicanalítica do eu, como Anna Freud, Otto Fenichel e Heinz Hartmann, com o estabelecimento do eu como a via privilegiada e essencial de comunicação do analista com o sujeito<sup>43</sup>, Lacan diz que: “por outro lado, ao contrário, todo progresso dessa psicologia do eu pode resumir-se nestes termos: o eu está

---

<sup>42</sup> O caráter defensivo desse projeto de emancipação é apontado não apenas nos trabalhos iniciais de Lacan, como coloca Whitebook na passagem citada acima, mas também em seu décimo Seminário. Lacan, Jacques, *O seminário 10: a angústia*, p.167.

<sup>43</sup> Lacan, Jacques, *O seminário I: os escritos técnicos de Freud*, p.24-25.

estruturado exatamente como sintoma. No interior do sujeito, não é senão um *sintoma privilegiado*. É o sintoma humano por excelência, é a doença mental do homem.”<sup>44</sup>

O tom pejorativo da concepção do eu como sintoma por Lacan a partir do reconhecimento dos diversos recursos defensivos do eu — repressão, regressão, negação, projeção, entre outros, expostos na principal obra de Anna Freud, *O eu e os seus mecanismos de defesa* (1936) —, atesta o peso de seu ceticismo em relação ao conhecimento proveniente desse núcleo organizador do sujeito e da realidade. A concessão de um papel privilegiado ao eu decorre do fato de que, diferentemente das outras doenças, que devem ser combatidas na busca de uma cura, ele não é considerado em seu aspecto pernicioso e assume um importante papel de “órgão” dirigente e regulador das atividades do sujeito, além de ser estimulado perenemente pela civilização — produto e catalisador da formação da unidade egóica — nas mais variadas ocasiões para a sua respectiva manutenção e desenvolvimento.

Apesar de a angústia ter elaborações peculiares nos autores da *Dialética* e nos escritos de Lacan, é inegável que ela é considerada em unânime a mola propulsora, o ponto de partida, da constituição do eu. Adorno e Horkheimer são categóricos na declaração de que é o fora, a não-inserção, a situação de ausência de correspondência de uma face da realidade com o pensamento, profundamente carregado de expectativas narcísicas apaziguadoras da unidade interna do sujeito, a verdadeira fonte da angústia [*die eigentliche Quelle der Angst*] (DE 29). Ou seja, toda natureza interna das pulsões sexuais, como toda natureza externa da realidade sensível, não assimilável conceitualmente, aparecem para o sujeito como objetos ameaçadores da ilusão de identidade das determinações egóicas e da sobrevivência humana. Com a justificativa de que nada se fala sobre angústia no texto *Inibição, sintoma e angústia* (1926), de Freud, é em *O estranho* (1919), que Lacan vem a procurar os alicerces para a abordagem da difícil temática da angústia (AGT 18, 51). Para Lacan, a angústia provém do aparecimento

---

<sup>44</sup> Lacan, Jacques, *O seminário I: os escritos técnico de Freud*, p.25. Grifos nossos.

do irreduzível elemento de alteridade da realidade que, pelo fato de não ser incorporável à identidade das estruturas simbólicas da linguagem e das formações imaginárias narcísicas, coloca simultaneamente em jogo a integridade do eu e o seu respectivo poder organizador, devido à força de dissolução da aterradora perplexidade decorrente da presença do excepcional e estranho [*unheimlich*], ou seja, de algo para além do familiar – embora relacionado a ele – e das malhas do reconhecimento (AGT 51, 59-60, 87-89; PN 157, 277, 288; VP 233-234, 480-481, verbete “imaginário”, verbete “simbólico”). Diante desse excesso, desse momento da realidade residual e fugidio ao sujeito, indício de angústia pela força de sua retração diante das fantasias narcísicas e do aparato simbólico humano, Lacan afirma com veemência que as conquistas da linguagem sobre a realidade constituem um imenso engodo, uma vez que os seus elementos significantes promovem uma falsificação — e produção — do mundo, ou seja, têm a capacidade de tapear ao fazer o falso soar como verdadeiro (AGT 89). Sobre esse domínio fraudulento da realidade pela linguagem, cuja insuficiência transparece radicalmente no choque com o assombroso elemento da alteridade causador de angústia, ele diz:

Os significantes fazem do mundo uma *rede* de traços em que a passagem de um ciclo a outro torna-se então possível. Isso quer dizer que o significante *gera* um mundo, o mundo do sujeito falante, cuja característica essencial é que nele é possível *enganar*. A angústia é esse *corte* — esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o *inesperado*, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento. (AGT 87-88 – grifos nossos)

Ou seja, nessa situação de ludíbrio da reprodução antropomorfizada da realidade pela linguagem constituída por significantes, que, segundo Lacan, são o vestígio, a marca, do sujeito no curso do mundo (AGT 89), a angústia aparece como um afeto especial e



perturbador, cuja anterioridade ao, e distinção do, sentimento, se verifica pela sua imperiosa resistência à representação.

Embora, como vimos, existam inegáveis convergências entre os autores da *Dialética do esclarecimento* e Lacan, resumidas por Whitebook pelas três teses inter-relacionadas defendidas por todos eles — “1) A unidade do eu é enrijecida, compulsória e coerciva; 2) O eu é uma estrutura narcisista (ou paranóica), na medida em que somente pode apreender o objeto de acordo com a sua própria reflexão (ou projeção); 3) O eu integrado rigidamente é envolvido profundamente na vontade de poder e na dominação da natureza.” (PU 132-133) —, existe um ponto principal de cisão e distinção entre as suas respectivas avaliações das condições gerais de atividade do eu. É patente que todos eles criticam de maneira incisiva e persistente o *modus operandi* narcísico do eu, mas Adorno e Horkheimer, diferentemente de Lacan, em virtude da fidelidade para com a perspectiva da racionalidade e do eu, não produzem a hipóstase dele em uma figura da síntese de toda a ignorância humana (PU 133). O vigor da ofensiva dos filósofos ao eu através do seu conceito de razão narcísica identitária se nutre da crença em uma possível transformação no horizonte — embora sem a enunciação clara e detalhada dos meios para a sua realização —, necessária para encerrar com a dominação cega e compulsiva da realidade pela ilusão da subjetividade constitutiva predominante no processo de esclarecimento (PU 134). Sem dúvida, esse compromisso com a racionalidade e com o eu, somado à crítica preparatória de uma noção positiva de “esclarecimento” de um sujeito robusto e livre do estado de violenta dominação da realidade, acabou por conduzir o pensamento dos autores a uma difícil situação aporética — apontada por seus opositores intelectuais, como Habermas —, apesar de ter fornecido indubitavelmente um poderoso elemento de dinâmica teórica para a *Dialética do esclarecimento* e para outras obras de Adorno, como a *Dialética negativa* (PU 133-134). Já Lacan, de acordo com Whitebook — apoiado na reflexão de Ricouer —, restringiu-se a uma concepção monolítica e

nada dialética do eu, como instância narcísica incorrigível de engodo intrínseco, sistemático e absoluto, do mais puro desconhecimento [*méconnaissance*] — fundamento de base da sua teoria —, e que, devido a isso, não pode ser considerada como um recurso eficaz para a tarefa de superação do estado de alienação do sujeito em relação ao seu inconsciente (PU 125, 130-132). Diante disso, o psicanalista francês, que não percebeu a complexidade do funcionamento egóico, constituído por uma imbricação entre racionalização e introspecção, resistência e curiosidade, engano e verdade, insistiu na ideia de que a perspectiva do eu sobre a realidade deveria ser abandonada por completo (PU 125). Essa visão do eu por Lacan é contestada por Ricouer, que, ao seguir o rastro da proposta terapêutica de Freud, declara a necessidade inarredável da expansão do eu — e não uma total renegação dele — pela realização de um árduo trabalho de desconstrução da consciência ingênua. Sobre o pano de fundo dessa convicção do filósofo, Whitebook diz:

Ricouer pode manter essa posição porque, em contraste com Lacan, que, como nos vimos, fala do desconhecimento intrínseco e sistemático do eu, ele se refere somente ao caráter *indefinidamente* duvidoso do cogito. Com isso, ele quer dizer que em princípio nós sabemos que podemos estar enganados, mas nunca sabemos a dimensão em que estamos enganados de fato em qualquer momento. (PU 131-132 – grifo nosso)

A obstinação de Lacan nos pressupostos de essencialidade do aspecto fragmentário inicial do sujeito, que seria incapaz de um desenvolvimento diverso da falsidade da formação da unidade corpórea ilusória fundacional, conjuntamente com a desconfiança e a antipatia intermináveis e explícitas em relação ao processo de síntese, levou o psicanalista francês ao receio de diluição da ideia de Freud de uma heteronomia radical própria ao ser humano por teorias excessivamente conciliadoras e conformistas, a exemplo das formulações dos desenvolvedores da psicologia do eu<sup>45</sup>, e, conseqüentemente, não lhe permitiu superar a sua

---

<sup>45</sup> Em especial, a teoria adaptativa de Hartmann, da qual Lacan discordava em absoluto devido ao fato de ela propor a reabilitação de um eu autônomo pré-analítico, ou seja, de acordo com o senso comum

concepção do eu como mera fonte perpétua de desconhecimento sem possibilidade de futura reintegração (PU 127-130 ). Whitebook diz que:

Uma objeção pode ser levantada contra a consideração de Lacan da gênese do eu. Isso diz respeito ao status supostamente ficcional e alienante da imago integrada. Como vimos, aquela imago e a direção de desenvolvimento definida por ela são consideradas ficcionais porque sua unidade é somente “virtual” ou “antecipatória” quando comparada com o estado realmente fragmentado da existência da criança. Mas por que, pode-se perguntar, deveria ser a dimensão temporal — isto é, o desenvolvimento — ser desconsiderada e o estado fragmentado atual ser hipostasiado como o verdadeiro? Porque, em outras palavras, deveria haver uma essencialização da fragmentação? Lacan está, de fato, considerando o “corpo em pedaços” como o estado essencial da criança e qualquer desvio disso, uma forma de falsificação. Minha tese é que a essencialização pode ser rastreada de uma predileção “heraclitiana” a priori de Lacan por deficiência, discordância e fragmentação, e de sua suspeita para com todas as formas de finalidade, reconciliação e síntese. (PU 127)

A tonalidade das elaborações de Lacan sobre a íntima ligação entre a formação do sujeito e o recalcitrante elemento de alteridade presente na realidade faz com que o psicanalista se aproxime em muito do discurso dos autores da *Dialética*. Em grande medida, as convergências incontestáveis entre eles e Lacan, longe de pertencerem ao plano do simples acaso, podem ser atribuídas ao caráter interdisciplinar comum ao pensamento de Adorno e Horkheimer, que, embora se localize marcadamente no âmbito da filosofia, alimentou-se de teses das mais diversas áreas das ciências humanas, como a psicanálise, um dos principais

---

e com os moldes cartesianos, renegando a grande contribuição da revolução copernicana de Freud da descentralização do eu pela instauração da ideia do “inconsciente”. Whitebook, Joel, *Perversion and utopia*, p.123-134. Segundo Geselda Baratto, a psicologia psicanalítica do eu (com Hartmann como um de seus maiores representantes), devido a sua pluralidade de inovações e inclinação a ecletismos, acabou por se afastar radicalmente dos fundamentos teórico-técnicos característicos da psicanálise sem absorver as elaborações da primeira, como da segunda tópica freudiana, que era afirmada como o eixo de sua teoria. Os membros dessa vertente da psicanálise se desviaram de dois conceitos basilares da psicanálise de Freud – recalque e inconsciente – e retrocederam a noções da filosofia racionalista clássica, de modo a favorecer a valorização da figura de um eu consciente e autônomo, responsável pelos processos de aprendizagem e adaptação a realidade física e social. Baratto, Geselda, “A ‘psicologia do eu’ e a psicanálise freudiana: das diferenças teóricas fundamentais”, p.309-312, 322.

marcos teóricos de nossa abordagem. Desse modo, a aproximação entre os três autores, com a devida atenção a suas distinções, pode ser uma das vias de elucidação da trama discursiva de nossos filósofos sobre o comportamento narcísico da razão instrumental anunciado na forma do primado do sujeito, da negação da alteridade pela violência da identidade, no texto da *Dialética do esclarecimento*.

### **1.4.3) As três faces do não-idêntico**

Apesar da importância do destaque dessa afinidade entre os nossos filósofos e Lacan, vejamos bem — e isso entra como mais um ponto de distinção entre os três autores: de acordo com o texto da *Dialética do esclarecimento*, a realidade é violentada pela razão instrumental em três momentos de sua não-identidade. Como assim, em três momentos?

Ora, é possível pensar em três faces da alteridade dos objetos que são injustiçadas pelo processo do esclarecimento, e, ainda mais, podemos dizer que cada uma delas é claramente matizada por uma determinada influência filosófica dos autores. Primeiramente, e a mais anunciada na *Dialética do esclarecimento*, é a de uma porção da realidade que, mediante a sua resistência aos procedimentos convencionais de conceituação da razão instrumental, aponta para a falibilidade do domínio da unidade abstrata do espírito (e que repercutirá, no plano prático, como uma ameaça para a autoconservação). Aqui, a não-identidade se assemelha à coisa em si de Kant na *Crítica da razão pura* (1781), no sentido de ser algo irreduzível, e conseqüentemente inacessível, à consciência. Como vemos em Deborah Cook, Adorno traçou essa perspectiva claramente em suas exposições sobre a *Crítica da razão pura* nas aulas do verão de 1959 — mais tarde, daria continuidade a ela na oitava tese de “Sobre sujeito e objeto”, e também na *Dialética negativa* —, quando ele, embora tenha localizado e contestado o pensamento da identidade em Kant, declarou sua obra como a primeira iniciativa relevante na história da filosofia de tratamento do problema do não-idêntico por meio da

concepção da irredutibilidade da coisa em si diante da capacidade das faculdades de conhecimento do sujeito.<sup>46</sup>

Uma outra face da não-identidade é a da especificidade dos objetos que é minada pela desqualificação deles por uma perspectiva quantitativa — tipicamente matemática e econômica — da realidade, que tende a impedir um vínculo prático mais enriquecido com eles. Assim, a contraposição entre as noções de valor de uso e valor de troca da análise da mercadoria por Marx em *O capital* (1867) tem também o seu lugar na ideia de “não-identidade” dos filósofos. De acordo com Fredric Jameson em *O marxismo tardio*, esse aspecto de teor marxista da especificidade representado pelo “valor de uso” é chave mais proeminente de interpretação do não-idêntico em Adorno.<sup>47</sup> Embora o conceito de valor de uso, presente nas reflexões de Marx em *O capital* — mais precisamente, na primeira seção do livro 1 do primeiro volume<sup>48</sup> —, não apareça na *Dialética do esclarecimento* com a mesma sofisticação de sua elaboração na ulterior *Dialética negativa*, ele é, junto ao “valor de troca”, o termo a partir do qual se desdobram e devem ser contempladas as diversas formas de assimetria da emblemática figura da não-identidade, como a diferença e a identidade, a heterogeneidade e a homogeneidade, o novo e a mesmidade, o corpo e o pensamento, na filosofia de Adorno.<sup>49</sup>

E por fim, menos suscitada e explorada, uma ideia que se esboça aqui, junto a Horkheimer, embora somente ganharia um maior desenvolvimento posteriormente na *Dialética negativa*, de Adorno, é a da singularidade da condição histórica dos objetos, seu *hic*

---

<sup>46</sup> Cook, Deborah, “Theodor Adorno: an introduction”, p.10; Adorno, Theodor, *Kant’s critique of pure reason*, 66-67, 221, 234, 279-281.

<sup>47</sup> Jameson, Frederic, *Marxismo tardio*, p.41.

<sup>48</sup> A referida seção abre com o capítulo de nome “A mercadoria”. Ele percorre os temas do valor de uso e do valor de troca, bem como do fetichismo da mercadoria, outro assunto de destaque na tradição marxista apropriado e ampliado por Adorno e Horkheimer no âmbito da crítica da cultura no capitalismo tardio. Marx, Karl, *O capital*, p.165-170.

<sup>49</sup> Jameson, Fredric, *O marxismo tardio*, p.41-42. Como observa Jameson, algumas passagens da introdução da *Dialética negativa* estabelecem de modo claro a associação entre as ideias de “não-idêntico” e de “valor de uso”. Adorno, Theodor, *Dialética negativa*, p.17-18, 28.

*et nunc* [aqui e agora] (DE 25). Trata-se de uma concepção que remete à herança de Hegel e de Walter Benjamin no tocante à importância das relações entre o tempo e o espaço no vínculo cognitivo e prático aos objetos.

Observemos que esses três momentos do não-idêntico não se encontram de modo algum isolados entre si na *Dialética do esclarecimento*, embora possamos ter essa impressão pelo fato de um deles se encontrar mais iluminado que os outros dois em variadas circunstâncias do texto. Se, por um lado, é notório e inegável a existência de uma predominância da perspectiva kantiana da coisa em si, de uma parte insondável do objeto; por outro lado, a constatação dessa realidade não impossibilita a visão de uma interdependência entre os mencionados aspectos do não-idêntico. Como exemplo, podemos pensar que muitas vezes o valor de uso de um objeto — marcado pela especificidade de um conjunto único de suas qualidades, segundo Marx — é determinado pelo seu respectivo contexto sócio-histórico, que, por meio da concessão de novas propriedades, proporciona a ele um emprego distinto e típico da época em questão. Temos aqui uma relação de reciprocidade entre dois momentos — especificidade e singularidade histórica — da condição de não-identidade do objeto.<sup>50</sup> (Voltaremos a falar dessa temática de forma mais detalhada.)

Após a nossa análise sobre a formação e o *modus operandi* da razão instrumental identitária e o seu vínculo com o fenômeno do narcisismo, é chegada a hora de nos

---

<sup>50</sup> Com isso, entra mais um ponto de distinção entre as perspectivas dos autores sobre a alteridade. A ênfase da teoria de Lacan sobre relação entre sujeito e alteridade recai sobre o aspecto de *residualidade*, liame pelo qual Safatle procurou acasalar de modo sofisticado Adorno e Lacan em sua obra *A paixão do negativo*. Embora essa faceta do não-idêntico, que se assemelha bastante ao em si kantiano, tenha destaque na *Dialética do Esclarecimento*, existe, como vimos, a enunciação dos outros dois aspectos — o da especificidade e o da historicidade —, e diante disso, caso vinculemos a nossa interpretação de modo exclusivo ao caráter residual do objeto, corremos o risco de estreitarmos o nosso entendimento sobre a questão da alteridade. Se as elaborações teóricas de Lacan não contemplam os outros dois estratos da não-identidade dos objetos em virtude da aposta do psicanalista na tese da residualidade, todavia elas não perdem a validade de sua argumentação sobre o modo operacional narcísico do sujeito diante da realidade. É preciso apenas ter em mente que a reflexão de Lacan não deve ser considerada equivocadamente como a realização de um exame acerca das duas referidas características do não-idêntico.

adentrarmos naquilo que Adorno e Horkheimer denominaram indústria cultural. De acordo com os autores, ela representaria uma consumação exemplar da cultura esclarecida (AM 201). Encontraremos na instância da indústria cultural não apenas o reflexo de todo o conjunto de questões trabalhadas até o momento — uma sedimentação substancial da razão narcísica na mercadoria cultural do entretenimento —, como também um dos nossos principais objetos de contraste diante daquilo que seria o modelo estético *par excellence* para a edificação dos pilares teóricos e formais da filosofia de Adorno.

## Capítulo 2 — A indústria cultural: o suporte narcísico das massas

### 2.1) Esclarecimentos sobre o conceito de “indústria cultural”

Antes de adentrarmos em nossos textos de base para a atual circunstância de nosso trabalho, a seção de “A indústria cultural” na *Dialética de esclarecimento* e “Sobre música popular” (1941), vamos ao texto “Resumé über Kulturindustrie” de 1963 — ou seja, aproximadamente quinze anos após a supracitada obra com Horkheimer —, em que Adorno, após algumas de suas conferências radiofônicas em 1962 na Alemanha, faz uma exposição esclarecedora de alguns detalhes da estrutura e da natureza da indústria cultural, apesar da brevidade do escrito.

O termo “indústria cultural” [*Kulturindustrie*], aplicado por Adorno e Horkheimer de modo inaugural na *Dialética do esclarecimento* (1944)<sup>51</sup>, tem por fim designar o gigantesco complexo dos meios de comunicação de massa do capitalismo tardio caracterizado pela racionalização técnica da produção, da reprodução e do comércio em larga escala de bens culturais padronizados com vista ao lucro e ao favorecimento do *establishment* na manutenção do *status quo* por via da promoção de um alienante comportamento conformista do sujeito perante a realidade (RIC 92-99). Sobre essas duas facetas interligadas da indústria cultural, a econômica e a ideológica, Duarte pontua que:

[...] quando se mencionou anteriormente que, além do significado econômico que a indústria cultural possui enquanto estimulante ao consumo numa fase do capitalismo constantemente ameaçada pela estagnação, sua dimensão *ideológica* é extremamente importante, tinha-se em vista algo bastante concreto. A *manipulação* dos indivíduos levada a cabo pela indústria cultural visa a produzir *conformidade* com as condições de vida mais absurdas e extremas e, no limite, induzir

---

<sup>51</sup> Duarte, Rodrigo, *Teoria crítica da indústria cultural*, p.38.



populações inteiras a apoiar projetos autoritários ou mesmo totalitários, como se viu inúmeras vezes ao longo do século XX e ainda se vê agora.<sup>52</sup>

É nesse sentido que Adorno percebeu que o aparato ideológico da indústria cultural, ao contrário da concepção de arte como forma de cognição emancipatória, promove a substituição da consciência pelo conformismo, de modo a criar um cenário social da mais profunda e aprisionante alienação (AM 203).

Apesar tratamento primeiro do conceito de indústria cultural na obra de 1944, a atenção de Adorno para com os efeitos nefastos da reprodução mecânica e da distribuição em massa da arte datam do seu ensaio *O Fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), quando o filósofo se posicionou criticamente nas páginas da revista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt<sup>53</sup> frente ao otimismo da perspectiva de Walter Benjamin sobre essa nova etapa cultural — principalmente, acerca do cinema<sup>54</sup> — no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), de forma que o andamento de uma elaboração conceitual do fenômeno em questão já estava em curso (AM 201).

A justificativa para a utilização do termo “indústria cultural” adveio da necessidade de eliminação da ambiguidade existente no termo “cultura de massa”, que pode fazer crer que se trata do campo de manifestações estéticas oriundas das camadas populares, portanto, algo muito distinto do objeto-alvo dos autores (RIC 92). Paddison afirma que, embora o texto “Resumé über Kulturindustrie” seja geralmente entendido como uma afronta de Adorno à

---

<sup>52</sup> Duarte, Rodrigo, “Esquema e forma: percepção e experiência na *Teoria estética* de Theodor Adorno”, p.18. Grifos nossos.

<sup>53</sup> Fundada em 1923 na Alemanha, a instituição se encontrava sediada nos Estados Unidos desde 1935 em decorrência do exílio de seus integrantes pelo regime nazista poucos anos antes da eclosão da Segunda Guerra, os quais somente retornariam à terra natal no início dos anos cinquenta. Durante aquele período, o contato mais direto de Adorno com os meios de comunicação de massa nos Estados Unidos foi fundamental para o desenvolvimento de suas elaborações teóricas acerca das condições da arte em uma sociedade fortemente influenciada pelas leis do mercado do capitalismo tardio.

<sup>54</sup> Adorno discordou da ideia de Benjamin de que o cinema poderia adentrar profundamente na estrutura dos objetos da realidade e, a partir do aguçamento da percepção, propiciar um alargamento considerável de nosso conhecimento sobre a realidade. Duarte, Rodrigo, *Teoria crítica da indústria cultural*, p.25-26, 30; Safatle, Vladimir, “Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana”, p.375.

música popular, é na verdade uma exegese da manipulação da música pela indústria cultural, ao contrário de uma rejeição da música popular em si, ressaltando que ambas as artes, inferior e superior, são vítimas desse processo de administração adulterante das realizações culturais (AM 203).

## **2.2) Padronização: alteridade sob o peso da identidade**

De acordo com Adorno e Horkheimer, a indústria cultural aparece como um sistema, que adquire a confirmação de sua supremacia por meio da formação de uma unidade totalitária da realidade social, através da dupla integração forçada, efetuando um implacável trabalho de homogeneização das mais variadas e contrastantes formas de expressão cultural, como também, a partir disso, da diversidade — ainda que mínima na situação autoconservativa generalizada do capitalismo tardio — dos sujeitos (RIC 92, 97; FR 73, 80; DE 136, 145). Com base nas demandas de mercado da indústria cultural, o gosto público seria moldado e sofreria um processo de padronização (AM 199), assim como os demais juízos, os desejos e as condutas dos sujeitos, uma vez que os produtos culturais são veículos de apresentação extremamente incisiva — por vezes, simultaneamente subreptícia — de ideias, valores, comportamentos e modos de usufruto da realidade – interna e externa (FR 77, 79; CIR 46). Aqui, podemos dizer que, pela mediação da indústria cultural, atua um sistema de orientação do sujeito no mundo organizado por investimentos libidinais e modelos de identificação, ou seja, um processo de mimesis típico a todo regime de socialização.<sup>55</sup> Nesse sentido, György Markus é feliz em sua colocação, quando diz que:

[...] a indústria cultural assume amplamente a função de socialização dos indivíduos, impregnando-os em todos os níveis de sua constituição psicológica com padrões comuns de interpretação da realidade e de comportamento, transformando-os assim em servis executores das funções exigidas de um amplo sistema de dominação interpessoal.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Safatle, Vladimir, *Cinismo e falência da crítica*, p.116-117.

<sup>56</sup> Markus, György, “Adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry”, p.76.

Assim, a indústria cultural, além de unificar os diferentes estratos da produção artística, acabaria por agregar a complexa multiplicidade de variantes do gosto, do entendimento, dos ímpetos desiderativos e das atitudes dos sujeitos, de modo a realizar um trabalho brutal de assepsia de cunho conformista das características particulares — ou seja, não-idênticas e dissonantes — presentes em todos os referidos âmbitos.<sup>57</sup> Sobre a produção homogeneizada e homogeneizante da indústria cultural, Adorno diz que:

Os diversos ramos *assemelham-se* por sua *estrutura*, ou pelo menos *ajustam-se* uns aos outros. Eles somam-se quase *sem lacuna* para constituir um sistema. Isso, graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a *integração deliberada*, a partir do alto, dos seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo para ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua *domesticação* civilizadora, o elemento de natureza *resistente* e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. (RIC 92 – grifos nossos)

Fruto da sujeição extrema da cultura ao princípio de comercialização guiado pelo lucro em detrimento do conteúdo e da coerência da configuração formal do objeto estético, o fenômeno da padronização [*Standardisierung*]<sup>58</sup> é meio por onde se realiza o prejuízo do processo de equivalência da diversidade das manifestações artísticas pela lógica da semelhança (RIC 92-93). O aparo das arestas de diferença produz o encarceramento proposital da cultura na rigidez da estaticidade de um modelo estético padrão condizente com as estéreis condições de apreciação das massas impregnadas de anseio narcísico no contexto do capitalismo tardio. Em uma rica reflexão sobre os efeitos do processo de padronização

---

<sup>57</sup> Com isso, não se pretende dizer que as pessoas sejam rigorosamente idênticas em suas opiniões, comportamentos e motivações desiderativas, mas que esse conjunto de meios de posicionamento do sujeito diante da realidade tende às diretrizes gerais de um grande e persuasivo discurso comum proveniente dos meios de comunicação de massa no capitalismo tardio com o intuito de manutenção do *status quo*.

<sup>58</sup> Embora o termo *Standardisierung* tenha sido traduzido por “estandardização” na tradução dos textos sociológicos de Adorno organizados por Gabriel Cohn, optaremos aqui e em outras situações de nosso trabalho pelo termo “padronização”, que nos parece dar uma maior inteligibilidade no âmbito da língua portuguesa para a questão.

impingido pela indústria cultural no acervo cultural constitutivo de uma nação em um trecho adiante do “Resumé über Kulturindustrie”, Adorno afirma que:

Pátria [*Heimat*] alguma sobrevive ao seu *tratamento* nos filmes que a celebram e que *homogeneízam* até tornar confundível o inconfundível de que se nutre. Aquilo que em geral e sem mais poderia se chamar cultura, queria, enquanto expressão do *sofrimento* e da *contradição*, fixar a ideia de uma vida verdadeira, mas não queria representar como verdadeira a *mera existência* e as categorias *convencionais* e *superadas* da ordem, com as quais a indústria cultural a *veste*, como se fosse a vida verdadeira, e essas categorias fossem a sua *medida*. (RIC 97, tradução modificada)<sup>59</sup>

Desse modo, a indústria cultural “atropela” a alteridade dos objetos da cultura por meio de um tratamento padronizante, elaborado na dimensão da caducidade de formas categoriais conservadoras, destituídas de ousadia e afirmadoras dos ditames do *status quo*, e, conseqüentemente, produz fraudulentas representações de elaboração faltosa para com a realidade de inegáveis contradições do universo cultural de uma sociedade. O mundo apaziguado em seu teor ambíguo e conflituoso pela indústria cultural caminha para um estado de conformismo e da incorporação sem objeção, acrítica, dos interesses dominantes no capitalismo tardio, de modo a anular significativamente a consciência do sujeito (RIC 94, 97, 98). Na continuidade de sua reflexão sobre essa circunstância de padronização da cultura em seu processo de completa integração ao sistema de produção de mercadorias da indústria cultural, Adorno diz que:

A cultura, que de acordo com o seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a *condição esclerosada* na qual eles viviam, e nisso lhes fazia

---

<sup>59</sup> Grifos nossos. A modificação se trata apenas da substituição de dois termos na tradução organizada por Gabriel Cohn. O primeiro é o de “apresentação” pelo de “tratamento”, que expressa melhor a ideia de um processo – ou mesmo processamento – ao qual foi submetido o material da cultura. O segundo é o de “simples existência” pelo de “mera existência” para afastar o pensamento de que se esteja a falar de uma condição humilde de vida. A palavra “mera” – sinônimo de “simples” – parece deixar mais explícita a ideia de uma vida ordinária, vulgar, embora o recurso linguístico da antecedência do adjetivo em relação ao substantivo, ou seja, “simples existência”, e não “existência simples”, já propicie o entendimento adequado. Nota-se também que a impossibilidade da utilização desse artifício no caso do adjetivo “mera”, uma vez que esse sempre se encontra obrigatoriamente anteposto na concordância nominal, faz uma aproximação mais precisa, sem o risco de escorregadelas, do sentido pretendido pelo autor com a palavra alemã *blosse*.

honra; essa cultura, por sua *assimilação total* aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela *avilta* os homens ainda uma vez. (RIC 93 – grifos nossos)

A cultura na indústria cultural tem a sua parte de cúmplice no trabalho de corrupção da consciência do sujeito ao inculcar a ideologia da mera existência, tendo um emprego muito adversante de outrora, quando denunciava pela força de seus protestos as enrijecidas condições sociais de vida (RIC 93). Sobre a função ideológica da indústria cultural e sua produção conformista e enganosa, Paddison diz que: “ [...] a indústria cultural se encontra oposta ao conceito de “obra de arte” como uma forma de conhecimento [*cognition*] — com “conteúdo de verdade” —, que envolve um sentido de progresso da consciência humana como esclarecimento e emancipação.” (AM 203)

### **2.3) Música popular: a face sonora da padronização**

Podemos ampliar e aprofundar essa discussão ao avançarmos para o nosso objeto de interesse específico no cenário da indústria cultural: a música, no caso, a popular [*Volksmusik*], voltada ao entretenimento. Aqui, auxilia a compreensão atentar para a mesma ressalva feita por Adorno sobre o termo “cultura de massa” no “Resumé über Kulturindustrie” de que não se está a tratar de uma sorte de expressão artística procedente das massas, mas antes direcionada para as massas. Outro detalhe é que, apesar de o jazz comercial — preferencialmente o das *big bands*<sup>60</sup>, ou seja, das orquestras dançantes da era *swing* do início dos 20 aos anos 50 —, a música leve — no caso, da opereta em seu estágio decadente de associação significativa com a economia industrial no fim do século XIX as trilhas sonoras de *Hollywood* — e as paradas musicais [*hit songs* ou *Schlager*] serem as referências primordiais

---

<sup>60</sup> Entre os renomados representantes desse tipo de formação musical muito corrente no período estão Benny Goodman, Artie Shaw, Duke Ellington, citados por Adorno em seus escritos musicais, além de outros músicos não menos conhecidos.

de música popular para Adorno<sup>61</sup>, várias outras se encontram inseridas por ele nessa esfera nas primeiras páginas de “Sobre a música popular”, a exemplo das canções pseudo-infantis [*pseudo-nursery rhymes*], das canções familiares [*home songs*], e podemos mesmo pensar nos *jingles* publicitários.<sup>62</sup>

Em sua análise da função da música popular no capitalismo tardio, Adorno se apercebeu na necessidade de fazer uma distinção crucial entre ela e a música séria (SMP 115). Diante da insuficiência de alguns parâmetros como “simplicidade e complexidade” para proceder a sustentação de um juízo adequado sobre a matéria, Adorno indica que a solução do problema se encontra na compreensão do atributo medular da música popular: a padronização (SMP 116, 119-120). Uma vez que músicas do primeiro classicismo vienense — Haydn, Mozart e Beethoven — são rítmica- e harmonicamente mais simples e limitadas que a maioria das complicadas estruturas composicionais dos grandes *hits* de jazz, o critério de “simplicidade e complexidade” é de pouca valia para o estabelecimento da assimetria entre os dois referidos tipos de música (SMP 119-120). A música popular está submetida a um alto grau de padronização — conseqüentemente, a uma circunstância extrema de indiferenciação entre as demais do gênero —, que, segundo Adorno, é a medida mais relevante para a determinação de seu contraste com a música séria (SMP 116). Adorno diz que:

Um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se atenção à *característica fundamental* da música popular: a *padronização*.

---

<sup>61</sup> Paddison alerta sobre esses três principais subgêneros da música popular a partir da leitura de textos de Adorno como *O fetichismo da música e a regressão da audição* (1938) e “Sobre a situação social da música” (1941). Paddison, Max, *Adorno's aesthetics of music*, p.204-206.

<sup>62</sup> Adorno, Theodor, “Sobre música popular”, p.116. A tradução da seleção de Cohen utilizou o termo “canções de ninar” para o termo *pseudo-nursery rhymes*, certamente induzida pela ideia de “berço”, uma das significações possíveis da palavra “berçário” [*nursery*]. Devemos nos lembrar que essa palavra, além de designar um objeto, também contempla a ideia de um local recreativo infantil como as creches, onde as crianças habitualmente se divertem com cantigas de roda dentre várias outras atividades lúdico-pedagógicas. Outro porém da tradução do termo em questão é que aqui, ao contrário de músicas infantis, trata-se de canções pseudo-infantis, ou seja, como Adorno vai expor páginas à frente, de músicas produzidas para o público adulto com o uso dos artifícios pueris comuns da forma musical das canções infantis. Adorno, Theodor, “Sobre música popular”, p.128.

*Toda a estrutura da música popular é padronizada, mesmo quando busca desviar-se da padronização. Ela se estende dos traços mais genéricos até aos mais específicos. (SMP 116, tradução modificada)*<sup>63</sup>

A particularidade, aquilo que marca a diferença da música popular em relação às outras elaborações estéticas musicais, como a música séria, é o tipo de sua padronização. Até mesmo as partículas desviantes de uma música popular, que poderiam contribuir para a geração de um possível aspecto distintivo, tornam-se simples elementos comuns constituídos forçosamente pelo severo processo de padronização da indústria cultural. Essa é a sua “essência”. Novamente nos deparamos aqui com o famoso problema da oposição entre o valor de uso e valor de troca dos objetos. A situação da música popular é a da mais profunda intercambialidade de sua produção composicional, que tende a eliminar na origem a possibilidade de diferenciações, devido à generalização absurda da padronização, de maneira a transformar o conjunto de suas canções em uma grande mistura do mesmo.

A independência da estrutura-padrão de desenvolvimento da música popular diante das possibilidades e das realizações históricas do material musical deflagra a experiência de sua audição como um perpétuo retorno ao familiar, ou seja, ao âmbito do recorrente, sem o ineditismo do diferente, em que a questão da intercambialidade mais uma vez aparece, mas agora nos elementos de sua composição (SMP 116-118). A partir da determinação nada particularizante, procedente de um impositivo esquema harmônico padronizado, base de orientação da organização formal inconsistente da música popular e de sua respectiva percepção auditiva, os elementos deficientes de interatividade e de força de interferência na constituição da totalidade da composição encontram-se dispostos como peças triviais

---

<sup>63</sup> Pelo mesmo motivo citado anteriormente, demos preferência ao termo “padronização” para a tradução do termo *standardization*, como fizemos com *Standardisierung*, e, com isso em mente, traduzimos a palavra “*standardized*” por “padronizada” no lugar de “estandardizada”. Além disso, mudamos algumas partículas do trecho no interesse de um entendimento mais direto e preciso, mas, naturalmente, sem mudança do sentido das frases. Vale lembrar que esses termos em alemão, relativos ao escrito “Resumé über Kulturindustrie”, agora se encontram em inglês em virtude do texto “Sobre a música popular” ser uma publicação de Adorno originalmente na última língua.

substituíveis e excessivamente gratuitas (SMP 116-118). Este é um grande problema estrutural da música popular, que Adorno exemplifica com o jazz, devido ao seu parentesco com a música impressionista, que também é pobre em desenvolvimento musical pelo mesmo motivo.<sup>64</sup> Ele diz que:

Como a forma que subsume a herança da música impressionista para os objetivos da cultura de massa, o jazz nunca foi tão fiel a esse estilo de música como nisso: aquilo como se percebeu antes em uma peça de jazz, todos os momentos que sucedem um e outro no tempo são mais ou menos *diretamente intercambiáveis* com um e outro, que não há *real desenvolvimento*, e aquele que aparece mais tarde não é sequer um pouco mais rico em experiência do que o outro que o precedeu.<sup>65</sup>

É importante observar que a questão da frouxidão da estrutura da música popular se refere propriamente ao modo débil de articulação do conjunto de seus elementos — faltosos de “diálogo” efetivo entre si e a totalidade — e não a um estado de ausência de pressupostos normativos, já que um impositivo esquema-padrão fornece taxativamente os princípios básicos de elaboração da obra sem contudo proporcionar uma coerência constitutiva.

Para se ter uma melhor compreensão dessa problemática da articulação entre o todo e o detalhe na música popular, Adorno recorre à explicação da estrutura composicional da música séria. Nela, ao contrário do procedimento organizacional das canções populares,

Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na *viva* relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um *esquema* musical. Por exemplo, na introdução do primeiro movimento da *Sétima sinfonia*, de Beethoven, o segundo tema (em dó maior) só alcança o seu verdadeiro significado a partir do *contexto*. Somente através do todo é que ele adquire a sua *peculiar* qualidade lírica e expressiva, isto é, uma construção

---

<sup>64</sup> Determinada fortemente pela sua relação simbiótica com o estado da pintura francesa na época, de modo a dispor as partes integrantes da composição pela estaticidade da sobreposição de sons sem a apresentação de um desenvolvimento motivico substancial, a generalidade da música impressionista teria a suspensão do decurso temporal musical como a sua característica central. Adorno, Theodor, “Neunzehn Beiträge über neue Musik”, p.78-79.

<sup>65</sup> Adorno, Theodor, “The schema of mass culture”, p.71. Grifos nossos.



inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado *isoladamente*, o segundo tema seria reduzido à *insignificância*. (SMP 117 – grifos nossos)

Ora, longe da inconsistência estrutural da música popular, a totalidade da composição da música séria, originada da robustez da interconexão extremamente viva entre as suas partes, propicia a evidenciação de cada elemento em sua particularidade, de modo a se constituir uma rica e trama musical, em que tudo tem o seu devido lugar e finalidade. Quando Adorno toca na questão da vivacidade do entrosamento entre os componentes da totalidade da música séria na busca da explicação do motor da especificidade existente nela em contraste com o alto grau de fungibilidade proveniente da padronização da música popular, é irresistível produzir uma associação de sua descrição com a ideia de “organismo” diante do realce do aspecto orgânico. A música séria de fato nos lembra um organismo, um todo minuciosamente disposto, em que cada órgão, insubstituível em sua função, desempenha atividades muito específicas, de acordo com as suas propriedades particulares em conjunto com os demais. Com isso, não queremos dizer que a música séria se resuma em uma unidade isenta de falhas — pontos de ruptura e precipitações inesperadas de heterogenia —, plenamente determinada em sua constituição pela lógica das intenções conscientes do compositor no emprego de artifícios de elaboração formal, anulando a tensão dos conflitos presentes em toda obra de arte. Pensar assim seria tomar o caminho inverso da reflexão estética de Adorno (TE 37, 107-108, 159-161).

De modo recapitulativo, porém com nuances esclarecedoras, Adorno apresenta uma parte de suas conclusões acerca da diferença entre a música séria e a música popular pela problemática da padronização da seguinte forma:

Sumariando a diferença: em Beethoven e na boa música séria em geral — nós não estamos nos referindo aqui à má música séria, que pode ser tão rígida e mecânica quanto a música popular — o detalhe contém *virtualmente* o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. (SMP 119 – grifos nossos)

Em seguida, após apresentar o modo peculiar como se estrutura a interação e interdependência na música séria, Adorno diz:

Na música popular, a relação é *fortuita*. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura *extrínseca*. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, *imperturbável*, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é *mutilado* por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permanece *inconsequente*. Um detalhe musical impedido de desenvolver-se torna-se uma *caricatura* de suas próprias *potencialidades*.  
(SMP 119 – grifos nossos)

Ora, tudo o que temos na música séria, falta aqui, na música popular. A denúncia de Adorno sobre a impotência da condição caricatural do detalhe na música popular — em virtude do déficit de interação entre as partes e o todo musical — é aplicável ao próprio conjunto da obra. Tal como seus elementos constitutivos, o todo da composição musical popular é apenas uma caricatura, já que se encontra na privação de uma unidade concisa, bem formada, assemelhando-se mais a uma colcha de retalhos, em que tudo fica ordenado pela arbitrariedade, desconsiderando vários aspectos estéticos e seguindo apenas o critério da mera união. Desse modo, alijado da possibilidade de se transformar efetivamente em uma unidade, o todo musical acaba por ficar aquém de suas reais potencialidades. É notável que, assim como a perspectiva de uma organicidade estética, da música como um organismo vivo, também é muito cara ao pensamento de Adorno a ideia de “virtual”, ou seja, de um quadro de potencialidades existentes em um determinado objeto.<sup>66</sup>

Sobre esse processo de disjunção entre o todo e o detalhe que degenera as condições de articulação, inibindo profundamente as suas respectivas capacidades pela padronização da produção da mercadoria cultural, Adorno e Horkheimer afirmam:

---

<sup>66</sup> Um exemplo eloquente da atenção de Adorno ao momento de virtualidade do objeto se encontra em sua análise sobre o complexo acorde de doze sons da música dissonante de Schönberg. Adorno, Theodor, *Filosofia da nova música*, p.69.

A tudo isso [ as realizações estéticas do detalhe – fr] deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais se conheça além dos efeitos, ela vence sua *insubordinação* [*Unbotmässigkeit*] e os submete à *fórmula* que *substitui* a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo *sem relação* com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é do que a *soma* desses acontecimentos idiotas. A chamada Ideia abrangente é um classificador que serve para estabelecer a *ordem*, mas não a *conexão* [*Zusammenhang*]. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem *oposição* nem *ligação*. Sua *harmonia* garantida de antemão é um escárnio da harmonia conquistada pela grande obra de arte burguesa. (DE 118 – grifos nossos)

#### **2.4) O fetichismo do valor de troca**

Tudo o que vimos até agora indica que a realidade da música popular de entretenimento, assim como das outras padronizadas mercadorias culturais — uma vez que comungam da mesma estruturação formal proveniente da indústria cultural —, padece de um efeito de fetichismo em diversos espectros de sua realização.

O conceito do fetichismo em Adorno tem sua origem no texto já mencionado *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), que, junto ao texto “Sobre jazz” (1936-7), apresenta teses cruciais, que marcaram o discurso do filósofo em obras posteriores como *Dialética do esclarecimento* (1944) e *Filosofia da nova música* (1949).

A ideia do fetichismo no âmbito da música trata dos diversos impasses da nova condição dessa arte no contexto social do capitalismo tardio, em que ela se encontra tão profundamente reduzida em suas possibilidades de realização em virtude da subjugação de seu conjunto estrutural ao imperativo do valor de troca, que se tornou inviável uma relação concreta entre seus elementos constitutivos, como também entre ela e sujeito.

Influenciada explícita- e majoritariamente em sua formulação pela teoria marxista da mercadoria, em especial pela famosa questão do rebaixamento do valor de uso pelo valor de troca no sistema de produção capitalista — ou seja, pela sobreposição do último ao primeiro

—, a concepção de fetichismo em Adorno é fortemente estruturada pela distinção entre os caracteres genéricos e específicos da realidade do objeto e pelo aspecto sedutor e alienante do valor de troca. Em um momento de sua explicação sobre a maneira como a mercadoria cultural estabelece o seu domínio fetichista sobre a realidade pelo valor de troca, Adorno, com o subsídio de uma conhecida passagem de *O capital* de Marx, declara que:

Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a *veneração* do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se *aliena* tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do “homem”. Escreve Marx: “O mistério da *forma* mercadoria consiste simplesmente no seguinte: ela devolve aos homens, como um espelho, os caracteres objetivos do seu próprio trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em consequência, a forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos *fora deles*.” (FR 77-78, tradução modificada – grifos nossos)<sup>67</sup>

De acordo com a sua configuração de valor de troca, a mercadoria obscurece a percepção do sujeito em relação a sua própria participação na geração dessa objetividade. É o fascínio dessa ilusão de imediatidade que faz com que o sujeito se iluda quanto aos diversos mecanismos presentes na fabricação do sucesso de uma mercadoria cultural (FR 78). Esse é o segredo das músicas de sucesso, diz Adorno (FR 78). Sucesso que, de acordo com o texto em questão, pode ser encarado de algumas maneiras, mas de duas em particular: primeiramente e de forma mais direta, aprovação e reconhecimento da mercadoria cultural pelos consumidores baseado na ordem de sua rentabilidade, ou seja, do seu grau de associação ao valor de troca; segundo, êxito da alienação do sujeito sobre as condições efetivas de construção de uma determinada realidade mediante o efeito de uma falsa imediatidade. Vladimir Safatle afirma:

Sabemos que um dos processos fundamentais presentes no fetichismo da mercadoria diz respeito à *impossibilidade* de o sujeito *apreender* a estrutura social de determinação do valor dos objetos, devido a um regime de *fascinação* pela “objetividade fantasmática” (*gespenstige*

---

<sup>67</sup> A respeito da tradução, apenas substituímos a expressão “caracteres sociais” por “caracteres objetivos” [*gegenständliche Charaktere*].

*Gegenständlichkeit*) daquilo que aparece, fascinação vinculada à *naturalização* de significações socialmente determinadas. [...] Tal *alienação* indicaria a *incapacidade de compreender* a totalidade das relações estruturalmente determinantes do sentido. (FM 380 – grifos nossos, com exceção da expressão alemã *gespenstige Gegenständlichkeit*)

Na continuidade de sua reflexão acerca do processo de instituição do poderio do fetiche do valor de troca, que impregna toda a realidade social do capitalismo tardio, Adorno diz que:

A aparência de proximidade e imediatidade é tão real quanto é inexorável a pressão do valor de troca. A aceitação e o acordo social harmonizam a contradição. A aparência de imediatidade apodera-se do que na realidade não passa de um objeto de mediação do próprio valor de troca. Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso — aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista — é *substituído* pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume *ficticiamente* a função de valor de uso. É neste quíproco específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a *falta de relação* com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência. Esta carência de relação baseia-se no *caráter abstrato* do valor de troca. (FR 78-79 – grifos nossos)

A absorção e a conseguinte substituição ilusória e imprópria do valor de uso pelo de troca colocam em xeque a possibilidade de surgimento de relações concretas e adequadas do sujeito para com os objetos, como também dele para consigo mesmo. A estruturação da compreensão de si e do posicionamento do sujeito diante da realidade — interna e externa — dependem fundamentalmente da dinâmica de sua interação com o mundo, agora contaminado em sua totalidade pelo fetiche da abstração do valor de troca.

Uma vez que se pauta pela forma mercadoria, a produção fetichista da música leve provoca um processo de inespecificação homogeneizante de suas partes componentes, fomentando seu distanciamento e isolamento recíproco até danificar sensivelmente o movimento dialético do conjunto, que entrega a determinação do seu sentido a critérios extra-estéticos. Na mesma direção é conduzida a relação entre esse objeto musical e a massa de

ouvintes, na medida em que a configuração do primeiro viabiliza apenas um contato superficial e desvirtuado, muito aquém das condições necessárias para uma fruição estética substancial:

De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem — igualmente distanciadas e alheias ao significado do conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso — as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música na qual entram carentes de relação. Na realidade, as relações são as mesmas que se verificam entre as músicas de sucesso e os seus consumidores. (FR 76-77)

Ora, nessa circunstância de extremo deslocamento de foco da apreciação musical mediante a degradação da coerência formal da música leve promovida pela realização fetichista da música, além dos indiferenciados elementos sem funcionalidade da estrutura-fetichista se imporem de modo atrativo para a audição, é notável como o gosto do ouvinte, corrompido pelo fetichismo do vício de associação a parâmetros extra-estéticos, chega ao paroxismo da apreciação fetichizada da mais completa administração e, conseqüentemente, aparta música e sujeito de modo severo. Esse problema é exposto por Adorno em uma outra passagem de *O fetichismo na música e a regressão da audição*, quando ele diz que:

As reações dos ouvintes parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual, por sua vez, não pode ser suficientemente explicado pela espontaneidade da audição mas, antes, parece *comandado* pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. (FR 74 – grifo nosso)

Com todo esse contexto predominantemente fetichista das condições da produção musical e de sua respectiva recepção pela massa no capitalismo tardio, é comum que a música, completamente desmembrada em seu conjunto, seja alvo da alienação do encanto do desacerto da valorização excessiva de suas partes isoladas, de modo a ser apropriada como uma simples mercadoria e servir constantemente para algo outro, para uma multiplicidade de fins mercadológicos externos tão distintos e contrapostos aos seus propósitos artísticos

imanes (FR 74-77). Essa perversão dos produtos culturais pelo fetiche do valor de troca na indústria cultural é expressa enfaticamente em um momento da *Dialética do esclarecimento*, quando Adorno, de modo taxativo, afirma que:

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é *substituído* pelo valor de troca; ao invés de prazer, o que se busca é *assistir* e estar *informado* [*Bescheidwissen*], o que se quer é conquistar *prestígio* e não se tornar um conhecedor. [...] Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de *servir para outra coisa*, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. (DE 148 – grifos nossos)

Além da grande variedade de usos desvirtuados pela mercadoria cultural, os desvios são em grande medida de caráter narcisista: longe de a cultura ser vivenciada de modo único pela fruição de suas características específicas, ela, mediante a sua transformação em mercadoria, estabelece-se como objeto de prestígio e como veículo do exercício da mera observação e informação pacata, de forma a inviabilizar a construção de um entendimento mais profundo da alteridade e de suas condições estruturais. Como lembra Deborah Cook a partir de um texto tardio de Adorno, “Teoria da semiformação” (1959), a mercadoria cultural, de um modo geral, procura responder às demandas de cunho narcisista do sujeito em constante busca por auto-afirmação, de modo que o prestígio proveniente de sua posse se estabelece como uma espécie de compensação para o sentimento de impotência sócio-econômica na opressiva sociedade do capitalismo tardio (CIR 34-35).

## **2.5) Fetichismo: uma ênfase psicanalítica**

Após a exposição da faceta caracteristicamente marxista da concepção de fetichismo em Adorno, desejamos destacar outros aspectos não menos relevantes deste fenômeno, a saber, a teoria psicanalítica de Freud.

Concordamos com Safatle quando diz que o conceito de “fetichismo” em Adorno aponta necessariamente para duas tradições, a marxista e a freudiana (FM 367), ou seja,

respectivamente, para a predominância do valor de troca no sistema capitalista e para o desvio da atividade sexual genital pela força de uma sexualidade pervertida e polimorfa.

### **2.5.1) Fetichismo: a perversão do deslocamento**

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud delineou um interessante comportamento da sexualidade humana: o fetichismo.<sup>68</sup> Este se caracterizaria por uma situação de desvio do interesse — ou seja, da energia libidinal — do sujeito em relação à atividade sexual normal da união dos genitais em decorrência de uma paralisante fixação do desejo em condições preliminares ou extrínsecas do contato com o objeto sexual.<sup>69</sup> Embora, segundo o próprio apontamento de Freud, a atenção aos aspectos preliminares, como o olhar, o toque, o cheiro, entre outros possíveis detalhes de atração — a exemplo de determinadas partes do corpo —, seja algo comum da constituição da relação amorosa, o problemático e patológico é o excesso de investimento afetivo neles em detrimento da atividade sexual genital do coito, de modo a transformar um elemento acessório na matéria primacial, e vice-versa, e, por conseguinte, engendrar uma substituição inadequada de um pelo outro.<sup>70</sup> Dessa forma, é no rol das perversões que o fetichismo aparece na teoria psicanalítica, como mostra um elucidativo breviário de Laplanche e Pontalis acerca dos principais quadros de desvio de comportamento sexual considerado normal, ou seja, organizado prioritariamente pelas funções genitais:

Diz-se que existe perversão quando o orgasmo é obtido com outros objetos sexuais (homossexualidade, pedofilia, bestialidade, etc.), ou por outras zonas corporais (coito anal, por

---

<sup>68</sup> Nesse momento inaugural da reflexão de Freud sobre o fetichismo em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* – mais especificamente no capítulo “Desvio em relação ao alvo sexual” do ensaio “As aberrações sexuais” –, suas elaborações se encontram bem próximas das proposições do psicólogo francês Alfred Binet no artigo “O fetichismo no amor” (1887) e de importantes tratados sobre psicopatologia sexual da época, como *Psychopathia sexualis* (1886), de Richard Krafft-Ebing, e *Contribuições à etiologia da psicopatologia sexual* (1902-1903), de Iwan Bloch. Safatle, Vladimir, *Fetichismo: colonizar o outro*, p.22, 47. Apesar da existência dessa proximidade, não é de interesse para o nosso trabalho investigar e pontuar cada uma das confluências entre Freud e os demais autores.

<sup>69</sup> Freud, Sigmund, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, p.141-142, 146.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p.145-146, 148.



exemplo) e quando o orgasmo é *subordinado* de forma *imperiosa* a certas condições *extrínsecas* (*fetichismo*, travestismo, voyeurismo e exibicionismo, sadomasoquismo); estas podem mesmo proporcionar, *por si sós*, o prazer sexual. (VP 341, verbete “perversão” – grifos nossos)

Essa explicação deixa muito evidente que o fetichismo se apresenta como uma espécie de paradigma — um modelo privilegiado, um protótipo, conforme afirmação de Whitebook (PU 44) — da perversão, uma vez que todas as suas modalidades apontam para o desvio das intenções sexuais normais e a consequente substituição do objeto sexual. Diz Freud:

Uma impressão muito peculiar resulta dos casos em que o objeto sexual normal é substituído por outro que guarda *certa relação* com ele, mas que é totalmente impróprio para servir ao alvo sexual normal [coito]. [...] O *substituto* do objeto sexual geralmente é uma *parte* do corpo (os pés, os cabelos) muito pouco apropriada para fins sexuais, ou então um objeto inanimado que mantém uma relação demonstrável com a pessoa a quem substitui, de preferência com a sexualidade dela (um artigo de vestuário, uma peça íntima). Comparou-se esse substituto, não injustificadamente, com o *fetich* em que o selvagem vê seu deus *incorporado*.<sup>71</sup>

Desse modo, a instalação do objeto-fetich se estabelece por meio de um artifício de contiguidade anatômica das zonas corporais ou extrínseca dos objetos pessoais e acarreta um processo de anulação do objeto sexual normal pela realização de uma síntese que não reconhece — ou mesmo, refuta — a totalidade de componentes pessoais e toma seu lugar na obtenção de prazer. Sobre o mecanismo peculiar de subtração das determinações qualitativas envolvida no processo fetichista de substituição, Vladimir Safatle afirma:

Podemos dizer, seguindo uma expressão sintetizada por Jacques Lacan, que se trata de um “deslocamento metonímico”, já que é questão de passar da pessoa como representação global ao investimento libidinal em uma de suas *partes ou atributos*. [...] Nesse sentido, o fetich é o que resta quando um objeto é *esvaziado* de toda determinação individualizadora. Resta o gozo por uma imagem *infinitamente reprodutível, impessoal, dessensibilizada*. (FCO 48, 54 – grifos nossos)

---

<sup>71</sup> Freud, Sigmund, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, p.145. Grifos nossos.

Ora, substituído pelo objeto-fetichista tal como em um verdadeiro passe de mágica, o sujeito se torna um mero apoio, um simples meio, para a prática fetichista. O objeto sexual tem o conjunto de sua imagem absorvido — ou seja, incorporado — e, conseqüentemente, determinado por um traço extremamente genérico idealizado pelo fetichista (FCO 54). Podemos dizer que a pessoa tanto se estabelece como um sustentáculo para o objeto-fetichista, quanto, por outro lado, é sustentada e dependente dele para se fazer presente, representada, diante do fetichista. Observemos que o processo de alienação aqui é duplo: acorrentado ao seu fetiche, mergulhado nele de modo abissal — primeiro momento de distanciamento do sujeito da realidade —, o fetichista perde o outro de vista devido a seu desaparecimento idealizar cegamente o elemento acessório da relação amorosa.

O termo “atributos”, utilizado por Safatle, acaba por sugerir e destacar um ponto interessante, que permite um refinamento da compreensão da estrutura do fenômeno do fetichismo. Embora uma boa porção dos exemplos de fetiche por Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* compreendam objetos pertencentes ao âmbito físico — partes do corpo, peças de vestuário etc. —, de maneira a chamar a nossa atenção para circunstâncias mais palpáveis de fetichismo, elementos da realidade mais insólita, ou mesmo extra-física, da pessoa — timbre de voz, traços de caráter, modos de expressão, entre outros diversos atributos — são suscetíveis de serem transformados em objetos de afeição do fetichista. Naturalmente, devemos considerar que muitas vezes o fetiche pode ser formado por uma mescla de uma parte do corpo ou objeto pessoal determinados por uma qualidade — um pé pequeno, cabelos negros, um chapéu com fita. Portanto, a verdadeira amplitude do campo de atuação do fetichismo é muito maior do que aparenta de início. Segundo Safatle,

Devemos compreender a *idealização fetichista* inicialmente como *anulação* de toda determinação qualitativa e da integração dos atributos imaginários de *uma* mulher. Ela se transforma em objeto que passou por uma *desafecção*, puro suporte de um traço (um sapato, um certo brilho no nariz etc.) que determina o seu valor no interior da economia fantasmática do gozo. Nesse sentido,

podemos dizer que o fetiche é “presença real do objeto como *ausente*”, já que ele permite o advento de uma feminilidade que se apresenta pelo *vazio* da anulação de uma mulher. (PN 187 – grifos nossos, com exceção da palavra “uma”)

Destarte, o fetiche promove a falsificação do objeto sexual, na medida em que o último é apresentado pelo processo de substituição característico do primeiro mediante uma exposição carente das propriedades fundamentais de sua estrutura constitutiva, ou seja, com o concurso de uma representação que se assenta na percepção do sujeito pela promoção da *ausência* do objeto. Saltos e lingerie, apesar de povoarem com uma força incomum o imaginário sobre a condição — ou mesmo, essência — da feminilidade, estão longe de tocar sua realidade efetiva, que cai sob o encanto de uma determinação representacional. Segue-se uma domesticação da realidade do objeto, inserido em uma situação de esvaziamento da alteridade do seu conteúdo estrutural, de modo que a representação proveniente do objeto-fetiche, apesar de sedutora, não corresponde adequadamente ao representado em sua totalidade. Ele, o fetiche, é um traço de significação, sem nenhum dos outros aspectos específicos e determinantes da completude da coisa.

A partir da perspectiva da teoria de Lacan sobre o funcionamento do mecanismo metonímico atuante na operação fetichista, Safatle diz:

A função do fetiche do objeto seria pois a exposição de seu caráter metonímico. Isso, porém, não quer simplesmente dizer que o fetiche seria uma parte que procura *representar* [leia-se *substituir*] o Todo. Devemos dizer que ele é imagem do que não se apresenta no *deslocamento significante*, ou seja, o próprio deslocamento, o *trabalho do desejo*. Ele é *fixação perversa* nesse momento em que a mulher *está se transformando* em pernas, boca. Ele é a própria imagem do movimento tomado em um momento de *suspensão*. Nesse sentido, o objeto pode trazer as *marcas* da sua condição de substituto. (PN 191 – grifos nossos, com exceção de “fixação perversa” e “está se transformando”)

Assim, além do procedimento metonímico comum ao fetichismo de uma parte representar — no caso, substituir — o todo, soma-se o próprio ato de exibição desse

movimento. Essa imagem abreviada e enrijecida, proveniente da sedimentação do objeto sexual pela articulação fetichista da realidade, traz na força impositiva de sua suspensão, do seu poder de coagulação da libido do sujeito, a insistência da informação de que ela é tão somente um elemento de função substitutiva (PN 191).

### **2.5.2) A recusa fetichista: uma defesa narcísica**

Qual seria o propósito, o móbil atuante, da operação fetichista de deslocamento metonímico indispensável para a produção do fetiche? Pode-se responder à primeira vista que a meta desse processo é a realização de uma substituição da libido e sua fixação em um novo objeto. Mas o que realmente desejamos saber é qual seria o interesse inconsciente do sujeito no trabalho de instauração e manutenção do objeto-fetiche, ou seja, o que ele “quer” com isso?

Em um momento posterior da teoria de Freud, com a publicação de *A clivagem do eu no processo de defesa* (1940), o fetichismo, a partir do conceito de “recusa” [*Verleugnung*], aparece como um processo defensivo de refutação da realidade pelo eu em situações difíceis e conflituosas. Essa concepção funda-se no princípio de que o próprio mecanismo de deslocamento responsável pela sua formação é considerado na generalidade de suas manifestações patológicas um posicionamento defensivo do sujeito diante da realidade (VP 117-118, verbete “deslocamento”). Uma amostra disso em uma situação diversa do fetichismo é a produção do objeto fóbico, em que o deslocamento de um investimento afetivo de uma representação dificilmente digerível para outra mais aceitável para o sujeito — embora também aflitiva —, permite a circunscrição, ou seja, a objetivação, da angústia proveniente de sua vinculação original, agora emudecida, escamoteada, mas migrada — ou mesmo redirecionada — em seu conteúdo ameaçador para outro lugar (VP 117-118, verbete “deslocamento”).

Além da contribuição desse caráter defensivo peculiar da atividade de deslocamento para a concepção psicanalítica do fetichismo como um evento de defesa, apresenta-se no texto *A clivagem do eu no processo de defesa* a estreita associação do fenômeno com o recurso de recusa [*Verleugnung*], também chamado de “renegação”, de “desmentido” ou até mesmo de “desautorização”, enfim, em todo caso, um procedimento de contestação.<sup>72</sup> Segundo Freud, o fetiche é uma *solução astuciosa* do sujeito para refutar a decepcionante e traumatizante constatação da ausência de órgão sexual masculino na mulher, de modo a enfrentar — no sentido de responder ou administrar — a angústia da ameaça da possibilidade de sua própria castração, que ele vinculou imaginariamente à percepção da diferença anatômica dos sexos por meio de uma pressuposição fantástica, e garantir a manutenção de suas satisfações pulsionais.<sup>73</sup> Como lembram Laplanche e Pontalis, Freud por diversas vezes foi avesso a descrever a angústia de castração como uma realidade em si, mas antes como uma conjunção efetivada pela criança de dois dados, a constatação da disparidade entre os órgãos sexuais masculino e feminino e a ameaça de castração pelo pai (VP 437, verbete “recusa”). Com base na consideração de um caso clínico, em que um menino recebeu uma ameaça ao ser flagrado por um adulto ao se masturbar, Freud afirma que ele:

Criou um *substituto* para o pênis de que sentia falta nos indivíduos do sexo feminino — o que equivale a dizer, um *fetiche*. Procedendo assim, é verdade que ele *rejeitou* [*verleugnet*] a realidade, mas poupou seu próprio pênis. Enquanto não foi obrigado a *reconhecer* que as mulheres tinham perdido o pênis delas, não houve necessidade, para ele, de acreditar na ameaça que lhe fora feita [pelo adulto – fr]; não precisava temer por seu próprio pênis, de modo que prosseguiu imperturbado sua masturbação.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Embora essas três últimas designações, em especial a de “desmentido”, sejam atualmente as mais utilizadas nas traduções da noção de *Verleugnung* para o português, preferimos o termo “recusa”, porque ele traz algumas significações importantes — veremos mais adiante — para o problema do fetichismo. Safatle, Vladimir, *Fetichismo: colonizar o outro*, p.28; Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*, p.438, “recusa”.

<sup>73</sup> Freud, Sigmund, *A clivagem do eu no processo de defesa*, p.294-295.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p.295.

Ora, nessa situação, em que se acrescenta o fato de que a pressuposição fantástica da criança sobre o assunto da castração se encontra reforçada por uma advertência concreta de um adulto sobre sua possibilidade, o fetiche proporciona o restabelecimento do equilíbrio psíquico do sujeito por via da obstrução de um fragmento hostil e angustiante da realidade com a utilização de um elemento de preenchimento substitutivo. Partindo de Freud, embora, com um matiz lacaniano, Farias diz que:

Em certo sentido, ou seja, na subjetivação perversa, o ser falante adota a atitude de *preencher* essa *falta* no corpo da mulher utilizando-se do fetiche, sendo este fenômeno o modo utilizado pelo sujeito para *não reconhecer* que captou uma falta no corpo da mãe. Em outras palavras: o fetiche é usado para *tamponar* a falta captada. Desse modo, fica *desmentida* a castração materna.<sup>75</sup>

É importante notar que a angústia que se encontra em jogo nesse processo não se refere tão somente à iminência de um golpe na integridade física do sujeito pela perda do valorizado órgão sexual masculino, mas também se relaciona de modo indireto com a instauração repentina de uma linha de raciocínio contrária a sua perspectiva narcísica sobre as questões da sexualidade. É verdade que Freud acentua esse primeiro aspecto mais imediato da defesa já no texto *Fetichismo* (1927), quando diz que o narcisismo do sujeito especialmente vinculado ao seu órgão genital masculino reage em profundo descontentamento diante da contrariedade da percepção da diferença dos sexos de forma defensiva pela refutação impetuosa do fato e da subsequente fantasia da castração feminina — ou seja, a ideia de que a mulher, outrora portadora de um pênis em seu corpo, havia sido castrada —, uma vez que todo esse complexo de informações e especulações indica que o seu pênis também se encontra em perigo.<sup>76</sup> Para além disso, a respeito da dificuldade do choque decorrente da desagradável aparição desse novo paradigma para o sujeito, Farias declara que:

---

<sup>75</sup> Farias, Francisco, “As três formas de negação à castração”, p.84-85. Grifos nossos.

<sup>76</sup> Freud, Sigmund, *Fetichismo*, p.180-181.

Até o momento da captação da castração materna, a criança formulava suas hipóteses acerca do seu entendimento das questões concernentes ao sexo baseada na premissa de que todos os seres são *iguais* por portarem um mesmo e único atributo: o pênis. Esta fórmula da *universalidade* do pênis, primeira teoria sexual da criança, é desfeita no encontro da ausência de pênis captada no corpo da mulher.<sup>77</sup>

Desse modo, podemos concluir que o fetichismo representa um problema narcísico de amplo espectro, na medida em que não apenas se instaura e se mantém por uma necessidade de defesa da angústia proveniente da ameaça da integridade física — ou seja, da unidade corpórea do sujeito associada intimamente ao eu —, como também pelo receio do prejuízo nos fundamentos de sua compreensão da realidade por ter de admitir algo inusitado: a falta de pênis no corpo feminino. Se a desagradável surpresa no contato com esse conhecimento extraordinário já coloca em xeque a primazia da semelhança narcísica no âmbito sexual, de modo a proporcionar a não-identidade da mulher em relação ao menino, é de se esperar que essa revelação tenha posteriormente um enorme impacto na compreensão do todo da realidade, já que, de acordo com a psicanálise, o universo primordial da sexualidade causa marcas indeléveis e fornece modelos fundamentais e determinantes para o comportamento do ser humano em sua futura e gradativa inserção nas mais diversas questões da existência. Por meio do fetiche, o sujeito contorna a alteridade da mulher pela perpetuação da já existente negação da diferença feminina na teoria infantil da paridade dos sexos pela comunhão universal do órgão sexual masculino antes do trauma, e, conseqüentemente, coloca-se acima do que abala a segurança da estrutura psíquica, de seu corpo e de sua inteligência com a reconquista da sua convicção narcísica em relação ao mundo. O fetiche é um artifício fundamental de apaziguamento egóico, ao suspender narcisicamente os conflitos no contato com a realidade, em boa parte muito distinta de veículos de expressão do seu desejo como o pensamento e a imaginação.

---

<sup>77</sup> Farias, Francisco, “As três formas de negação à castração”, p.81. Grifos nossos.

Acerca desse defensivo comportamento narcísico de rechaço dos elementos de alteridade constitutivos da realidade, Safatle nos fornece uma interessante interpretação em sua explicação sobre o mecanismo de idealização inerente a todo procedimento fetichista, quando diz que:

Trata-se da *submissão* do objeto ao *esquema mental* que dele possuímos, ou seja, da apreensão do objeto como *projeção* de um esquema mental que, no caso do fetichismo, é *imagem fantasmática*. O objeto-fetice é um objeto *reduzido* à condição de *suporte* de uma imagem fantasmática. Isso explica, por exemplo, porque o fetichista é necessariamente um cenógrafo que, mediante de uma espécie de contrato, constrói situações nas quais ele procura *anular* toda a *dissonância* presente no corpo do objeto através de sua *conformação* perfeita à *imagem*. (FM 387 – grifos nossos, com exceção da expressão “imagem fantasmática”)

Um detalhe interessante de se observar é que a constatação da ausência de órgão masculino no corpo da mulher abala apenas parcialmente o regime narcísico de compreensão da realidade, uma vez que, antes mesmo do arremate decisivo desse processo de defesa com a criação do fetiche, o sujeito já reafirma o seu narcisismo pela própria tradução da sua percepção do fato pela fantasia de castração. Nessa fantasia da mulher fálica proveniente da teoria da universalidade do pênis, o menino produz uma identidade forçada com a mulher em dois momentos distantes no tempo: no passado, na época em que ela também estaria de posse de um pênis, e no futuro, quando ele vier a ser acometido pela mesma privação de seu querido órgão sexual. Em ambos os casos, apresenta-se a busca pela afirmação narcísica de equivalência entre homem e mulher.

É preciso dizer, que no cenário da teoria psicanalítica não existe defesa que não seja narcísica, isto é, que não tenha como meta o princípio de autoconservação da unidade egóica. Laplanche e Pontalis dizem que o conceito de “defesa”<sup>78</sup> é estabelecido na psicanálise como:

---

<sup>78</sup> Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*, p.278, verbete “mecanismos de defesa”. Com *Inibição, sintoma e angústia* (1926), o apelo de Freud por uma restauração do conceito de “defesa” em razão da necessidade de abranger outros modos dessa atividade distintos do recalque e especificados



Conjunto de operações *cujas finalidades* é reduzir, *suprimir* qualquer *modificação* suscetível de pôr em perigo a *integridade* e a constância do indivíduo *biopsicológico*. O eu, na medida em que se constitui como instância que encarna essa constância e que procura mantê-la, pode ser descrito como o que está em jogo nessas operações e o agente dela. (VP 107, verbete “defesa” – grifos nossos, com exceção da expressão “cujas finalidades”)

No prosseguimento da explicação — de importância para nós —, ele afirma que:

De um modo geral, a defesa *incide sobre* a excitação interna (pulsão) e, preferencialmente, sobre uma das representações (recordações, *fantasias* [no caso do fetichismo, a castração e a mulher fálica – fr]) a que está ligada, sobre uma *situação* [como a embaraçosa percepção da *diferença dos órgãos genitais* – fr] capaz de desencadear essa excitação na medida em que é incompatível com este *equilíbrio* e, por isso, desagradável para o eu. Os afetos desagradáveis, motivos ou sinais da defesa, podem também ser objeto dela. (VP 107, verbete “defesa” – grifos nossos, com exceção da expressão “incide sobre”)

Sobre o critério de seleção dos objetos-fetichismo pelo sujeito, Freud chama a atenção para o fato de que, além de eles serem escolhidos não necessariamente por lembrarem visualmente o órgão sexual masculino, podendo ter formas variadas para o cumprimento de sua função defensiva de recusa pelo preenchimento substitutivo da falta do pênis no corpo da mulher, eles sempre são elaborados a partir de um dado perceptivo antecedente ao susto da realidade traumática da diferença. Em sua observação sobre a prioridade desse segundo parâmetro mencionado frente ao primeiro para a determinação do fetichismo, Freud diz que:

Antes, parece que, quando o fetichismo é instituído, ocorre certo processo que faz lembrar a interrupção da memória na amnésia traumática. Como nesse último caso, *o interesse do indivíduo se interrompe a meio caminho*, por assim dizer; é como se a última impressão antes da *estranha e traumática* fosse *retida* como fetichismo. Assim, o pé ou o sapato devem sua preferência como fetichismo

---

com base em uma ou outra enfermidade psíquica vigente – apesar da preexistência da discussão sobre eles no conjunto da obra do psicanalista, de acordo com a observação de Laplanche e Pontalis – ganhou notável atenção nos estudos psicanalíticos, especialmente em Anna Freud mediante a enumeração de uma diversidade de mecanismos defensivos – regressão, isolamento, projeção, formação reativa, sublimação, etc. – e a afirmação da possibilidade da atuação da defesa em outras formas de suscitação da angústia – em emoções e situações – além das demandas pulsionais do conflito psíquico.

— ou parte dela — à circunstância de o menino inquisitivo espiar os órgãos genitais da mulher de baixo pra cima, das pernas para cima; [...] peças de roupa interior, que tão frequentemente são escolhidas como fetiches, *crystalizam* o momento de se despir, o último momento em que a mulher ainda podia ser encarada como *fálica*.<sup>79</sup>

O desmentido do fetiche constitui-se por uma verdade anterior e mais superficial da totalidade do objeto, ou seja, pela afirmação impositiva de um atributo, que, distanciado da estrutura efetiva da composição da figura mulher, estabelece-se como uma barreira entre o sujeito e o objeto. Em dois sentidos inter-relacionados, pode-se dizer que o fetiche está sempre com um pé atrás em relação à realidade: por uma interpretação mais próxima do nosso debate, ele se encontra atrasado em comparação com ela, e, desse modo, afastado de um contato mais substancial com o objeto; em uma significação mais pertinente com esse dito da cultura popular, o fetiche se apresenta pela desconfiança e insegurança de uma postura defensiva de retaguarda diante da realidade. O menino busca se agarrar com resistência ao último momento de paz proveniente da perspectiva narcísica de sua teoria sexual, de modo a negar, recusar, à mulher o reconhecimento da realidade dessa diferença pertencente a ela por direito.<sup>80</sup>

Para finalizar a nossa exposição do fetichismo, falta apresentar a ideia de “clivagem do eu” [*Ichspaltung*] — a qual possui forte vínculo com o conceito de “recusa” —, assim referida por Laplanche e Pontalis:

Expressão usada por Freud para designar o fenômeno muito particular — que ele vê operar sobretudo no fetichismo e nas psicoses — da *coexistência*, no seio do eu, de duas atitudes psíquicas para com a realidade exterior quando esta *contraria* uma exigência pulsional. Uma *leva em conta* a realidade, a outra *nega* a realidade em causa e coloca em seu lugar uma *produção de*

---

<sup>79</sup> Sigmund, Freud, *Fetichismo*, p.182. Grifos nossos.

<sup>80</sup> A nossa afirmação se pauta na observação de Laplanche e Pontalis sobre a tradução de *Verleugnung* pela palavra francesa *déni*, que apresenta três gradações semânticas inclusas na noção de recusa de Freud. Entre elas se encontra a de que a recusa além de refutar uma afirmação, atinge um bem ou um direito, que, desse modo, não é concedido. Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*, p.438, verbete “recusa”.

*desejo*. Estas duas atitudes persistem lado a lado sem se influenciarem reciprocamente. (VP 65, verbete “clivagem do eu” – grifos nossos)

A noção de “clivagem do eu”, além de descrever o desdobramento do conjunto da dinâmica das forças presentes no fetichismo, revela o estado psíquico de conclusão desse fenômeno. Segundo Freud, diferentemente do recalque na neurose, a recusa no fetiche não retira uma representação desagradável — falta do órgão sexual masculino na mulher — do campo da consciência, tampouco configura uma alucinação, como na psicose, de um dado inexistente na realidade — a presença do pênis no corpo feminino —, mas, antes de tudo, possibilita a coexistência pacífica de duas ideias opostas na mente por meio do trabalho de deslocamento de afeto no processo de substituição.<sup>81</sup> As ideias da ausência e a da existência do órgão sexual masculino na mulher, vinculadas necessária e respectivamente à afirmação e à negação da possibilidade de castração, habitam a consciência do fetichista na confortável indiferença da falta de conflito ou de qualquer outra configuração dialética entre elas (VP 67, 437, verbete “clivagem do eu”, verbete “recusa”). A clivagem, em comparação com o recalque, consiste em uma divisão intra-sistêmica no interior do eu, algo muito diferente de uma cisão da psique em instâncias como o isso e o eu (VP 67, verbete “clivagem do eu”). Sobre essa situação peculiar da presença de duas ideias opostas na unidade estrutural egóica no estado de clivagem, Farias diz que:

Estamos diante de uma defesa que somente tem sucesso em médio prazo, pois aquilo que é desmentido não desaparece totalmente da vida psíquica, pois o ser na subjetivação perversa, apesar de não reconhecer ter percebido a ausência de pênis na mulher, afirma tê-lo visto à medida que cria para o pênis um substituto, visando livrar-se da angústia de castração, quando soluciona essa falta pela imposição do fetiche.<sup>82</sup>

Após todas essas elaborações, perdura a seguinte indagação: como fica o anseio narcísico do sujeito de proteção e manutenção de sua totalidade egóica, uma vez que o próprio

---

<sup>81</sup> Freud, Sigmund, *A clivagem do eu no processo de defesa*, p.295 ; *Fetichismo*, p.182-184.

<sup>82</sup> Farias, Francisco, “As três formas de negação à castração”, p.86.

mecanismo de defesa, ou seja, a recusa, acaba por acarretar uma espécie de efeito colateral ao condenar o eu a um processo de divisão interna?

Embora a clivagem do eu por duas determinações distintas e opostas pareça ir na contramão da natureza narcísica da formação de sua unidade, Safatle esclarece dizendo que: “Chegamos, então, a uma proposição paradoxal: o Eu deve se clivar a fim de *assegurar* seu trabalho de *unificação das moções pulsionais* [tarefa narcísica primordial – fr]. Para se impor como unidade, o eu deve dividir-se.” (FCO 100 – grifo nosso)

Desse modo, a inclinação narcísica do sujeito continua no comando do processo com o intuito primordial de salvaguarda da unidade egóica diante dos perigos de uma possível desagregação, mesmo que o eu tenha de se comportar de modo atípico e surpreendente — ou seja, clivar-se — para a realização dessa árdua e ininterrupta tarefa de síntese. Portanto, a clivagem do eu, ao contrário de um efeito reverso ou de um abandono do propósito da operação fetichista, é o estado final, o desfecho desse processo, que, embora seja paradoxal, se ajusta favoravelmente ao objetivo narcísico de manutenção e fortificação da unidade egóica. Segundo Safatle, a verdadeira rigidez do eu consiste na sua capacidade de gerenciamento de situações de conflitos aparentemente insustentáveis, como a da presença concomitante de duas determinações contraditórias, sem abalar o núcleo de sua estrutura predominantemente composta pela uniformidade de relações de identidade.<sup>83</sup>

Com o término dessa exposição do conceito de “fetichismo” em Freud, acreditamos ter alcançado o nosso objetivo de agrupar um número considerável e suficiente de elementos peculiares do fenômeno para prosseguirmos com o trabalho de nossa reflexão sobre a problemática da realidade fetichizada da música popular de entretenimento no cenário da indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Agora, com esses elementos em mãos, daremos continuidade à resposta da questão — levantada inicialmente com os textos “Sobre música

---

<sup>83</sup> Safatle, Vladimir, *Fetichismo: colonizar o outro*, p.100-101.

popular” e “A indústria cultural” —, a partir do enfoque nas recém-expostas características do fetichismo no campo da teoria psicanalítica, que, junto ao marxismo, representa um pilar de suma importância para a construção do pensamento de toda a primeira escola da Teoria Crítica.

## **2.6) Fetichismo na música: reconsiderações**

Além do peso inegável da influência da teoria marxista para a argumentação de *O fetichismo da música e a regressão da audição* — como já verificamos anteriormente —, são relevantes também as semelhanças existentes entre as esferas de produção e recepção da música ligeira na cena da indústria cultural e o movimento perverso do sujeito fetichista de deslocamento do interesse do ato sexual comum e fundamental para a diversidade de suas condições acessórias. Considerando ambas as tradições, marxista e freudiana, o conceito de “fetichismo” é bastante profícuo para esclarecer a produção e recepção musical na cultura de massa.

### **2.6.1) Composição e estilo: a ofuscação da totalidade pelo detalhe**

Primeiramente, devemos observar que um grau adequado de atenção do compositor para com um ou outro elemento do conjunto composicional, concedendo ênfases diferenciadas, é um comportamento comum, fazendo parte do processo normal de elaboração de uma obra. O problema está na ocorrência de um investimento hiperbólico em algum detalhe da composição, de modo a propiciar uma fixação em uma característica isolada, que, conseqüentemente, passa a ser o fator determinante — ou seja, peça de orientação — da totalidade da música. A riqueza de um conjunto único proveniente da articulação coerente e funcional das possibilidades da diversidade do material musical é ofuscada por um elemento fetichizado, cuja força decide e impõe de maneira irresistível os rumos da composição. O todo musical é substituído em sua importância estruturante por um elemento impróprio para a constituição e organização de uma unidade formal consistente, sendo então incorporado, e

consequentemente representado na diversidade de suas partes por uma síntese forçada, simplista e superficial.

Se até agora, nos detivemos em pensar sobre o deslocamento fetichista da preponderância do todo musical em direção a um de seus elementos constitutivos — um tom, uma melodia, um ritmo, um timbre etc. —, não podemos nos esquecer, como vimos anteriormente, que muitas vezes é o encanto do todo que se estabelece de maneira violenta sobre os detalhes musicais sem fornecer a eles condições estruturais satisfatórias para a manifestação de suas características particulares, tão fundamentais para o desenvolvimento de uma interconexão efetiva do conjunto da obra. Por meio da figura dessa totalidade, é que algumas condições mais extrínsecas como fórmulas frugais de composição de grande aceitação pública com esquemas harmônicos padronizados estabelecem a sua atuação inibitória com o impedimento da realização das potencialidades dos componentes musicais e da própria unidade da obra, uma vez que assumiram o seu lugar enquanto princípio organizador. É o que afirma György Marcus, ao dizer que:

Todos os produtos da indústria cultural são primeiramente caracterizados pela *dissolução* da consistência interna e da coerência da obra de arte. Ela é fragmentada em uma mera sequência de efeitos recorrentes, estimulantes sensuais ou emotivos, interligados *somente* pelas fórmulas mais *estereotipadas*.<sup>84</sup>

Aqui é relevante apontarmos para o conceito de “estilo”, princípio que, segundo Adorno e Horkheimer, marcava na arte séria a tensão entre o particular e o universal pela discrepância entre eles — embora sugerisse, na forma de uma promessa não realizada, a harmonia entre os dois âmbitos —, dificultando a perfeita identidade de uma obra para com as outras. Na indústria cultural, ao contrário, apresenta-se como a negação desse princípio estético, na medida em que se transformou em um rígido conjunto de prescrições

---

<sup>84</sup> Markus, György, “Adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry”, p.74. Grifos nossos.

estereotipantes e obrigatórias para o processo de elaboração de uma obra (DE 122-123). Sobre essa imposição de um estilo de produção artística, que anula a diversidade de realizações estéticas em uma obra — em virtude de sua mera convergência em direção aos atributos gerais de outras —, Adorno e Horkheimer dizem que: “ao invés de se expor a esse fracasso [da busca pela identidade – fr], no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateu à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto” (DE 123). Ora, se a produção de uma mercadoria cultural como a música popular é fortemente determinada por um procedimento de reiteração das condições-padrão de um estilo, de forma a bloquear a formação de particularidades estruturais das futuras obras, é inegável que a força narcísica do fetichismo se encontra atuante.

Destarte, de acordo com a substituição perversa do devido pelo indevido, a música sofre de um *desajuste* da realidade de suas partes e de sua totalidade para com as suas respectivas representações, cuja malformação por um deslocamento metonímico fetichista — em que a parte vale pelo todo — engendra a sua estereotipia. Vale ressaltar que a expressão “a parte vale pelo todo”, muito representativa dessa manobra de desvio e substituição, tem como objeto na nossa argumentação a relação entre os elementos musicais e a unidade da obra, bem como entre as propostas padronizadas de elaboração artística e a totalidade musical, uma vez que em ambos os casos ocorre apenas uma absorção parcial da diversidade das condições estruturais de um todo. Não podemos deixar de nos lembrar que esse resultado final da composição é fruto do regime de padronização das mercadorias culturais, já que ele propicia a utilização dos elementos musicais pela sua faceta genérica, gerada pela determinação do valor de troca, ou seja, profundamente desvinculados de suas funções específicas, indispensáveis à manifestação da realidade integral mais coerente de suas estruturas.

## 2.6.2) Função social: o predomínio dos propósitos extrínsecos

Após a abordagem do fetichismo na esfera da produção da obra, da construção de sua articulação formal, é preciso pensar em um outro momento da música que se acha sobre o mesmo encanto: sua função social. Certamente, é nesse terreno, mais explicitamente calcado no imperativo do valor de troca, que os fatores extra-estéticos da música no capitalismo tardio encontram o paroxismo de suas vozes. Nesse caso, a experiência do sujeito com a música se desvirtua na infinidade de fins extrínsecos socialmente associados à obra, de modo a neutralizar a possibilidade de uma apreciação efetiva de sua realidade estética. De acordo com Safatle,

O valor da música na época do fetichismo da mercadoria estaria determinado pelo *deslocamento* de afetos (*Verschiebung der Affekte*) em direção ao valor de troca. Isto quer dizer, entre outras coisas, que a consciência musical não seria guiada pelo resultado de um *juízo* estético, mas pelo mero *consumo* de valores de troca reificados nas obras e determinados socialmente. Tais valores se fundam na *abstração* de toda consideração *qualitativa* sobre os materiais musicais. (FM 376 – grifos nossos, com exceção das palavras “juízo” e “consumo”)

O interesse pela audição da obra, que já não é mais considerada por si mesma — ou seja, devido a suas características qualitativas específicas presentes em sua totalidade estrutural —, desloca-se para a diversidade de formas assumidas pelo valor de troca no capitalismo tardio como prestígio (DE 142, 148; TE 28) e integração — pertencimento e participação — entre outras (CIR 32). Adorno faz uma exemplificação muito elucidativa desse problema, quando declara que:

O aparecimento do valor de troca nas mercadorias assumiu uma *função específica de coesão*. A mulher que possui dinheiro para as compras delicia-se no ato mesmo de fazer compra. *Having a good time* (“Passar momentos agradáveis”) significa, na linguagem convencional americana, participar do divertimento dos outros, divertimento que, a seu turno, tem como único objeto e motivo *participar*. A religião do automóvel faz com que, no momento sacramental, todos os



homens *se sintam irmãos* ao som das palavras “este é um Rolls Royce”. (FR 79 – grifos nossos, com exceção da expressão “Having a good time”)

A ideia de que a posse ou a experiência de um objeto na forma mercadoria, ligada essencialmente ao valor de troca, não se esgotam e nem bastam em si mesmas, de maneira a se prolongarem nas finalidades da realidade social, apresenta-se na passagem acima pelo pensamento de que não importa o que se compra, mas o ato de comprar. No caso da música como mercadoria isso se traduz de modo semelhante, ou seja, na ideia de que não importa o que se ouve, mas sim o ato de ouvir e, conseqüentemente, a vasta gama de determinações sociais possíveis agregadas a ele pelo *status quo* do capitalismo tardio. Existe uma troca da realidade mais substancial dos objetos (pautada em suas características específicas) por suas possíveis utilidades sociais, de modo que o consumo de uma mercadoria cultural tem conseqüências para além de sua simples aquisição, bem como chega mesmo a implicar a adoção de uma conduta em acordo com todo um novo universo aberto ao sujeito a partir desse momento. Participar em seu sentido primeiro indica tomar parte em algo, identificar-se com ele, gerando uma integração entre sujeito e objeto. Assim, funciona uma irmandade dos sujeitos, que, por meio do compartilhamento de uma determinada característica — no caso, a posse de um objeto —, enxergam-se como iguais, pertencentes de um grupo. Este se determina por segregar-se de outros estratos sociais, ao mesmo tempo em que com eles se coaduna por meio do estabelecimento de seu devido lugar na coesão coletivo. Assim, participar na sociedade do capitalismo tardio, sob o prisma do consumo, é sempre uma forma de o sujeito se integrar pela produção de um vínculo narcísico proveniente da comunhão de uma identidade superficial e ilusória, em que ele acredita equivocadamente ter se encontrado, no sentido de obter uma autocompreensão. Podemos dizer que o deslocamento metonímico e fetichista da percepção musical para a sua função social acaba por gerar outra situação fetichista, agora a ofuscação do desvio substitutivo da compreensão do sujeito sobre si e os

outros por um aspecto simplório — um objeto — muito distante das relevantes particularidades constitutivas de sua pessoa, algo bem próximo, embora não idêntico, às condições do fenômeno segundo a abordagem psicanalítica.

Pertencente a um paradigma teórico distinto da crítica de Adorno e Horkheimer, todavia portador de algumas semelhanças para com eles, o sociólogo Jean Baudrillard tem uma sofisticada explicação a partir da psicanálise e da semiótica para a questão do desvirtuamento do consumo dos objetos, ou seja, para o desvio de interesse de suas características específicas para as suas finalidades sociais marcadamente extrínsecas. De modo a questionar o fundamento da economia política clássica do vínculo inextrincável entre o consumo e a necessidade, ele diz que:

Esta mitologia racionalista acerca das necessidades e satisfações revela-se tão cândida e desarmada como a medicina tradicional perante os sintomas histéricos ou psicossomáticos. Expliquemo-nos: fora do campo da sua função objetiva [formada por seus atributos específicos – fr], em que é *insubstituível*, e no exterior da sua área de detonação, o objeto torna-se *substituível* de modo mais ou menos *ilimitado* no campo das *conotações*, em que assume *valor de signo*. Assim, a máquina de lavar roupa *serve* de utensílio e *funciona* como elemento de conforto, de prestígio, etc. [...] Tanto na lógica dos signos como na dos símbolos, os objetos deixam de estar ligados a uma função ou necessidade *definida*, precisamente porque correspondem a *outra coisa*, quer ela seja a lógica social quer a lógica do desejo, às quais servem de campo móvel e inconsciente de significação. (SC 76-77 – grifos nossos, com exceção das palavras “serve”, “funciona” e “definida”)

É evidente o quanto os objetos no sistema de consumo do capitalismo adquirem múltiplas funções, em decorrência da forte separação entre eles e o intuito mais objetivo de suas respectivas construções, pautado por suas especificidades determinantes. A versatilidade dessa impressionante mobilidade significacional levanta-se como uma muralha para a execução de uma avaliação justa dos objetos, levando-se em consideração os caracteres particulares integrantes de sua estrutura objetiva, não subsumíveis pelas mais diversas e

arbitrárias conotações. Além de os significados sociais terem a capacidade de variar infinitamente para o mesmo objeto, esse é facilmente permutável por outro muito distinto para a função de encarnar a mesma rede de significados, já que ele, desconsiderado em suas especificidades, é sempre substituível (SC 77). Baudrillard torna mais claro esse fenômeno da substituição ilimitada dos objetos pelos signos no capitalismo, como dos objetos por outros objetos, através da comparação dessa situação com a formação de sintomas na conversão histérica ou psicossomática — ambas patologias aludidas na última citação —, quando ele fala que:

Quando o mal é orgânico, há relação necessária do sintoma ao órgão (da mesma maneira que, na sua qualidade de utensílio, existe a relação necessária entre o objeto e a respectiva função). Na conversão histérica ou psicossomática, o sintoma, tal como o signo, é (relativamente) arbitrário. Enxaqueca, colite, lumbago, angina, fadiga generalizada — há uma cadeia de significantes somáticos ao longo da qual “vadia” o sintoma — da mesma maneira que existe o encadeamento de objetos/signos ou objetos/símbolos, no decorrer do qual vagueia, não já a necessidade (que se encontra sempre à finalidade racional do objeto) mas o desejo, e ainda outra determinação, que é a da lógica social inconsciente. (SC 77)

Na sociedade capitalista, extremamente marcada pelo consumo, a aquisição de uma mercadoria, longe de se orientar pela necessidade objetiva, ou seja, racional, do objeto, atende a determinações mais indiretas e sub-reptícias como as inclinações desiderativas inconscientes do sujeito às quais se acopla com facilidade o interesse pela diferenciação estatutária. Ela obedece também à força da lógica coletiva de circulação das mercadorias, lastreadas por trocas simbólicas, em acordo com as constantes produção e manipulação de significantes, dentro de um processo de fabricação de diferenças sociais impenetrável em seus princípios estruturais de funcionamento para o entendimento dos consumidores (SC 59-61). Sobre esse último ponto, Baudrillard aponta para o fato de a obediência da inserção das ações do sujeito dentro de um código de significação, no esforço infundável da busca de diferenciação social

por meio do consumo, ser vivenciada por ele como um momento de exercício espontâneo de liberdade e de modo algum se apresentar como uma situação de constrangimento (SC 60).

A exposição de Baudrillard sobre o problema do desvio do interesse do indivíduo do valor de uso do objeto para os seus signos auxilia a nossa compreensão sobre o fetiche da música em Adorno, uma vez que, embora o filósofo não utilize a fundamental categoria de “valor de signo” de Baudrillard, sua elaboração da noção de “valor de troca” tende para ela em alguns momentos, quando aparece no exercício de mediações para alguns aspectos mais extrínsecos da mercadoria como o prestígio de sua posse. A partir da teoria de Baudrillard sobre o consumo podemos caminhar para uma ampliação da questão do fetiche da música e demais mercadorias culturais em Adorno.

A música leve, produto da indústria cultural, encontra-se extremamente fetichizada por sua função social, uma vez que a realidade concreta de sua experiência fica desfocada, ao servir de artifício de coesão social, em que a atenção do sujeito se fixa com a esperança vivaz de um desejo narcísico de integração ao coletivo, por meio da identificação e posse de diferença produtora de prestígio, a exemplo da audição de uma música característica de um grupo da sociedade. Desse modo, a consciência musical se turva diante do que realmente conta, do que se encontra de fato em jogo, e, conseqüentemente dilui-se em vários objetos completamente distintos da experiência estética musical e impróprios a ela. Nesse âmbito da função social da música, percebe-se nitidamente um quadro típico do fetichismo a partir da elaboração psicanalítica do fenômeno: uma perversa substituição disfuncional com base no deslocamento metonímico da realidade integral de um objeto estético por um elemento extrínseco, supervalorizado e inadequado para a realização proposta pelo primeiro. Além disso, a fácil substitutibilidade dos objetos para o fetiche se encontra presente, na medida em que todas as mercadorias culturais, independente de seu meio estético de construção —

música, cinema, literatura etc. —, servem indiferentemente para a instauração do fetiche da função social de coesão da coletividade dos indivíduos no capitalismo tardio.

### **2.6.3) Recepção: o fracasso da experiência**

Após a nossa abordagem do problema do fetiche da música nas esferas da produção formal e da sua função social a partir das nuances da teoria psicanalítica, resta-nos uma reflexão da apreciação estética em si, ou seja, do momento da experiência de sua audição pelo sujeito.

#### **2.6.3.1) Percepção atomística: o prazer metonímico**

Fruto de todo esse processo, a esfera da recepção não se encontra menos esfacelada pelo fantasma do fetiche, que transparece com muita evidência na crítica de Adorno ao modo de audição atomístico tipicamente regressivo. Durante a sua explicação sobre o estímulo contínuo de um comportamento de desconcentração auditiva do sujeito pela indústria cultural a partir da mesmice – semelhança quase absoluta – da estrutura formal das composições da música leve, o filósofo diz que:

[...] se o filme como totalidade parece ser adequado para a sua apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a *apreensão de uma totalidade*. Só se apreende o que recai exatamente sob o fecho luminoso do refletor: intervalos melódicos surpreendentes, modulações invertidas, erros deliberados ou casuais, ou aquilo que eventualmente se condena como fórmula mediante uma fusão particularmente íntima da melodia com o texto. [...] A emancipação das partes em relação ao todo e em relação a todos os momentos que ultrapassam a sua presença imediata inaugura o *deslocamento do interesse* musical para o atrativo particular, sensual. (FR 93 – grifos nossos)

A despeito do tratamento indevido de Adorno sobre o cinema (pois nem todo filme se alinha ao cinema de diversão hollywoodiano<sup>85</sup>), fica muito claro nessa passagem o quanto a apreensão estética pertinente da música fica prejudicada pelo direcionamento da percepção

---

<sup>85</sup> Sobre essa questão, cf. Silva, Mateus Araújo, “Adorno e o cinema: um início de conversa”, 1999.

para aspectos superficiais de exposição mais proeminentes e que absorvem através de estereótipos a realidade total da obra. Característica de importância ímpar da audição regressiva — marcada pela debilidade da condição pueril do sujeito na apreciação estético-musical, devido ao embotamento da sensibilidade pelos produtos da indústria cultural (FR 89)<sup>86</sup> —, a percepção atomizada do conjunto estético se realiza pelo deslocamento (metonímico) da atenção para elementos isolados e supervalorizados da canção, tais como: motivos melódicos facilmente memorizáveis, harmonias-clichês e células rítmicas despreziosas e previsíveis, todos eles submetidos a padrões já maciçamente prescritos a um grande leque de estilos musicais. A força da fixação intensa e quase exclusiva do ouvinte na parcialidade dos componentes isolados de uma canção — atitude próxima ao *modus operandi* metonímico peculiar ao fetichismo — é muito bem explicitada por Safatle, quando ele declara que:

Se começarmos pela análise dos modos de audição, podemos falar em *metonímia*, porque estamos diante de um fenômeno de *deslocamento* da percepção do Todo em prol da *autonomização* de momentos parciais. E podemos falar em *fixação* porque se trata de um trabalho metonímico que se *bloqueia na fascinação pelas partes*, trabalho que não se organiza mediante um postulado expressivo na relação entre partes e todo. Tal como o fetichista, que destrói de maneira metonímica a mulher para poder *gozar dos traços isolados* de seu corpo, o ouvinte moderno se encontraria em uma posição de *gozo fascinado por momentos parciais*, o que o desobrigaria de *reconstruir a totalidade*. (FM 378-379 – grifos nossos, com exceção das palavras “metonímia” e “fixação”)

Trespasada em sua efetividade pelo valor de troca, a padronização traz como resultado a formação desse caráter fetichista da mercadoria cultural, que contribui para

---

<sup>86</sup> Essa regressiva condição infantil resultante do consumo das mercadorias culturais tem também sua presença em momentos posteriores ao “O fetichismo da música e a regressão da audição”. É destacada de imediato por Adorno no primeiro parágrafo de sua reflexão sobre a indústria do cinema no texto “Notas sobre o filme” (1967). Adorno, Theodor, “Notas sobre o filme”, p.100. Vale lembrar que, de acordo com Adorno, o filme e o jazz são as duas formas estéticas mais características, ou seja, mais representativas, da cultura de massa. Adorno, Theodor, “The schema of mass culture”, p.69-70.

destruir a autonomia e a capacidade de síntese do sujeito na apreciação estética de uma obra musical. No texto “Pequena heresia” (1968), Adorno diz que, com a difusão da música leve pela indústria cultural, o crescimento do modo atomístico de audição enfraquece significativamente a formação de uma audição estrutural imprescindível para a apreciação de uma totalidade musical plena de sentido em decorrência da percepção das conexões entre seus elementos integrantes.<sup>87</sup>

O grau dessa situação de desvirtuamento do interesse do sujeito na apreciação musical fica ainda mais evidente e pode ser melhor avaliada em uma passagem de “O fetichismo da música e a regressão da audição” em que Adorno diz que:

É significativa a atenção que os ouvintes dispensam não somente a determinadas habilidades acrobáticas instrumentais, mas também aos diversos coloridos dos instrumentos enquanto tais; atenção que é ainda mais estimulada pela prática da música popular americana, pelo fato de que cada variação — *chorus* — apresenta com predileção um determinado timbre instrumental peculiar — a clarineta, o piano, o trompete — de modo quase concertante. Chega-se até o ponto em que os ouvintes parecem *preocupar-se mais* com o “estilo” do que com o próprio material — música — que é em todo caso *indiferente*; a única coisa importante é que o estilo assegure efeitos particulares de atrativo sensorial. (FR 93-94)

Deixada à indiferença, a música é absorvida pelos detalhes mais tangíveis — ou seja, mais compreensíveis —, que, como sedutoras marcas ostensivas de um estilo, cativam imperiosamente a atenção do ouvinte. Observemos que o estilo, distinto da presença da tensão do contraste entre universal e particular no âmbito da arte séria, transformou-se, na indústria cultural, na construção de uma falsa identidade entre esses dois polos antagônicos por meio de um grupo padrão de características inequívocas rigidamente definidas e portadoras de um alto índice de aceitação pelo grande público, de modo a proporcionar uma fácil e segura apreensão estereotipada da cultura pelo sujeito (DE 120-123). Se o jazz conta com uma gama diversa de

---

<sup>87</sup> Duarte, Rodrigo, “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”, p.26-27.

análises empreendidas pelo filósofo em “O fetichismo da música e a regressão da audição”, possui também alguns pontos de destaque na obra posterior de 1944, em que recebe críticas pesadas. Em um momento de sua exposição sobre o estilo no cenário da indústria cultural, Adorno diz que:

Nenhum Palestrina podia ser mais purista na perseguição da dissonância *inesperada e não resolvida* do que o arranjador de jazz na perseguição de todo desenvolvimento que não se *ajuste exatamente* ao seu jargão. [...] Tudo o que vem a público está tão *profundamente marcado* [*gründlich gestempelt*] que nada pode surgir sem exibir de antemão os *traços* do jargão e sem se credenciar à aprovação ao *primeiro olhar*. (DE 120 – grifos nossos)

Ora, determinado pelo jargão, ou seja, pelo rígido conjunto de elementos estereotipados de articulação, o músico de jazz, em sua obstinação no acompanhamento sem desvios de seguras prescrições ideais, exerce seu ofício adaptando-se aos critérios normativos do seu estilo — passividade característica do jazzista, segundo Adorno —<sup>88</sup>, impactando diretamente a recepção. Habitado à dinâmica dessa produção artística, em que um gênero musical é assimilado por meio de suas características mais flagrantes e palatáveis, o ouvinte é levado a recusar as obras que não impregnem em sua percepção pela superficialidade do primeiro contato. A profunda imbricação entre produção e recepção mostra que o fetichismo na primeira esfera produz como resultado inarredável um efeito pernicioso do mesmo tipo na última.

Ao lado da dissonância — recurso utilizado no jazz de maneira ineficaz e inócua por se manter presa a um esquema tradicional da tonalidade consonante e sem estruturar uma nova condição de sentido musical (FR 94-95) — a síncope, como elemento de acentuação rítmica extremamente relevante para a dança, é um dos componentes de fetiche auxiliares no

---

<sup>88</sup> Adorno, Theodor, “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p.101; “Neunzehn Beiträge über neue Musik”, p.71-72.



esquematismo da audição pela força incontestável de sua primazia na composição<sup>89</sup>: “um músico de jazz que tenha de tocar uma peça de música séria, por exemplo o mais simples minueto de Beethoven, é levado involuntariamente a sincopá-lo, e é com um sorriso soberano que ele, por fim, aceita seguir o compasso” (DE 120-121). A consequência mais direta da fixação desse fetiche na recepção transparece no entusiasmo dos ouvintes de jazz em dançar, como também em sua naturalidade em cantar os desenvolvimentos sincopados de sua música durante atividades cotidianas (FR 99-100). Não é de se estranhar a atenção excessiva a esse aspecto rítmico, uma vez que o jazz deve a síncope e vários outros desenvolvimentos técnicos de sua estrutura, de maneira considerável, à sua inserção nos bailes, ou seja, no ambiente comum da música de salão nos Estados Unidos, e, de modo algum, a uma hipotética espontaneidade primitiva proveniente das raízes da cultura negra.<sup>90</sup> Há que se notar, também, que a música séria é desrespeitada em sua estrutura formal ao ser executada por meio de arranjos jazzísticos, por ser submetida a uma padronização inadequada e excessiva.

### **2.6.3.2) Esquematismo como estereotipia: a satisfação narcísica do fetiche**

Como afirma Rodrigo Duarte, é o efeito estereotipante do estilo — proveniente do processo de padronização — que possibilita a decodificação das mercadorias culturais pelo consumidor no procedimento de esquematismo subjetivo usurpado pela indústria cultural.<sup>91</sup> Segundo Adorno, esse processo, que, na filosofia de Kant, compreende a capacidade do sujeito de classificação autônoma dos dados sensíveis provenientes da percepção pelo trabalho conceitual do entendimento, seria facilitado e orientado pela indústria cultural por meio da mecânica estrutura formal padronizada dos seus diversos produtos (DE 117). O

---

<sup>89</sup> A preponderância da síncope seria a característica mais óbvia do jazz. Adorno, Theodor, “Neunzehn Beiträge über neue Musik”, p.70.

<sup>90</sup> Adorno, Theodor, “Neunzehn Beiträge über neue Musik”, p.71. Por isso Adorno definiria o jazz como uma música de acompanhamento de baile. Adorno, Theodor, “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p.93.

<sup>91</sup> Duarte, Rodrigo, “Esquema e forma: percepção e experiência na *Teoria estética* de Theodor Adorno”, p.18.

estereótipo desempenha um papel cabal na fabricação do esquematismo imposto ao sujeito pela indústria cultural, na medida em que se estabelece como uma espécie de filtro supremo da percepção no contato com a realidade dos objetos da cultura. Adorno diz que:

No mundo da produção em série, a *estereotipia* — que é o seu *esquema* — *substitui* o trabalho categorial. O juízo não se apoia mais numa síntese efetivamente realizada, mas numa *cega* subsunção. [...] Antes, o juízo passava pela etapa da *ponderação*, que proporcionava certa proteção do sujeito contra uma *identificação brutal* com o predicado. (DE 188 – grifos nossos)

A decodificação preestabelecida — um esquema-guia da percepção estética forjado pelas condições estruturais das mercadorias padronizadas — implica necessariamente a debilitação e a conseqüente expropriação da capacidade autônoma de esquematismo do sujeito pelo estereótipo da indústria cultural. A padronização atrofia a capacidade do sujeito de fazer avaliações próprias, deixando essa atividade a cargo de uma entidade externa, no caso, a indústria cultural, pela recepção não-problematizada de uma oferta interminável de mercadorias pré-digeridas.<sup>92</sup> O estereótipo institucionalizado na música popular entra como uma mediação esquemática, uma espécie de filtro-auxílio, que antecipa a audição do ouvinte, deixando muito pouca margem para o aparecimento do inesperado, do desvio frente à ação identificatória no mero reconhecimento. Sobre esse modo de apreciação, que lembra as famosas revistas de variedades de leitura sinóptica e de ampla divulgação, Adorno diz que:

A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular *despojar* o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente *dispensa o esforço* do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, *modelos* sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser *subsumida*. A construção esquemática dita o modo como ele *deve* ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. A música popular é “pré-digerida”, de um modo bastante similar à moda dos *digest* de material impresso. (SMP 121 – grifos nossos, com exceção da palavra *digest*)

---

<sup>92</sup> Duarte, Rodrigo, “Esquema e forma: percepção e experiência na *Teoria estética* de Theodor Adorno”, p.19.

A impermeabilidade da mercadoria cultural a uma ação mais significativa do sujeito, construindo uma relação superficial e quase sempre ideológica com o conteúdo envolvido na apresentação, é bem explicitada por Duarte, ao afirmar que:

No que tange à percepção sensível, as mercadorias culturais não se enquadram, portanto, naquela classe de construtos sobre os quais se podem emitir juízos de gosto, mas são, antes, artefatos através dos quais o modo de perceber o mundo empírico é “sugerido” — quando não imposto — aos sujeitos pela sistema econômico.<sup>93</sup>

É a circulação — ou reprodução — contínua dessa estrutura padronizada dos produtos de entretenimento no capitalismo tardio que condiciona a percepção dos consumidores, ao transformar a relação estética entre sujeito e objeto em uma mera atividade de reconhecimento pautada pela previsibilidade. Adorno diz que:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido *treinado* [adestrado – fr] é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e *sente-se feliz* quando ele tem lugar como *previsto*. (DE 118 – grifos nossos)

A satisfação narcísica, evidente na antecipação perceptiva por estereótipos, demonstra o quanto a estética da indústria cultural tem uma resposta positiva pelo sujeito. A débil articulação dos elementos estéticos da mercadoria cultural acontece de acordo com a imaginação pré-programada do sujeito — ou seja, condicionada pelo hábito de assimilação da mesmice oriunda da padronização —, de forma a gerar uma identificação triunfante e irrevogável entre a obra e a sua expectativa.<sup>94</sup> Essa estratégia tem como catalisador a demanda narcísica por identidade existente seja nos primórdios do esclarecimento burguês ou em seu ápice com a indústria cultural no capitalismo tardio. Em ambas situações, o que se constata é a busca obcecada de criar a perfeita — ainda que falsa — correspondência entre o mundo sensível e a realidade do seu pensamento, em conjunção inextrincável com seu desejo.

---

<sup>93</sup> Duarte, Rodrigo, “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”, p.98.

<sup>94</sup> Markus, György, “Adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry”, p.74-75.

Profundamente condicionado pelo desenvolvimento mecânico do sempre igual das mercadorias culturais, o pensamento, ao antecipar o encadeamento dos elementos estéticos por meio do estereótipo, adere com firmeza à identidade desses produtos, estabelecidos como uma base de orientação para com a realidade através de parâmetros rígidos de avaliação.<sup>95</sup> Esses possuem o lastro de sua confiabilidade no trabalho formidável da técnica de reprodução fidedigna e distensionada da existência humana, a exemplo mais flagrante do cinema de Hollywood, que, segundo Adorno e Horkheimer, prestava-se a gerar uma continuidade/identidade ilusória entre a vida cotidiana e a obra pela cópia minuciosa dos elementos explícitos da faticidade sócio-histórica (DE 120). A indústria cultural se posiciona como um espelho diante do mundo, mero reflexo em uma imagem nítida, sem borrões ou fissuras, cultivando a antiga propensão narcísica e patológica da razão instrumental.

### **2.6.3.3) Regressão auditiva: raízes narcísicas**

Para o âmbito da recepção, o grande produto que se segue a partir desse processo de padronização — que tem como chave-mestra a narcísica condição fetichista do estereótipo, de tal forma que principalmente o estilo medeia a pré-digestão do conteúdo musical — é a regressão auditiva, ou seja, a incapacidade do sujeito em elaborar um juízo estético acerca de uma obra sem o esteio e a influência sempre massiva da produção e da distribuição da indústria cultural.

Embora a regressão em Adorno se estabeleça como um conceito filosófico a partir do campo psicanalítico, não é de nosso interesse nesse trabalho o esforço de remontagem da história de sua origem em Freud. Queremos apenas apontar de modo breve, com a lembrança da discussão de nosso primeiro capítulo, que esse curso degenerativo do exercício da apreciação estética no cenário do capitalismo tardio, além de possuir o fetichismo como ponto fundamental de determinação, é resultante de uma longa prática narcísica de autoconservação

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.75-77.

proveniente do esclarecimento, ou seja, um momento da marcha ininterrupta de um processo histórico. Apesar de toda a sua força de influência repressiva por meio do contexto de normas e instituições basilares para a manutenção da civilização ocidental, o regime autoconservativo não provoca o prejuízo total do complexo de intenções desiderativas do sujeito, uma vez que elas encontram diversas formas sociais para a sua expressão, como no caso de sua satisfação ilusória, profundamente domesticada, com os produtos da indústria cultural. Colocado anteriormente em avaliação sob o prisma da música no capitalismo tardio pelo texto “O Fetichismo na música e a regressão da audição”, esse problema da debilitação da percepção auditiva do sujeito para a compreensão das obras recebe uma ampliação na *Dialética do esclarecimento* pela incorporação em seu escopo de toda a gama de entretenimento da indústria cultural e, sobretudo, para além do cenário da arte, a exposição da regressão como um processo histórico de continuidade da cegueira, da mais profunda alienação, em relação ao todo da realidade social. De acordo com a elaboração da referida temática nessa última obra, Adorno declara que: “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* [*Verblendung*] que vêm substituir as formas míticas superadas.” (DE 47 – grifos nossos)

Nos aspectos da produção e da recepção, a música se desenvolve na indústria cultural como um mero reflexo do cotidiano, profundamente afinado a ele, de modo a alterar sensivelmente a relação do sujeito com arte. Em uma passagem de “O fetichismo na música e a regressão da audição”, que nos traz à mente de modo irresistível o filme *Tempos modernos* de Chaplin, Adorno diz que: “os ouvintes modernos 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)

Nessa postura peculiar do sujeito de lida com o objeto estético, transparece a tentativa constantemente estimulada pela indústria cultural — evidente na cinematografia hollywoodiana de reprodução fidedigna da realidade — de obliterar a alteridade pela violência da identificação entre a arte e a vida cotidiana, gerando o que Adorno conceituou como “desartificação” [*Entkunstung*]. Embora a ideia de desartificação — originada no texto “Crítica aos musicantes” (1956) e bastante utilizada na *Teoria estética*<sup>96</sup> — tenha um sentido bem próprio no que concerne à arte séria, pretendemos enfatizar nesse momento o seu outro sentido, perceptível na indústria cultural, ligada à obsessão narcísica da busca da identidade em uma condição sócio-histórica marcada pelo empobrecimento das capacidades estéticas do sujeito. Ao tratar do problema da desartificação como um problema crítico da relação da arte com o público comum da indústria cultural, Adorno diz que:

A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de *diminuir a sua distância* em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência [a da desartificação – fr]. A *diferença* humilhante entre a arte e a vida que eles vivem e na qual não querem ser perturbados, porque já não suportariam o desgosto, tem de desaparecer: tal é a base subjetiva da classificação da arte entre os bens de consumo mediante *vested interests*. (TE 28 – grifos nossos, com exceção da expressão *vested interests*)

A desartificação na indústria cultural se dá em função das necessidades narcísicas e fragilidades psíquicas de um sujeito imerso em uma realidade fagocitada quase por completo pelos princípios de mercado. Ela responde à sempre existente demanda do sujeito de

---

<sup>96</sup> Duarte, Rodrigo, “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”, p.19, 22. Segundo Duarte, embora o conceito tenha uma apresentação mais formalizada no texto de 1956, ele já se prenunciava na *Dialética do Esclarecimento* no capítulo “A indústria cultural”, onde encontrou solo perfeito para a extração de elementos fundamentais para a sua elaboração, como também apareceu por meio de uma locução verbal – “é desartificada” – em 1953 no escrito sobre jazz intitulado “Moda atemporal”. Para Duarte, a reflexão permitida pelo conceito de “desartificação” em Adorno para o tratamento de fenômenos artísticos como os *ready-made* de Marcel Duchamp e a música de ruídos do cotidiano de John Cage tem como meio possível para a sua continuidade a estética do filósofo contemporâneo Arthur Danto, a exemplo de sua obra *A transfiguração do lugar comum* (1981). Duarte, Rodrigo. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”, p.23-24, 31-34.

confirmação do mundo, diante da ameaça à sua perspectiva narcisista pelo que pode contrariá-la.

Nossa argumentação para a elucidação do fetichismo na recepção se guiou pela hipótese de Adorno da existência de uma retroatividade na relação entre os âmbitos da produção e consumo da mercadoria cultural (DE 114-115), de uma indução do público a uma resposta de adaptação aos produtos culturais — e, conseqüentemente, a formação/padronização do gosto —, de maneira a produzir o interesse da procura ininterrupta pelos mesmos. A face narcísica desse processo é um componente da ideia de “retroatividade”, porque embora Adorno e Horkheimer enfatizem as condições materiais da relação entre sujeito e mercadoria, eles não deixam de falar da absorção de caracteres espontâneos dos consumidores pela indústria cultural, que são posteriormente embutidos em produtos e devolvidos a eles com grande aceitação (DE 114-115). Desse modo, podemos compreender a necessidade retroativa a partir da demanda de um desejo fortemente narcísico do sujeito de aprisionamento da realidade à perspectiva identitária do seu pensamento instrumental. É claro que, diferente de nossa abordagem do problema do narcisismo com base na leitura da *Dialética do esclarecimento* por Whitebook, como nos textos de Freud, a gênese desse comportamento estrutural predominante no sujeito é pensada por Adorno e Horkheimer a partir de um processo de debilitação egóica pelas condições de extrema opressão presentes no capitalismo tardio. É nesse ponto que toca Cook, quando diz que:

Em obra posterior, como o seu ensaio “Teoria da pseudocultura”, Adorno especula que as mercadorias culturais satisfazem principalmente a *necessidade narcísica* dos consumidores de terem de se provar cultivados — uma necessidade que surge da experiência deles de sua impotência sócio-econômica. Aqui novamente, Adorno insistiu que os bens culturais alimentam os consumidores com um sentimento de *prestígio social* que compensa a impotência deles em relação ao “mundo totalmente administrado”. (CIR 34 – grifos nossos)

Se, por um lado, o problema do fetichismo em Adorno, em virtude da influência marxista, aparece na ideia de uma saturação da realidade pela violência do valor de troca — de maneira que os objetos destituem-se de suas características específicas e são vivenciados como entidades auto-suficientes ao constituírem uma falsa imediatidade alienante —, por outro lado, a psicanálise aponta para outros elementos importantes, como a anulação da alteridade pela força da identidade, a perversão do deslocamento e a conformação da natureza ao desejo humano. Sem dúvida, alguns desses aspectos já existem nas linhas marxistas da abordagem de Adorno, mas, sob a lente da psicanálise, adquirem um detalhamento e uma ênfase muito distintos e frutíferos para o nosso trabalho, uma vez que são fortemente vinculados ao narcisismo, objeto principal de aproximação do fetichismo em relação aos princípios da exigência autoconservativa da racionalidade instrumental, da qual a esfera estética, na forma da indústria cultural, ou seja, adquire a sua parcela no processo do esclarecimento.

Após a exposição de como arte e razão se encontram no processo de esclarecimento, abordaremos agora a *Dialética negativa*, obra de Adorno que busca se contrapor ao estado de coisas visado na *Dialética do esclarecimento* e que tem como referência estética para a elaboração de sua forma a música atonal de Schönberg.



### Capítulo 3 — Dialética negativa: por uma filosofia da não-identidade

#### 3.1) Dialética do não-idêntico: entre a *Dialética do esclarecimento* e a *Dialética negativa*

Após a análise da razão instrumental e de sua voracidade identificatória na *Dialética do esclarecimento*, nosso trabalho demanda uma reflexão sobre a proposta filosófica apresentada por Adorno na *Dialética negativa*.

Se por um lado, comentadores como Nobre, na esteira de Anke Thyen, afirmam a necessidade de um distanciamento da *Dialética do esclarecimento* e de uma aproximação da obra de Walter Benjamin para uma correta compreensão da *Dialética negativa*, percebemos como inevitável uma vinculação expressiva entre as duas obras, e para nós é significativo enfatizá-la devido ao intuito de nossa interpretação em ressaltar aspectos psicanalíticos e estéticos, pouco falados por aqueles comentadores.

Embora se trate de uma obra tardia, permeada de elaborações maduras e sofisticadas, a *Dialética negativa*, como outras obras de Adorno, a exemplo da *Teoria estética*, ressoa ideias fundamentais contidas na *Dialética do esclarecimento*, escrita conjuntamente com Horkheimer. Concordamos com Freitas, quando ao refletir sobre elementos do pensamento de Adorno, entre eles a categoria do não-idêntico, de extrema importância para nós, diz que:

Essas características marcantes da filosofia adorniana já podem ser vistas na *Dialética do esclarecimento*, escrita em conjunto com Horkheimer. Adorno disse em mais de uma ocasião que toda a sua obra filosófica deveria ser *entendida* como excursos desse livro. De fato, vemos os princípios filosóficos dessa obra seminal de toda a Escola de Frankfurt retornarem insistentemente nas principais linhas de forças da filosofia de Adorno.<sup>97</sup>

Esse raciocínio tem dois desdobramentos principais: por um lado, faz com que a *Dialética negativa* seja entendida como um prosseguimento da crítica realizada pelos autores na *Dialética do esclarecimento*, apesar das rupturas e dos contrastes. Não se trata da mera

---

<sup>97</sup> Freitas, Verlaine, “Adorno”, p.83-84.

duplicação do discurso, mas antes da reelaboração de algumas ideias existentes ou esboçadas anteriormente, como o conceito de “não-idêntico”, que recebe uma forte ênfase epistemológica em sua estruturação na última obra, estabelecendo-se como momento qualitativo do objeto que, proveniente de condições históricas específicas — concepção já trabalhada na *Dialética do esclarecimento*, com base na perspectiva do *hic et nunc* de Walter Benjamin<sup>98</sup> —, não se deixa absorver pelo princípio de identidade da razão instrumental, estruturado segundo as condições de quantificação do valor de troca, e torna-se, conseqüentemente, percebido como contradição pela unidade do sistema (DN 27, 46, 128). Por outro lado, ele nos impulsiona a considerar a prática filosófica da obra tardia como uma resposta e um antídoto para os desastrosos rumos da razão esclarecida em sua tentativa de conhecimento do mundo, o que é afirmado nas primeiras páginas da introdução da *Dialética negativa*:

Com base em sua situação histórica, a filosofia tem o seu interesse verdadeiro voltado para o âmbito em relação ao qual Hegel, em sintonia com a tradição, expressou o seu desinteresse: o âmbito do não-conceitual, do individual e particular; aquilo que desde Platão foi alijado como perecível e insignificante e sobre o que Hegel colocou a etiqueta de existência pueril. O tema da filosofia apontaria para as qualidades por ela degradadas como contingentes e transformadas em quantidade negligenciável. Para o conceito, o que se torna urgente é o que ele não alcança, *o que é eliminado por seu mecanismo de abstração*, o que deixa de ser um mero exemplar do conceito. (DN 15 – grifo nosso)

A passagem deixa bem clara a continuidade da *Dialética* de 1966 em relação à de 1947 no que concerne à temática central de um estrato particular da realidade, recalcado pelas conceituações no desenvolvimento da razão ocidental mediante a indiferença pelo que é transitório, com seu conseqüente banimento e alienação, posto que é desprovido do selo da imutabilidade estampado pela esfera da racionalidade. Como veremos nesse capítulo, em

---

<sup>98</sup> Benjamin, Walter, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p.167.

consonância com a perspectiva de Chiarello, esse é um assunto que se repete na *Dialética negativa* sob diversas variações (NM 94). A enunciação do inescusável compromisso da filosofia com o resgate da não-identidade é ainda mais acentuada quando Adorno, ao concluir sobre o objetivo do trabalho filosófico, afirma que:

(...) aquela parte da verdade que pode ser alcançada por meio dos conceitos, apesar de sua abrangência abstrata, não pode ter nenhum outro cenário senão aquilo que o conceito reprime, despreza, rejeita. A utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos. (DN 17)

A ideia do não-idêntico, sobre a qual gravitará uma parcela significativa de nossa atenção nesse capítulo, embora sofra uma mudança dramática em sua formulação de uma obra para outra, somente é bem compreendida de modo dialético, sem negligenciar sua origem — ainda não como conceito — na *Dialética do esclarecimento*, tão pouco suas novas características na *Dialética negativa*, tensionando a relação entre o “começo” e o “fim” da filosofia de Adorno.

Pela reflexão da trajetória de Ulisses e de seus desdobramentos na *Dialética do esclarecimento* — como o processo de formação da consciência proveniente do trabalho exercido sobre as moções pulsionais e a conseqüente existência de vestígios miméticos recalçados —, momentos nevrálgicos da filosofia de Adorno presentes na *Dialética negativa* — como a ideia de que pensamento é impulso corporal modificado, o conceito de “expressão” e a proposta de uma filosofia do concreto — alcançam uma elucidação significativa de seu sentido e de sua importância, preservando sobretudo o aspecto mimético-corpóreo não-idêntico do pensamento. Assim, não nos parece o caso se diminuir a relevância da *Dialética do esclarecimento* para a compreensão da filosofia madura de Adorno, já que a reflexão sobre seus elementos estéticos e psicanalíticos fundamentais contribui para a investigação de seus pontos frágeis. Exemplos desse mesmo sentido crítico da interpretação é o trabalho de Laplanche, “Notes sur Marcuse et la psychanalyse” (1969), e o de Freitas, “O dissonante e o

demoníaco: a insuficiência do negativo na teoria erótica e estética de Marcuse” (2006), em que se discutem criticamente determinadas ideias da psicanálise freudiana em Marcuse comungadas claramente por Adorno. — Essa é abordagem que utilizaremos nesse capítulo, uma vez que nos parece ser a mais adequada e profícua para ressaltar detalhes relevantes, desenvolvidos até o momento atual da nossa pesquisa.

### **3.2) O não-idêntico em Adorno: raízes e recusas**

Duas referências são fundamentais na estruturação da ideia de não-idêntico em Adorno: Kant e Hegel. Como aponta Wellmer, a *Dialética negativa* é um diálogo singular com esses dois expoentes do idealismo alemão, em que o filósofo frankfurtiano se porta como um caçador de tesouro, procurando trazer à tona fragmentos de verdade das ruínas da metafísica.<sup>99</sup> Sem a intenção de fazer um estudo aprofundado de Kant e de Hegel, apresentaremos alguns aspectos relevantes acerca de sua influência e recusa na constituição da proposta de não-idêntico na filosofia de Adorno. Não se trata de uma refutação plena de determinadas ideias dos dois autores, mas de atualizações críticas a partir de novas elaborações (DD 19, 22). Somente após essa caracterização da figura do não-idêntico, delimitando algumas de suas nuances mais fundamentais provenientes do idealismo, analisaremos as implicações da incorporação desse conceito, bem como de seus modos de articulação, na *Dialética negativa*, destacando outras relações entre os três autores em questão.

#### **3.2.1) Kant e a coisa em si**

A partir da *Dialética do esclarecimento* pode-se conceber o não-idêntico como um substrato da realidade resistente a sua identificação pelo pensamento, ou seja, em desacordo com o conceito. Nesse sentido, a coisa em si de Kant aparece como uma referência indispensável, uma vez que, como momento da realidade inacessível ao ser humano diante

---

<sup>99</sup> Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, p.153.

das limitações naturais de suas faculdades cognitivas, ela representa aquilo que se encontra além do regime conceitual. Isso se liga diretamente ao distanciamento entre sujeito e objeto em decorrência da cisão operada pelo procedimento abstrato e identificatório do conceito (DE 27-28, 49-50). Sobre esse modo de considerar a não-identidade, típico também em Robert Pippin e Alain Badiou, Safatle afirma que:

A referência a Kant não é extemporânea porque, aparentemente, seria possível ver a dialética transcendental como uma espécie de dialética negativa, já que ela também é uma crítica da totalidade, mas através da exposição das ilusões produzidas pelo uso transcendente das ideias transcendentais. O que talvez nos explique por que esta leitura da dialética negativa como uma filosofia da finitude de ares kantianos será encontrada em várias tradições de interpretação. (DD 18)

Kant fornece um fundamento ao conceito de não-idêntico em sua *Crítica da razão pura* com sua insistência na barreira intransponível entre sujeito e objeto de conhecimento (DN 158-159).<sup>100</sup> Na *Dialética negativa*, um dos questionamentos sobre a limitação do intelecto frente à realidade sensível, nomeado bloqueio kantiano [*der Kantische Block*]<sup>101</sup>, é que, em vez de uma condição humana natural, trata-se de uma determinação sócio-histórica — portanto, contextual e passível de mudança —, fruto do processo paulatino de corrompimento da razão pelos princípios autoconservativos (DN 316-323; KCPR 174-176; NM 100-101)<sup>102</sup>.

A autoridade do conceito kantiano de verdade tornou-se terrorista com a proibição de pensar o absoluto. Irresistivelmente, isso impele para a proibição pura e simples do pensamento. O bloqueio kantiano projeta sobre a verdade a automutilação da razão que essa se infligiu enquanto rito de iniciação à sua cientificidade [associada firmemente às regras autoconservativas – fr]. [...] É

---

<sup>100</sup> Cook, Deborah, “Theodor Adorno: an introduction”, p.10.

<sup>101</sup> Como Chiarello — embora não saibamos os motivos de sua preferência —, optamos por utilizar a palavra “bloqueio” para traduzir o termo *Block*, ao invés de “bloco” — que seria certamente a tradução mais literal —, pelo fato de que ela nos parece expressar melhor a situação em jogo da barreira, de uma situação de impedimento.

<sup>102</sup> Foster, Roger, Adorno: *the recovery of experience*, p.54; Wellmer, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, p.160.

fundada a suspeita social de que esse bloqueio, as limitações do absoluto, se confunda com a necessidade de trabalho que mantém os homens realmente sob o mesmo encanto que Kant transfigurou em filosofia. O aprisionamento na imanência ao qual ele, de modo tão honesto quanto terrível, condena o espírito é o aprisionamento na autoconservação, tal como essa é imposta aos homens por uma sociedade que não conserva nada além da recusa da qual não se precisaria mais.

(DN 322)

Note-se que na *Dialética do esclarecimento*, apesar da predominância da caracterização da não-identidade como algo inatingível em virtude dos limites da razão, já se encontram subsídios para a realização do questionamento do bloqueio kantiano, uma vez que, como mencionamos linhas atrás, e tratamos extensamente no primeiro capítulo, a dificuldade de absorção do não-idêntico pela razão instrumental resulta da ineficácia de seu procedimento excludente de tratar o objeto pelo princípio de identidade. Portanto, essa opacidade do objeto frente ao sujeito, longe de se tratar de uma restrição ao conhecimento de sua não-identidade, em virtude de uma incapacidade cognitiva natural do ser humano, é engendrada pela força alienante da conjuntura histórica da razão em acordo com as condições autoconservativas do processo de esclarecimento. A “falha” de Kant na formulação da barreira entre o sujeito e a coisa em si teria sido, portanto, não colocar em questão a historicidade estrutural da razão, e, conseqüentemente, deixar-se levar por sua aparência de natureza, de algo dado e imutável. Diante da crença na possibilidade da superação desse limite, Adorno recusa a ideia de Kant de uma separação radical entre o não-idêntico da coisa em si e o conceito, afirmando, simultânea e contraditoriamente, o conhecimento sobre a força da negatividade do objeto, determinando, mesmo que minimamente, o que havia estabelecido como inatingível para a razão (DN 317-320; II 22-23; KCPR 174; SO 189). Outro ponto de distanciamento entre Kant e Adorno relativo à não-identidade é o fato de o primeiro propor uma forte dependência do objeto em relação ao sujeito, ao se basear excessivamente na problemática da capacidade cognitiva, supervalorizando as mediações conceituais para explicar a experiência com esse núcleo da

realidade recalcitrante à razão (DN 147, 158-159; II 23; SO 191-192). A *Crítica da razão pura*, assim, comportaria tanto uma filosofia da não-identidade, ciente da existência de obstáculos ao conhecimento pleno do objeto, da irreducibilidade das coisas ao entendimento, como também o contrapeso de uma filosofia da identidade, preocupada em instituir o sujeito como ponto de referência para a fundamentação da realidade (II 23; KCPR 66-67). Todavia, apesar da coexistência dessas duas tendências na obra, fica evidente que, para Adorno, até mesmo o momento de identidade no pensamento de Kant trabalha a favor do estabelecimento do conceito de não-idêntico, contido na ideia da coisa em si:

(...) essa maneira de pensar [da identidade – fr] deseja se livrar da mitologia, da ilusão de que o homem pode tornar absolutas determinadas ideias e mantê-las como fossem toda a verdade simplesmente porque passa a tê-las dentro de si mesmo. Nesse sentido, a filosofia kantiana é aquela que consagra a validade do não-idêntico da forma mais enfática possível. Esse é um modo de pensamento que não é satisfeito por reduzir tudo o que existe a si mesmo. Ao invés disso, ele considera que todo conhecimento está contido na humanidade como ilusão e, no espírito do esclarecimento, ele deseja criticar isso como criticaria qualquer superstição. (KCPR 66)

Uma passagem da *Dialética negativa* testemunha essa condição paradoxal da filosofia de Kant — em que a exaltação do sujeito coexiste fundamentalmente com a contestação do seu desejo narcísico de identidade plena entre mundo e pensamento —, trazendo para a teoria o “núcleo duro” da realidade, a não-identidade:

Mesmo Kant não deixou se dissuadir do primado da objetividade. Na *Crítica da razão pura*, a partir de uma intenção objetiva, ele tanto conduziu a análise subjetiva da faculdade do conhecimento quanto defendeu obstinadamente a coisa em si transcendental. Ele tinha diante dos olhos o fato de que ser em si não é simplesmente contraditório com o conceito de um objeto, o fato de sua mediação subjetiva precisar ser menos atribuída à ideia do objeto do que à insuficiência do sujeito. Apesar de, nele, o sujeito não ir além de si mesmo, ele não sacrifica a ideia de alteridade.

Sem ela, o conhecimento se degeneraria em tautologia; o conhecimento seria o próprio conhecimento. (DN 158-159, tradução modificada)<sup>103</sup>

Isso significa que, mesmo no tratamento do caráter identitário mais positivo da filosofia de Kant, a balança pende a favor do não-idêntico, uma vez que o conhecimento proveniente das faculdades cognitivas é avaliado como mero produto da consciência, sem uma necessária ligação com a realidade em si. Desse modo, podemos dizer que, na *Crítica da razão pura*, a afirmação do sujeito é concomitante a sua negação pela irreducibilidade total da experiência ao conceito. A percepção de Adorno acerca da dificuldade dessa antinomia peculiar ao pensamento kantiano, que acaba por favorecer o aspecto não-idêntico da realidade, é exposta de modo esclarecedor por Foster, quando ele diz que:

O que é importante nessa análise de Adorno é a descrição de Kant como suspenso entre essas duas tendências. De um lado, Kant pretende preservar o objetivo da filosofia de “compreender o todo”, mas, ao mesmo tempo, ele expressa, “que isso é o que o pensamento não pode fazer, porém, a única forma na qual o todo pode ser compreendido é a expressão que ele não pode ser compreendido.” O sistema kantiano tenta projetar a totalidade e, simultaneamente, quer fazer justiça ao fato que “totalidade não é precisamente uma totalidade, que sujeito [pensamento – fr] e objeto não se fundem um ao outro [*ineinander aufgehen*].” Portanto, a falha do esforço do pensamento pela totalidade é revelada como uma verdade a respeito do mundo sob as condições da reificação.<sup>104</sup>

Apesar de problematizar essa contradição da *Crítica da razão pura*, Adorno defende que essa tensão entre dois motivos antagônicos foi fundamental para a grandiosidade da obra (KCPR 66). Se Kant agregou aspectos relevantes para a concepção do não-idêntico em Adorno, a herança de Hegel não seria menos determinante, na medida em que forneceu elementos indispensáveis para o avanço da elaboração teórica acerca desse âmbito obscuro da realidade.

---

<sup>103</sup> Apenas substituímos “Ele tinha diante dos olhos o fato de ser em si não ser (...)” por “Ele tinha diante dos olhos o fato de que ser em si não é (...)”.

<sup>104</sup> Foster, Roger, *Adorno: the recovery of experience*, p.54.



### 3.2.2) Hegel e o absoluto

O caráter histórico da racionalidade ocidental é apresentado na *Dialética do esclarecimento* como domínio progressivo da natureza interna e externa pelo homem, sendo tributário da celebre temática hegeliana do progresso do espírito na *Fenomenologia*, que, como afirma J. M. Bernstein, encontra a continuidade de momentos principais de sua discussão — a exemplo da dialética do senhor e do escravo — na obra com Horkheimer, bem como na *Dialética negativa*, a partir de um aporte crítico de teor marxista e freudiano (DD 46-47; DN 169-170)<sup>105</sup>.

A ênfase na historicidade — não como inexorabilidade do destino histórico, mas na perspectiva de um processo doador de sentido para momentos da realidade na interação entre homem e natureza — é de fato uma marca indelével do pensamento de Adorno (DN 52). Ela está presente na conceituação de não-idêntico e torna possível a reflexão acerca das mediações do absoluto, de forma a superar os impasses da filosofia de Kant a partir de Hegel. A perspectiva de uma escalada do espírito, em que cada novo degrau é conquistado pelo alargamento da consciência em relação ao mundo, de acordo com realizações de um devir histórico, tem a sua recepção em Adorno não apenas pela crítica contundente à violência desse processo na *Dialética do esclarecimento* e na *Dialética negativa*, mas também pela percepção da necessidade de ênfase no aspecto histórico — característica de Hegel e Marx — para a descoberta de fragmentos da realidade expurgados, porém latentes, da construção teórica pela razão instrumental na edificação da sociedade ocidental (DD 43-47; DN 252, 261-266). Um momento da condenação do caráter violento da ascensão histórica do espírito aparece na seguinte passagem da *Dialética negativa*:

Se ele [Hegel – fr] transfigurava a totalidade do sofrimento histórico na positividade do espírito absoluto se autorrealizando, o uno e o todo que até hoje, com pausas para a respiração, não

---

<sup>105</sup> Bernstein, J. M., “Negative dialectic as fate: Adorno and Hegel”, p.19, 21-27.

pararam de avançar seriam, teleologicamente, o sofrimento absoluto. [...] Seria preciso definir o espírito do mundo, objeto digno de definição, como catástrofe permanente. Sob o jugo universal do princípio de identidade, aquilo que não imerge na identidade e que se *subtrai* à racionalidade planificante no reino dos meios torna-se algo *angustiante*, revanche pela desgraça que aconteceu com o não-idêntico por meio da identidade. (DN 266 – grifos nossos)

Embora em uma elaboração peculiar, aqui reaparece com toda força a célebre ideia da *Dialética do esclarecimento* — tratada por nós no primeiro capítulo — de que aquilo que escapa da apreensão pelos mecanismos da razão identitária provoca angústia, em virtude do seu choque com a natureza narcísica do sujeito, e acaba por ter o destino de uma existência subterrânea, alienada da consciência. A gravidade dessa denúncia liga-se à preocupação com as circunstâncias históricas da racionalidade na formação da realidade para a compreensão da não-identidade, que, emparelhada com a figura do absoluto de Hegel, encontra-se envolvida pelos fatores de mediação constituídos pelo progresso do espírito. Sobre essa questão, a lembrança de Safatle é bem-vinda, quando ele, em sua avaliação das dificuldades do caminho da dialética entre Adorno e Hegel, declara que:

Nesse ponto, Adorno age como quem aprendeu claramente a lição de Freud, referência maior para a antropologia filosófica que anima todas suas considerações sobre a história universal desde o primeiro capítulo da *Dialética do esclarecimento*. Pois Freud nos lembra como o processo de desenvolvimento social e maturação individual é pago com a constituição de um passado recalçado, no qual encontramos as marcas da brutalidade da racionalização social. [...] É da astúcia do Espírito do mundo, reconstruído pela dialética negativa, se voltar para o que ainda não tem história a fim de permitir à história continuar. (DD 46-47)

Apesar da observação indispensável de Safatle, vale atentar, seguindo outros de seus apontamentos em “Os deslocamentos da dialética”, mas sem compartilhar de suas conclusões

finais<sup>106</sup>, para o fato de que Adorno já evidencia em Hegel a presença desse modo peculiar de elaborar a dimensão temporal, por exemplo, a respeito do processamento da síntese hegeliana:

Pois aquilo que ele denomina como síntese não é apenas a qualidade emergente da negação determinada e simplesmente nova, mas o retorno do renegado [*die Wiederkunft des Negierten*]; a progressão dialética é sempre também um recurso àquilo [ou seja, o não-idêntico – fr] que se tornou vítima do conceito progressivo: o progresso na concreção do conceito é a sua autocorreção. (DN 276)

Em outro contexto, essa consideração de Adorno aparece por meio da articulação de um intrigante paralelo entre a constituição da totalidade em Hegel e um exemplar do âmbito da arte, quando ele esclarece que:

Uma música como a de Beethoven, na qual o ideal da retomada — isto é, da rememoração que produz o retorno de complexos anteriormente expostos — deve ser o resultado do desenvolvimento, como a dialética quer ser, oferece uma analogia ao movimento hegeliano que ultrapassa a simples analogia.<sup>107</sup> Também a música altamente organizada deve ser ouvida de forma multidimensional, ao mesmo tempo *de frente pra trás e de trás pra frente*. Seu princípio de organização do tempo exige-o: o tempo deve ser articulado apenas através da distinção entre o conhecido e o ainda não conhecido, entre o que já estava ali e o novo; a própria progressão tem como condição uma consciência retroativa. (TEH 233-234 – grifo nosso)

Apesar das consonâncias entre as dialéticas históricas de Hegel e Adorno, cremos não exagerar ao dizer que a do último é primordialmente de matriz psicanalítica. Não por acaso, a

---

<sup>106</sup> Entre elas, uma que nos causou bastante estranhamento é a idéia do autor — com base na explicação de Adorno sobre a temporalidade em Hegel — de que a totalidade hegeliana seria uma “processualidade em contínua reordenação de séries de elementos anteriormente postos em relação”, portanto, aberta, em virtude de sua capacidade de ressignificação infinita dos seus componentes, não conduzindo a realidade ao seu fechamento no absoluto; Safatle, Vladimir, “Os deslocamentos da dialética”, p.28/30. Para nós, o acolhimento dessa perspectiva produziria duas graves e inter-relacionadas consequências: em primeiro lugar, a nivelção da síntese de Hegel ao procedimento constelatório de Adorno — que veremos mais adiante —, diminuindo a importância do avanço teórico-filosófico do último em relação ao primeiro; segundo, a absolvição de Hegel a respeito da crítica enfática de Adorno aos aspectos problemáticos do funcionamento de sua síntese pela supervalorização de uma de suas virtudes.

<sup>107</sup> Apesar de Adorno, algumas poucas linhas à frente, explicitar que, mais que uma simples analogia, o movimento de síntese hegeliana absorve as leis de estruturação da música de sua época, nosso interesse no momento é apenas salientar a referida particularidade da organização do tempo em Hegel. Adorno, Theodor, *Três estudos sobre Hegel*, p.234.

reflexão de Adorno sobre essa característica retroativa do tempo baseia seu desenvolvimento na ideia freudiana de “retorno do recalcado” [*Wiederkehr des Verdrängten*]<sup>108</sup>, bem como na noção de “a posteriori” [*Nachträglichkeit, nachträglich*]<sup>109</sup>. Pela primeira, temos resquícios latentes e indestrutíveis da realidade, que, outrora de difícil compreensão, reaparecem no presente mediante a sua associação com novos elementos (VP 462-463, verbete “retorno do recalcado”); a segunda, em conjunção com a dinâmica do objeto da primeira, diz respeito à geração posterior de sentidos novos para os acontecimentos do passado, os quais são reinterpretados à luz do presente, ou seja, reorganizados/reconstruídos com expedientes hermenêuticos adicionais, proporcionando o vislumbre de aspectos anteriormente ocultos (VP 33-34, verbete “a posteriori”).<sup>110</sup> Em um momento de sua análise sobre a teoria da memória de Freud, Werner Bohleber faz uma feliz ponderação, congregando essas duas noções:

Caso uma recordação seja reproduzida como repetição em forma de ação, ela se integra com sentido a outras ações atuais. Dessa forma, o presente não apenas tem a função de despertar a recordação, e com esta, o passado esquecido, mas também obriga o processo psíquico passado a integrar-se na estrutura atual de acontecimentos, formando-o e transformando-o também no seu

---

<sup>108</sup> Embora Adorno utilize a expressão *Wiederkunft des Negierten* ao invés de *Wiederkehr des Verdrängten* na passagem citada, elas se equivalem no que diz respeito ao assunto em questão — uma condição particular do funcionamento da psique humana — a partir do qual se estabelece uma analogia com o desenvolvimento histórico do pensamento.

<sup>109</sup> Os termos em alemão se referem respectivamente ao seu uso como substantivo e como adjetivo e advérbio.

<sup>110</sup> Aqui, a ideia de uma reconstrução do ocorrido não tem o sentido de uma reconstituição da realidade objetiva dos eventos, o qual pressuporia uma fidedignidade com o pretérito factual. O alvo antes seriam os traços da vivência afetiva diante de uma situação, os quais se armazenariam no reino da memória, âmbito em que se mesclam e se confundem realidade e fantasia. Desse modo, para além das acepções de *Nachträglichkeit* como determinação do presente pelo passado e como retradução do passado pelo presente, poderia ser levantada a existência de um terceiro nível, o estabelecimento, a criação, de fatos na análise. Dahl, Gerhard, “Os dois vetores temporais de *Nachträglichkeit* no desenvolvimento da organização do ego”, p.96-98, 103-107; Laplanche e Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*, p.33-34, verbete “a posteriori”. Essa observação tem aqui apenas a intenção de aclarar o sentido dessa reconstrução e também explicitar uma das dificuldades da questão extremamente complexa do a posteriori — que é objeto de grande debate dentro das vertentes psicanalíticas inglesa, francesa e alemã —, sem se estender em sua exposição, o que fugiria dos nossos propósitos.

sentido. A experiência passada é ajustada ativamente para o contexto de experiências de vida atuais.<sup>111</sup>

Longe de um determinismo linear, caracterizado pelo condicionamento inquebrantável do presente pelo passado, a temporalidade na psicanálise é concebida como desdobramento profundamente dialético, em que suas extremidades encontram-se intrincadas de modo fundamental. Um importante detalhe desse processo aproxima ainda mais as concepções de temporalidade em Adorno e em Freud, ressaltando o fator da não-identidade. Laplanche aponta para o fato de que, para Freud, “não é o vivido em geral que é remodelado a posteriori, mas antes o que, no momento em que foi vivido, não pôde integrar-se plenamente num contexto significativo. O modelo dessa vivência é o acontecimento traumatizante.” (VP 34, verbete “a posteriori”).<sup>112</sup> Tanto em Freud quanto em Adorno, a temporalidade está relacionada à incapacidade de representação e conseqüente assimilação de um conteúdo obscuro, que abala e desafia o sujeito, demandando uma resposta na forma de uma elaboração produtora de sentido satisfatório.

A partir da teoria freudiana do tempo *a posteriori*, a história (cuja elucidação se apresenta como meta para o pensamento de Adorno em virtude de sua forte ligação com o não-idêntico) marca uma condição da realidade repleta de questões encobertas, demandando um zelo extremo na investigação de suas mediações, ou seja, da trama opaca da relação entre sujeito e natureza. Nesse contexto, o não-idêntico é apreendido — em contraste com a sua faceta de resíduo evasivo ao conceito — por meio da trama de suas mediações, a partir de e

---

<sup>111</sup> Bohleber, Werner, “Recordação, trauma e memória coletiva”, p.157.

<sup>112</sup> Como toda analogia, essa, comparando as concepções de temporalidade entre Adorno e Freud, não pretende estabelecer uma correspondência completa entre fenômenos semelhantes em âmbitos distintos e possui obviamente limitações. Entre elas: Se para Adorno, a situação de impacto é o transtorno angustiante decorrente do comportamento refratário do elemento não-idêntico ao processo de integração pela razão instrumental, em Freud, de maneira psicanalítica mais estrita, o momento propriamente traumatizante, apesar de se estabelecer em associação com o passado, é o a posteriori, quando o sujeito, pela aquisição de novos mecanismos de significação da realidade, torna-se capaz de nomear o, e assim, se aperceber do, episódio anteriormente inassimilável, portanto, enigmático. Adorno; Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, p.29; Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da psicanálise*, p.34-35, 524-525, verbete “a posteriori”, verbete “trauma”.

contra Hegel: “Dado que o não-idêntico jamais pode ser imediatamente expresso, pois todo imediato é falso — e por isso necessariamente não claro na expressão —, Hegel o diz de modo incansavelmente mediado. E é por isso que ele apela à totalidade, tão problemática que ela seja” (TEH 190). Adorno se coloca inegavelmente em defesa do aspecto mediado da não-identidade, mas questiona sutilmente a tendência de Hegel a impregnar e considerar toda a realidade pelo fator da mediação, o que, embora com consequências distintas, é válido também para Kant, que, como vimos, apesar de ter salientado a barreira cognitiva diante do não-idêntico, delimitou como jurisdição do conhecimento humano apenas o que é condicionado, relativo às mediações cognitivas. Embora no trecho supracitado haja alguma incerteza quanto à crítica na onipresença da mediação em Hegel, em outro momento Adorno é mais incisivo:

A mediação do imediato concerne ao seu *modus*: o saber sobre ele e os *limites* sobre tal saber. A imediatidade não é nenhuma modalidade, nenhuma mera determinação do como para uma consciência. Ao contrário, o conceito de imediatidade designa objetivamente aquilo que não pode ser alijado pelo conceito hegeliano. A mediação não significa de maneira alguma que tudo é absorvido nela, mas postula que aquilo por meio do que ela é mediada é algo que não se deixa absorver [...]. O triunfo pelo qual o imediato é *inteiramente* mediatizado atropela o mediatizado e alcança, depois de uma feliz viagem, não sendo mais detido por nada não-conceitual, a totalidade do conceito, o domínio absoluto do sujeito [a realização do espírito absoluto – fr]. (DN 148-149 – grifos nossos, com exceção do termo em latim)

Embora afirme a imprescindibilidade da mediação para o conhecimento da não-identidade, Adorno a toma também como limite ao ato cognitivo-filosófico, contestando a ideia de Hegel de uma completa absorção da realidade mediante a realização do espírito absoluto em uma totalidade, que, representada em sua dialética pela negação da negação, favorece o predomínio da identidade pelo movimento de falsa reconciliação daquilo considerado anteriormente heterogêneo (DN 13-15, 108, 129; NM 106). Adorno diz:

O filosofar hegeliano sobre o conteúdo tinha por fundamento e por resultado o primado do sujeito ou, segundo a célebre formulação da consideração introdutória da *Lógica, a identidade entre a identidade e a não-identidade*. Para ele, o particular determinado era definível pelo espírito porque sua determinação imanente não devia ser outra coisa senão espírito. De acordo com Hegel, sem essa suposição a filosofia não seria capaz de conhecer nada contedístico e essencial. (DN 15 – grifos nossos)

Adorno acusa Hegel de uma mitologia da história, uma vez que o saldo final desse processo de negação suprema pelo princípio de identidade no espírito absoluto é a preservação da totalidade pela atenção fetichizada em aspectos históricos imutáveis, sempre existentes, à semelhança de condições perenes da natureza (DE 36-37; DN 295-296). Diferente de ser uma mera aplicação da ideia de bloqueio cognitivo kantiano, a limitação que Adorno impõe à pretensão de totalidade de Hegel refere-se à impossibilidade de determinação histórica absoluta dos objetos, que sempre deixam um rastro de incerteza, por mais avançado que esteja o esclarecimento pela razão. Aqui, poderíamos pensar de duas formas: primeira, a de uma residualidade mínima e final da realidade, que mantém a sua renitência mesmo após o conhecimento do objeto pela análise de sua constituição histórica, ou seja, trata-se de algo semelhante, mas não idêntico, à ideia da coisa em si de Kant, por dissolver o caráter de alienação sócio-histórica presente nessa concepção idealista; segunda (e mais condizente com o princípio de mediação): que o objeto, por mais que tenha deixado aflorar a sua história latente, sempre apresentará novos elementos ao seu campo significacional em virtude da luz proveniente de sua inserção em futuros contextos históricos, uma vez que a realidade, considerada um processo inesgotável, apesar de suas descontinuidades, nunca evidencia todas as determinações históricas possíveis de sua constituição, e, por conseguinte, não pode se concretizar em um estado final e acabado do absoluto hegeliano. Aqui, é de grande valia a ideia já presente na *Dialética do esclarecimento* de *hic et nunc*, ou seja, de que o objeto alcança seu sentido a partir de sua inserção singular no contexto histórico, sendo

continuamente reconstituído pelas mudanças de suas condições temporais (DE 25). Podemos dizer que o não-idêntico de Adorno segue a ideia de Hegel da força das mediações pelo devir histórico, mas, simultaneamente, distancia-se dela, por não estabelecer uma figura conceitual conclusiva, representada pela reconciliação total e portanto ilusória no saber absoluto. Sobre essa contestação de Adorno, apontando um diferencial relevante em relação à perspectiva de Hegel sobre o não-idêntico, Safatle diz que:

*Deslocar o sistema de posições e pressuposições da dialética hegeliana implica recusar pôr reconciliações que Hegel julgava já maduras para serem enunciadas. Crença vinda, entre outras coisas, da defesa de que chegara a hora de confiar na explicitação da linguagem filosófica. (DD 23).*

Vinculado intimamente ao caráter histórico da realidade, encontra-se em jogo, como se percebe pela configuração da totalidade, outro significativo aporte do pensamento de Hegel à concepção do não-idêntico: a contradição. Sem desmerecer o fato de Hegel ter sido o primeiro a visualizar a não-identidade pelo seu aspecto de contradição dialética — algo de relevância ímpar para a elaboração *Dialética negativa* —, Adorno problematiza o modo como ele conduziu a reflexão acerca desse momento de heterogeneidade com a construção de uma totalidade isenta de contradições (DN 133, TEH 246):

Sua promessa de solução é falsa. A verdade da irredutibilidade do não-idêntico aparece no sistema, segundo sua lei própria, como erro, como não resolvida num outro sentido, o do indômito, ou ainda, como sua inverdade; e não é possível compreender o não verdadeiro. [...] Com toda sua ênfase na negatividade, na cisão, na não-identidade, Hegel realmente toma conhecimento de sua dimensão apenas em vista da identidade, apenas como seu instrumento. As não-identidades são fortemente acentuadas, mas não são reconhecidas precisamente por causa de sua enorme carga especulativa. [...] É aqui que a dialética idealista comete sua falácia. Ela diz com paixão: não-identidade. Em si mesma, a não-identidade deve ser determinada como algo heterogêneo. Mas, na medida em que a dialética determina, ela já se imagina indo além da não-identidade e certa da identidade absoluta. (TEH 245).



Desse modo, apesar de levar em conta o elemento de não-identidade em seu pensamento, Hegel falha na medida em que coloca mais peso na sua conformação à totalidade do sistema, no intuito de justificar a universalidade do espírito absoluto. Este, sem determinar o particular em sua singularidade, proporciona a dissolução do heterogêneo, contrariamente à pretensão de sua dialética em suprasumir a indigência da realidade pela força da síntese (DN 264-265, 333). A contradição, veículo de expressão do não-idêntico, é inicialmente mobilizada de forma antagônica ao real, sendo então retirada de cena na *démarche* filosófica de fazer coincidir sujeito e objeto, obscurecendo a não-identidade pelo idêntico. Isso implica no enfraquecimento da dialética, a qual, avessa a qualquer indício mais substantivo de heterogeneidade (como a vinculada à problemática kantiana da coisa em si), acaba por realizar no pensamento uma reconciliação ilusória das condições da sempre renitente diversidade (DN 119, 133, 139, 197, 202). Diante desse quadro, Adorno afirma em tom de denúncia que

A contradição não se confunde com aquilo em que o idealismo absoluto de Hegel precisou inevitavelmente transfigurá-la: ela não é nenhuma essência heraclítica. Ela é o indício da não-verdade da identidade, da dissolução sem resíduos daquilo que é concebido em conceito. [...] O que é diferenciado aparece como divergente, dissonante, negativo, até o momento em que a consciência, segundo a sua própria formação [narcísica – fr], se vê impelida a impor unidade: até o momento em que ela passa a avaliar o que não lhe é idêntico a partir de sua pretensão de totalidade. [...] Na medida em que Hegel, de modo consequente, dissolve o não-idêntico na pura identidade, o conceito se transforma na garantia do não-conceitual, a transcendência é captada pela imanência do espírito e torna-se a sua totalidade assim como é eliminada. (DN 12-13, 333)

O filósofo de Frankfurt critica severamente o movimento do espírito de absorção total da realidade, ao chamar a atenção para a contradição como momento do caráter interminável da irreducibilidade do objeto ao seu conceito e, conseqüentemente, reivindica a necessidade da criação de uma nova dialética filosófica do heterogêneo. Com base nessa perspectiva por assim dizer trágica da tarefa de assimilar o aspecto paradoxal da realidade em Adorno, que

diverge nesse ponto de modo decisivo de Hegel, apesar de suas incontestáveis afinidades, é que Chiarello afirma:

Costuma-se dizer que a dialética negativa adorniana se põe como aquela capaz de suportar a contradição sem dialetizá-la, de modo a permitir que a ferida se abra ao invés de engendrar compulsivamente a cicatriz da síntese e do reconhecimento. [...] Voltando-se contra o movimento compulsivo e necessariamente ascensional da dialética hegeliana, ela procura os resíduos e os pontos sombrios que escaparam a esse desenvolvimento cogente, detendo-se assim, sobre o que lhe parece oblíquo, opaco, anacrônico [passado morto e recalçado – fr], posto que segregado pelo movimento próprio do conceito, sancionado aliás pela mesma dialética. (NM 102, 106)

Podemos dizer que Adorno vai além de Kant por não restringir a reflexão do não-idêntico a uma limitação das condições cognitivas humanas, ao mesmo tempo em que critica a temeridade de Hegel, acusando a construção de uma identidade total entre objeto e conceito a partir da superação de todas as condições de opacidade da realidade com o avanço dialético do espírito. É essa atitude intelectual de ruptura de paradigmas que faz com que o sofisticado pensamento de Adorno, embora se encontre de certa maneira entre os dois polos das filosofias de Kant e Hegel, projete-se para além deles na atividade de conhecimento do mundo.

Após realizarmos essa caracterização do não-idêntico, direcionaremos nossos esforços para a apresentação do modo como a dialética negativa de Adorno proporcionou a incorporação da realidade do heterogêneo ao pensamento.

### **3.3) O primado do objeto: a contenção da pretensão narcísica do sujeito**

Muito embora a questão da não-identidade seja tingida de alguma maneira pela problemática do primado do objeto em seu vínculo com a ilusão idealista da preponderância subjetiva no conhecimento, é preciso um desenvolvimento mais extenso da temática para compreendermos adequadamente o trabalho da dialética negativa de restituição da não-identidade ao pensamento a partir da reversão do quadro profundamente narcísico do *modus operandi* da razão instrumental.

Apesar de a expressão “primazia do objeto” [*Vorrang des Objekts*] sugerir que a reflexão se dirija ao alvo do conhecimento, ela tem como foco o sujeito, e somente se dirige àquele a partir da problematização do estatuto de seu conhecimento (DN 158-159). Isso se desdobra em duas direções confluentes principais: 1) o questionamento da preponderância narcísica do sujeito em seu contato com a realidade pelas vias da autoconservação; e 2) a exposição da vultosa interdependência entre sujeito e objeto e suas consequências, em que pese o distanciamento entre eles devido à alienação proveniente da violência de um domínio abstrato do primeiro sobre o último.

A ideia do primado do objeto não inverte os papéis de dominação entre aqueles dois polos do conhecimento, pois na verdade preconiza a eliminação da hierarquia entre eles, não mais subsumindo o objeto de modo abstrato como mero exemplar das entidades universais do pensamento, concebendo-o mediante suas determinações sócio-históricas (DN 52, 155-156, 159). A dialética deve sair de si mesma, deixar-se impulsionar pela condição externa do objeto para que possa constituir uma crítica imanente do mesmo, transcendendo o nível da identidade em direção a uma compreensão mais rigorosa e adequada da realidade (DN 156-157; TEH 244).

A volatilização da compulsão ao sistema permite ao ser pensante confiar com menos prevenção em sua própria consciência e experiência do que é tolerado pela concepção patética de uma subjetividade que tem de pagar o seu triunfo abstrato com a recusa a seu conteúdo específico. (DN 44)

Essa nova temática implica em uma dimensão materialista para a dialética, pois a reflexão, em vez de se impor pela violência subjetiva dos conceitos, passa a ter como ponto de partida a riqueza da realidade objetiva, levando em conta as marcas do seu passado (DN 52, 165).

Vale salientar que nessa reflexão não se trata de absorver a realidade em sua imediatidade, abdicando da atividade conceitual pelo sujeito e incorrendo em uma abordagem

positivista ou mesmo irracionalista da objetividade, pois é imprescindível levar em conta as condições históricas do objeto (SO 187, 192-193; TEH 157-158, 198). O primado do objeto implica na correção do procedimento narcísico da razão instrumental de redução da realidade ao sujeito para fins autoconservativos, o que, longe de recusar a participação da subjetividade (e assim obstruir a dinâmica da dialética), suprassume-a de modo exemplar no conhecimento da realidade (DN 160, 321; SO 188):

Objeto, embora debilitado, também não é [nada] sem sujeito. Se faltasse o sujeito como momento do objeto mesmo, a objetividade deste tornar-se-ia um *nonsens*. Na fraqueza da teoria do conhecimento de Hume, isto se torna flagrante. Ela estava subjetivamente orientada, enquanto acreditava poder prescindir do sujeito. [...] A dialética está nas coisas, mas ela não existiria sem a consciência que as reflete; tão pouco quanto ela se deixa dissolver na consciência. Em uma matéria total, indiferenciada [sem história e subjetividade – fr], pura e simplesmente una, não haveria nenhuma dialética. (SO 198-199; DN 175).

Auxiliado pelo exemplo da filosofia de Hume, Adorno marca a importância do sujeito para o reconhecimento do primado do objeto na dialética, afastando desse modo a má interpretação de que se pretenderia eliminar a subjetividade com essa virada teórica. O desnudamento do objeto de suas qualidades subjetivas, deixando-o isento de qualquer acréscimo intelectual, iria na contramão do seu primado, uma vez que o pensamento, de acordo com Adorno, representa uma espécie de resposta às demandas do objeto quanto à participação do sujeito, não como criador onipotente, mas como agente-suporte de sua constituição objetiva a partir da reflexão sobre suas condições históricas (DN 159-162; SO 188-189, 193-194). A dialética negativa opõe-se vigorosamente à ideologia neo-realista do positivismo lógico de Bertrand Russell, que, em uma tendência pronunciadamente reducionista, alimenta-se ingenuamente da crença de que a objetividade possa ser alcançada por meio da total assepsia dos traços subjetivos no objeto rumo aos componentes empíricos mais elementares deste último (DN 226, SO 192-193):

Em uma oposição brusca em relação ao ideal de ciência corrente, a objetividade de um conhecimento dialético precisa de mais, não de menos sujeito. Senão, a experiência filosófica definha. O espírito positivista do tempo, porém, é alérgico a isso. [...] Em todo caso, comparada com a racionalidade virtualmente desprovida de sujeito própria a um ideal de ciência que tem em vista a possibilidade de substituição de tudo por tudo, a parcela subjetiva junto à filosofia conserva um toque de irracionalidade. Essa parcela não é uma condição natural. (DN 42)

A validade da colocação de Adorno nessa passagem somente é reconhecida ao se atentar para o fato de que a subjetividade apenas favorece o desenvolvimento da dialética a partir do primado do objeto, quando ela é exercida reflexiva- e criticamente, o que provoca uma mudança significativa na compreensão da objetividade. Esta deixa de ser considerada pela imediaticidade aparente de seus dados empíricos, para se tornar avaliada criticamente por sua constituição histórica, possibilitando sua articulação mediada dentro da dialética (DN 158-159). Distintamente de uma recusa, uma das intenções de Adorno com o primado do objeto é propor um exercício suficientemente crítico da subjetividade, cuja árdua realização supõe a (rara) ultrapassagem da mentalidade regida pelo *modus vivendi* capitalista e sua semiformação alienante, heterônoma e dessubjetivadora (DN 42-43, SO 189).

Tendo como foco as condições imediatas da realidade, o positivismo tende a perceber os momentos de determinação subjetiva do objeto como fatores de inadequação e ameaça a seu procedimento, o que constitui uma imensa ilusão pelos seguintes motivos: 1) a objetividade na forma do dado imediato desprovido de sujeito não existe, pois ela é algo em devir mediado pelo momento histórico, sendo por conseguinte inalienável a interferência do sujeito em sua constituição (DN 41, 52, 141, 158-162; SO 188-189); 2) o sujeito se torna de fato um problema para o conhecimento do objeto quando se supõe em segurança ao apreender de forma meramente passiva os dados objetivos, momento em que se submete cegamente às mediações históricas das quais se pretende livre (DN 40-41, 159-162; SO 193); e 3) a postura neutra e imparcial do positivismo, que decorreria de todo um empreendimento sistemático de

assepsia dos vestígios subjetivos, constitui uma enorme falácia, porque, mesmo desconsiderando a incontestável subjetividade do arranjo desse procedimento manipulativo — produção de uma objetividade tão abstrata quanto a subjetividade —, o sujeito sempre projeta algo de forma inconsciente sobre o objeto, a exemplo do anseio teórico da substituição de tudo por tudo após a exclusão fictícia do sujeito, advindo da incorporação cega de uma condição paradigmática do capitalismo, mais especificamente a do princípio de abstração do valor de troca, ao *modus operandi* estrutural dessa ciência (DN 161; SO 188-189, 192-193). A ciência positivista caminha, portanto, no sentido inverso de sua meta, reincidindo involuntariamente na sobreposição do sujeito ao objeto, a qual se esforçou em combater com o seu método anti-subjetivista.

Essa proposta de reconhecimento e de recuperação do caráter de objetividade com a ideia do primado do objeto se explicita com um tom poético em Adorno mediante a concepção de um amor do sujeito para com as coisas, estabelecendo a fidelidade de uma circunstância de devoção — ou seja, de entrega, de comprometimento (DN 44, 161-164).

Adorno diz:

Palavras demasiado humanas e irrefletidas servem para igualar novamente ao homem aquilo que não é como ele. As coisas se enrijecem como os fragmentos daquilo que foi subjugado; salvá-las significa o amor pelas coisas. Não se pode excluir da dialética do que está estabelecido aquilo que a consciência experimenta como estranho enquanto coisa: negativamente a compulsão e heteronomia, mas também a figura deformada daquilo que seria preciso amar e que o encanto, a endogamia da consciência não permite que amemos. (DN 164)

Amar significa instaurar o respeito pela alteridade do objeto por meio da luta contra a injustiça da distorção narcísico-antromórfica que pesa sobre a realidade, permitindo a incorporação teórica de seus aspectos não-idênticos fundamentais e, por conseguinte, ressaltando as propriedades mais substanciais de sua estrutura. Dito de outro modo, exige-se da teoria o esforço da reelaboração do objeto em seu caráter não-idêntico, não contemplado

pelo princípio de identidade. Não é por acaso que, ao abordar essa situação *sui generis* de comprometimento do sujeito com o objeto em uma das passagens da *Dialética negativa*, Adorno declara que: “A passividade postulada do sujeito é medida pela determinação objetiva do objeto. Mas ela carece de uma reflexão subjetiva mais tenaz do que as identificações que a consciência já realiza por assim dizer de maneira automática e inconsciente segundo a doutrina kantiana.” (DN 162)

O pavor da heteronomia por filosofias como as de Kant e Fichte, as quais ostentam — cada um a sua maneira — o peso da insígnia da dependência estrutural da realidade em relação ao sujeito, bem como de sua necessária liberdade em relação a ela, para o êxito do pensamento, faz com que a ideia do primado do objeto seja vista com enorme suspeição (DN 162). Sobre essa situação, em que o sujeito receia se envolver em excesso com a realidade no processo de conhecimento, correndo o risco de ser prejudicado em sua autonomia ao se deixar definir pela alteridade, remete, de algum modo, ao relato homérico da formação do eu diante do perigo constante de dissolução nos confrontos com a natureza na jornada de Ulisses:

Um tal subjetivismo filosófico acompanha ideologicamente a emancipação do eu burguês enquanto a sua fundamentação. Ele retira a sua força tenaz de uma oposição mal dirigida contra aquilo que se acha estabelecido: contra a sua coisidade [*Dinghaftigkeit*]. Na medida em que a filosofia relativiza ou volatiza essa coisidade, ela acredita estar acima da supremacia das mercadorias e de sua forma de reflexão, da consciência reificada. [...] A reificação é produzida pelo temor; a consciência, reificada na sociedade já constituída, não é o seu constituinte. Aquele para o qual a coisidade é tomada pelo mal radical, aquele que gostaria de dinamizar tudo o que é e transformá-lo em atualidade pura, tende à hostilidade contra o diverso, contra o estranho [*Fremd*] cujo nome não ressoa em vão na alienação [*Entfremdung*]; essa não-identidade, na qual não apenas a consciência, mas uma humanidade reconciliada precisaria ser libertada. (DN 162-163)

Um pouco mais desse comportamento do idealismo diante do objeto, corroborando a reificação — fenômeno social, ligado intimamente ao fetichismo da mercadoria — pelo sufocamento do não-idêntico, é descrito por Adorno em outra passagem, quando ele diz que:

O princípio do eu fundador de sistemas, o método puro pré-ordenado a todo e qualquer conteúdo, sempre foi o princípio da *ratio*. Essa não é limitada por nada que venha de fora, nem mesmo pela assim chamada ordem espiritual [histórica – fr]. [...] Ele [o idealismo – fr] elimina todo ente heterogêneo. Isso determina os sistemas como puro devir, como puro processo, e, por fim, como aquela produção absoluta que Fichte — nessa medida o autêntico pensador sistemático da filosofia — declara como sendo o pensamento. Já em Kant, a *ratio* emancipada, o *progressus ad infinitum*, só era detida por meio do conhecimento ao menos formal do não-idêntico. (DN 30-31)

Guiado pelo amor ao objeto, o sujeito caminha na direção contrária à reificação, na medida em que a realidade, apreciada em conformidade com as suas condições históricas específicas, é revivificada em seus atributos constitutivos fundamentais, não se tornando vítima do enrijecimento pela atemporalidade de sua eterna reprodução/apresentação por conceitos universais, absorvidos em seu *modus operandi* pelo princípio da troca, da identidade entre os qualitativamente desiguais na formação de uma totalidade (DN 27-28, 44, 82, 128). O esforço dessa ação de impedir o particular de gravitar majoritariamente ao redor do universal e de se inserir no fetichismo de seu estereótipo, é um meio de o sujeito constituir — ainda que de modo penoso — a sua resistência diante do efeito de reificação, uma vez que ele se nutre do desempenho ativo de sua reflexão crítica, premissa crucial para a escapatória de sua transformação em mercadoria pela generalização decorrente da abstração de suas características pessoais específicas no sistema capitalista. Assim, podemos dizer que a condução do pensamento pelo primado do objeto, expresso na forma do imperativo de um amor pelo mesmo, preserva ele e o sujeito do fenômeno de reificação, uma vez que, em oposição ao processo de enrijecimento da subtração de suas respectivas condições de não-identidade, permite a constituição da diversidade, do aspecto qualitativo, de ambos os polos do conhecimento.

Vamos agora a outro ponto, também fundamental para compreendermos o movimento da dialética negativa de reparação da injustiça realizada ao não-idêntico pelo pensamento.



### **3.3.1) Sujeito e objeto: uma interdependência inarredável**

Como percebeu Adorno, a dificuldade de delimitação conceitual das instâncias sujeito e objeto, estabelecendo suas fronteiras recíprocas, reside no problema concreto da inexistência de uma separação absoluta entre eles: “A subjetividade, o próprio pensamento, não pode ser explicado a partir de si mesmo, mas somente a partir do elemento fático, sobretudo da sociedade; mas a objetividade do conhecimento não é uma vez mais sem o pensamento, sem a subjetividade.” (DN 123) Se por um lado, os caminhos da autoconservação no esclarecimento propiciaram o afastamento, de certo modo mais abstrato do que real, entre sujeito e objeto, por outro lado, eles somente se constituem em sua interação, ainda que majoritariamente marcada pela violência da identidade. Uma das tarefas da dialética negativa, ao conceber o primado do objeto, é desconstruir a ilusão da separação completa entre sujeito e objeto. É inegável o hiato entre eles, constituído historicamente, mas ele não é pleno, absoluto: “Em sentido estrito, a primazia do objeto significaria que não há objeto que esteja abstratamente contraposto ao sujeito, mas que necessariamente aparece como tal; seria preciso eliminar a necessidade dessa aparência ilusória.” (SO 196) Pode-se analisar em dois momentos principais essa problemática, que se liga a uma crítica de Adorno ao idealismo, mais especificamente ao pensamento de Kant, a partir de uma contraposição renovada e dialética entre o sujeito transcendental e o empírico.

Em primeiro lugar, o sujeito, assim como o objeto, encontra-se determinado em sua constituição pelo contexto sócio-histórico, que aparece na forma universal de uma coletividade portadora de uma diversidade de mecanismos culturais de mediação — gestos, arte, pensamento etc. —, os quais lhe fornecem condições para se estabelecer como um particular, expressando a sua individualidade. É nesse sentido que Adorno diz que: “O indivíduo particular deve ao universal a possibilidade de sua existência; o pensar dá testemunho disso, ele que, por sua parte, é uma condição universal e, portanto, social” (SO

187). Desse modo, o sujeito se realiza enquanto tal a partir de seu contato com a realidade social, mas acaba por se alienar dela, como transparece no pensamento de Kant com a exposição de um ser abstrato, apartado das condições empíricas e contingentes em função da ficção de seu aspecto transcendental, anterior a, e constitutivo de, todo existente (SO 184-185, 195-196). A unidade da consciência em Kant, com a sua unidade originária de apercepção, traz em si, por uma espécie de mimeses, as marcas da autoconservação de uma sociedade fundada na supremacia do valor de troca da mercadoria, a partir do qual ela estrutura as condições de identidade e de universalidade do pensamento (DN 153-155). Em uma emblemática passagem de “Sobre sujeito e objeto”, Adorno define de modo claro a força da objetividade social sobre o sujeito, mais especificamente na formação de sua consciência:

Seu cativo foi interiorizado: o indivíduo não está menos cativo dentro de si que dentro da universalidade, da sociedade. Daí o interesse em interpretar sua prisão como liberdade. O cativo categorial da consciência individual reproduz o cativo real de cada indivíduo. Mesmo o olhar da consciência que descobre aquele cativo é determinado pelas formas que ele lhe implantou. (SO 191-192)

Essa passagem, que encontra seu correlato na *Dialética negativa* com a curiosa metáfora do rinoceronte (DN 155), deixa evidente o quanto Adorno julga como inescapável essa profunda dependência do sujeito para com a totalidade social, afirmando que mesmo um despertar eventual da consciência sobre o seu aprisionamento no paradigma da autoconservação encontra-se regido por seus princípios e, conseqüentemente, não produz uma ruptura radical com esse estado de heteronomia.

Como condição fundamental para a formação da consciência, a objetividade social proporciona meios para a existência do sujeito, para percepção e transformação de si mesma pela atividade dele, que, determinado por um processo de sedimentação da realidade externa em seu interior, demonstra possuir um “núcleo de objeto” (SO 185-188, 196-199). Desse modo, a perspectiva idealista do *prius* do sujeito transcendental constitutivo, sustentada pela

ilusão de sua autonomia diante das condições empíricas da realidade com a utilização de formas fixas e invariáveis pela unidade da consciência, revela a falsidade da ideia de uma separação total entre os polos do conhecimento, constituindo, de outro modo, uma reificação de ambos na teoria pela abstração da dinâmica histórica, indispensável para a constituição da concretude da objetividade (SO 186-188, 194-198).

Por outro lado, vale lembrar que, apesar de Adorno enfatizar a preponderância da objetividade sobre o sujeito, ele não destitui este de sua participação fundamental na elaboração daquela, mostrando que o objeto possui inegavelmente o seu momento de subjetividade. Ele diz:

A primazia do objeto é a *intentio obliqua* da *intentio obliqua* [a representação da representação da realidade, ou seja, de algo que já sofreu a influência da subjetividade – fr] não a requeitada *intentio recta* [a coisa em si indeterminada – fr]; o corretivo da redução subjetiva, não a denegação de uma participação subjetiva. Mediatizado é também o objeto, só que, segundo seu próprio conceito, não está tão absolutamente referido ao sujeito como o sujeito à objetividade. [...] Se se quiser, entretanto, alcançar o objeto, suas determinações ou qualidades subjetivas não devem ser eliminadas: isso contradiria, precisamente, a primazia do objeto. (SO 188)

### **3.3.2) Núcleo de objeto: nuances psicanalíticas**

Embora a ideia da presença de um núcleo de objeto no sujeito seja tratada por Adorno fundamentalmente do ponto de vista de uma objetividade social, pode ser analisada também a partir de uma perspectiva psicanalítica.

Nessa direção, outro momento do vínculo estreito entre sujeito e objeto é a influência enfática das moções pulsionais na atividade da consciência, as quais são elementos fundamentais de sua estruturação. Sobre essa determinação da consciência pela alteridade do ímpeto pulsional, percebido por ela como um objeto devido a sua estranheza, ou seja, como algo alheio e ao mesmo tempo interno, Adorno diz:

Geneticamente, a consciência autonomizada, a suma conceitual daquilo que é ativo nas performances do conhecimento, é *derivada da energia libidinal* do ser genérico homem. Por outro

lado, sua essência não é indiferente a isso; de maneira alguma ela define, como em Husserl, a “esfera das origens absolutas”. *A consciência é função do sujeito vivo*, e seu conceito é formado segundo sua *imagem*. Isso não pode ser exorcizado de seu sentido. A objeção de que o momento empírico da subjetividade seria confundido aí como o momento transcendental ou essencial é fraca. Sem qualquer relação com uma consciência empírica, com a consciência do eu vivo, não haveria nenhuma consciência transcendental, puramente espiritual. (DN 159 – grifos nossos)

A abertura do trecho ressoa a célebre definição de Adorno na *Dialética negativa* de que o pensamento é impulso corporal modificado [*modifiziert leibhafter Impuls*] (DN 172-173). É interessante observar que, além de sua determinação como estrutura derivada das forças intrínsecas da realidade corpórea do sujeito, ou seja, da natureza interna das pulsões, a consciência também se encontra fortemente ligada ao aspecto imagético de sua unidade física, assemelhando-se em muito à problemática de Lacan acerca da totalidade somática na formação narcísica do eu — a fase do espelho, tratada no primeiro capítulo de nosso trabalho. Desse modo, o sujeito encontra-se duplamente marcado pela realidade empírica em sua dimensão como objeto:

a) em sua forma externa, enquanto ser social, posteriormente interiorizada de modo metafórico e metonímico. Esse momento se coaduna com a supramencionada perspectiva lacaniana, uma vez que a unidade interna do sujeito é estruturada a partir do espelhamento da totalidade narcísica da realidade externa da superfície corporal. Somando-se à discussão de Adorno da violência do esclarecimento sobre o corpo pela repressão dos ímpetus pulsionais na formação da consciência, transparece aqui uma outra face do domínio pela razão, a saber, a da determinação de sua condição imagética, que se encontra submetida ao procedimento da síntese identificante.

b) em sua realidade interna, como uma condição corporal do ser humano na figura da pulsão, concebida fundamentalmente no âmbito biológico por Adorno. Em diversas passagens da *Dialética negativa*, o corpo não apenas se destaca como fonte do pensamento, como também

é apresentado como a chave de uma possível redenção do ser humano (DN 166, 172-173, 176). Com todos esses indícios sobre a importância do corpo em sua filosofia e partindo da ótica materialista de sua dialética negativa, não é por acaso que Adorno diga, em resposta ao modo de elaboração metafísica da relação entre corpo e espírito pelo idealismo:

A consciência individual é um pedaço do mundo espaciotemporal que não possui nenhuma prerrogativa em relação a esse mundo e que é impossível de ser imaginado, segundo as faculdades humanas, sem qualquer vínculo com o mundo corporal. A construção idealista, porém, que pretende excluir o resíduo terrestre, perde toda a consistência essencial logo que extirpa completamente essa egoidade que era o modelo para o conceito de espírito. Daí a admissão de uma egoidade não-sensível que deve se manifestar apesar de tudo como um existente, contra a sua própria determinação, no tempo e no espaço. (DN 332)

Uma terceira via de apreciação desse aspecto de objeto na estrutura interna do sujeito é a exposição da origem da pulsão, segundo a teoria da sedução generalizada de Jean Laplanche. Ainda que apresentada de modo sinóptico, essa concepção possibilita um entendimento da questão bem distinto das outras duas facetas supramencionadas, fornecendo um interessante acréscimo.

Com a teoria da sedução generalizada, Laplanche propõe a reelaboração da antiga teoria da sedução de Freud, transformando a ideia da sedução em uma condição estrutural da formação do ser humano.<sup>113</sup> (Vale observar que esse direcionamento da questão do núcleo de objeto no sujeito destoa do momento (b) acima, o que se relaciona com a diferença entre os conceitos “pulsão” e “instinto”, discutida em nosso primeiro capítulo.) Nessa teoria, a pulsão é fundada entre os campos biológico e psíquico, uma vez que seus fatores estruturantes não procedem diretamente das condições naturais da vida humana, como também se encontram alheios às conjunturas mais plenamente elaboradas de sociabilidade, a exemplo da mediação linguística. A pulsão seria gerada de um contato corporal primeiro entre o adulto e o recém-

---

<sup>113</sup> Geyskens e Van Haute, *Confusion of tongues*, p.138-143; Laplanche, Jean, *Novos fundamentos para a psicanálise*, p.95-96.

nascido, especialmente nos cuidados da mãe com as necessidades autoconservativas do bebê — como a amamentação —, em que, ao contrário de um equilíbrio entre os dois polos da relação, vigora uma assimetria substancial.<sup>114</sup> O recém-nascido, em conformidade com sua condição de passividade e desamparo desse período pré-verbal, caracteriza-se pela mais profunda desadaptação, ainda não possuindo preparo psíquico para a assimilação coerente do, bem como para a estruturação de uma resposta ao, teor sexual implícito nessa circunstância, o qual, proveniente do adulto, deixa rastros incompreensíveis na interioridade do sujeito.<sup>115</sup> Jean Laplanche explica em detalhes esse momento da formação da pulsão pelo confronto do recém-nascido com o mundo adulto no estágio inaugural da convivência em uma interessante passagem de *Novos fundamentos para a psicanálise* (1987):

Recentemente, tratamos o esquema geral, com a maior precisão, a propósito da pulsão. É a confrontação de um indivíduo cujas montagens somatopsíquicas situam-se predominantemente no nível da necessidade, com significantes que emanam do adulto, ligados à satisfação dessas necessidades, mas veiculando consigo a potencialidade, a interrogação puramente potencial de outras mensagens — sexuais. Essas mensagens enigmáticas suscitam um trabalho de domínio e de simbolização difícil, para não dizer impossível, que necessariamente deixa para trás restos inconscientes, *fueros*, dizia Freud, a que chamamos “objetos-fontes” da pulsão. Não se trata, portanto, de uma vaga confusão de línguas, como queria Ferenczi, mas, muito precisamente, de uma inadequação das linguagens, inadequação da criança ao adulto, mas também e primordialmente, inadequação do adulto ao objeto-fonte que age nele mesmo.<sup>116</sup>

Ao contrário de uma força preexistente na estrutura biológica do indivíduo, a pulsão, que se ampara nas condições autoconservativas, para posteriormente se desviar das mesmas, como vimos no primeiro capítulo, tem o seu princípio de origem, de acordo com a teoria da

---

<sup>114</sup> Laplanche, Jean, *Novos fundamentos para a psicanálise*, p.110-111, 134; Laplanche, Jean, *Vida e morte em psicanálise*, p.23-31.

<sup>115</sup> Laplanche, Jean, *Novos fundamentos para a psicanálise*, p.96, 103-104, 114, 133-139; Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da psicanálise*, p. 403, 469-472, verbete “pulsão sexual”, verbete “sedução (cena de —, teoria da —)”.

<sup>116</sup> Laplanche, Jean, *Novos fundamentos para a psicanálise*, p.138-139.

sedução generalizada, em um processo traumático em que os limites da capacidade psíquica da criança são rompidos pelas mensagens sexuais do adulto, as quais são enigmáticas, de difícil tradução, mesmo para esse último. Como lembra Philippe Van Haute e Tomas Geyskens:

Sedução — independente do tipo de sedução — é traumatizante não porque ela é sexual, mas porque é enigmática. O que é propriamente traumatizante é o enigmático, não o sexual. Além disso, a categoria do enigmático (e portanto do traumático?) é muito mais ampla do que a do sexual [esse, portanto, uma subcategoria daquele – fr] para Laplanche.<sup>117</sup>

O resultado é um excesso, que, ao se depositar como resto enigmático no interior da psique, exerce enorme atração sobre o sujeito, exigindo a mobilização contínua de suas forças para a atividade interminável de tradução/compreensão desse núcleo.<sup>118</sup> O conceito freudiano de “corpo estranho interno” exprime muito bem essa circunstância de implantação do caráter opaco da alteridade do mundo adulto na vida psíquica da criança, proporcionando, a partir da excitação corporal procedente das mensagens obscuras nos cuidados autoconservativos, a formação das primeiras fantasias — fonte incessante da pulsão sexual após o recalque originário —, e sua respectiva influência sobre o psiquismo do indivíduo.<sup>119</sup> Seguindo essa idéia de Freud, Laplanche afirma: “Tudo vem do exterior, pode-se afirmar, na teoria freudiana, mas, ao mesmo tempo, toda a força vem do interior, de um interior isolado e enquistado. [...] Formou-se uma espécie de *externo-interno*, um ‘espinho na carne’ ou, um verdadeiro espinho na *crosta* do ego.”<sup>120</sup>

A imagem do espinho na carne, o corpo estranho interno, é interessante por aludir a uma situação inescapável de desconforto, que, embora requisite esforços do indivíduo para gerir esse desequilíbrio comprometedor do funcionamento adequado de suas capacidades,

---

<sup>117</sup> Geyskens e Van Haute, *Confusion of tongues*, p.140-141.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.138.

<sup>119</sup> Laplanche, Jean, *Vida e morte em psicanálise*, p.31, 54, 134.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.49.

refletindo nos mais diversos âmbitos de sua vida, é, ao mesmo tempo, o princípio-motor, peça fundamental, de sua ação, na perspectiva da psicanálise, uma vez que o conjunto de sua lida com a realidade encontra-se determinado por esse núcleo de alteridade. Desse modo, a partir da ideia do objeto-fonte — talvez a mais significativa da pulsão, principalmente por se desdobrar posteriormente como fantasia estruturante do inconsciente —, que se forma como um nódulo na estrutura psíquica, temos mais outra maneira para se compreender esse interior do sujeito habitado pelo objeto.

A presença do objeto no sujeito é tão acentuada, que contraria a pretensão de uma primazia do sujeito: tratado pela sociedade como um objeto, ele é moldado em sua constituição subjetiva pelos princípios e condições sociais imperantes; além disso, determinado pelos ímpetos desiderativos, encontra-se acorrentado a sua demanda pulsional, que recebe sua resposta mais violenta no esclarecimento com o comportamento reativo de domínio da realidade. A existência de um controle soberano das forças pulsionais é um grande embuste, uma vez que o sujeito, apesar de todo manifesto poderio de repressão sobre elas nesse processo, é determinado — em uma proporção impossível de ser avaliada conscientemente — como reagente diante dos movimentos da atividade desse objeto interno fundamental.

Após apresentarmos algumas questões basilares acerca da ideia de Adorno do primado do objeto, condição teórica *sine qua non* para a estruturação de sua dialética negativa a partir da incorporação da não-identidade, resta tratarmos dos recursos envolvidos nessa proposta de filosofia, ou seja, do modo como ela realiza a sua tarefa.

### **3.4) Dialética negativa: forma e princípios**

Inicialmente, podemos dizer que a filosofia da *Dialética negativa* se organiza pela estrutura do ensaio, que, construído pelas articulações de pensamento fundadas na ideia de negação determinada, propõe constelações de conceitos para pensar a realidade, resgatando de



modo peculiar a não-identidade no plano conceitual por uma totalidade não-unitária e, por conseguinte, opondo-se radicalmente ao ofuscante caráter coercitivo da conceitualidade instrumental identificatória. Relativo ao fato de Adorno estruturar a sua reflexão por meio de um regime de representação acentuadamente inconcluso, é a propósito citarmos uma observação de Bruno Pucci:

O livro apresenta uma ambiguidade não apenas em seu título, mas também na forma como foi construído. Conserva formalmente as características dos tratados logicamente estruturados e internamente coerentes. Compõe-se de um *Prólogo*, da *Introdução*, da *Primeira parte (Relação com a ontologia*, dois capítulos), da *Segunda parte (Dialética negativa: conceitos e categorias)* e da *Terceira parte (Modelos: I – Liberdade: para uma metacrítica da razão prática; II – Espírito universal e história da natureza; III – Meditações sobre a metafísica)*. Porém, na verdade suas partes e seus capítulos são formados por uma infinidade de pequenos fragmentos, que se compõem e se expressam no conjunto das enunciações particulares dos múltiplos aforismos. (CAE 8-9)

Cabe dizer também que esse aspecto de abertura, além de marcar o modo de constituição da escrita de Adorno e a disposição formal das partes da *Dialética negativa*, possui a outra face de sua realização na recepção da obra, como observa Pucci em sua reflexão acerca dessa proposta *sui generis* de dialética, que não resulta em uma concepção afirmativa, típica de Platão e Hegel (DN 7). Ele declara que:

A complexidade do conceito de *Dialética negativa* só se torna visível na tensa relação entre o leitor e o texto. Adorno termina os seus aforismos, mas não os fecha. Os leitores são chamados a continuar a construção dos mesmos, num processo de reflexão e criatividade. As fraturas, as ambivalências, as contradições são detalhes que perfazem a sua estrutura e exigem do leitor um sistemático esforço interpretativo. (CAE 9)

Podemos dizer que a unidade fragmentária da *Dialética negativa* possui ao menos três níveis de manifestação: a) a escrita, por meio da elaboração do raciocínio com a utilização das constelações conceituais; b) a organização do texto, ou seja, divisão de seções e itens temáticos; e c) a leitura, pela qual o empenho interpretativo, em função de uma demanda

intrínseca do texto, produz a continuidade da reflexão de Adorno acerca de diversas questões paradoxais.

Importa recordarmos que esse modo de organização da dialética em Adorno possui a arte moderna como inspiração, mais especificamente, a música de Arnold Schönberg e de seus discípulos Alban Berg e Anton Weber, integrantes da Segunda Escola de Viena. Sobre essa significativa vinculação entre filosofia e arte, sugerindo a correção do conhecimento conceitual pelo âmbito estético, Safatle afirma:

Esse regime de recurso filosófico à arte será uma constante na experiência intelectual de Adorno. Vemos, aqui, que a arte não é utilizada como álibi para o abandono do conceito em prol de alguma espécie de imanência com os domínios pré-conceituais da intuição, de afinidade pré-reflexiva entre sujeito e natureza ou de hipóstase do inefável, do arcaico e do originário. Ao contrário, tal recurso privilegiado quer dizer simplesmente que precisamos sustentar novos modos de formalização e ordenação que não sejam mais assentados na repressão da experiência de não-identidade. Modos que, em certas situações históricas, encontram sua primeira manifestação na arte, isto para depois desdobrarem-se em outras esferas da vida social. Foi essa a aposta que animou a experiência intelectual de Adorno: pensar a partir das promessas de uma nova ordem trazida pelo setor mais avançado da produção artística de seu tempo. Digamos que esse foi o solo positivo de sua dialética negativa. (DD 48-49)

Certamente, o princípio norteador mais importante do ensaio é que sua forma de exposição, por meio de mecanismos conceituais apropriados, deve se moldar às condições estruturais do objeto, garantindo uma proximidade a ele, ao contrário de um distanciamento pela abstração (EF 175, 181, 186). A representação da realidade na dialética negativa tem a incumbência de agregar toda a tensão conflituosa da multiplicidade histórica, como cisões e contradições, que não encontram lugar em uma rígida totalidade sistemática formada pelo critério instrumental da identificação classificatória. A partir da diferença entre as identidades constituídas dialeticamente e pela razão identitária, Adorno diz:

Em termos dialéticos, o conhecimento do não-idêntico também está presente no fato de que justamente ele identifica, *mais e de maneira diversa* da maneira do pensamento da identidade. Ele quer dizer o que algo é, enquanto o pensamento da identidade diz sob o que algo cai, do que ele é um exemplar ou representante, ou seja, aquilo mesmo que ele não é. (DN 130 – grifo nosso)

Exprimindo um pensamento dialeticamente concreto sobre as condições sócio-históricas do objeto, o ensaio contrapõe-se à prática filosófica tradicional de pré-determinação do particular como um exemplar dos conceitos universais, a qual se assemelha intrinsecamente ao *modus operandi* do mito, que afirma a continuidade inamovível do real (DN 55-56, EF 168, 174-175).

Ele [o ensaio – fr] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo de que quer falar; diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou e não onde nada mais resta a dizer: assim ele se insere entre os despropósitos. Seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último. As suas interpretações não são algo filologicamente rígido e fundado, mas, segundo o automatizado veredicto de um certo tipo de vigilante intelecto que serve de cão-de-guarda da tolice contra o espírito, são, em princípio, sobreinterpretações. (EF 168)

O ensaio não se empenha em apresentar um objeto primordial originário e se opõe a seu enclausuramento conceitual definitivo, que se arroga apreender a totalidade de seu conteúdo significacional, uma vez que a realidade histórica se apresenta como um processo interminável, não se fundando em um estado original independente da cultura, assim como em um estágio de acabamento final, à espera de sua revelação pelo sujeito (EF 174-175). Sobre a relevância e os efeitos dessa defesa implacável da transitoriedade da dimensão histórica da realidade pelo ensaio para o processo de produção do conhecimento filosófico, Adorno afirma que:

Ele [o ensaio – fr] se revolta, em primeiro lugar, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, não seria digno da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual ele é mais uma vez condenado, no plano do conceito. [...] A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar; testemunha o excesso da intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia excluída na divisão do mundo entre o eterno e

o perecível. Naquilo que é enfaticamente ensaio, o pensamento se libera da ideia tradicional de verdade. (EF 174-175)

A superação do paradigma da supervalorização do imutável em detrimento do transitório tende a desfazer o prejuízo causado ao conhecimento pela redução teórica dos objetos aos seus permanentes aspectos universais desprovidos de uma elaboração sócio-histórica mais profunda, e pela ilusão da crença em poder acomodar suas totalidades em conceitos últimos. É nessa direção que Pucci afirma:

As verdades são históricas e portanto em processo de construção. Não existe um corpo acabado de verdades. Mesmo as categorias-chave da dialética, tão necessárias para a interpretação e transformação social, foram construídas e podem ser relativizadas no decorrer do tempo e dos acontecimentos. Nada, pois, mais estranho ao pensamento adorniano que a ideia de um sistema fechado, voltado sobre si mesmo, imediatamente decifrável em sua coerência interna. (CAE 1)

Outro ponto de destaque no ensaio é que, embora ele exprima uma inegável interdependência entre conceito e objeto, não se conclui a partir disso que exista uma perfeita correspondência entre os seus modos de organização (DN 23-24; EF 174). É o que pensa Adorno, quando pontua que:

O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz Spinoza, a ordem das coisas seria a mesma que a das ideias. Já que a ordem sem lacunas dos conceitos não se identifica com o ente, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. (EF 174)

Essa crítica sobre a disparidade entre a dinâmica estrutural do objeto e a disposição lógica tradicional dos conceitos reforça-se com a contestação das quatro regras fundamentais da filosofia de Descartes, mais especificamente a estabelecida no *Discurso do método*, em relação ao qual se dirige o ensaio como uma resposta, segundo Adorno (EF 177). Além da crítica de Adorno ao modelo matemático-quantitativo e anistórico da filosofia de Descartes e à sua influência sobre a ciência (DN 44-45, 53; TEH 184-188, 217-218), cabem aqui algumas outras considerações sobre o autor francês. Para uma filosofia pautada pela forma ensaística,

que tem como peculiaridade a atenção à estrutura múltipla e contraditória do objeto, a ideia diretriz do *Discurso* de uma percepção clara, distinta e indubitável como parâmetro de verdade das coisas é inaceitável e, ao contrário de uma exposição adequada, deforma a realidade ao equipará-la às regras do pensamento metódico:

Na dificuldade observada por Descartes, de notar corretamente aquilo que compreendemos distintamente, reacende timidamente a memória de que, nos atos do sujeito, os objetos não se adéquam de maneira simples àquela demanda. Do contrário, sua clareza e distinção, seus atributos de verdade, não poderiam apresentar dificuldades. Mas, uma vez que se reconhece que clareza e distinção não são simples caracteres do dado, não são propriamente dadas, não se pode avaliar a dignidade dos conhecimentos em termos de quão claro e inequívocos eles se apresentam. (TEH 188)

As normas de clareza e distinção, tornadas um verdadeiro fetiche para a consciência e assim um motivo para seu enrijecimento, suprimem o dinamismo inerente à realidade ao reificá-la em objetos matemáticos fixados univocamente pelo olhar, como na fotografia (TEH 184-188). Essa crítica ao caráter ficcional da filosofia cartesiana se torna ainda mais incisiva, quando se atenta para o fato de que, em decorrência da interação, tanto objeto quanto sujeito se encontram em movimento no ato cognitivo, que não se dá pela segurança inabalável da figura de um observador inerte (TEH 187).

A segunda regra cartesiana, que demanda uma análise do objeto em seus diversos componentes simples, não soa menos problemática a Adorno: “Não se pode desenvolver os momentos a partir do todo, nem o todo a partir dos momentos. O todo é mônada (individualmente fechada) e contudo não o é; os seus momentos, de natureza conceitual enquanto tais, apontam para algo mais além do objeto específico, no qual reúnem” (EF 178). A decomposição do objeto em suas partes mínimas não produz sua compreensão efetiva, uma vez que sua realidade, além de se constituir pela imbricação dialética de seus elementos entre si e para com o todo, compõe-se de maneira não menos crucial pela relação do objeto com o

seu contexto sócio-histórico, o seu *hic et nunc*, não se fechando sobre si mesma (EF 178; NM 104). O objeto é sempre algo mais que o conjunto de suas partes, sua elaboração conceitual deve dizer sobre algo mais do que ele mesmo, como pontua Adorno, quando diz que:

O interior do não-idêntico é a sua relação com aquilo mesmo que ele não é e que lhe recusa a sua identidade arranjada, cristalizada, consigo mesmo. Ele só alcança a si mesmo na exteriorização, não em sua cristalização [...]. O objeto abre-se para uma insistência monadológica que é a consciência da constelação na qual ele se encontra: a possibilidade de uma imersão no interior necessita desse exterior. No entanto uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem o seu lugar. Perceber a constelação na qual a coisa se encontra significa o mesmo que decifrar aquilo que ele porta em si enquanto algo que veio a ser. (DN 141)

O ensaio adorniano se opõe de forma veemente à terceira regra cartesiana, de conduzir/construir o pensamento ordenadamente do mais simples ao mais complexo, por acreditar que o modo de raciocínio mais adequado é contemplar desde o início da reflexão os diversos níveis do objeto, os quais, independente de suas respectivas simplicidade ou complexidade, elucidam-se reciprocamente (EF 178-179). Adorno faz uma interessante ilustração disso na passagem em que diz que:

A terceira regra cartesiana (...) contradiz brutalmente a forma ensaística, pois esta parte do mais complexo, não do mais simples e que já de antemão seja habitual. Não se impede o comportamento daquele que começa a estudar filosofia e que, desde o começo, já tem, de algum modo, uma noção do que ela seria. Esse estudante dificilmente há de ler primeiro os autores mais simples, cujo *common sense* costuma apressar-se exatamente nas passagens onde mais deveria deter-se; pelo contrário, ele prefere começar pelos autores supostamente mais difíceis, que, então, retrojetam a sua luz na direção do que é mais simples, iluminando-o como “posição do pensamento em relação à objetividade”. (EF 178 – tradução modificada)<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> A mudança consistiu em substituir o início da frase, “Não se deixa enganar com o modo de ver o comportamento daquele (...)”, por “Não se impede o comportamento daquele (...)”, tornando o sentido mais condizente com o dessa primeira oração no texto em alemão, [*Sie lässt sich nicht beirren im Verhalten dessen (...)*].

O exemplo destaca a retro-iluminação de um elemento mais simples por um posterior mais complexo, rebatendo mais diretamente a ideia de Descartes, mas, como indicamos antes do trecho da citação, e ainda veremos com mais detalhes, o inverso também ocorre e encontra seu tratamento dentro da filosofia de Adorno. Com a problematização da terceira regra, reforça-se a crítica ao descompasso entre realidade e seu tratamento pela ciência positivista, a qual reduz fenômenos extremamente complexos a modelos simplificadores para aprisioná-los na teoria, gerando uma persistente, porém enganosa, aparência lógica das coisas (EF 179). Ao tratar da paradoxal determinação de anterioridade e posterioridade na formação do pensamento e da objetividade, Adorno afirma que

um tal paradoxo emerge na norma cartesiana de que a explicação precisaria fundamentar o posterior, ao menos logicamente posterior a partir do anterior. A norma não é mais obrigatória. De acordo com o seu critério de medida, o estado de coisas dialético seria a simples contradição lógica. Mas o estado de coisas não pode ser explicado segundo um esquema de uma ordem hierárquica citado de fora. (DN 123)

A quarta e última regra não sofreria uma objeção menor por Adorno, pois toca na principal chaga da razão instrumental. De acordo com ela, a investigação deveria proceder de forma a enumerar sem exceção as múltiplas características do objeto do pensamento e realizar revisões gerais, obtendo um quadro completo de suas determinações, sem nenhuma espécie de omissão de conteúdo.

A “revisão geral” só seria possível (...) quando estivesse previamente assegurado que o objeto a ser estudado aparece plenamente nos conceitos que o abordam e que nada reste que não seja antecipável a partir deles. Segundo aquela primeira hipótese, a regra da plenitude dos membros particulares pretende, porém, que o objeto possa ser exposto em um sistema dedutivo sem lacunas: esta é uma suposição da filosofia da identidade. Assim como na exigência de definir, essa regra cartesiana, enquanto indicação prática de como pensar, sobreviveu ao teorema racional no qual repousa; pois também a ciência empírica e aberta se atribui visão de conjunto e continuidade na exposição. (EF 179)

Como se vê, a norma de Descartes codifica a direção de todo esclarecimento ao apresentar a típica ânsia por esgotar as significações do objeto em uma identidade plena e totalizante, aplacando a angústia decorrente da indeterminação de traços não-idênticos da realidade. Em contraposição a isso, Adorno afirma:

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua; encontra a sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso. (EF 180)

É importante observar que, embora a incompletude típica da forma ensaística critique o procedimento totalizante identificatório, ela acaba por fornecer um conhecimento mais abrangente da realidade, ao constituir uma identidade sem distorções subjetivas, incorporando assim mais adequadamente as características indesejáveis e imperceptíveis do objeto para a razão instrumental, ou seja, a sua condição não-idêntica para essa perspectiva.

Por meio de um campo de forças que entrelaça conceitos em associação com o objeto, sem a determinação imperativa de um sumo conceito, o ensaio elabora uma imagem mais apropriada do objeto com a formação de uma totalidade tão aberta e transitória quanto o conteúdo em foco na exposição (EF 180-181). Com isso, não se quer dizer que os conceitos universais estejam abolidos, mas que eles não podem ser estabelecidos de modo totalitário como outrora, necessitando de uma reforma substancial, de acordo com a realidade histórica de sua aplicação, bem como faz Adorno com algumas concepções em desgaste provenientes da metafísica — como o de totalidade —, de forma a produzir a reabilitação teórica desse campo filosófico (CAE 1; DN 144; TEH 187).

O ensaio exige não menos, porém mais que o procedimento por definições, interação dos seus conceitos no processo da experiência espiritual. Nesta, eles não constituem nenhuma continuidade operacional e o pensamento não avança unilateralmente, mas os momentos se entrecruzam como



num tapete. Da densidade dessa tessitura é que depende a fecundidade do pensamento. [...] Todos os seus conceitos devem ser expostos de tal modo que uns carreguem os outros, que cada um se articule segundo as suas configurações com os outros. No ensaio se reúnem, discretamente, em um todo legível, elementos separados entre si e até mesmo contrapostos; o ensaio não erige um travejamento nem uma construção. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam na sua dinâmica. (EF 176-177)

A riqueza do pensamento seria determinada por sua capacidade de agregar conceitos em torno do objeto, pela diversidade dos momentos que se inserem na composição, indispensável para o sentido do conteúdo. Esse procedimento do ensaio assemelha-se à situação da aprendizagem de um idioma por um estrangeiro, que, ao invés de se apegar a definições estritas, excessivamente limitadas, como as de um dicionário, adquire a compreensão de uma palavra pelo seu uso conjugado aos múltiplos contextos particulares e transitórios da experiência cotidiana, assimilando suas várias significações (EF 176-177, TEH 197). Esse é o caso da escrita de Adorno, em que a cada página um conceito reveste-se de uma tonalidade diferente, uma não-identidade em relação a sua anterior apresentação, gerando com isso uma nova e mais ampla perspectiva do conteúdo temático e, sem se fechar no absoluto por referências definitivas, mantém-se em constante metamorfose.

O momento unificador sobrevive sem a negação da negação e mesmo sem entregar-se à abstração enquanto princípio supremo, de modo que não se progride a partir de conceitos e por etapas até o conceito superior mais universal, mas esses conceitos entram em constelação. Essa constelação ilumina o que há de mais específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório. [...] Somente um saber que tem presente o valor histórico conjuntural do objeto em relação com os outros objetos consegue liberar a história no objeto; *atualização* e concentração de algo já sabido que transforma o saber. O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o conhecimento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica. (DN 140-142 – grifo nosso)

Graças ao procedimento constelatório, o conceito é atualizado em sua efetividade significacional, de modo a absorver o aspecto processual do objeto — inacabado, sempre em formação —, uma vez que ele abandona a reificação da caducidade de sua forma excessivamente abstrata e autocentrada ao corporificar a experiência pela abertura a um coletivo de elementos contextuais indispensáveis para a estruturação — consequentemente, para a representação — da particularidade de um conteúdo (DN 141; NM 103-104). De certa maneira, o que temos aqui, segue um raciocínio muito semelhante ao caso de formação do eu na interação de seu embate com a alteridade das forças da natureza no esclarecimento, já que o conceito do objeto apenas se realiza pela externalidade do seu contato com os demais objetos circundantes, bem como por outros fatores mediáticos, a exemplo da linguagem. A ideia de “composição” que fundamenta a de “constelação”, além de se relacionar explicitamente com a arte musical, por uma variedade de analogias entre os seus processos de constituição, é profundamente tributária de seu correlato em Max Weber — também admirador da música —, que, diante da percepção da necessidade de constituir os conceitos sociológicos a partir de seus componentes históricos específicos, esforçou-se em reunir a um conceito central outros associados ao seu respectivo conteúdo (DN 143). Dada sua dependência do contexto, a conceitualidade do objeto seria uma figura continuamente remodelável, e, por conseguinte, impossível de se determinar de antemão ou de modo conclusivo, mantendo com isso a ideia de Walter Benjamin de um aqui e agora, de um *hic et nunc* (DE 25; DN 142-143). Adorno fornece uma interessante avaliação sobre a proporção desse estado teórico de constante reorganização e ressignificação dos conceitos na constelação, quando diz que: “Quando uma categoria se transforma — por meio da dialética negativa, a categoria da identidade e da totalidade — a constelação de todas as categorias se altera, e, com isso, uma vez mais cada uma delas” (DN 143). Com isso em mente, podemos dizer que a indeterminação infundável da realidade, proveniente das mudanças sócio-

históricas e transposta para a teoria pelo procedimento constelatório da forma ensaística e a incompletude da estrutura aberta da unidade conceitual, é o índice extremo da não-identidade na *Dialética negativa*. Apesar de o não-idêntico aparecer pregnantemente na *Dialética do esclarecimento* como um extrato da realidade sensível excedente à capacidade cognitiva do sujeito, portanto, com uma tonalidade bem kantiana, essa outra ênfase, de teor histórico, encontra-se bem valorizada e trabalhada na última obra, em que Adorno destaca as condições de mediação e de alienação no processo da participação do sujeito, bem como da cultura, na construção do objeto. É verdade que, como vimos, as duas formas de não-identidade são comuns em ambas as obras e se comunicam entre si, mas a faceta histórica, expurgada do conjunto de parâmetros positivistas de elaboração do conhecimento, parece ter maior peso na determinação dessa concepção na *Dialética negativa*.

Princípio hegeliano importantíssimo na formação da constelação, a negação determinada adquire em Adorno um desenvolvimento *sui generis*, pois não obstrui o movimento dialético pela identidade plena na figura do absoluto, criticada na *Dialética negativa*. Os usos desse recurso teórico são bem distinguidos por Adorno ao refletir sobre a resistência do pensamento ao objeto:

A qualificação da verdade enquanto comportamento negativo do saber que penetra o objeto — ou seja, que suprime a aparência de seu ser-assim imediato — soa como o programa de uma dialética negativa enquanto o programa do saber “que corresponde ao objeto”; o estabelecimento desse saber enquanto positividade, contudo, abjura esse programa. Por meio da fórmula da “igualdade consigo”, da pura identidade, o saber do objeto se revela como charlatanice, porque esse saber não é mais, de modo algum, o saber do objeto, mas a tautologia de um conhecimento por meio do conhecimento posicionado absolutamente. (DN 139)

Embora a resistência do pensamento, o seu momento especulativo, em relação ao objeto seja algo extremamente bem-vindo e indispensável para o conhecimento, uma vez que produz a recusa e a dissolução da falsidade da imediatidade dos objetos — bem como

contraria a sua assimilação passiva —, revelando o caráter histórico presente nessas formações, o seu resultado como falaciosa reconciliação na positividade abstrata de uma identidade conclusiva traz o inconveniente de nivelar tudo ao pensamento com o narcísico domínio absoluto do sujeito, alienando portanto a realidade da consciência (DD 23; DN 23-25, 139; NM 106). Pautada pela história, a negação determinada parte da análise crítica dos conceitos, buscando construir uma representação adequada e consistente da realidade pela contestação dos engodos de uma visão conformista, profundamente conivente com o *status quo*. Sobre isso, Deborah Cook é enfática em sua explicação da ideia de “negação determinada” no pensamento do filósofo de Frankfurt, ao dizer que:

Adorno chama de “negação determinada” um princípio metodológico, que, por negar o dano que nós infligimos à natureza, fornece um olhar indireto da vida danificada. Inseridas em uma constelação de conceitos, as ideias enfáticas derivadas da negação determinada apontam para relações menos instrumentais e exploradoras com a natureza em uma sociedade mais livre e racional. [...] As críticas de nossa situação atual possuem a tarefa de analisar os obstáculos para a solidariedade social e para a emergência de um assunto global, usando a negação determinada para gerar novas ideias sobre solidariedade, relações de troca, autoconservação e liberdade.<sup>122</sup>

A negação determinada se apresenta como o princípio teórico emancipador que, por meio da crítica implacável a um estado de coisas profundamente danificado pela violência do processo de esclarecimento, coloca em andamento o projeto da dialética negativa de Adorno de restauração da dignidade dos objetos pela incorporação de sua dimensão não-idêntica na forma ensaística constelatória. É interessante observar que essa crítica da realidade objetiva por meio da participação subjetiva na negação determinada, além de produzir uma representação mais efetiva dos objetos, implica um projeto de transformação do *status quo*, de acordo com as potencialidades estruturais.<sup>123</sup> Se por um lado existe uma resistência do real, na forma da não-identidade, à apreensão pelo conceito, por outro, o pensamento instaura uma

---

<sup>122</sup> Cook, Deborah, *Adorno on nature*, p.4-5.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p.78, 81.

oposição à dimensão empírica do objeto, indo além dela pela elaboração de uma configuração conceitual erigida por uma miríade de determinações latentes difíceis, ou mesmo impossíveis, de serem apreendidas objetivamente em um estado de vida danificada (DN 25, 131-132). Em outras palavras, existe não apenas uma não-identidade do objeto em relação ao seu conceito, mas também deste em relação àquele. Não se trata apenas de haver conceitos que simplifiquem o objeto, deixando de apreender a multiplicidade de suas determinações, pois o inverso também ocorre, na medida em que o objeto não preenche o que é estipulado pelo conceito, ficando aquém do almejado conceitualmente (DN 132).

Significativo na estruturação do ensaio é o momento expressivo de sua articulação linguística, que ressalta na crítica de Adorno à ausência de reflexão a respeito na filosofia de Hegel, o que implica em prejuízo a seu poder filosófico de apreensão do caráter não-idêntico do objeto (DD 58; DN 141; NM 25, 108-110; TEH 199-200). Em uma passagem da *Dialética negativa*, ao abordar o funcionamento da linguagem na estruturação da dinâmica da dialética, Adorno diz que:

O modelo para isso [o procedimento constelatório] é o *comportamento da linguagem*. Ela não oferece nenhum mero sistema de signos para as funções do conhecimento. Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos. Ela conquista para eles a sua objetividade por meio da relação na qual ela coloca os conceitos, centrados na coisa. Com isso, ela serve à intenção do conceito de expressar totalmente aquilo que é visado. As constelações só representam de fora aquilo que o conceito amputou no interior, *o mais* que ele quer ser tanto quanto ele não o pode ser. Na medida em que os conceitos se reúnem em torno da coisa a ser conhecida, eles determinam potencialmente seu interior, alcançam por meio do pensamento aquilo que o pensamento necessariamente extirpa de si. (DN 140-141 – grifos nossos)

Diferentemente de Hegel, que compreendeu e utilizou a linguagem pelo seu caráter propriamente comunicativo — sem deixarmos de reconhecer o vigor de sua crítica à filosofia tradicional, que se pautou pela absorção da experiência com o reposicionamento histórico dos conceitos —, Adorno reconheceu a urgência da constituição de um discurso impulsionado por

mecanismos de articulações intrinsecamente lingüísticas, como retóricos, para que a dialética progredisse, alcançando seu potencial expressivo capaz de redução do descompasso entre realidade e pensamento (DD 13, 56-58; DN 55; NM 109-110; TEH 195, 199-200). De acordo com isso, Chiarello afirma que:

Na *Dialética negativa*, Adorno advoga a necessidade de resgatar, para a reflexão filosófica, a capacidade expressiva da retórica linguística, capacidade esta que não se separa da *espessura corpórea* da linguagem, da opacidade de sua *profusão significativa*, graças à qual a dialética mostrar-se-ia capaz de engendrar constelações de sentido nas quais o objeto se reconheceria e se abriria à expressão, liberando-se da coerção imposta pela identidade lógica. (NM 19-20 – grifos nossos)

Produto da utilização retórica da linguagem — procedimento reprovado por Platão e Hegel —, a expressão seria o modo eficaz para a filosofia ir além da insuficiência da exposição linear, classificatória e positiva da realidade, desprendendo-se em certa medida das exigências de ordenação de um sistema totalitário (DN 54-56; NM 110-113, 117). Segundo Duarte, o recurso da expressão na *Dialética Negativa*, ao proporcionar uma apreensão de estratos mais profundos da realidade, acobertados pela aparência de reconciliação, apresenta-se como prática diferenciadora e indispensável na filosofia, estabelecendo a superioridade desta em relação à ciência no tratamento do não-idêntico (DND 35). A ausência do momento expressivo da linguagem termina por aproximar, surpreendentemente, o pensamento de Hegel ao positivismo, como ressalta Chiarello:

Para Adorno, a dialética de Hegel recai na ciência corrente, na medida em que a ela faz falta uma linguagem verdadeiramente expressiva, nomeadamente capaz de dar voz ao carente de expressão, o que significa: capaz de perder a fala perante o indizível que a ultrapassa em muito, malgrado sua presunção de exprimi-lo. Em vez de almejar, por meio da linguagem, este “para além dela mesma” que empresta voz ao silente, sua dialética ficou na verdade aquém, prescindindo do caráter expressivo essencial à linguagem, e assim, por extensão, da própria linguagem. (NM 108)

A retórica, como expressão, é um meio de resistência à positividade do mundo empírico, fornecendo um modo de representação que, embora soe abstrato, uma vez que não se estabelece como uma reprodução conceitual direta dos objetos, encontra-se mais próximo da substancialidade do composto múltiplo da realidade (DN 56). Como observa Duarte, a retórica preconizada por Adorno, representando uma recusa veemente da produção sistemática da realidade codificada (com a finalidade predominante de comunicar) através do uso instrumental da linguagem, difere-se, por meio de uma reelaboração crítica, da forma tradicional da retórica (DND 35-36, 77, 95, 132). Sem essa mutação no complexo da linguagem, a dialética de Hegel manteve-se fiel para com os cânones tradicionais de exposição e ignorou a cisão existente entre eles e a realidade pela crença na identidade absoluta de conceitos definitivos, anunciando reconciliações precoces e portanto falaciosas. Ela sofre a acusação por Adorno de ser “uma dialética sem linguagem”, e, portanto, de ser deficiente na apresentação dos seus conteúdos, apesar de sua comparação elogiosa com obras de arte — em especial, com a música de Beethoven —, em virtude, dentre outros aspectos, da riqueza da tensão entre seus elementos expressivos e o todo estrutural, ou seja, entre particular e universal (DD 15, 23, 49-50, 57-58; DN 141; TEH 199-200; 233-236). Segundo Adorno, um tema que não receba os recursos linguísticos necessários para sua articulação expressiva, é condenado irremediavelmente pela precariedade de sua reflexão, já que o sucesso dessa depende da forma de exposição (DN 24). Ao contrastar os modos de exposição da *Dialética negativa* e da filosofia de Hegel, Adorno afirma:

Constelação não é sistema. Tudo não se resolve, tudo não se torna compreensível nela, mas um momento lança luz sobre os outros, e as figuras que os momentos particulares formam são um signo determinado e um escrito legível. Isso não se encontra articulado em Hegel, cujo modo de exposição se comporta de modo soberanamente indiferente em relação à linguagem, sem penetrar no quimismo de sua própria forma linguística. A esta, dada a confiança demasiado simples de

Hegel na totalidade, faz falta a agudeza da autoconsciência crítica que a dialética introduziu na linguagem juntamente com a reflexão de sua inadequação necessária. (TEH 199)

É a partir dessas colocações de Adorno sobre a linguagem, apontando para a emergência de sua reformulação expressiva diante do seu estado de crise, que também se torna inteligível a crítica do filósofo de Frankfurt à emblemática frase de Wittgenstein no *Tractatus* de que “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”<sup>124</sup>. Em certo sentido, a ideia de Wittgenstein é verdadeira, quando se almeja conhecer as condições mais obscuras e ambíguas de um objeto por meio de uma medição, que, longe de torná-lo compreensível, suprime sua especificidade, emudecendo-o em prol de uma clareza comunicativa do emprego mais direto da linguagem. Por outro lado, essa perspectiva é falaciosa e conformista, uma vez que se contenta com as limitações do estado comum da linguagem, e, conseqüentemente, inibe a criação de novas formas de abordagem, como o expediente da expressão de Adorno, que se destina a conceder voz ao não-idêntico e aos diversos planos de indeterminação da realidade a partir de mecanismos significacionais que proporcionem uma opacidade linguística, portanto, um uso bem *sui generis* da mediação na história da filosofia. É dentro desse raciocínio, que Adorno, sem defender de modo algum a abolição do vínculo indispensável entre aspectos comunicacionais e expressivos da linguagem, diz que:

O melhor de tudo seria uma linguagem filosófica que fizesse jus à necessidade de insistir na inteligibilidade sem confundi-la com clareza. Enquanto expressão da coisa própria, a linguagem não se esgota na comunicação, na transmissão a outros. [...] É preferível que a linguagem se torne incompreensível do que desfigurar a coisa por meio de uma comunicação que lhe impede de ser comunicada. (TEH 195-196)

Essa fala, que se dirige criticamente à debilidade da linguagem em Hegel, aplica-se também à polêmica questão de Wittgenstein da impossibilidade da enunciação das condições não-idênticas da realidade. Com o auxílio da expressão, pode-se, ao contrário do que

---

<sup>124</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, p.281.



Wittgenstein preconizava, falar sobre a não-identidade, retirando-a do silêncio do seu abandono pela dimensão instrumental da linguagem. Assentir à proposição 7 do *Tractatus* representa uma autonegação do ofício da filosofia:

A fórmula de Wittgenstein: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”, em que o positivismo extremo veste-se de uma autenticidade respeitosa e autoritária, e que por isso exerce um tipo de sugestão intelectual de massa, é pura e simplesmente antifilosófica. Se a filosofia pudesse ser de algum modo definida, ela seria o esforço para dizer aquilo sobre o que não se pode falar; expressar o não-idêntico, apesar da expressão sempre identificá-lo. (TEH 190)

É pela expressão — palavra que já traz em si a ideia de algo submerso que vem à tona — que o renegado, porém ineliminável, aspecto mimético não-idêntico da razão pode se manifestar no pensamento, proporcionando-lhe corporeidade, de modo a produzir uma experiência efetiva com a concretude da realidade no âmbito conceitual (NM 19, 92-93, 104). A expressão permite o vislumbre da reconciliação, uma vez que confronta o antigo e nefasto estado de cisão entre o corpo e o espírito, aprofundada pelo avanço do esclarecimento (NM 19-20, 96, 107). Em direção contrária ao intuito de Platão de construção de um conhecimento eterno pela higienização do elemento mimético, a expressão na filosofia de Adorno tem o papel de fornecer caminho para essa não-identidade, que, no âmbito da realidade interna na figura da pulsão, bem como indeterminação radical do plano mais imediato da concretude da realidade externa — ou seja, todo o conjunto da sensibilidade, produto da interdependência de seus dois extremos —, apresenta-se como fonte primordial de inquietação e, portanto, de movimento para a estruturação do pensamento, apesar de sua asfixia pelo processo de esclarecimento (DN 172-173; DND 131, NM 93-95, 117-118). Logo, a forma expressiva de apresentação de um conteúdo por via da retórica na filosofia de Adorno se estabelece como resposta a uma demanda da não-identidade mimética, fazendo justiça ao vínculo basilar entre o pensamento e a sua pulsional condição somática, como afirma Chiarello:

Na *Dialética negativa*, a componente mimética que sua dialética entende resgatar para o âmbito da abstração conceitual remete sobretudo ao momento de prazer e desprazer, vale dizer, à corporeidade vital. A dialética adorniana pretende, afinal, promover uma reflexão que logre reconhecer os impulsos corporais de que se encontram transidas as figuras mais elevadas da abstração conceitual, uma reflexão capaz de acolher as moções pulsionais que constituem a razão última de todo pensamento. (NM 19)

Após apreciarmos os mecanismos de funcionamento da dialética negativa, vamos adentrar na música séria de Schönberg para compreendermos como ela se tornou aos olhos de Adorno um objeto de conhecimento privilegiado, desdobrando em sua estrutura componentes da realidade sócio-histórica de difícil acesso por meios convencionais da razão, bem como tornando-se uma fonte de inspiração de critérios indispensáveis para a composição de sua filosofia.

## Capítulo 4 — O conhecimento da música de Schönberg

### 4.1) Conhecimento: delimitação

Inicialmente, delimitemos de modo claro a extensão do termo “conhecimento” na abordagem sobre o componente gnosiológico da obra de Schönberg. Pretendemos contemplar os seguintes aspectos:

a) a transposição do paradigma da composição de Schönberg para a filosofia. Inspirado fortemente pela estética atonal/dodecafônica, Adorno adotou muitos dos princípios de seu *modus operandi* para a estruturação do seu pensamento dialético-negativo. Como complemento a essa situação específica de apropriação da obra de Schönberg por Adorno, cabe ressaltar a inter-relação entre seus textos musicais e filosóficos, como observa Rodrigo Duarte, principalmente no que concerne à *Filosofia da nova música* (1949). Apesar da existência de um consenso entre os leitores de Adorno de que a *Filosofia da nova música* deva ser compreendida como um excuro da *Dialética do esclarecimento* (1947) — opinião do próprio filósofo no prefácio do texto —, é preciso levar em conta também o fato de que algumas importantes concepções dessas obras já se anunciavam em escritos musicais pgressos como “Sobre jazz” (1936-7) e “Fetichismo na música e regressão da audição” (1938), fundamentais para a elaboração do capítulo da indústria cultural no texto de 1947, bem como de momentos da *Teoria estética* e da *Dialética negativa*.<sup>125</sup> Assim, pode-se afirmar que o caminho da reflexão de Adorno é, sobretudo, da música para a filosofia — e não o inverso —, o que se verifica em toda sua obra.

b) a sedimentação da realidade sócio-histórica na obra de arte. Com suas diversas ressonâncias em relação ao passado, a música de Schönberg objetifica em seus elementos de forma e de conteúdo um teor extra-estético, constituindo uma fonte *sui generis* de

---

<sup>125</sup> Duarte, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, p.85-86.

compreensão do mundo. Acerca dessa imbricação dos dois âmbitos, há uma elucidativa observação de Adorno, que merece ser citada por inteiro:

É falso concluir do materialismo filosófico para o realismo estético. Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. Assim, o conteúdo de verdade e o conteúdo social são mediatizados, embora o caráter cognoscitivo da arte, o seu conteúdo de verdade, transcenda o conhecimento da realidade enquanto conhecimento do ente. A arte torna-se conhecimento social ao apreender a essência; não fala dela, não a copia ou imita de qualquer modo. Fá-la aparecer contra a aparição, mediante a sua própria complexão. [...] O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante a uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade. (TE 289)

Evidencia-se aqui a mesma crítica ao falseamento da realidade pela reprodução fidedigna de suas características imediatas, objetivo primordial do movimento artístico do realismo, influenciado decisivamente pelo pensamento positivista na estruturação ideológica de sua atividade. Ao contrário da clareza de uma representação unívoca da realidade por meio de sua imitação realista, o conhecimento resultante da arte se pautaria, em especial, pela codificação refratada ao que subjaz ao *status quo*, indo além do mero descritivismo. A música de Beethoven é um dos exemplos prediletos de Adorno nessa concepção, uma vez que põe a descoberto a especificidade do estético como meio de sedimentação de um conteúdo sócio-histórico e nos indica as vias para concebermos o caráter cognitivo da arte, bem como seus limites:

Até a música de Beethoven, música burguesa levada a seu ponto culminante, tornava-se eco da exaltação dos ideais dos anos heróicos da classe burguesa, somente como o sonho matutino se torna eco dos rumores do dia; o conteúdo social da verdadeira música está garantido, não pelo

ouvido, mas *tão somente* pelo conhecimento dos diversos elementos e de sua configuração. (FNM

104 – grifo nosso)

c) a experiência do autoconhecimento, que, para além da geração do saber formal-filosófico em função da influência da música no domínio teórico-filosófico da escrita de Adorno, relaciona-se com o impacto da arte de Schönberg sobre o regime habitual de audição do ouvinte, favorecendo o vislumbre de uma perspectiva diferenciada sobre si em virtude do seu efeito descentrador. Nessa dimensão, o foco da análise é o modo como a música de Schönberg — ao se diferenciar enfaticamente do entretenimento da música leve mediante sua estrutura peculiar e assim opor-se ao quadro da recepção marcadamente narcísica do público da indústria cultural —, apresenta o significado filosófico de um despertar em relação ao imperante estado de alienação do capitalismo tardio.

Essas são as três principais nuances da ideia de conhecimento sob nossa atenção nesse capítulo, em que procuraremos evidenciar como a música de Schönberg se apresenta como relevante material gnosiológico e satisfaz os parâmetros da proposta filosófica de Adorno.

Para elaborar essa última parte de nosso trabalho, vamos nos servir principalmente dos textos *Filosofia da nova música* e *a Teoria estética*. Vale reforçar que, como mencionamos no início do capítulo, muitos dos assuntos presentes na *Filosofia da nova música*, abordados anteriormente no *Fetichismo na música e a regressão da audição*, recebem um maior desenvolvimento na Teoria estética (PA 39).

#### **4.2) Música e historicidade**

Uma qualidade marcante do trabalho de composição de Schönberg que o aproxima da elaboração filosófica de Adorno é seu comprometimento com a realidade histórica do material musical, assumindo a tarefa da releitura crítica de grande parte dos elementos da história da música. Esse posicionamento ativo diante da arte musical situa Schönberg em nítido contraste com a obra de seu contemporâneo Stravinsky, antagonista exemplar aos olhos de Adorno na *Filosofia da nova música*.

Sem abrir mão de sua autonomia, a arte encontra-se fortemente vinculada a seu contexto sócio-histórico, de tal modo que o conteúdo representado em sua unidade adquire um sentido coerente (FNM 104; TE 266, 289, 383). A noção adorniana de material estético vincula arte e sociedade, abordando um conjunto de elementos e procedimentos artísticos, cujos respectivos usos são determinados e validados de acordo com o estado das forças técnicas de produção em um momento histórico específico (FNM 35-38, 59; TE 170-171; VM 185). O desenvolvimento do material pelo domínio técnico dos recursos estéticos, encontra-se *pari passu* com o progresso do esclarecimento, caracterizado pelo controle crescente da natureza pela razão (FM 36, 59, 105; VM 46-47, 185-186). Em uma passagem muito rica, Adorno explica com clareza a dinâmica desse processo:

Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios desses, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade. Por isso, a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção. (FNM 36)

Arte e contexto sócio-histórico se apresentam ainda mais indissociáveis quando consideramos que, em contrapartida à dependência da primeira em relação ao segundo, o conjunto das articulações de uma obra fornece voz a um período da humanidade pela incorporação crítico-reflexiva de processos sociais, que passam a reivindicar um equacionamento técnico específico no plano estético (FNM 36, 38, 104-107; TE 16, 218, 265). Desse modo, a resolução de um impasse na disposição dos elementos de uma obra possui uma importância ampliada, codificando de modo *sui generis* uma questão sócio-

cultural por meio da forma artística, em que a realidade se deposita a cada passo da história (FNM 36, 104-107)<sup>126</sup>.

Isso implica dizer que a escolha arbitrária na utilização do material tende a produzir uma obra inconsistente, vazia de significados em virtude de sua alienação para com as demandas históricas. Em acordo com a realidade social, a arte deve se abster de elementos que se tornaram inaudíveis, em virtude de não mais possuírem o valor de significação de outrora, ou, caso os utilize, que o faça de forma refletidamente crítica (FNM 36-38). Ser inaudível não significa gerar desprazer ou desconforto, mas sim não poder ser assimilado pela audição, na medida em que suas respectivas funções, junto a seu contexto de origem, encontram-se em drástico desgaste. É nesse sentido que Adorno, ao refletir sobre o emprego e a recepção dos tradicionais acordes da tonalidade, pode dizer taxativamente que:

Já não cumprem sua função. O estado mais avançado dos procedimentos técnicos musicais *delineia* tarefas frente às quais os tradicionais acordes parecem impotentes clichês. [...] Nenhum acorde é falso “em si”, pelo simples fato de que não existem acordes em si e porque cada acorde leva consigo o todo e até toda a história. Mas justamente por isso a faculdade que tem o ouvido de distinguir o legítimo ou o falso está irremediavelmente ligada a um *determinado* acorde e não à reflexão abstrata que se realiza no plano técnico em geral. (FNM 37-38 – grifos nossos)

Junto a essa ideia de que a utilização adequada do material é determinada pelo contexto histórico de sua etapa de desenvolvimento, encontra-se a de que a especificidade de um elemento musical é marcada pelas suas relações com os outros componentes da composição, ou seja, por sua inserção na totalidade musical — uma questão de organicidade composicional —, o que evidencia a presença de dois níveis de contextualização na estética de Adorno (FNM 37). Contudo, o segundo aspecto contextual — plano interno da obra, dos elementos em relação a sua estrutura —, já está implicado no primeiro, uma vez que se realiza a partir da unidade musical, elaborada em acordo com a forte influência da história. O que se

---

<sup>126</sup> Wellmer, Albrecht, “Sobre a negatividade e a autonomia da arte”, p.45.

apresenta em ambos os casos ressoa fortemente a ideia de constelação, a qual, sem perder de vista a analogia de Adorno — anteriormente comentada, a saber: desse processo com o esforço cotidiano do imigrante na aprendizagem de uma nova língua em outro país —, manifesta-se aqui por sua característica fundamental de determinação e atualização de um elemento por meio da interação com vários outros componentes circundantes de uma totalidade. Outro aspecto constelatório presente em ambas as situações é a imprevisibilidade dos desdobramentos de uma dimensão técnica, apenas vislumbrados de maneira fragmentária, sem a perspectiva de um estado final totalmente amadurecido, indicando a transitividade de uma música em acordo com a força da história (FNM 36). Freitas diz:

(...) a música de Schönberg estabeleceu um campo em que nada mais pode ser igual, nada pode jogar dentro de espaços de inteligibilidade previamente demarcados, pois cada elemento particular aparece como irracionalmente único. Qualquer significação deverá ser-lhe atribuída a *posteriori*, mediada pela relação sintática constituída de forma singular com todos os outros eventos musicais correlatos. (EAF 11)

Diante disso, compreende-se que Adorno condene enfaticamente a perspectiva de um trabalho de composição pautado pela perseguição de sons pretensamente naturais, sempre existentes e isentos da intervenção humana — ou seja, o fetiche da fixação do compositor em uma ontologia do dado bruto da facticidade acústica supostamente significável por si mesma —, em forte sintonia com uma psicologia musical, que ancora o seu juízo sobre o material sonoro na crença de sua invariabilidade significacional (FNM 35-36; VM 185; TE 170). Em um momento de sua contestação da viabilidade da restauração de um sentido primordial e definitivo por trás dos sons, Adorno afirma que

o sentido dos meios musicais não se manifesta em sua gênese. Entretanto não é possível separá-lo desta. A música não conhece nenhum direito natural e por isso toda psicologia da música é tão discutível. Na tentativa de reduzir a música de qualquer época a uma “compreensão” invariável, supõe-se a constância do sujeito musical. [...] Naturalmente, não se deve atribuir ao material sonoro em si, e nem sequer àquele filtrado através do sistema temperado, um direito ontológico



próprio, como ocorre, por exemplo, na argumentação do que pretende deduzir, ora das relações dos sons harmônicos, ora da psicologia do ouvido, que o acorde perfeito é a condição necessária e universalmente válida de toda concepção musical possível e que portanto a música deve ater-se a ele. (FNM 35-36)

Ora, a avaliação de Adorno acerca dessa ficção musical da existência de um sentido natural, originário e invariável, das figuras sonoras possui diversas similitudes com sua crítica epistemológica ao positivismo, apresentada no terceiro capítulo do nosso trabalho. Não por acaso, nota-se aqui a presença — agora em um cenário da arte musical — de um dos pontos mais relevantes da relação sujeito-objeto, a saber, a busca por uma objetividade deshistoricizada, reificada em virtude de seu distanciamento da experiência, por meio de uma falsa neutralidade do sujeito, estimulado em sua passividade (em termos de aprofundamento reflexivo), no processo de elaboração da realidade.

Para termos uma melhor compreensão dessa crítica, vale a pena abordarmos a concepção de Adorno sobre a composição de Stravinsky, que, ao contrário do que veremos na prática progressista de Schönberg, entregou-se com grande afinco ao trabalho de investigação e de representação de condições naturais e mais primitivas da música.

#### **4.2.1) A autenticidade de Stravinsky: música e positivismo.**

É na segunda natureza musical, fenômeno resultante do longo processo histórico de condicionamento da audição pelo registro da tonalidade, de grande difusão após a sua adequada estruturação por Bach, que o projeto marcadamente positivista de autenticidade musical de Stravinsky se ancora para convencer o público de seu caráter de objetividade (FNM 59, 111, 134). Adorno diz:

Stravinsky desdenhou o caminho fácil que conduz à autenticidade. Este teria sido o caminho acadêmico, seria limitar-se ao patrimônio já aceito do idioma musical que se formou durante os séculos XVIII e XIX e que para a consciência burguesa a que pertence assumiu o *cachet* [selo –fr] do “natural” evidente por si mesmo. (FNM 111)

Se a tonalidade causou estranhamento no período de sua eclosão, com o decurso dos séculos, entretanto, por efeito da predominância de sua utilização na vida musical e da alienação gradual do sujeito relativa a sua elaboração, ela viria a ser inevitavelmente percebida como algo natural, dotado de vida própria, à maneira de um fetiche. Consolidada por meio da excelência artística de Bach, seguindo as tendências históricas da realidade musical, a tonalidade é um produto do enquadramento de diversos mecanismos do material musical dentro de critérios extremamente racionais, que, sem coincidir com a natureza acústica, foram projetados para o exercício de um maior domínio técnico, imprescindível ao progresso da “linguagem” musical em um ponto específico de sua trajetória (FNM 57-58).

A habilidosa utilização dos meios musicais por Stravinsky, ao reforçar a falsa imediatidade de sua composição, alimentando uma relação fetichista entre música e ouvinte, contribui para o engano da aparência de objetividade de suas canções (FNM 134, 142). Por meio de uma técnica rebuscada, o compositor russo procura suprimir a evidência das mediações presentes no seu processo de criação, bem como os rastros subjetivos do antigo material musical. Considerado por Stravinsky como algo arbitrário e contingente, o sujeito é visto como um elemento a ser destituído de sua relevância na composição, ter sua voz enterrada, pela primazia de formas canônicas reificadas, expondo assim o caráter marcadamente reacionário de sua objetividade musical (EAF 17). Segundo Adorno,

essa dureza, o exorcismo ritual da alma, contribui para fazer acreditar que o produto não é uma criação subjetiva, um ente que reflete o homem, mas um ente em si. [...] O ar de autêntico é obtido ao preço de se apagar enfaticamente a alma. A música pondo todo seu peso sobre o simples fato de existir e ocultando a participação do sujeito sob seu enfático mutismo, promete ao sujeito o apoio ontológico que ele perdeu em virtude dessa mesma alienação que a música elege como princípio estilístico. [...] O aspecto inorgânico impede toda compenetração e identificação. (FNM 134-135)

Essa afirmação encontra-se com a crítica de Adorno à lei formal vigente na estética wagneriana de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), uma vez que a astúcia do

procedimento de Stravinsky fornece um aspecto fantasmagórico, típico da mercadoria, para sua música, ao fazer com que ela se apresente como algo existente por si mesmo, natureza imediata, com a ocultação do labor humano na sua produção (AM 243-245). Esse elemento comum entre Wagner e Stravinsky, realizado graças ao domínio técnico do material musical, fica evidente em uma declaração de Paddison:

(...) há o que Adorno vê como a tentativa de Wagner em apresentar a arte como ‘natureza’, como sem costuras [ou seja, como uma totalidade orgânica, completamente integrada – fr], atemporal e anistórica, e para esconder o processo de produção, o trabalho envolvido na criação do produto. [...] Uma manifestação disso é a própria ideia da obra de arte total, em que a mistura de gêneros de arte essencialmente diferentes em uma nova síntese possui também como seu propósito a ocultação das junções e dos artificios do processo da produção artística. [...] Essa “perfeição de ilusão” [*Vollendung des Scheins*], que oculta magicamente o artifício, Adorno (usando o conceito de Walter Benjamin) chama de *fantasmagoria*. (AM 244-245)

Para além do sentido tradicional de fetichismo em Marx — de ocultação das relações de trabalho em uma mercadoria — que ressoa nessa concepção de fantasmagoria, um outro desenvolvimento do termo por Adorno pode ser observado também na música de Stravinsky.

Rodrigo Duarte diz:

A ocultação do mediato pela ofuscação do imediato, que, de resto, já está presente na concepção marxiana de fetichismo, tem aqui [na indústria cultural – fr] a peculiaridade de a mediação — expressa no valor de troca do bem cultural — se realizar primordialmente pela inextricável imediatidade do aparecer no bem cultural, “pois esse âmbito aparece no mundo da mercadoria exatamente como excluído do poder da troca, como um âmbito de imediatidade com relação aos bens, e essa aparência é aquilo somente a que, por sua vez, os bens culturais devem o seu valor de troca”.<sup>127</sup>

Desse modo, podemos dizer que a ocultação do valor de troca na música de Stravinsky, ao favorecer sua imediatidade fictícia, faz com que o ouvinte tenha a falsa ideia

---

<sup>127</sup> Duarte, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, p.114-115. O trecho citado pelo autor se encontra em Adorno, Theodor, *Musik in der Verwalteten Welt*, p.19.

de que ela possui autonomia suficiente para escapar da dinâmica econômica propulsora do capitalismo, e, por conseguinte, para não compactuar servilmente com ela. Por outro lado, essa construção primorosa da ilusão de liberdade perante o princípio mediador do valor troca contribui paradoxalmente para sua valorização no mercado, uma vez que a impressão de que a composição de Stravinsky se exclui do âmbito da mercadoria faz com que ela seja avaliada como uma preciosidade, um objeto de cifra inestimável.

O equívoco da crença em uma natureza musical, isenta de mediação histórica, torna-se ainda mais nítido, quando consideramos a opinião de Garcia-Roza sobre o caráter artificial da gênese do mundo pela linguagem. Ele diz que:

O ponto de partida de nossa parábola seria (...) 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>128</sup>

De acordo com esse raciocínio, a busca por uma ordem natural e sua afirmação apenas é uma postura aceitável diante da realidade, se ela vem acompanhada da consciência a respeito da presença indispensável da mediação histórica no processo de inteligibilidade da natureza pelo homem, de modo a perceber, portanto, que não se trata do natural em si, absoluto. Diante disso, o pretensioso projeto de Stravinsky de garantir a objetividade de sua música, por meio da atribuição de um estatuto de natureza imediata a ela, é invalidado, revelando-se uma falácia. A sonoridade arcaica da *Sagração da primavera* não pode ser qualificada como uma realidade natural, uma vez que os diversos artificios empregados na elaboração dessa atmosfera musical, que pretende simbolizar com exatidão uma era pré-subjetiva do passado russo pagão, são ritmos africanos, articulações tonais obsoletas, escalas exóticas, e mesmo a pentatônica — de largo uso na música folclórica de diversas nações, a exemplo da Rússia —, os quais se constituem como inquestionáveis momentos de construção

---

<sup>128</sup> Garcia-Roza, Luiz, *Introdução à metapsicologia freudiana*, vol.2, p.194.

humana (FNM 119, 121-122, 125-126). Em sua análise da manipulação timbrística da obra de Stravinsky, Adorno exemplifica muito bem até que ponto o compositor está disposto a reunir esforços, por meio do uso dos mais diversos recursos na retratação positivista da primitividade, para fazer valer o ideal de sua proposta de autenticidade, quando declara que:

De origem romântica é especialmente o resultado sonoro, como por exemplo a ideia de fazer recordar instrumentos de sopro já esquecidos mediante timbres particulares da orquestra moderna: o emprego do fagote, que numa posição mais “aguda” tem um efeito grave para sugerir o áspero corne inglês e a flauta tubular, ou as tubas expostas do episódio do feiticeiro. Estes efeitos pertencem ao exotismo musical não menos que a pentatônica de uma obra tão diferente por seu estilo, como o de Mahler, *Lied von der Erde*. (FNM 126)

Para uma proposta realmente efetiva, não fraudulenta, de apresentação da objetividade sobre as coisas do mundo é impensável se subtrair de seu caráter subjetivo, necessário a sua elaboração. Garcia-Roza pontua essa questão em sua reflexão sobre o papel da linguagem como mediação irremediável no contato do sujeito com a realidade, dizendo que:

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 mundo com o qual ele vai se articular. [...] O mundo resultante será necessariamente um mundo humano.<sup>129</sup>

Desse modo, torna-se impossível se extraviar do destino da significação humana da realidade. Mediante a reflexão sobre a linguagem, elemento fundamental na constituição do mundo e da própria natureza humana, Garcia-Roza chancela a crítica de Adorno acerca da concepção fetichizada de uma natureza livre de vestígios culturais. 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 não é tentado por Adorno, visto que concebe o homem a partir de seu rompimento com a natureza, que institui a

---

<sup>129</sup> Garcia-Roza, Luiz, *Introdução à metapsicologia freudiana*, vol.2, p.229.

consciência e sua alienação por um processo diferenciador (IA 60)<sup>130</sup>. O protesto de Stravinsky contra a cultura a partir de uma música objetiva indiscutível, fruto da vontade desmedida por autenticidade, acaba por contribuir para a formação ideológica do alvo de sua crítica, ou seja, da subjetividade, uma vez que o espírito encontra-se sob o engodo de sua liberdade em relação a si mesmo (FNM 112). Adorno diz:

Aqui como em qualquer lugar, o espírito permanece prisioneiro da ilusão de que pode escapar, em sua própria esfera, à esfera do pensamento e da arte, à maldição de ser mero espírito, mera reflexão, e não o próprio ser. Aqui como em qualquer lugar, a contraposição imediata de “coisa” e reflexão espiritual se torna absoluta e confere assim ao produto do sujeito a dignidade do natural. Nos dois casos, trata-se de uma quimérica rebelião da cultura contra sua própria natureza de cultura. Stravinsky empreendeu essa rebelião não somente no jogo familiarmente estético com a selvageria, mas também suspendendo asperamente o que se chamava cultura em música, isto é, obra de arte humanamente eloquente. (FNM 112)

Apoiando-se em uma suposta natureza originária, Stravinsky deseja a comodidade das condições musicais pré-estabelecidas e, conseqüentemente, livrar-se da responsabilidade de significação do mundo. A proposta musical de Stravinsky é o esquecimento do mundo, que, porém, necessita da participação construtiva perene do indivíduo. O construído adquire uma aparência de objetividade e de naturalidade graças ao enfraquecimento da memória em relação às condições sócio-históricas presentes em sua elaboração (IA 65). Vale lembrar que, apesar de salientarmos a elaboração subjetiva em seu contato com o mundo, este, como já vimos a partir da análise do primado do objeto, não se reduz à percepção (IA 57). Essa negatividade do objeto torna a interpretação imprescindível e possibilita o surgimento do novo através da contínua reflexão, de modo que o objeto não se dilui em uma concepção estática, anistórica (IA 56).

---

<sup>130</sup> Garcia-Roza, Luiz, *Introdução à metapsicologia freudiana*, vol.2, p.195.

Após constatarmos o absurdo de uma objetividade musical sustentada pela premissa de uma natureza primordial dos sons, que lhe confira imediatidade, torna-se necessário analisar as consequências dessa perspectiva positivista da realidade para a atividade de composição. 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>131</sup>

Ao trabalhar o material musical como algo objetivo imediato, o compositor entra em uma relação de fetiche, em que se torna cativo de formas pré-instituídas, uma vez que não procura estabelecer um diálogo consciente com essa construção histórica. A relação mais concreta com o objeto é barrada por uma postura acrítica, enquanto na verdade deve-se atentar para as mediações subjetivas da objetividade historicamente congruente com a obra. A obediência cega ao aspecto pseudo-natural do material, produto de uma racionalização progressiva, agrava o depauperamento da técnica, na medida em que o compositor, sentindo-se confortável com o fictício sentido inequívoco oriundo da configuração ultrapassada do material, perde a espontaneidade necessária ao laborioso processo de significação da realidade musical (FNM 60). Ao se indispor com essa tarefa fundamental, o compositor contribui para o curso da reificação, deixando de realizar a sua própria objetificação a partir de sua expressão como sujeito nas articulações do material (AM 198, 269). Ao considerar a intervenção no material como uma violação da divina ordem imutável da natureza, o compositor fixa as concepções formais precedentes como um destino, negligenciando e, conseqüentemente, sufocando, a negatividade da arte, enquanto diálogo crítico com as heranças musicais, ato indispensável para a superação das mesmas, bem como para a constituição de uma

---

<sup>131</sup> Moderno, João, “A atualidade negativa de Adorno”, p.108.

autonomia.<sup>132</sup> A arte constitui essa importante face de sua negatividade por meio de uma relação dialética com o seu próprio conceito, na medida em que se contrapõe à plena identidade com ele — portanto, também, sem uma recusa absoluta —, assegurando a possibilidade de sua realização em acordo com as necessidades do material em uma época.<sup>133</sup> O compositor deixa de recriar negativamente o mundo empírico com sua arte, aproximando esses dois âmbitos, e assim confirma a realidade social através da adesão de sua obra a normatividades estéticas supostamente transcendentais, que já se estabeleceram como lugar comum na sociedade.<sup>134</sup> A partir da *Estética* de Hegel, Adorno apresenta o problema da subjugação ao material reificado, cuja necessária contestação pelo compositor é vista como execrável em uma sociedade tipicamente reacionária. O filósofo 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 das formas herdadas, atribua ao espírito, como desgraça ou como culpa, o que existe objetivamente e com caráter de necessidade. (FNM 20)

Apoiando-se na aparência de natureza das antigas formas ao restaurá-las, Stravinsky procura sacralizar sua obra, recusando a difícil tarefa de lidar com as condições atuais do material histórico musical. A atitude do compositor torna-o cúmplice do imediatismo ilusório propalado pela ciência moderna por meio de um objetivismo marcadamente positivista,

---

<sup>132</sup> Moderno, João, “A atualidade negativa de Adorno”, p.108.

<sup>133</sup> Wellmer, Albrecht, “Sobre a negatividade e a autonomia da arte”, p.34-36.

<sup>134</sup> Denominado como *Entkunstung*, esse processo, visto no segundo capítulo, caracteriza-se pela perda do aspecto estético da arte, de modo a auxiliar a falsa conciliação e a adaptação social. Adorno nos dá um belo exemplo desse fenômeno: o espectador, que, ao sair de uma sala de cinema, sente o mundo lá fora como continuidade do filme. Moderno, João, “Atualidade negativa de Adorno”, p.113; Adorno, Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*, p.118.



estimulando o esquecimento quanto ao aspecto de construção da realidade, ao negligenciar ou mesmo ocultar as forças históricas e a projeção da subjetividade do indivíduo no contato com o objeto.<sup>135</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 fetichista de uma realidade supostamente imediata<sup>136</sup>, cujo caráter inibidor da reflexão sobre o construído se manifesta tanto no âmbito da criação, quanto no da fruição da arte (FNM 21). Por facilitar a assimilação acrítica de representações positivadas dos elementos da realidade<sup>137</sup>, essa medida astuciosa conduz a um estado de resignação generalizada, em que o indivíduo, vítima do esquecimento e da atrofia da reflexão, não consegue mais imaginar um rumo diferente para a vida (DE 142). Nesse sentido, a música de Stravinsky encontra-se conseqüentemente no caminho oposto da arte de sua época:

Toda a arte moderna se inicia com uma crítica não apenas do conceito de obra como totalidade, mas também à própria realidade extensiva, material e concreta. [...] Ela quer ser anti-ideológica, quer contrariar um discurso que se firma como capaz de aprender o sentido da vida, como uma visão macro do mundo. A música nova almeja uma “expressão negativa”, ou seja, aquela que surge em virtude de recusas, esvaziamentos, mutilações, incompletudes, dissonâncias etc. (EAF 9-10)

#### **4.2.2) Práxis e objetividade**

A questão da busca de uma objetividade musical a partir da realidade natural dos sons, muito bem representada pela proposta estética restauradora de Stravinsky, com a neutralização de traços históricos e subjetivos fundamentais, pode se esclarecer um pouco mais pela visita a algumas passagens do texto de Adorno, “Em defesa de Bach contra os seus

---

<sup>135</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 presente no objeto consiste em uma projeção irrefletida. Jay, Martin. *As idéias de Adorno*, p.59, 68.

<sup>136</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. Duarte, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, p.90.

<sup>137</sup> Freitas, Verlaïne, *Adorno e a arte contemporânea*, p.19.

admiradores” (1951), reforçando a ideia da extrema importância da práxis, enquanto reflexão do material e atividade crítica musical, para a composição. Nesse texto, que, a partir da questão da demanda do material, estabelece clara ressonância com a *Filosofia da nova música*, o que se configura é a versão musical do primado do objeto, cuja realização paradigmática por Schönberg veremos mais adiante. A ideia de que, para reproduzir fielmente uma peça de Bach, deve-se ausentar subjetivamente para não deformá-la, na medida em que ela já tudo possui, é uma fantasia. Adorno afirma categoricamente que:

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)

Impressiona o quanto essa postura no campo estético-musical se afina com o positivismo. Essa semelhança se torna mais cristalina no prosseguimento da exposição de Adorno:

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, aparece como a atividade que permite a concretização da obra de acordo com a demanda do material, aflorando as camadas latentes da estrutura escrita da composição. O material musical, enquanto sedimentação da subjetividade, sintetizada nas resoluções técnico-formais anteriores, tem em si um projeto a se realizar, que necessita de escolhas adequadas para a ativação de suas potencialidades (AOM 53, 141, DBA 153). A interpretação se apresenta

como uma espécie de radiografia que possibilita emergir o sentido oculto da obra, o qual não se evidencia espontaneamente sem a participação ativa do intérprete (DBA 142). O distanciamento criado entre sujeito e obra, por força da inibição da reflexão subjetiva, prejudica aquilo que tanto se almejava com essa abordagem da composição: o sentido objetivo da obra.

Na medida em que uma parcela significativa das composições Bach deixou de se realizar apropriadamente, em razão da ausência, bem como da precariedade dos meios — instrumentos e técnicas — existentes em sua época, cabe a toda execução ulterior de sua obra encarar esse déficit mediante uma interpretação de caráter reparatório-complementar (DBA 141-144; TE 75, 238). A ideia de complementaridade não designa simplesmente a adição de novos elementos — inexistentes ou sem utilização eficiente na época de criação da obra —, mas também a subtração de elementos impeditivos da clareza e da vitalidade do implícito sentido da composição, o qual deve se conformar agora ao contexto corrente. Nesse sentido, devido a um estado mais avançado da técnica composicional e de leitura do significado da música, as re-elaborações de algumas peças de Bach por Schönberg e Webern demonstram a necessária interferência criativa na obra (DBA 144; FNM 73). O êxito da ação dos dois últimos compositores por meio do bom uso da técnica dodecafônica lembra o desenvolvimento musical gerado por Bach, que, pelo temperamento da escala diatônica, proporcionou uma maior fluidez à polifonia ocidental, obstruída pela distorção proveniente do excesso de elementos carentes de um critério geral de afinação.<sup>138</sup>

Para ser fiel ao espírito composicional de Bach e à demanda do material, cabe ao músico intérprete uma infidelidade para com a vontade de precisão excessiva na leitura das partituras. Essa atitude se prova ainda mais verdadeira, ao considerarmos que a dimensão sonoro-musical jamais estabelece uma correspondência perfeita com a sua partitura, por mais

---

<sup>138</sup> Wisnik, José Miguel, *O som e o sentido*, p.120-122.

que a notação tenha avançado com o desenvolvimento de certos recursos, a exemplo da teoria alemã de compassos. Como momento sonoro realizado efetivamente ou na imaginação — isto é, uma pré-audição —, a obra musical nunca se encontra na partitura, mantendo dessa maneira a sua negatividade constitutiva. Até mesmo se pensarmos o surgimento do fenômeno musical a partir da lealdade aos passos propostos à execução pela escrita da partitura, devemos considerar a existência de uma tessitura composicional mais subterrânea e repleta de possibilidades de desenvolvimento para a obra (DBA 142, 143). Portanto, para que se evidencie o sentido objetivo da obra é necessário compreender, seguindo as determinações do material a partir da sensibilidade de uma leitura interpretativa, o registro presente nas entrelinhas do texto musical.

Essa atividade dialética entre sujeito e objeto proveniente da práxis interpretativa tem sua relevância nos âmbitos da produção e da recepção de uma obra. No primeiro caso, ela é capital para o diálogo do compositor com o patrimônio técnico da tradição em jogo no momento da criação artística; já no segundo, ela representa a condição estrutural que garante ao espectador uma compreensão integral necessária à experiência estética mediante a apreensão reflexiva dos dados sensíveis de uma obra, bem como de sua proposta e de sua importância representativa dentro de um panorama histórico da arte. 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 frente à experiência estética.

O sujeito, em seu papel reflexivo na composição musical, não se coloca na posição de um criador que, de acordo com visão da estética idealista, seria dotado de liberdade plena em suas escolhas (FNM 38, 59). Uma vez que se encontra profundamente determinada pela demanda do material, sua ação é restrita ao acervo de recursos técnicos efetivamente disponíveis em uma época:

Hoje, o compositor realmente não dispõe de todas as combinações sonoras que foram usadas até agora. Mesmo o ouvido mais obtuso percebe a mesquinhez e planura do acorde de sétima diminuta ou de certas notas cromáticas da música de salão do século XIX. Para o ouvido tecnicamente experiente esse vago mal-estar se converte num preceito de proibição. Se tudo não é engano, o compositor já exclui hoje os meios da tonalidade, isto é, os de toda a música tradicional. (FNM 36-37)

Essa limitação da práxis do compositor, antecipando a crítica de Adorno ao uso da tonalidade por Stravinsky, indica uma exemplar dificuldade no tratamento do material, ao expor uma substantiva escassez dos meios musicais, reafirmando o caráter imperativo da participação ativa do sujeito na realização de uma composição condizente com o estado de desenvolvimento cultural. Freitas diz:

Quanto mais os resíduos das convenções e das formas musicais preestabelecidas perdem a força, mais é necessário haver a intervenção subjetiva de cunho propriamente expressivo. [...] Quanto mais liberdade subjetiva, quanto menos trilhamento já estabelecido à atividade composicional, mais se exige ceder à exigência objetiva dos materiais musicais. (EAF 18).

Em um dos diversos momentos de sua abordagem acerca do entrelaçamento inexorável entre os meios musicais e a realidade sócio-histórica na *Filosofia da nova música*, Adorno retrata com detalhes relevantes a dinâmica dessa dialética entre liberdade e restrição no domínio do material na prática compositiva:

A época e a sociedade em que vive [o compositor – fr] não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão que suas mesmas imagens lhe impõem. O estado da técnica se apresenta como um problema em cada compasso: em cada compasso, a técnica, em sua totalidade, exige ser levada em conta e que se dê a única resposta exata que ela admite nesse determinado momento [histórico – fr]. As composições não são nada mais do que respostas desse gênero, soluções de quebra-cabeças técnicos, e o compositor é a única pessoa que está em condições de decifrá-los e compreender sua própria música. (FNM 38)

#### **4.3) A realização dos desideratos do material: o primado do objeto na música**

De acordo com esse quadro, podemos falar que a estética de Schönberg é a produção de uma música do subcutâneo, ideia entendida a partir de dois sentidos principais. Primeiramente, como música que favorece o desenvolvimento das condições latentes do material — ou seja, suas possibilidades abandonadas, todavia ainda existentes, e aquelas ainda não manifestas, mas realizáveis. Essa música estabelece um diálogo criativo com figuras musicais subjacentes, mantidas no ostracismo em virtude de fatores como carência de meios técnicos satisfatórios, pressão da forma autoconservativa da razão instrumental nos múltiplos âmbitos da realidade social, incluindo o campo artístico-musical, e negligência ou desatenção do compositor em relação às demandas do material. Em outro sentido, porém, congruente com esse primeiro entendimento, é uma música que, mediante o seu conteúdo sócio-histórico, remete aos momentos recalcados pela civilização: é a música de toda negatividade — cisões, contradições e antagonismos — constituída nos desdobramentos dos pares de opostos indivíduo-coletivo, homem-natureza, linguagem-realidade, entre outros.

A partir da análise da maneira como a música madura de Schönberg realiza as expectativas de desenvolvimento do material estético — renunciadas, embora não efetivadas plenamente, pelas composições de Bach, Beethoven e Wagner —, pode-se evidenciar seu caráter histórico e seu conteúdo de verdade. É nessa direção que caminha a reflexão de Adorno sobre a necessidade do enfrentamento dialético entre a tradição e a vanguarda artística, que, mediante a produção de condições musicais inéditas a partir do contato com antigos paradigmas formais, proporciona, ao contrário de uma cisão, uma continuidade crítica ao anteriormente proposto. O filósofo afirma que: “Dar essa resposta, pronunciar o que é real e satisfazer o preceito multívoco, mediante o uno contido nesse preceito desde sempre, tudo isso constitui o novo que vai mais além do antigo e o satisfaz” (FNM 107).

A restituição desse impulso interno da música com a utilização de novos meios técnicos, condizentes ao estágio mais avançado de desenvolvimento do material, bem como a re-elaboração de antigos procedimentos, é a escolha de Schönberg para edificar uma música que consegue evocar a face mais arcaica e visceral da realidade musical — isto é, a sua dimensão dissonante<sup>139</sup> —, sem recuar a momentos anteriores do progresso composicional, nem desvincular seus procedimentos de seu contexto sócio-histórico.

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). Em Bach, este recurso, apesar de toda genialidade composicional, não consegue fornecer à horizontalidade uma dinâmica própria, já que as notas das diversas melodias apenas adquirem eloquência no discurso musical firmemente atrelado à estrutura harmônica. Mesmo o trabalho de Bach de desobstrução do fluxo polifônico pelo temperamento da escala diatônica não conseguiu estabelecer a liberdade do desenvolvimento melódico frente à influência da progressão harmônica disposta pelo baixo contínuo. Mediante o contraponto dodecafônico, Schönberg favorece a organização total do material, criando uma polifonia, que, ao evitar a excessiva interferência da harmonia sobre a melodia, propicia uma maior soberania dos elementos, permitindo compor nota contra nota através de uma unidade musical estruturada pela diversidade e isenta de elos harmônicos tradicionais (FNM 71, 76-77). Apesar do caráter progressista dessa emancipação do movimento melódico, vale lembrar que, se em Bach, cada nota da melodia sempre se achava vinculada à harmonia tonal — o que leva a considerar o compositor mais como um harmonista do que um contrapontista —, em Schönberg, a situação se inverte, já que a harmonia passa a se constituir a partir do mesmo *modus operandi* do discurso horizontal com

---

<sup>139</sup> Em *O som e o sentido*, Miguel Wisnik analisa minuciosamente como a força da dissonância sempre esteve presente na música por formas variadas, dos ritos primitivos a atualidade.

guia no movimento rítmico da série dodecafônica (FNM 56, 65, 70-71, 76). A fatalidade dessa contrapartida é bem colocada por Adorno em uma de suas observações acerca do mecanismo da série em Schönberg:

A série não deve apresentar-se somente na forma melódica, mas também na forma harmônica, e cada som da composição, sem exceção alguma, tem o seu lugar e o seu valor na série ou num dos derivados desta. Assim se garante a “não-diferença” entre melodia e harmonia. [...] A única unidade de medida é a série. A série fornece a mais estreita inter-relação das partes, que é a do contraste. A aspiração [*das Desiderat*] [da tradição musical – fr] de compor nota contra nota se realiza literalmente na técnica dodecafônica. A heteronomia do princípio harmônico com respeito à dimensão horizontal negou-se a essa aspiração. (FNM 56, 77)

Essa mudança no jogo da composição, com predomínio da horizontalidade sobre a verticalidade, é um dos aspectos paradoxais do caminho de Schönberg na consecução da demanda histórica do material. Apesar de persistir o tensionamento entre esses dois planos da música, eles se comunicam entre si, na medida em que a construção de linhas melódicas ressoa inevitavelmente espectros harmônicos, e vice-versa.

A recusa de uma síntese harmônica em prol da tensão proveniente de uma construção fragmentária — coerente 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 fases composicionais, em que impera a necessidade de assegurar o êxito da unidade formal pela imposição de uma conciliação aparente entre os elementos individuais e a estrutura harmônica, a terceira fase, com obras como a *Missa Solemnis* (1824), ressalta aos ouvidos o conflito mediante um movimento musical tortuoso resultante das fissuras do material (AOM 65, 67; AM 238-239). Além de a defasagem da harmonia tonal impedir o ajuste eficiente dessa forma tradicional aos grandes desafios da expressão — enquanto subjetividade incorporada no desenvolvimento reflexivo-temático por meio da variação, recurso presente



também em Schönberg —, a utilização prioritária das articulações melódicas contribui tanto para a constituição quanto para a fragmentação da unidade da obra (AOM 63, 65).

Sustentada pela genuína polifonia de Schönberg, a variação — princípio dialético caracterizado pela produção do novo mediante sucessivas e refletidas reelaborações da exposição inicial da ideia temática — concretiza antigas promessas e colhe seus frutos, ao fortalecer o ímpeto de objetificação da subjetividade necessário à gênese do dodecafonismo (FNM 84; AS 154). Adorno afirma:

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. [...] 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 e prosseguido obstinadamente por Schönberg, contribui para uma contundente relação antitética entre a expressiva representação do sujeito e a unidade formal da obra (FNM 64). Por meio desse caráter de indisposição à síntese, assintótico 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 assíntota, cuja etimologia já indica uma oposição à identidade, é uma boa figura para pensar essa discordância perene entre o universal-coletivo e o particular-indivíduo, na medida em que é uma curva que sempre se aproxima dos eixos, mas jamais os toca: o sujeito mantém suas diferenças em relação ao coletivo, por mais que se lhe assemelhe demasiadamente em algumas circunstâncias.

A iniciativa de Schönberg em acolher a dissonância de Wagner possibilitaria o desenvolvimento desse elemento tão decisivo para a estruturação revolucionária de sua

música. O golpe desferido pelas linhas cromáticas do *Tristão* de Wagner ao sistema da tonalidade agrava a ferida já existente em virtude da força do ímpeto expressivo de Beethoven (AOM 88, 90). Além de produzir relações entre tons formalmente proibidas pela tonalidade, o cromatismo wagneriano alargou o poder representacional da dissonância, uma vez que lhe possibilitou uma expressão singular tanto do sofrimento quanto da mescla indigesta entre prazer e dor dentro do contexto harmônico (AOM 90, 96; FNM 89). Ao contrário da utilização quase exclusiva da dissonância na música de Beethoven para representar o sofrimento, em oposição aos sentimentos positivos — a exemplo da alegria — vinculados ao registro da consonância, em Wagner, a sua correspondência para com o prazer e a dor, possibilita-lhe uma maior riqueza expressiva (AOM 90-91). Apesar de contribuir ao processo de dissolução da tonalidade, a dissonância gerada pelo cromatismo de Wagner não adquiriu autonomia, pois ainda se mantém constitutivamente determinada pelo modo discursivo daquilo a que ataca (AOM 91). O atonalismo aludido, porém não consumado efetivamente, pelo desvio da norma mediante a movimentação dos semitons para fora das fronteiras da tonalidade não se formaliza sem a dependência de recursos harmônicos típicos como tríades, inclusive nos momentos de omissão da consonância proveniente das articulações presentes nesses procedimentos composicionais.<sup>140</sup>

A reestruturação da linguagem musical pelo dodecafonismo de Schönberg é o que proporciona a emancipação da dissonância, provocando a erosão definitiva da tonalidade. Muito embora a atonalidade livre restringisse de modo relativamente eficaz o discurso tonal, ela continuava a ressoá-lo ocasionalmente, em virtude de propiciar a duplicação de oitavas, bem como a aparição mais frequente de algumas notas em detrimento de outras (AOM 134). A tentativa de resolução desse problema de organização hierárquica entre tons devido à centralidade constitutiva da antiga tonalidade passa pela criação da série dodecafônica, que

---

<sup>140</sup> Deathridge, John; Dahlhaus, Carl, *Wagner*, p.103.

aparece como um artifício de preformação do material musical, eliminando vestígios tonais como a repetição. Vale observar que, embora vise a uma proibição mais consistente da recorrência das notas, o dodecafonismo não efetua uma supressão completa da repetição no âmbito prático, já que alguns tons ainda continuariam a aparecer mais que outros em algumas seções da composição, principalmente no espinhoso caminho dos desdobramentos do último Schönberg (FNM 58, 85, 99)<sup>141</sup>.

A confiança de Schönberg na dissonância, elemento indispensável ao contraponto dodecafônico, permite o desenvolvimento dos planos harmônicos e melódicos mediante a polifonia. Articulada pela dissonância, ela proporciona a elaboração do virtual acorde complexo de doze sons, o qual avança como um bloco de alteridades proeminentes, em contraste radical com a homogeneidade predominante do acorde tonal perfeito regido pela suntuosidade sonora da tônica (FNM 69). Como princípio ordenador da unidade musical depois do enfraquecimento e da reificação das convenções tonais, a polifonia, além de viabilizar o desdobramento autônomo da melodia, desperta a riqueza funcional harmônica com o auxílio da dissonância, uma vez que a qualidade polifônica de um acorde passa a ser determinada pela quantidade de sons distintos presentes simultaneamente em sua estrutura, ou seja, de acordo com a sua magnitude dissonante (FNM 53, 75). De acordo com Freitas,

o tecido polifônico configurou-se (...) como o testemunho da música romântica de que a armadura da progressão harmônica tornou-se fraca e por demais abstrata, distante das exigências internas de articulação dos eventos sonoros. [...] Em vez da harmonia preestabelecida entre os sons no acorde consonante, agora são exploradas as diversas camadas heterogêneas dos sons no acorde dissonante, de modo que cada nota levanta uma pretensão de identidade, exigindo princípios próprios de sua articulação, ou seja, uma racionalidade de síntese para essa divergência. (EAF 20)

Por disponibilizar e enfatizar a dissonância, mecanismo extremo de subjetivação pertencente aos territórios harmônicos mais profundos, a polifonia se revela como o

---

<sup>141</sup> Salzman, Eric, *Introdução à música do século XX*, p.129-130.

fundamento da harmonia, produzindo a emancipação das camadas horizontais e verticais da música pelo princípio do contraponto (FNM 53, 76). A partir de seu uso adequado, ele proporciona o desenvolvimento por igual das diversas propriedades musicais, como pontua Adorno, ao dizer que: “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).

Embora solucione antigos problemas da tonalidade, o dodecafonismo não pode ser considerado um substituto para ela, uma vez que sua estruturação pela primazia da dissonância, provoca a corrosão da lógica tonal da interação entre acordes perfeitos, instaurando relações entre tons muito distintas (FNM 53-54, 77-78). O dodecafonismo somente pode ser visto como substituto da tonalidade, quando se considera o fato de ele restabelecer a repressão no campo das condições musicais, sufocando a consonância para o êxito de sua manutenção, de forma a inverter a violência imposta à dissonância anteriormente (PA 52-53). A técnica dodecafônica é apenas um recurso de depuração do material musical pela série, ocasionando a eliminação de elementos obsoletos e supérfluos, não constituído, por conseguinte, um método composicional como a tonalidade (FNM 45, 55, 57, 61), muito embora tenha adquirido uma utilização fetichizada nas mãos de Anton Webern, que fascinado pelo seu poder integrador, colocou-a no lugar da composição, ou seja, inverteu meio e fim (FNM 90-91). A enorme confiança do discípulo de Schönberg na série, como veículo de assimilação objetiva de todo registro musical existente e potencial, aprisiona a sua composição em uma nova forma de segunda natureza (FNM 91, 96). Sobre a autoridade concedida a essa segunda natureza, uma vez instaurada no círculo da vanguarda musical, Adorno faz observações bastante contundentes:

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)

Com uma fé singularmente infantil na natureza atribui-se ao material o poder de dar por si mesmo o sentido musical; mas precisamente aqui intervém a desordem astrológica: as relações de intervalos segundo as quais se ordenam os doze sons são veneradas obscuramente como fórmula cósmica. [...] Nas *Variações para piano* de Webern e no *Quarteto para cordas, opus 28*, o fetichismo da série é estridente. Estas duas obras não fazem senão apresentar aspectos uniformes e simétricos das maravilhas da série, que, em composições como o primeiro tempo das *Variações para piano*, quase constituem uma paródia de um *Intermezzo* de Brahms. (FNM 91)

No intuito de produzir uma correspondência irrestrita entre as exigências da composição e o carácter matemático da série, Webern se decide pela excessiva pré-organização do material, valendo-se de procedimentos incomuns, a exemplo do desmembramento da série em quatro grupos de três notas (FNM 90-92). Com esse modo de disposição dos elementos, Webern, que não retorna ao passado para fugir das dificuldades na lida com o material, renuncia totalmente aos meios da tradição e conduz a composição ao silêncio, uma vez que esgota e, conseqüentemente, congela, todas as possibilidades de desenvolvimento de sua música (FNM 90-91). O entendimento sobre a gravidade desse mutismo da música de Webern se torna ainda mais claro, quando Adorno declara que:

O fato de que a música dodecafônica, em virtude de sua crua exatidão, se recuse à expressão subjetiva, caracteriza somente um aspecto da situação. O outro apoia-se no fato de que o direito do sujeito à expressão estava em perigo e exige um estado de coisas que não existe. O sujeito aparece na fase atual tão imobilizado que tudo o que poderia dizer já está dito. [...] Está tão paralisado pelo terror que já não pode dizer nada que valha a pena ser dito. Com Webern o sujeito musical abdica silenciosamente e se entrega ao material, que, contudo, somente lhe concede o eco de seu silêncio. (FNM 92)

Desse modo, pode-se dizer que ambos, a neo-tonalidade de Stravinsky e o dodecafonismo, em acordo com o fetichismo de uma objetividade musical, precipitam a música no território do positivismo, na medida em que a primeira, em sua busca da pureza de uma realidade musical primordial com a restauração de categorias em reificação, e o segundo, por força do desejo de organização integral do material por meio da série, favorecem a

supressão da subjetividade, figurada no aspecto expressivo da composição. Sobre essa grave consequência, que toma lugar na imobilidade da dinâmica composicional, afligindo não somente Webern, como também Schönberg, Adorno diz que:

A racionalidade total da música consiste em sua organização total. Por obra da organização, a música, emancipada, queria reconstruir a integridade perdida, a força e a necessidade também perdidas, de um Beethoven, por exemplo. Mas a música só pode conseguir isso ao preço da sua liberdade, e é assim que fracassa. Beethoven reproduziu o sentido da tonalidade partindo da liberdade subjetiva. A nova ordem da técnica dodecafônica extingue virtualmente o sujeito. Os grandes momentos de Schönberg, em sua última fase, são aquisições feitas tanto contra a técnica dodecafônica, como em virtude dela. (FNM 60-61)

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

Na última fase de Schönberg, diante da rigidez da composição decorrente do avanço do dodecafonismo, a práxis revolucionária do compositor testemunha a necessidade infundável da contribuição criativa do sujeito para a construção do material musical.

Embora a estagnação temporal acometa tanto Stravinsky quanto Schönberg, os motivos são distintos em cada caso. Se no primeiro ela aparece em decorrência da busca cega por uma autenticidade musical, no segundo, a paralisia do desenvolvimento advém da lealdade da composição para com as exigências históricas do material (FNM 64). A ousadia de Schönberg é demonstrada ao assumir a difícil herança de um passado tonal por via de um tenso diálogo com base na historicização — abandono ou reelaboração — de categorias e convenções tradicionais, supostamente universais e conciliadoras (FNM 40; AM 250). A inserção de Schönberg na participação ativa do sujeito diante do objeto é uma das condições que possibilitaram o avanço do discurso musical e da construção da verdade pelo compositor, ao mesmo tempo em que coloca o seu trabalho, em termos de relevância, ao lado das obras de Bach e de Beethoven, respectivamente o pioneiro e o prosseguidor da reflexão sobre o material (AM 227, 236; TE 149).

Na multiplicidade de suas manifestações na composição, o fenômeno de indiferenciação constitui a causa geral da rigidez temporal na música em acordo com as consequências do estado mais avançado do dodecafonismo (FNM 70). Essa indistinção resulta tanto da falta de um recurso externo regulador das alturas das notas em relação a um centro gravitacional, existente na tonalidade — embora o retorno a esse registro não possa solucionar o problema (FNM 68) —, quanto da primazia da série dodecafônica, que, agora, como elemento denominador comum, promove o intercâmbio generalizante entre as partes da composição, semelhante ao valor de troca no sistema capitalista (FNM 77; PA 55).

A série na música, e o capital na esfera social, destituem as coisas de suas respectivas especificidades mediante a força do princípio de abstração. A dissolução temporal em razão da igualdade generalizada está presente em numerosas circunstâncias: na contenção do antagonismo entre as frentes musicais horizontais e verticais, as quais caem em indistinção, ao serem estruturadas pelo mesmo princípio da série (FNM 56, 70-71); no constrito e mecânico desenvolvimento melódico fundamentalmente rítmico disposto pela série, que transforma os intervalos constitutivos dos tons em meios construtivos ordinários, por não considerar o conteúdo representacional específico dos mesmos (FNM 63-66); no princípio dinâmico da variação, o qual consumado integralmente na organização prévia do material pela série, esgota o espaço para o desenvolvimento melódico, uma vez que toda a sucessão dos momentos musicais se encontra determinada de antemão (FNM 55, 66); na alienação entre os acordes, que, devido a produzirem suas unidades autonomamente, dispensando vínculos harmônicos tradicionais, não carecem de interação uns com os outros (FNM 69). Paralisada em virtude da ausência de elementos contrastantes, a música deixa de ressoar a dinâmica da realidade histórica movida fundamentalmente pelos antagonismos sociais, como observa Adorno, ao afirmar que:

Uma vez mais a música submete o tempo: não mais dominando-o depois de havê-lo preenchido com ela, mas negando-o, graças à construção onipresente, graças à suspensão de todos os momentos musicais. Em nenhuma outra parte se manifesta com maior clareza do que aqui o secreto entendimento entre a música leve e música mais avançada. Schönberg, em sua última fase, comparte com o jazz, e no demais também com Stravinsky, a dissociação do tempo musical. A música delinea a imagem de uma constituição de mundo que, para bem ou para mal, já não conhece a história. (FNM 54-55)

Essa aproximação entre Schönberg e Stravinsky prossegue em um momento mais adiante, com Adorno dizendo que:

Nos dois, é claro que em planos de configuração completamente diferentes e com diversa capacidade de realização, a objetividade se formula subjetivamente. Nos dois, a música ameaça tornar-se rígida no espaço. Nos dois, todo elemento musical individual está predeterminado pelo todo e já não existe uma autêntica interação entre o todo e a parte. O imperioso domínio sobre o todo elimina a espontaneidade dos momentos particulares. (FNM 62)

Embora as composições de Schönberg e Stravinsky sejam acometidas pela dissociação temporal por razões distintas, essa cisão representa certo conteúdo de verdade, uma vez que simboliza na esfera musical a condição de um mundo indigente, em que ainda não se esgotaram por completo as possibilidades de expressão a partir de relações históricas. A composição de Stravinsky, ancorada no aspecto fetichista de segunda natureza da tonalidade — caracterizada pela prevalência da consonância —, bem como em sua objetividade carente de expressão, produz, mediante um imediatismo ilusório, uma representação harmônica do contexto histórico de opressão, estimulando por conseguinte a assimilação acrítica do tema. Em Schönberg, em virtude da grande tensão estrutural, provinda da utilização de um material notoriamente avançado, a situação se delinea de outra forma:

A nova música não pode arbitrariamente entrar por si mesma na luta, sem vulnerar sua própria coerência; mas, como bem sabem seus inimigos, assume contra sua própria vontade uma posição precisa quando renuncia ao engano da harmonia, engano que se tornou insustentável frente a uma realidade que está marchando para a catástrofe. O isolamento da nova música radical não deriva de



seu conteúdo associal, mas de seu conteúdo social, pois, mediante sua única qualidade, e com tão maior vigor quando mais puramente a deixa transparecer, indica a desordem social, ao invés de volatilizá-la no engano de uma humanidade entendida como realizada. (FNM 105)

Apesar dessa tendência da composição ao enrijecimento temporal decorrente da organização excessiva do material na técnica dodecafônica, Schönberg produz avanços no desenvolvimento musical mediante o sacrifício da renúncia, como outrora fez ao se desvencilhar das normas do sistema tonal e superando-as. A infidelidade para com procedimentos da técnica dodecafônica se apresenta como estratégia capital para os últimos e mais árduos passos da trajetória de sua música (FNM 98). A atitude do compositor sintoniza com a inclinação típica da obra de arte em fazer oposição às determinações da dialética do material em algumas circunstâncias aporéticas de sua evolução, a exemplo do enrijecimento da dinâmica musical mediante a organização integral desse quadro de profunda heteronomia, a partir de sua própria renúncia (FNM 106). O compositor abandona a infância e a maturidade das condições musicais no intuito de produzir a superação desses dois estágios da realização do material, assegurando, portanto, o futuro pela renúncia do passado e do presente. Se a constituição da atonalidade livre e do dodecafonismo necessitou da eliminação ou da reestruturação profunda de alguns elementos da tradição tonal que se tornaram pueris e incapazes de articular o material em um contexto social de maior progresso das forças técnicas, a solidificação da dinâmica dodecafônica necessita de uma atitude de desapego do compositor para com as prescrições desses expedientes, para que o tempo reencontre o seu lugar na composição. Todavia, deve-se observar que, diferente de uma simples abdicação do dodecafonismo, esse processo de libertação se fundamenta em uma complexa dialética, repleta de contrapartidas, como explica Adorno:

(...) só se pode esperar passar o inverno [a adversidade do congelamento da dinâmica musical – fr] se a música se emancipa também da técnica dodecafônica. Mas essa emancipação não há de ser alcançada mediante uma recaída na irracionalidade que a precedeu e hoje deveria estar

compenetrada a todo momento com os postulados da escritura rigorosa criados precisamente pela dodecafonía, mas mediante a absorção desta por parte da composição livre e a absorção das regras dodecafônicas por parte da espontaneidade do ouvido crítico. Somente na técnica dodecafônica a música pode aprender a continuar sendo dona de si mesmo; mas ao mesmo tempo só pode fazer isto com a condição de não render-se a si mesma. (FNM 94)

Nessa situação de grande incerteza nos caminhos da composição, em que nem mesmo as delimitações mais claras das regras consolidadas asseguram a condução adequada, a perspicácia e a imaginação criativa são imprescindíveis (FNM 100). Em verdade, a atmosfera de dúvida sempre acompanhou a carreira de Schönberg, uma vez que, desde as primeiras obras, ela aparece como fruto da espontaneidade de seu procedimento composicional marcado pela negação do caráter impositivo das normas. Essa postura de maleabilidade em relação ao conjunto de prescrições musicais e a disposição criativa estimulada por esse desafio, permitem a Schönberg empregar, sem acanhamento, alguns materiais divergentes em prol das necessidades da composição (FNM 100). Entre outras transgressões das normas seriais, a convocação de partículas tonais posteriormente ao desenvolvimento do dodecafonismo, como na *Segunda Sinfonia de Câmara*, em que se procurou vencer a rigidez da organização dodecafônica mediante a alusão à tonalidade por meio de graus cromáticos, fornece um exemplo da liberdade de Schönberg (FNM 85, 90, 97, 100). Essa autonomia possibilita que na última fase do compositor ainda se mantenha a fragmentação, efeito da continuidade dos antagonismos na estrutura musical.

Dessa forma, o empenho de Schönberg visa a manutenção do compromisso da composição para com a verdade de suas respectivas condições históricas, ou seja, a sintonia do campo da música em relação a um quadro de antagonismos na realidade social (FNM 100, 105). Com toda rigidez e obstáculos em sua constituição, o dodecafonismo se encontra apto para representar em sua unidade formal fragmentária os conflitos sociais, elementos indicadores e propulsores do fluxo temporal da história. Esse rearranjo do material se

concretiza na ênfase do recurso de expressão, que adquire os contornos do absurdo, ou mesmo do inimaginável, subtraindo-se do cerco da coerência disposta pela exatidão dodecafônica (FNM 103, 107). O dodecafonismo do último Schönberg proporciona a criação de uma música que, sem se alicerçar no engodo de univocidade de sentido de uma linguagem reificada, subserviente ao mero registro descritivo do empírico, mantém a sua capacidade de exposição crítica da realidade mediante uma articulação refratada das ambiguidades sociais (FNM 107). Notavelmente, a música de Schönberg, mesmo com todas as adversidades do seu desenvolvimento, satisfaz a afirmativa: “A arte é conhecimento como expressão, como linguagem do sofrimento, que quer tornar evidente na singularidade contraditória do seu não sentido, a eloquência possível do que subjaz a toda consciência de mundo” (EAF 12).

Se por um lado, Anton Webern tornou-se vítima do fetichismo da série, apesar de sua genialidade no emprego exímio e extremado da técnica dodecafônica, ao produzir uma gama inédita de relações entre as partes musicais, exercendo forte influência sobre grandes compositores do pós-guerra como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, ambos contribuintes decisivos no desenvolvimento desse vértice musical; por outro lado, Alban Berg pode ser avaliado como a realização das ambições da atonalidade livre de Schönberg, ao elaborar uma música informal pelo uso mais flexível e espontâneo do material, destacando-se pela perspicácia do procedimento de transição mínima, com a qual ele proporcionava uma transformação interminável no desdobramento da composição (BMT 16-17, 106-107; AOM 110, 122-124, 126)

Embora em *Berg: o mestre da transição mínima* (1968), Adorno faça uma detalhada análise técnica de importantes obras deste músico — seu professor de composição mais influente —, como *Lulu* e *Wozzeck*, nossa intenção aqui se reduz apenas a apontar duas características fundamentais e inter-relacionadas do tratamento do material por Berg: a oposição ao fetichismo dos meios musicais e a restauração da dinâmica temporal, ambas

indispensáveis para a estruturação de uma música livre da coação típica de sistemas normativos de composição (BMT 16-18; AOM 110).

Sem a nada renunciar, mas também sem nada fetichizar, nem o passado, nem o presente, Berg reuniu a tonalidade ao dodecafonismo, enfrentando o espinhoso resultado de uma cisão da unidade musical em razão das contradições internas (BMT 17-19; FNM 89). Por meio da transição mínima, que realiza o desmembramento do tema a somente uma nota para o movimento de sua posterior reconstituição, Berg, sem a utilização de uma mistura arbitrária entre os materiais, deriva o mais recente a partir de re-elaborações do mais antigo, explicitando a continuidade histórica entre a tonalidade e o dodecafonismo (BMT 16-17, 106-107). Além de fornecer mais dinâmica ao funcionamento do material da tradição, a engenhosidade do procedimento de Berg vence a rigidez dodecafônica, reintroduzindo o tempo na composição com a formação de uma unidade processual informal, que, marcada pela representação de imagens em constante mudança — no caso, pelo movimento perpétuo de dissolução dos temas —, progride de maneira discreta e frágil, porém, ininterrupta, mediante linhas cromáticas muito bem dispostas (BMT 16-17, 106-107; AOM 122-124, 126; FNM 89).

#### **4.5) Fragmentação: a expressão do recalcado**

A pesada marcha dissonante da música de Schönberg exprime de modo sincero a crise da modernidade, instaurada em função das constantes transformações sociais após o renascimento. Esse processo, que se torna mais intenso com o advento da revolução industrial, alcança o seu ápice no capitalismo tardio, um contexto histórico marcado pelo contínuo processo de empobrecimento da subjetividade.

Nos âmbitos da música e da sociedade, observa-se uma dificuldade de elaboração e organização consistentes pelos paradigmas e princípios tradicionais, bem como pelos mais recentes. Situação que agrava quando um processo criativo, seguindo o seu entusiasmo

progressista, parece esquecer-se que a história decorre de mudanças e permanências, não se constituindo por um abandono repentino e absoluto do passado. Parece-nos que a consciência de Schönberg sobre a necessidade dessa alternância entre os elementos do passado tonal e do presente dodecafônico possibilita os desenvolvimentos finais de sua música, desconsiderando a alternativa de um retorno reacionário ao sistema tonal, bem como a utilização exclusiva do aparato dodecafônico, para articular as grandes formas musicais em um novo momento da história. Essa última estratégia de Schönberg para produzir uma diferenciação significativa a partir do dodecafonismo, todavia em certo prejuízo da dialética do material, impele o compositor ao uso da técnica no seu estágio mais avançado. A figura do sujeito, que caminha de modo autônomo e sem regras seguras por circunstâncias limítrofes em tempos modernos marcados pela obediência acrítica às normas sociais, traduz *grosso modo* a condição de Schönberg, que assume os possíveis riscos e prejuízos da liberdade em relação ao ideal musical dodecafônico.

Encabeçando o instante histórico de maior acentuação desse processo de desagregação da estrutura social e musical, Schönberg tornou possível a concretização dos mais evidentes, bem como dos mais secretos impulsos da música. Os antagonismos sociais, que se manifestaram de modo um tanto velado em Bach, Beethoven e Wagner, devido à força de coesão da unidade tonal, aparecem estrondosamente em Schönberg a partir da tensão constante, portanto, jamais resolvida, na forma fragmentária de sua música. O dodecafonismo liberto de suas próprias amarras denuncia um caótico cenário social de opressão e alienação, produzindo a negação determinada de toda reconciliação fraudulenta provinda da síntese artificial e totalizante de seus elementos mais indômitos. É importante observar que, apesar de toda objeção à síntese, a forma fragmentária da música de Schönberg se apresenta, sem uma imagem afirmativa e concludente, como sinal de uma possibilidade de futura reconciliação social mediante a reunião não totalitária das diferenças. Além de ser expressão

reflexiva e crítica dos conflitos sociais, a unidade fragmentária permite a incorporação não violenta de vestígios miméticos recalcados outrora pelo domínio do material por procedimentos tradicionais com base na supervalorização da unidade formal. A figura da dissonância exprime a negatividade recalcada pelo progresso da civilização, pois concretiza a inclinação antiga e renitente do mimético mediante a ruptura da coerção formal disposta pela unidade totalitária proveniente das determinações racionais e empíricas do esclarecimento. Como um veículo evasivo ao registro identitário, a dissonância destitui o homem de sua postura de senhor de si e da natureza, por denunciar a fragilidade dos artifícios presentes na elaboração desse domínio. A recusa em servir como passatempo alienante, a exposição honesta da precária condição humana e a ferida narcísica aberta pela música dissonante de Schönberg constituem mais um motivo de resistência à recepção de sua obra no capitalismo tardio.

Após analisarmos como a composição de Schönberg adquire um estatuto de conhecimento crítico acerca da realidade sócio-histórica, compartilhando diversos critérios de estruturação com a proposta de Adorno de uma filosofia do concreto, mediante forte oposição ao fetichismo positivista de uma objetividade musical, é preciso compreender como a experiência de sua audição favorece a formação de uma espécie de autoconhecimento no ouvinte.

#### **4.6) Música e autoconhecimento: uma reflexão do dissonante**

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

Nossa reflexão sobre a dissonância para se pensar em uma estética musical se guiará pela seguinte proposição: a dissonância vincula-se essencialmente à fragilidade humana.

É em virtude do choque produzido pela dissonância, que a angústia, núcleo da expressão em Schönberg, se manifesta na forma musical. Apesar de se constituir mediante a subjetividade (mas longe de ser uma mera manifestação da interioridade do sujeito), a

expressão, ao gravitar em torno da angústia, adquire seu caráter objetivo, uma vez que representa uma condição humana generalizada diante de uma situação universal: a solidão e a opressão, revelando uma tensão existente entre os indivíduos e a realidade objetiva no capitalismo tardio (AS 172; DND 75, 98, 101, 124; FNM 27, 39-46, 104; TE 131). Quanto a essa universalidade, fundamental para estruturação da objetividade musical, Adorno diz:

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)

A reclusão angustiante expressa na música de Schönberg, como mediação interpessoal produzida pela vivência coletiva da solidão, representa pertinentemente a realidade social do capitalismo (FNM 43). Embora se caracterize pela alienação das pessoas em relação às outras do seu convívio social, a solidão acaba por vinculá-las pelos laços do sentimento mais forte e real existente no opressivo cenário do capitalismo. Produto da turbulência pulsional proveniente de representantes recalcados, mas ainda não completamente domesticados, nas profundezas do inconsciente, a angústia se encontra representada musicalmente pelos choques musicais em suas tortuosas e irregulares linhas melódicas dissonantes, que trazem aos ouvidos a lembrança do desespero asfixiante típico do desaguamento daquela emoção sobre o corpo pela psique. A observação de Freitas sobre a acusação de que a música de Schönberg seria individualista, marcada pelo isolamento praticamente absoluto do sujeito em relação ao coletivo, torna a questão mais clara:

Essa crítica é falha, porém, ao não considerar que esse individualismo possui origem social, tornada evidente na medida em que o sujeito e a sociedade se comunicam nos pontos de falha da

integração de ambos os polos, ou seja, na angústia diante da frustração erótica e econômica. Isso implica dizer que a música nova, em contraste com a avaliação corrente de ser um puro jogo esteticista, possui um significativo impulso de crítica social. (EAF 13)

A objetividade do momento de expressão da angústia também se funda no fato de ser ele relativamente independente da intencionalidade do compositor, na medida em que se constitui sob a forte influência de conteúdos miméticos inconscientes, a um só tempo unidos e separados no homem pela pressão do processo histórico de esclarecimento, não se tratando, por conseguinte, de uma derivação direta das disposições subjetivas (EAF 15; FNM 103, 112, 131, 143; TE 69). Freitas diz:

Trata-se de uma expressividade material, uma subjetividade pontualmente concreta e pouco reconhecível segundo os critérios de uma subjetividade pessoal. A dimensão expressiva da nova música corrói, ao mesmo tempo, tanto o sujeito quanto tudo o que convencionalmente deveria exprimi-lo. Isso significa de forma paradoxal, tanto negar uma aparência de totalidade capaz de figurar o sujeito, quanto a necessidade de aglutinar todos esses elementos pontualmente concretos em uma nova espécie de totalidade formal, extraída dessa concretude dos elementos mimético-expressivos. (EAF 15)

Desse modo, contrária a um comedimento racional, que prejudica por vezes a comunicação espontânea da angústia e de suas raízes, a não intencionalidade dessa música e da arte em geral possibilita o registro da difícil e sofrida trajetória da humanidade de modo mais arguto e sincero, com um aspecto de objetividade superior aos documentos históricos (FNM 42, 103; TE 173).

Sem deixar dúvidas sobre sua origem sexual, a expressiva articulação dissonante de *Erwartung*, ao representar o explosivo conteúdo libidinal inconsciente da angústia social, impacta os ouvintes regressivos temerosos da conscientização de sua real e lamentável situação dentro da sociedade capitalista (FNM 17, 42). O contraste extremo dos choques que definem a lei formal da obra revela que, “de um ponto de vista psicanalítico, esse fundo do qual emerge o sofrimento é, propriamente, o dos conflitos sexuais inconscientes, tornados



visíveis na música de Schönberg, como na expressividade da angústia, da premonição, na ruptura desesperada em relação ao objeto de amor” (EAF 12). Fortemente amparada e estimulada por uma configuração narcísica advinda de um opressivo sistema social, que se encontra sob influência incessante da indústria cultural (PN 278), a débil constituição psíquica dos ouvintes regressivos provoca a rejeição da música de Schönberg. Essa sonoridade expõe a fraqueza do indivíduo perante o estado de coisas atual, bem como refreia seus antigos hábitos auditivos, pautados pelo prazer narcísico do sempre igual no reconhecimento fácil de formas em plena estereotipia dos passatempos musicais da indústria cultural, os quais são consumidos como fuga ilusória da realidade opressiva (DE 117-120, 128, 130, 133-135; FNM 21)<sup>142</sup>. A repulsa à música de Schönberg pelos ouvintes regressivos coincide com a avaliação de Adorno acerca do reacionarismo da recepção perante a peculiar ênfase expressiva da arte moderna, uma vez que nesse último caso, de acordo com o filósofo, 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 do público para com a ambiguidade resultante da abertura ao momento de reflexão na experiência estética — seja na recepção ou na produção da arte — (TE 136), é também compartilhada pelos ouvintes regressivos. Não por acaso, esse tipo de público, em acordo com a assimilação passiva, aceita sem hesitação o fornecimento da indústria cultural de um material pré-digerido, ficticiamente objetivo, destituído da exigência de esforço interpretativo e confirmador de uma cotidiana visão de mundo sustentada por uma aparente unidade social harmônica encobridora da turbulenta e angustiosa realidade (DE 117-121; SC 24-26). A negatividade da representação musical de Schönberg se choca com o gozo narcísico obtido pelo indivíduo mediante a confirmação de sua convicção, como ausência de dúvida mediante a univocidade de sentido, a respeito de si e

---

<sup>142</sup> Goehr, Lydia, “Dissonant works and the listening public”, p.230-231, 235.

da realidade social a partir de representações positivadas, portanto, livres de contradição, oferecidas pelas mercadorias culturais.

#### **4.6.2) Uma descentrada experiência de alteridade**

A crítica radical à subjetividade, acarretada pela substancial negatividade representada na dissonância da música de Schönberg em contraste enfático com a unidade narcísica de um espírito reificado, é um catalisador fundamental para a conscientização do indivíduo acerca de si e da realidade externa.

A sonoridade dissonante de Schönberg conduz o ouvinte a uma vertigem em relação a si mesmo e ao mundo, ao favorecer figuração estética do recalcado, já que, segundo Adorno, a arte, mediante a expressão, possibilita a assimilação do difuso e flutuante pela consciência, sem provocar a asfixia da libido (TE 70). Por um deslocamento de sua habitual cognição, forjada a partir de uma sintetizante lógica identitária, o indivíduo é incitado à reflexão de sua penosa condição na sociedade capitalista, despertando para a urgência do acolhimento daquilo que, alienado nas realidades interna e externa, provoca estranhamento e pavor incomensurável (TE 66, 101). Impactado pela antitética estrutura negativa da obra, o ouvinte se apercebe de seu neblinoso núcleo pulsional, resistente à determinação pelas representações narcísicas provindas da razão instrumental, identificando-se reflexivamente com os demais sujeitos e objetos, que possuem sua alteridade sob as mesmas condições restritas de manifestação em uma sociedade consolidada a partir da repressão da perturbadora diferença (PN 288, 300, 317-319). Como observa Adorno a partir de uma análise crítica sobre Kant, apesar de o sujeito adquirir certa independência em relação à realidade, sobressaindo-se a ela mediante seu domínio pelo pensamento, ele não pode se excluir da categoria de objeto e de seus critérios sociais de apreensão, por mais que torne oculta essa afinidade (SO 195). O vigor desse processo de conscientização nos indivíduos suscetíveis à verdadeira experiência estética deve-se ao fato de que o impacto da obra e os diversos complexos de identificação materializados

— entre o conteúdo negativo da obra, a alteridade despertada do sujeito e o seu correlato na realidade —, encontram-se acompanhados da reflexão, estruturando uma experiência [*Erfahrung*], ao contrário da situação de uma vivência [*Erlebnis*], baseada apenas na recepção da imediatidade dos elementos sensíveis pela percepção.<sup>143</sup> Assim, o que temos é uma emoção profunda, que desvia momentaneamente o pensamento da órbita comum de suas convicções autoconservativas ao provocar um estremeamento do eu mediante a irrupção da objetividade na consciência subjetiva (TE 81, 274-275). Diferentemente da “vivência”, em que inexistente uma propensão significativa à reflexão sobre o conteúdo sensível em virtude de necessidades autoconservativas, a “experiência” proporcionada pela obra contribui para a conscientização da natureza pulsional recalcada do sujeito. O reconhecimento do não-idêntico, por meio de uma postura mais crítica, faz com que ele deixe de ser alvo de uma reatividade sintomática, alimentada pelo terror do sujeito frente ao seu caráter de alteridade. Desse modo, a experiência estética conduz temporariamente o sujeito para longe dos destinos autoconservativos de seu pensamento, mediante um abalo promovido por uma não-identidade que instaura uma verdade: as estruturas nada harmônicas da realidade e do núcleo subjetivo. Adorno enfatiza que o desvio é realizado apenas no plano do pensamento — uma ruptura com o condicionamento imposto pela autoconservação ao intelecto —, já que, apesar de isso apontar para uma possibilidade de uma vida liberta das normas autoconservativas da razão

---

<sup>143</sup> 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. Adorno, Theodor, *Teoria estética*, p.101, 117, 142, 384; Adorno, Theodor, “Arnold Schönberg (1874 – 1951)”, p.146. 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. 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.

instrumental, não é possível uma transposição real, positiva, política etc., do plano da liberdade vivida no estético para o mundo sócio-empírico (TE 290).

Os movimentos pulsionais, decorrentes da comoção da estrutura egóica pela força da dissonância, influenciam de forma decisiva o conhecimento sobre a realidade, direcionando-o para aspectos outrora ocultos do mundo sensível, colonizado pela razão instrumental, seguindo a demanda de codificação do fluxo caótico das percepções pela unidade totalitária da consciência.

Vale observar que esse autoconhecimento do sujeito sobre sua alteridade pulsional refere-se apenas a um plano desiderativo universal do ser humano, não constituindo, de modo algum, uma compreensão dos conteúdos libidinais individualizados, como traumas e fantasias inconscientes. Uma liberdade mais efetiva diante desses complexos determinantes da psique do indivíduo está no âmbito da competência clínica psicanalítica, com a qual a arte não pretende igualar em seus efeitos, nem é capaz de fazê-los, por mais emancipatória que seja a proposta de sua práxis. Essa observação se mantém afinada com a teoria estética de Adorno, que não reivindica uma eficácia clínica para a arte.

Nessa experiência de alteridade proporcionada pelo impacto dissonante da música de Schönberg, o afloramento do não-idêntico do sujeito e da realidade ocorre mediante uma interligação extremamente dialética, estabelecendo uma via de mão-dupla entre eles. Na instância do primeiro, o negativo, além das características particulares do indivíduo fugidias aos estereótipos sociais, apresenta-se fundamentalmente, e mais radicalmente, como pulsão, elemento interno constitutivo do ser humano inapreensível por categorias convencionais da razão instrumental (PN 215). No segundo caso, o conteúdo em silêncio são as diversas contradições e conflitos presentes na realidade sensível e social, na qual o sujeito se encontra imbricado, constituindo e sendo constituído. Se, por um lado, a experiência da realidade social é assimilada de acordo com as representações moldadas por uma consciência sujeita à

influência das moções pulsionais, por outro, estas, em sua força propulsora do desejo, necessitam de simbolizações condizentes com o contexto histórico 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 constante exposição de indefectíveis objetos totais, distensionados pela mais alta tecnologia, e da regra de tudo desejar para nada desejar, a música de Schönberg, em seu estatuto de arte autônoma, não promete ao indivíduo aquilo que não pode ser fornecido dentro de um estado de profunda cisão (DE 118, 120, 132-133; DBA 152; FNM 21)<sup>144</sup>. Provocada por essa música, a penosa reflexão acerca das feridas mais profundas do indivíduo e das múltiplas fissuras da realidade propicia ressignificações simbólicas mais consistentes, uma vez que, desvinculadas de referências estereotipadas produzidas em larga escala, permitem uma formalização do desejo mais condizente com suas reais possibilidades de concretização no capitalismo tardio.<sup>145</sup>

Segundo Adorno, a dissonância é a verdade da harmonia (TE 130)<sup>146</sup>, o que pode ser traduzido como: o negativo é a verdade da realidade. Musicalmente, a dissonância é elemento fundamental à progressão de Bach, mediante a força de movimento do trítone, a Schönberg<sup>147</sup>, alcançando a potência de construção formal do acorde de doze sons, e ainda em momentos anteriores da prática musical, nos quais a dinâmica sonora se desenvolve para contornar a tensão — canto gregoriano —, ou contrariamente, para explicitá-la — ritos

---

<sup>144</sup> Baudrillard, Jean, *Da sedução*, p.23, 31; Goehr, Lydia, “Dissonant works and the listening public”, p.236.

<sup>145</sup> Amaral, Mônica, “A sublimação estética nos interstícios da cultura contemporânea”, p.315.

<sup>146</sup> Como Adorno observou, é a dissonância que garante a harmonia, o feio que produz o belo, que é uma interdição conciliatória em relação ao primeiro. Adorno, Theodor, *Teoria estética*, p.60.

<sup>147</sup> A partir de Schönberg podemos pensar na idéia de profundidade do conteúdo latente dissonante necessário à harmonia, já que o compositor compreende a dissonância como elemento mais distanciado e menos evidente do que a consonância na construção unidade harmônica. Schönberg, Arnold, *Harmonia*, p.58.

primitivos.<sup>148</sup> Quanto à realidade social capitalista, é uma efetiva situação de conflito que se acoberta sob a aparente convivência harmoniosa entre os indivíduos. No âmbito da unidade de apreensão/representação da realidade sensível formada por sistemas totalitários com conceitos universais provindos da razão instrumental identitária, a verdade se apresenta nos momentos evasivos de não-identidade, responsáveis pela constituição da particularidade dos objetos (PN 254). No plano do sujeito, a pulsão, de acordo com todo seu caráter de não-intencionalidade abissal, é a raiz, a verdade mais substantiva, da estrutura psíquica e cognitiva mais superficial constituída pela consciência.<sup>149</sup>

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

Como barreira a um amplo estado de decadência civilizacional, a música de Schönberg deixa aberta a esperança, ainda que ínfima, de restabelecimento do esquematismo kantiano usurpado pela indústria cultural, uma vez que ela transforma a compreensão ao despertar o sujeito quanto a sua real condição no mundo. De acordo com Adorno, o esquematismo é a capacidade de ajuizamento autônomo sobre a multiplicidade sensível, podendo-se apresentar na apreensão crítica de uma obra ou da realidade social (DND 49)<sup>150</sup>. A verdade contida na música de Schönberg, ao contrário de ser comodamente preestabelecida, é construída mediante o investimento subjetivo em uma audição atenta, articulada por um pensamento impulsionado e influenciado perenemente pelo desejo<sup>151</sup>. Ao desferir um forte 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 se encontram dominados como o homem

---

<sup>148</sup> Wisnik, José Miguel, *O som e o sentido*, p.75-76, 99.

<sup>149</sup> Freitas, Verlaine, “Sublimação: a ruptura da inércia mimética do desejo”, p.2.

<sup>150</sup> Duarte, Rodrigo, “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”, p.102.

<sup>151</sup> Como observa Safatle, Adorno insiste na ideia 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. Safatle, Vladimir, *A paixão do negativo*, p.214.

mediante a violência da razão instrumental — a dissonância atinge a base da debilitação da subjetividade, na medida em que provoca a reflexão acerca da sua causa nos mais distintos âmbitos: guiar a vida, majoritariamente, pelos imperativos da autoconservação.

A estrutura musical dissonante de Schönberg exprime seu conteúdo de verdade de maneira agudamente negativa e, por conseguinte, pouco evidente. Em primeiro lugar, isso se relaciona ao fato de a música ser a mais abstrata das artes, em razão de seu próprio material — os sons e suas articulações.<sup>152</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 positivada do seu conteúdo — no caso, um quadro sócio-histórico de fortes antagonismos (PA 187, 188, 191) —, o que é uma característica importante, cuja desconsideração implicaria em falsidade, já que não se pode figurar um estado de reconciliação, enquanto a realidade permanece eivada pela brutalidade de uma gigantesca coerção e pelas mais diversas e profundas cisões — homem-natureza; indivíduo-sociedade; conceito-objeto; e outras.<sup>153</sup> A música de Schönberg promove um vislumbre de um futuro emancipado, mas sem figurá-lo de modo afirmativo. Para não trair a utopia, é necessário que ela seja mantida de forma não realizada, devendo, portanto ser representada somente como possibilidade de concretização — no máximo, como antecipação alegórica —, expurgando a aparência de reconciliação efetiva (TE 46). Se a arte manifesta um porvir, objetivando-o (principalmente quando as condições sociais presentes indicam o contrário), constitui a negação dele, já que o apresenta como realizado (PA 171, TE 45). Por fim, a negatividade do conteúdo da música de Schönberg é mantida pela expressão sempre enigmática e nada

---

<sup>152</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. Buck-Morss, Susan, *The origin of negative dialectics*, p.130.

<sup>153</sup> Jarvis, Simon, *Adorno: a critical introduction*, p.33.

unívoca de seu sentido<sup>154</sup>, cuja compreensão de suas ramificações mais subterrâneas não se mostra tão facilmente disponível e necessita de se ancorar na Estética (AM 215-216, FNM 104). O objeto artístico, com toda sua carga enigmática, somente pode ser assimilado de forma mais substantiva — porém sem receber uma solução definitiva — mediante o trabalho conjunto entre a teoria e a experiência (AM 215-216, FNM 104).

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 mudança sensível do *status quo*. Por meio 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, uma vez que não se presta ao esforço de uma representação direta da realidade, e, conseqüentemente, realiza uma crítica da razão. Os diversos antagonismos da sociedade administrada mantêm a força estética de sua alteridade apenas quando são representados adequadamente pelo discurso musical, sem abrir mão do seu aspecto não-evidente. O protesto da música de Schönberg contra a sociedade administrada e contra a sua respectiva aparência de reconciliação aponta para a possibilidade de transfiguração social, na medida em que a estrutura da composição esboça um cenário inexistente, porém exequível: a reconciliação. A síntese não coercitiva dos elementos musicais antagônicos, acentuadamente contrastantes, ao não representar a reconciliação como uma situação concreta, é indispensável para despertar, bem como nutrir, a esperança de um futuro diferente, mais humano. As dificuldades cognitivas e psíquicas impostas ao ouvinte

---

<sup>154</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 que a impede de se tornar um veículo ideológico, na medida em que 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. Buck-Morss, Susan, *The origin of negative dialectics*, p.130.



pela complexa sonoridade dissonante de Schönberg constituem parte do árduo trabalho de assimilação de uma construção estética marcadamente enigmática e abstrata.

Com toda a reflexão do nosso tema de trabalho, fica compreendido como a música de Schönberg se apresenta como um objeto extraordinário de conhecimento. Atenciosa para com a não-identidade, a sua complexa sonoridade dissonante estabelece forte oposição ao calamitoso estado de alienação do capitalismo tardio, marcado amplamente pelo narcisismo e pela reificação.

## Conclusão

Com o final de nosso trabalho, cremos ter demonstrado como a música de Schönberg se constitui uma via *sui generis* de conhecimento. Além de ser o modelo estético *par excellence* em que Adorno apoia seu pensamento, estabelecendo um contraste enfático com a ciência positivista estruturada pela razão instrumental, ela aproxima arte e filosofia, trazendo em sua forma fragmentária uma representação acentuadamente crítica da realidade sócio-histórica e a possibilidade de uma transformação, mesmo que fugaz, da percepção/consciência notoriamente narcísica dos ouvintes.

Nossa pesquisa se realizou fundamentalmente mediante a contraposição e busca de afinidade entre o pensamento de Adorno e o dodecafonismo de Schönberg, necessitando percorrer alguns grandes temas, como o da história da razão instrumental e o da cultura de massa, para expormos ao final o assunto principal da tese. O resultado dessa primeira tarefa, com a elaboração dos dois primeiros capítulos, forneceu-nos a base para a demarcação de diferenças substanciais entre os pares antagônicos razão instrumental-indústria cultural e dialética negativa-dodecafonismo, propiciando uma melhor apreensão do hiato existente entre eles e do vínculo entre os seus integrantes. Cabe ressaltar que construímos esses paralelos atentos à observação de Adorno de que música e filosofia, apesar de toda afinidade, são campos distintos, estruturando-se a partir de expedientes próprios.

A atenção para com determinadas questões de ordem psicanalítica na *Dialética do esclarecimento* permitiu-nos problematizar algumas de suas concepções, proporcionando um entendimento mais abrangente. Nesse sentido, nossa aposta interpretativa, visando estabelecer aproximações entre a gênese da razão instrumental identitária e o fenômeno do narcisismo no primeiro capítulo, produziu elementos relevantes para a composição da tese. Vimos que o narcisismo encontra-se presente em toda a *Dialética do esclarecimento*, destacando-se em

especial no excurso “Ulisses ou mito e esclarecimento”, em que a ideia de uma história primeva da subjetividade se assemelha fortemente à descrição psicanalítica da formação da narcísica do eu, possuindo alguns pontos em comum fundamentais: propensão à identidade, manutenção de uma unidade sintetizante, temor da dissociação e sentimento de onipotência pelo domínio da realidade.

O passo seguinte, com a reflexão sobre o *modus operandi* da razão instrumental a partir da dinâmica e das características do narcisismo, ajudou a reforçar a perspectiva de nossa leitura, demonstrando diversos momentos da presença da dimensão narcísica na *Dialética*. Pelo progressivo domínio da realidade, a razão instrumental produz seu sentimento de poder, impondo a sua vontade mediante o estabelecimento de uma relação coercitiva de identidade entre conceito e objeto. E como vimos, essa correspondência ilusória procura manter a unidade totalitária do pensamento, obliterando os elementos de alteridade, de modo a fornecer representações que são familiares ao sujeito, elaboradas de acordo com sua imagem e com sua perspectiva autoconservativa. A percepção da incongruência entre o pensamento e a realidade desperta angústia, uma vez que traz consigo a ameaça de fragmentação da totalidade conceitual.

O conjunto dessa investigação serviu para sustentarmos a hipótese de que o narcisismo, expresso pelo primado do sujeito e presente no idealismo pela ênfase na força constitutiva da subjetividade, constitui precisamente o ponto de divergência entre a razão instrumental e a dialética negativa, é a base a partir da qual surgem seus múltiplos antagonismos.

Depois de focalizar esse comportamento narcísico da razão instrumental, procuramos estruturar no capítulo dois uma compreensão sobre a maneira como ele encontra-se enraizado no entretenimento da música leve, evidenciando a amplitude da sedimentação do esclarecimento na indústria cultural.

O resultado foi constatarmos uma permeação generalizada da cultura de massas pelas características fundamentais do narcisismo a partir da extrema padronização das mercadorias culturais, levando-nos a considerar o fenômeno como o princípio estrutural do funcionamento das relações entre arte e sujeito nesse âmbito do capitalismo tardio.

O título do capítulo, “A indústria cultural: o suporte narcísico das massas”, já exprime esse eixo primordial de nossa reflexão. Inicialmente, a partir de um apoio na ideia de retroatividade em Adorno, apontamos para a existência de uma demanda narcísica interna, pelo meio da qual a indústria cultural encontra ressonância no sujeito, alimentando continuamente essa tendência para manter a conformidade ao *status quo*. Vimos que a estrutura típica das mercadorias culturais, marcadas pela padronização, a exemplo da música leve de entretenimento, opera prioritariamente a produção da identidade entre o pensamento e a realidade — seja social ou estética —, garantindo a satisfação narcísica do sujeito, ao confirmar, ainda que ilusoriamente, a sua convicção acerca dela. A padronização promove uma homogeneização da cultura, transformando-a, a partir da força estereotipante do estilo, em uma unidade do sempre igual — em que tudo é substituível e facilmente reconhecível — com a assepsia da diversidade das manifestações artísticas pela lógica da semelhança.

O próximo passo foi investigar o processo de padronização por seu caráter de fetichismo, cuja acepção em *O fetichismo na música e a regressão da audição* possui clara influência da tradição marxista. Estabelecendo-se no texto pelo desenvolvimento do tema da degradação do valor de uso pelo valor de troca no sistema de produção capitalista, o conceito de fetichismo em Adorno procura abordar a determinação/subjugação das condições específicas constitutivas da música por fins extrínsecos, os quais, além de serem bastante variados — como vimos a partir da ideia de Baudrillard de valor de signo —, são predominantemente narcísicos no contexto da indústria cultural. Demonstramos que esse aspecto narcísista é ainda mais marcante na teoria psicanalítica, que concebe o fetichismo

como o paradigma da perversão, uma vez que o desvio é a regra fundamental do seu *modus operandi*. Sua atividade de deslocamento metonímico substitui o todo pela parte, de modo a ofuscar o interesse nos aspectos específicos e determinantes da completude do objeto com o propósito defensivo de recusar esse momento de alteridade, que coloca em xeque a identidade entre pensamento e realidade, resultando em angústia para o sujeito fetichista. Mediante o destaque de outras nuances do fetichismo, essa análise serviu-nos para repensarmos a concepção em Adorno, de maneira a concluirmos que o narcisismo é um fator predominante na indústria cultural, manifestando-se notoriamente pela padronização nos âmbitos da produção e da recepção musical. Dado que a música leve se diferencia decisivamente da música séria devido a sua estrutura padronizada, a constatação sobre a dimensão narcísica, ao revelar novas nuances, reforçando essa característica, torna o contraste entre elas ainda mais enfático.

Embora Adorno não enfoque de forma mais minuciosa a noção do narcisismo, ela nos parece ligar-se intimamente aos grandes desafios de sua filosofia, dentre os quais está a tarefa de enfrentamento crítico da primazia do sujeito, ao reconhecer a necessidade de incorporar o objeto ao conhecimento conforme seu aspecto não-idêntico obliterado pela razão instrumental. Adorno, porém, vincula a origem do narcisismo quase exclusivamente às condições sócio-econômicas do capitalismo tardio, deixando de focalizar outros elementos que nos parecem relevantes. Isso levanta uma indagação: embora realize uma apropriação sofisticada de conceitos da psicanálise, não seria o caso de Adorno ter se detido mais prolongadamente em questões dessa área — como é o caso do narcisismo, indispensável para a reflexão da contraposição entre sujeito e objeto —, para estabelecer uma crítica cultural ainda mais pujante? Acreditamos que esse reposicionamento da teoria, que é realizado por autores como Vladimir Safatle, Verlaïne Freitas e mesmo por Jean Baudrillard — em que a referência a Adorno não se encontra explícita, apesar de inúmeras semelhanças —, é uma

via produtora para a renovação de sua crítica, construindo novos diagnósticos sobre a realidade social. Acreditamos que o pensamento de Adorno seja extremamente propício a iniciativas como essa, pois se recusa a uma síntese sistemática e alguns assuntos relevantes são apenas aludidos, deixando margem para aprofundamento interpretativo. Dessa forma, cabe estabelecer certa “infidelidade” para com os textos de Adorno — como ele mesmo apregoa em relação à interpretação da obra musical —, evitando uma leitura ortodoxa, para explorar as entrelinhas e os elementos que não despertaram a atenção dele e de parte seus comentadores, e assim propiciar o florescimento de potencialidades ainda ocultas, de maneira a fazer progredir o pensamento crítico.

No capítulo três, procuramos apresentar uma compreensão do funcionamento da dialética negativa, de acordo com seu programa de restituição do não-idêntico da realidade ao conhecimento, ressaltando algumas questões de ordem estética e psicanalítica para tornar mais evidente a gravidade do impacto de sua divergência para com a conduta marcadamente narcísica da razão instrumental.

Dado que a *Dialética negativa* possui forte ressonância com a *Dialética do esclarecimento*, foi fundamental explorarmos alguns dos momentos de continuidade entre elas, como a concepção do não-idêntico, figura central de nossa reflexão no capítulo. Nesse sentido, a análise do tratamento anterior dessa ideia por Kant e Hegel — interlocutores explícitos da *Dialética negativa* —, ao verificar as similitudes e disparidades em relação ao seu sentido em Adorno, ajudou-nos a construir uma compreensão dialética do não-idêntico e a enxergar que em ambas as *Dialéticas* o tema da não-identidade é marcado pela influência concomitante dos referidos autores, diferindo apenas pela ênfase em cada texto. Se por um lado, como vimos, o não-idêntico na *Dialética do esclarecimento* é caracterizado predominantemente pela ideia de Kant da “coisa em si”, destacando-se como um resíduo mimético evasivo ao campo da identidade do pensamento, por outro lado, na *Dialética*

*Negativa*, ele se encontra em grande proximidade com o absoluto de Hegel, manifestando-se pelo aspecto transitório — porém determinante — das condições históricas da realidade. Embora realmente tenhamos priorizado essa última face do não-idêntico nesse capítulo, não deixamos de contemplar o matiz kantiano da questão, sendo utilizado em especial para compreender a alteridade da pulsão. De certo modo, podemos dizer que a chave para a formulação *sui generis* do conceito de não-idêntico por Adorno, no que se refere à contribuição do idealismo — portanto, desconsiderando no momento Freud, Marx e Benjamin —, deve-se ao fato de ele ter sido mais otimista que Kant, mas, por outro lado, mais cético que Hegel.

Essa ênfase inicial no plano histórico desenvolveu-se em outros momentos do capítulo, tornando-se o eixo principal de contraposição ao problema do narcisismo, na forma do primado do objeto. Em nosso texto é a história que auxilia compreender a superação por Adorno tanto da não-identidade em Kant — ao contestar o aspecto de natureza dos limites autoconservativos da cognição —, quanto a de Hegel, por compreender a história como um processo aberto de significação, sem reconciliá-la na figura do absoluto. O fato de Adorno enxergar a história como não-linear, que estrutura o sentido do presente principalmente a partir de um retorno dialético ao passado, revelando traumas e contradições — como vimos, possuindo uma imensa afinidade com a temporalidade psicanalítica —, foi fundamental para considerarmos o não-idêntico pelo aspecto histórico da realidade, e não somente como uma resistência sensível desta ao pensamento. Essa ideia da realidade como um processo não-linear e em permanente construção possibilita a inserção do não-idêntico no procedimento contelatório de organização e ressignificação dos conceitos, manifestando-se em Adorno como a indeterminação insondável do movimento de transitoriedade das condições históricas, de modo a fazer jus ao *hic et nunc* de Benjamin, como também ao caráter de especificidade do valor de uso em Marx.

Essas qualidades da história — incorporadas na escrita fragmentária de Adorno, seguindo o princípio formal do ensaio — estruturam majoritariamente a sua crítica ao positivismo a partir da contestação dos quatro pilares do *Discurso do método* de Descartes, os quais codificam o desejo narcísico do esclarecimento na construção da identidade plena entre realidade e pensamento. A atenção da dialética negativa para com a realidade histórica caracteriza-a como uma filosofia do concreto, quebrando paradigmas da tradição filosófica, ao elaborar a verdade do objeto com base em seus elementos contextuais, ao contrário de se estabelecer pelo fetiche de conceitos universais atemporais no intuito de alcançar uma origem primordial. Nesse sentido, incluem-se a recontextualização de diversas categorias e princípios, a exemplo do novo uso da retórica, que implica em um delicado debate sobre a linguagem com Hegel e Wittgenstein, ao permitir a representação expressiva da realidade, preservando a opacidade do objeto e evitando que suas contradições sejam anuladas em virtude do propósito de torná-lo comunicável de acordo com as regras da lógica. De certa forma, esse impulso histórico é fator estrutural para estabelecer a semelhança entre a filosofia de Adorno e a música de Schönberg, da qual o filósofo absorveu alguns paradigmas por enxergá-la como uma via revolucionária de formalização do pensamento.

Nesse capítulo, a teoria psicanalítica foi ainda fundamental na leitura de uma das ideias mais importantes de Adorno: a presença de um núcleo de objeto no sujeito, possibilitando demonstrar sua relevância para a consolidação do primado do objeto no plano da subjetividade, com a sua determinação a partir de dentro e de fora pela alteridade, respectivamente, pela pulsão e pela sociedade, refutando diversas pretensões narcísicas idealistas e positivistas.

O capítulo apresentou debates relevantes sobre a Dialética negativa e alguns de seus princípios, preparando o terreno para aproximações entre ela e a composição de Schönberg, de modo a demonstrar como esta se encontra profundamente vinculada ao problema do



conhecimento em Adorno.

Iniciamos o último capítulo definindo o termo “conhecimento” em três aspectos centrais que caracterizaram a nossa abordagem sobre o componente gnosiológico da composição de Schönberg: a transposição do paradigma de sua música para a filosofia de Adorno, a sedimentação da realidade sócio-histórica na obra de arte e a experiência do autoconhecimento.

Como no capítulo anterior, a história apresentou-se como elemento crucial. A partir dela estabelecemos a afinidade entre a composição de Schönberg e a filosofia de Adorno, permitindo compreender a primeira como um enfrentamento da razão instrumental no campo estético-musical, e a partir dele.

A recontextualização e a mutação de figuras e procedimentos musicais, trabalho que exigiu de Schönberg uma releitura crítica, atenta aos desígnios imanentes do material, ao contrário de uma busca pela reprodução fidedigna de formas pré-estabelecidas, constitui por assim dizer uma versão estética da proposta filosófica de compreensão da realidade a partir do primado do objeto. Como vimos, esse posicionamento diante do material musical permitiu a retomada e o avanço inédito de elementos de destaque em Bach, Beethoven e Wagner — o contraponto, a variação e a dissonância, respectivamente —, assim como procedeu Adorno na *Dialética negativa* com a reforma de categorias filosóficas — entre elas, “totalidade”, “negação determinada” e “não-idêntico”. Essa assimilação histórica do material testemunha também que Schönberg compreende o desenvolvimento dos meios técnico-musicais na mesma direção em que Adorno concebe a realidade pela forma aberta do ensaio, ou seja, como algo não-predeterminado, definido pela incompletude de sua transitoriedade. Isso se demonstrou como alicerce diferencial da composição de Schönberg, produzindo uma polarização radical em relação a Stravinsky, que à semelhança do positivismo, optou por um tratamento fetichista do material, ao buscar uma objetividade isenta de traços subjetivos e, por

consequente, reificada, profundamente alienada de sua construção histórica. Por outro lado, é também uma questão de fundo histórico, no caso, o enrijecimento da dimensão temporal na música, que afeta tanto Schönberg quanto Stravinsky (quanto o jazz), embora por motivos distintos, sendo apenas uma fase no primeiro, e uma norma no segundo. Realizada por razões e meios distintos, como vimos, essa obstrução do desenvolvimento musical estabelece a afinidade dos dois compositores com o positivismo, que, de acordo com a sua raiz mítica, predetermina de modo narcísico-fetichista o particular pelo universal, o presente pelo passado, constituindo-se na contramão do primado do objeto.

Para além de sua importância como guia fundamental da atividade de composição, a história destacou-se também como conteúdo representacional, potencialmente crítico, na música de Schönberg. Mediado apropriadamente pela expressiva estrutura dissonante, o contexto sócio-histórico opressivo do capitalismo tardio impacta a consciência do sujeito, provocando a irrupção de um estado de angústia, em virtude de ser apresentado com a força da objetividade de suas cisões e contradições, que se chocam com uma compreensão narcísica da realidade. Embora a música de Stravinsky também possua um conteúdo sócio-histórico sedimentado, este não pode ser transformado em fonte de autoconhecimento, dado que os meios técnicos da composição anulam o caráter crítico da arte, ao possibilitar apenas uma representação ideológica, portanto, alienante e conformista.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “Arnold Schönberg (1874 – 1951)”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *As estrelas descem à terra*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Em defesa de Bach contra seus admiradores.” In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Freud en la actualidad*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Kant’s critique of pure reason*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Neunzehn Beiträge über neue Musik”. In: *Musikalische Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- \_\_\_\_\_. “Notas sobre o filme”. In: *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. “O ensaio como forma”. In: *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mínima Moralía*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Resumé über Kulturindustrie”. In: *Theodor Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Sobre música popular”. 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.

\_\_\_\_\_. “The schema of mass culture”. In: *The culture industry: selected essays on mass culture: Theodor W. Adorno*. London: Routledge, 1991.

\_\_\_\_\_. *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: UNESP, 2013.

\_\_\_\_\_; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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.

BARATTO, Geselda. “A “psicologia do eu” e a psicanálise freudiana: das diferenças teóricas fundamentais”. In: *Revista de filosofia Aurora*, Curitiba, jul./dez. 2007, vol.19, n.25.

BASSANI, Jason; VAZ, Alexandre. “Mimesis e rememoração da natureza no sujeito em Theodor W. Adorno: para pensar a educação do corpo na escola”. In: *Pró-posições*, Campinas, jan./abril.2011, vol.22, n.1.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2007.

\_\_\_\_\_. *Da sedução*. Campinas: Papyrus, 2006.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense: 1987.

BERNSTEIN, J. M. “Negative dialectic as fate: Adorno and Hegel”. In: *Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BICCA, Luiz. *O mesmo e os outros*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

BLEICHMAR, Silvia. *Clínica psicanalítica e neogênese*. São Paulo: Annablume, 2005.

BOHLEBER, Werner. “Recordação, trauma e memória coletiva: a luta pela recordação em psicanálise”. In: *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, 2007, vol.41, n.1.

BOISSIÈRE, Anne. *La vérité de la musique moderne*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. New York: The Free Press, 1979.

CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T. W. Adorno*. São Paulo: EDUSP, 2006.

COOK, Deborah. *Adorno on nature*. Durham: Acumen, 2011.

\_\_\_\_\_. “Influences and impacts”. In: *Theodor Adorno: key concepts*. Stocksfield: Acumen, 2009.

\_\_\_\_\_. *The culture industry revisited: Theodor Adorno on mass culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1996.

\_\_\_\_\_. “Theodor Adorno: an introduction.” In: *Theodor Adorno: key concepts*. Stocksfield: Acumen, 2009.

DAHL, Gehard. “Os dois vetores temporais de *Nachträglichkeit* no desenvolvimento da organização do ego: a importância do conceito para a simbolização dos traumas e ansiedades sem nome”. In: *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, 2011, vol.44, n.80.

DEATHRIDGE, John; DAHLHAUS, Carl. *Wagner*. Porto Alegre: L & PM Editores, 1988.

DUARTE, Rodrigo. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias.” In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, jan.2007, n.2.

\_\_\_\_\_. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dizer o que não se deixa dizer: para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.

\_\_\_\_\_. “Esquema e forma: percepção e experiência na *Teoria estética* de Theodor Adorno.” In: *Theoria aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. In: *Studia kantiana*, São Paulo, 2002, vol.4, n.1.

\_\_\_\_\_. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FARIAS, Francisco Ramos de. “As três formas de negação à castração.” In: *Psicanálise e barroco em revista*, Rio de Janeiro, dez.2010, vol.8, n.2.

FOSTER, Roger. *Adorno: the recovery of experience*. Albany: State University of New York Press, 2007.

FREITAS, Verlaïne. “Adorno”. In: *Os filósofos: clássicos da filosofia*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, vol.3.

\_\_\_\_\_. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. “Adorno e Horkheimer: leitores de Freud”. In: *Remate de males*, Campinas, jan./jun.2010.

\_\_\_\_\_. “Expressividade e articulação formal na música de Schönberg, segundo Theodor Adorno”. In: *Fronteiras da música: filosofia, estética, história e política*. São Paulo: Editora de Publicações da ANPPOM, 2016.

\_\_\_\_\_. “O dissonante e o demoníaco: a insuficiência do negativo na teoria erótica e estética de Marcuse.” In: *Congresso internacional Dimensão Estética*, Belo Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. “Sublimação: a ruptura da inércia mimética do desejo”. In: *Congresso internacional estéticas do deslocamento*, Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. “Sublimação e pornografia na *Dialética do esclarecimento*: um comentário crítico”. In: *Teoria crítica revisitada*, Vila Nova de Famalição, 2014, vol.1.

FREUD, Sigmund. *A clivagem do eu no processo de defesa*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol.XXIII.

\_\_\_\_\_. *Conferência XXXI: a dissecação da personalidade psíquica*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol.XXII.

\_\_\_\_\_. *Fetichismo*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, vol.XXI.

\_\_\_\_\_. “Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol.XII.

\_\_\_\_\_. *Mal-estar na civilização*. In: *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. *Para introduzir o narcisismo*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol.XIV. Tradução modificada por Verlaine Freitas.

\_\_\_\_\_. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol.VII.

GARCIA-ROSA, Luiz. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução a metapsicologia freudiana vol.2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GEYSKENS, Tomas, VAN HAUTE, Philippe. *Confusion of tongues: the primacy of sexuality in Freud, Ferenczi and Laplanche*. New York: Other Press, 2004.

GOEHR, Lydia. “Dissonant works and the listening public”. In: *The Cambridge companion to Adorno*. New York: Cambridge University Press, 2004.

HAMMER, Espen. “Metaphysics”. In: *Theodor Adorno: key concepts*. Stocksfield: Acumen, 2009.

HEGEL, Georg Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2007.

HÖLDERLIN, Friedrich. “Patmos”. In: *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. São Paulo: UNESP, 1997.
- JARVIS, Simon. *Adorno: a critical introduction*. New York: Routledge, 1988.
- JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- KANT, Immanuel. *Resposta a pergunta: O que é o esclarecimento?* In: *Textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O seminário I: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LACAN, Jacques. *O seminário 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LAPLANCHE, Jean. *Freud e a sexualidade: o desvio biologizante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Novos fundamentos para a psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. “Notes sur Marcuse et la psychanalyse.” In: *La révolution copernicienne inachevée*. Paris: Aubier, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Problemáticas I: a angústia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Problemáticas IV: o inconsciente e o Id*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Vida e morte em psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.
- \_\_\_\_\_; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARKUS, György. “Adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry.” In: *Thesis eleven*, London, 2006, n.86.
- MARX, Karl. *O capital: livro I*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MODERNO, João Ricardo. “A atualidade negativa de Adorno”. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 2003, n.155.



- PADDISON, Max. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- PUCCI, Bruno. "O caráter assistemático dos escritos de Adorno". In: *Comunicações*, Piracicaba, 1998, vol.5, n.2.
- RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.
- RIBEIRO, Paulo de Carvalho. *O problema da identificação em Freud: recalçamento da identificação feminina primária*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo*. São Paulo: UNESP, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Fetichismo: colonizar o outro*. In: *Para ler Freud*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana". In: *Revista Discurso*, São Paulo, 2007, n.37.
- \_\_\_\_\_. "Os deslocamentos da dialética". In: *Três estudos sobre Hegel*. São Paulo: UNESP, 2013.
- SALES, Léa Silveira. "Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário". In: *Revista do departamento de psicologia — UFF*, Niterói, jan./jun. 2005, vol.17, n.1.
- SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1970.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SILVA, Mateus Araújo. "Adorno e o cinema: um início de conversa." In: *Novos Estudos* — CEBRAP, São Paulo, jul./1999, n.54.
- VIDAL, Paulo Eduardo. "A máquina do psiquismo". In: *Estudos de psicologia*, Natal, 2008, vol.13, n.3.
- WELLMER, Albrecht. "Sobre a negatividade e a autonomia da arte: sobre a atualidade estética de Adorno". In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 2003, n.155.

\_\_\_\_\_. *Zur Dialektik von Moderne und Posmoderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

WHITEBOOK, Joel. *Perversion and utopia: a study in psychoanalysis and critical theory*.  
Cambridge: MIT Press.

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.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001.