

Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão¹

21

Artefilosofia, Ouro Preto, n. 7, p. 21-30, out. 2009

Vladimir Safatle*

Spiegel: Até agora, como formulou seu amigo Habermas, a sua dialética abandonou-se nos “pontos mais negros” da resignação à “esteira destrutiva da pulsão de morte”.
Adorno: Eu preferiria dizer que é o apego compulsivo ao positivo que provém da pulsão de morte.
Entrevista concedida a *Der Spiegel*, n. 19, 1969

“O crítico da cultura não está satisfeito com a cultura mas deve exclusivamente a ela esse seu mal estar”². Esta afirmação, que praticamente abre um dos mais justamente conhecidos ensaios de Theodor Adorno (“Crítica cultural e sociedade”), sintetiza bem a natureza do desafio imposto à crítica cultural. Por um lado, Adorno quer levar ao extremo a noção de que a crítica cultural não deve ser compreendida como mera informação a respeito daquilo que o filósofo chama de “mercado dos produtos espirituais”. Antes, ela deve ser elevada a setor privilegiado da crítica da razão. Isto significa que os fenômenos da cultura, por mais particulares e localizados que possam inicialmente parecer, serão analisados como colocando em cena processos gerais de racionalização social e padrões de racionalidade.

Esta articulação é importante para explicar porque Adorno deve começar lembrando que o crítico da cultura se encontra nesta posição de parecer criticar aquilo que permite a própria fundamentação da crítica. Trata-se de mostrar como a crítica da cultura deixa evidente uma tensão fundamental entre valores, normas e casos que perpassa o próprio conceito adorniano de crítica da razão. Não foram poucos aqueles que viram nas estratégias adornianas de crítica os impasses de uma perspectiva que acaba por se voltar contra os critérios normativos que ela deveria assegurar, perpetuando, no máximo, um movimento infinito ruim feito de negações determinadas. Não seria este, afinal, o sentido de afirmações de Adorno como: “A crítica não é injusta quando destrói – esta seria sua melhor qualidade – mas quando, ao desobedecer, obedece”³?

Pensemos, por exemplo, no que dirá Jürgen Habermas a respeito do projeto que animaria a crítica da racionalidade instrumental na *Dialética do Esclarecimento*. Para Habermas, Adorno e Horkheimer querem, com este livro, dizer que:

* Professor livre-docente do Departamento de Filosofia da USP, bolsista de produtividade do CNPq, autor de “A paixão do negativo: Lacan e a dialética” (Unesp, 2006), “Lacan” (Publifolha, 2007) e “Cinismo e falência da crítica” (Boitempo, 2008) é ainda um dos coordenadores da nova edição das obras de Theodor Adorno em português (Unesp).

¹ Este é o texto de aula apresentada como prova didática para a obtenção do título de professor Livre-docente do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, ocorrida em 05 de agosto de 2009.

² ADORNO, Theodor; *Prismas*, São Paulo: Ática, 2001, p. 7.

³ Idem, p. 11.

“Na modernidade cultural, a razão é despojada de sua pretensão de validade e assimilada a mero poder. A capacidade crítica de tomar posição ante algo com um “sim” ou um “não”, de distinguir entre enunciados válidos e inválidos é iludida, na medida em que poder e pretensões de validade entram em uma turva fusão”⁴.

Neste sentido, voltando-se contra a razão enquanto fundamento de sua própria validade, a crítica se tornaria total. Pois os autores não podem fazer apelo, por exemplo, a alguma dimensão do *originário* esquecido ou a uma *filosofia da história* de cunho teleológico como horizonte regulador substancial. Eles são cientes do caráter frágil desta aposta em um momento histórico no qual o originário é visto principalmente como discurso reificado e onde o desenvolvimento histórico não pode mais apelar ao destino libertador da consciência de classe proletária. Por outro lado, eles não têm à mão o conceito de uma intersubjetividade não comprometida a fundamentar expectativas racionais de validade a partir da generalização de procedimentos presentes em núcleos bem sucedidos de interação social. Assim, o caráter totalizante da crítica só poderia nos levar a um impasse por dissolver o próprio fundamento no qual ela deveria se assentar. Impasse de quem: “denuncia o esclarecimento que se tornou totalitário com os meios do próprio esclarecimento”⁵. Daí porque Habermas poderia afirmar que Adorno teria se deixado encantar por um: “desenfreado ceticismo perante a razão em vez de ponderar os motivos que permitem duvidar do próprio ceticismo”⁶.

No entanto, lembremos como Adorno é claro ao afirmar que a crítica da cultura deveria ser capaz de compreender que a reificação de nossas formas de vida repousaria não em um excesso, mas em uma escassez de esclarecimento. Maneira de lembrar que não se trata de simplesmente abandonar as pretensões regulatórias do esclarecimento. Mas, por mais que isto não seja imediatamente claro, é fato existir algo como uma *impossibilidade normativa* a caracterizar esse conceito de esclarecimento mobilizado pela crítica adorniana. Entendamos aqui por “impossibilidade normativa” o fato de o conceito de esclarecimento em Adorno sempre inverter-se no seu contrário quando se realiza como norma positiva (inspirada na figura da norma jurídica), como conjunto determinado de valores⁷. Maneira de colocar em questão a idéia de que o esclarecimento se realiza necessariamente através do movimento progressivo de estabelecimento de normas e valores intersubjetivamente reconhecidos capazes de garantir assentimento não-coercitivo⁸. Ou seja, maneira de questionar a idéia, normalmente aceita, de que devemos compreender *racionalidade como clarificação de normatividades* que aspiram à validade universal.

Na verdade, não serão poucos os momentos nos quais Adorno parecerá disposto a afirmar que a *atividade da negação* deve aparecer como o fermento da verdade da cultura e do esclarecimento, como se a atividade da negação fosse, de maneira essencial, a verdadeira manifestação de um conceito crítico de razão. Proposição que só poderá ser compreendida à condição de definirmos o que devemos realmente entender por tal atividade negativa.

⁴ HABERMAS, Jürgen; *O discurso filosófico da modernidade*, São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 161.

⁵ Idem, p. 170.

⁶ Idem, p. 185.

⁷ O que talvez nos explique uma frase polêmica como esta, da *Dialética negativa*: «O direito é o fenômeno originário da racionalidade irracional. Nele, o princípio de equivalência formal advém norma, tudo é medido pela mesma régua (*alle schlägt es über denselben Leisten*)» (ADORNO, *Negative Dialektik*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973, p. 304).

⁸ Até porque muito haveria a se dizer a respeito do que “não-coercitivo” pode querer significar neste contexto. Em que condições o argumento do outro aparece para mim, é sentido por mim como “não-coercitivo”? O que compõe a força assertiva do “melhor argumento”? Não seria uma persuasão que mobiliza processos de identificação, investimentos libidinais, determinações do *ethos* do enunciador, ou seja, um emaranhado de fenômenos “psicológicos”? A este respeito, seria importante lembrar das considerações sobre razão e retórica presentes em PRADO JR. Bento, *Erra, ilusão, loucura*, São Paulo: 34, 2005.

Em “Crítica cultural e sociedade”, Adorno apresenta dois modelos de atividade negativa que poderiam balizar as operações da crítica: um seria baseado na noção de transcendência, outro na noção de imanência. Mesmo que a segunda tenha, para Adorno, primazia sobre a primeira, essas duas noções não devem ser apreendidas de maneira estritamente dicotômica e excludente. Por exemplo, Adorno afirmará que: “Sem o transcender da consciência para além da imanência cultural, a própria crítica imanente não seria concebível: só é capaz de acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele”⁹. Afirmações como estas servem para mostrar que não se trata de simplesmente desqualificar noções como “transcendência”, mas de mostrar que regimes de crítica onde a atividade negativa é pensada exclusivamente a partir de uma certa pressão normativa de uma perspectiva transcendente em relação aos casos analisados estaria, ao mesmo tempo, aquém das exigências de uma crítica da razão realmente dialética e, principalmente, aquém da nossa situação histórica.

A respeito deste diagnóstico histórico de impossibilidade de uma crítica transcendente, basta lembrarmos afirmações como esta, de Walter Benjamin:

“Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vem ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas neste meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante no corpo da sociedade humana”¹⁰.

Adorno age como quem concorda com Benjamin, não cansando, por isto, de insistir que a noção de crítica como distância correta é insuficiente para dar conta de uma situação histórica, como a nossa, na qual percebemos que: “a escolha de um ponto de vista subtraído da órbita da ideologia é tão fictícia quanto somente o foi a elaboração de utopias abstratas”¹¹.

Adorno caracteriza o método transcendente como procura por um ponto de vista para além dos fenômenos criticados. Ele lembra como, por exemplo, uma perspectiva transcendente de crítica da cultura seria obrigada a recuperar o potencial normativo de conceitos que se colocariam na exterioridade do campo da cultura como, por exemplo, uma individualidade ainda não marcada por processos sociais de estereotipização (como vemos no ensaio de Adorno dedicado a *Brave new world*, de Aldous Huxley) ou o conceito regulador de “natureza”.

Neste segundo caso, o exemplo maior lembrado por Adorno é a crítica rousseauista à modernidade cultural. Da mesma forma, em “Prismas”, encontraremos Adorno aproximando a perspectiva rousseauista e a sociologia do consumo de Thorstein Veblen. De fato, Rousseau sintetiza claramente a posição de uma crítica da cultura que compreende o progresso técnico como degenerescência e decadência

⁹ ADORNO, *ibidem*, p. 19. Ou ainda: “A imersão (*Versenkung*) no singular, a imanência dialética levada ao extremo requer, como um de seus momentos, a liberdade de sair do objeto, liberdade que suprime a exigência de identidade” (*Idem*, p. 39).

¹⁰ BENJAMIN, Walter; *Rua de mão única*, São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 54.

¹¹ ADORNO, *ibidem*, p. 22. Para uma discussão sobre esta afirmação de Benjamin, tomo a liberdade de remeter a SAFATLE, Vladimir; *Cinismo e falência da crítica*, São Paulo: Boitempo, 2008, p. 179.

do Ocidente, crítica que procura seu fundamento através do recurso à dimensão do originário enquanto espaço natural de produção de experiências de sentido¹². Apenas a título de exemplo, lembremos como Rousseau compreende, em seu *Ensaio sobre as origens das línguas*, tanto a origem das línguas quanto a história do desenvolvimento das técnicas musicais em direção à constituição da noção moderna de harmonia como processos de degradação que afetam, ao mesmo tempo, o campo do político, do estético e da vida social. Da origem da língua expressiva ligada ao canto e aos tropos poéticos à língua comunicacional e instrumental dos modernos, da origem da música na melodia, com sua afinidade mimética com a natureza, à harmonia com seus cálculos de progressão e suas regras de contraponto, vemos sempre o mesmo motivo do progresso como declínio¹³.

Já no caso do recurso à noção de individualidade como fundamento para a crítica à estereotipização da cultura, Adorno encontra o contra-senso de quem acredita que processos produzidos pela própria cultura ocidental (a saber, a noção de indivíduo) poderiam servir de ponto de acesso à exterioridade da cultura degradada. Acreditar neste contra-senso só seria possível à condição de elevar o indivíduo a espaço ideal de uma espécie de “qualidade pura”, absolutamente idêntica a si mesma e cuja essência não seria dependente da cultura. Espaço no interior do qual não haveria contradição e cujo desenvolvimento seria o de uma totalidade simples. Desta forma: “o conceito de indivíduo é destacado da história e incorporado à *philosophia perennis*. A individuação, algo essencialmente social, torna-se novamente natureza imutável”¹⁴.

Sobre a noção de crítica imanente

Se a crítica transcendente seria assombrada pela noção de sentido como o que se oferece na dimensão do originário, do não ainda integrado à cultura em declínio, se, neste caso, é este originário ou este não completamente integrado que forneceria a direção para a atividade negativa da crítica, só a crítica imanente poderia, para Adorno, realmente fornecer um modelo para a crítica da cultura. Daí porque Adorno chega mesmo a utilizar, em certos momentos, termos como “dialética” e “crítica imanente” como sinônimos¹⁵. Ao definir o que entende por crítica imanente, Adorno afirma:

crítica imanente de formações culturais significa conceitualizar, através da análise de sua forma e de seu sentido, a contradição entre a idéia objetiva dessas formações e cada pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações diante da constituição da existência¹⁶.

Esta é uma maneira mais rebuscada de dizer que a crítica imanente deve ser a exploração da forma e do sentido da contradição encontrada entre a coisa e seu próprio conceito. Contradição que poderia ser a simples não-conformação entre norma e caso, ou uma figura possível daquilo que conhecemos por “contradição performativa”, isto se ela não fosse definida por Adorno exatamente como

¹² Foi Jacques Derrida quem melhor discutiu este aspecto do projeto rousseauista. Ver DERRIDA, Jacques; *De la grammatologie*, Paris: Seuil, 1966.

¹³ Mesmo a crítica adorniana ao jazz terá parte com esta desqualificação do recurso ao originário, já que Adorno denuncia a compreensão errônea do jazz, por seus defensores europeus, como: “irrupção da natureza original e indomada, como um triunfo sobre os bens culturais museificados” (ADORNO, *Prismas*, op. cit., p. 118). Pois até mesmo a improvisação nada mais seria do que paráfrase de fórmulas básicas. Ver, a este respeito, as críticas de John Cage à improvisação em KONSTELANETZ, Richard; *Conversations avec Cage*, Paris: Syrtex, 2000).

¹⁴ ADORNO, *ibidem*, p. 112. Sobre o problema da noção de individualidade em Adorno, ver BENJAMIN, Jéssica; *The end of internalization : Adorno's social psychology*. In: Telos, n. 32, 1977, pp. 42-64 e WHITEBOOK, Joel, *Perversion and utopia: a study in psychoanalysis and critical theory*, MIT Press, 1995.

¹⁵ Ver, a este respeito, HELMLING, Steven; “*Immanent critique*” as “*dialectical mimesis*” in Adorno and Horkheimer’s *Dialectic of enlightenment*, *Boundary*, vol. 32, n.2, 2005.

¹⁶ ADORNO, *ibidem*, p. 23.

“irreconciliabilidade dos momentos do [próprio] objeto”¹⁷. Maneira de dizer que não se trata de trazer uma medida exterior ao objeto criticado, medida que lhe transcenderia. Trata-se de compreender como o objeto, de uma forma que não deixa de nos lembrar Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, já traz dentro de si sua própria medida de avaliação, isto no interior de uma relação tensa consigo mesmo. A medida já está presente no objeto e pode ser identificada à condição de sermos atentos aos antagonismos que constituem o objeto e que o colocam em movimento. “Trazer em si mesmo seu próprio conceito, sua própria medida” significa, neste contexto, principalmente, que há um padrão de avaliação imanente ao objeto, há um fundamento que já se apresenta no fundado, mas este padrão não se põe como princípio normativo. Ele só se manifesta como *aquilo que impede o objeto de ser imediatamente idêntico a si mesmo*. O fundamento, a medida são, na verdade, nomes que damos para a diferença do objeto consigo mesmo, para a distância do objeto em relação a si mesmo no interior do movimento de sua efetivação.

Esta é uma idéia que aparecerá de maneira paradigmática, por exemplo, na *Teoria estética* através da afirmação de que a verdadeira obra de arte nunca é totalmente adequada ao seu processo construtivo, ao seu próprio conceito. Idéia de que, de uma certa forma, a verdadeira obra de arte deve fracassar para poder se realizar, já que uma obra completamente formada, completamente adequada a seu conceito, incapaz de elevar as tensões entre construção e expressão, entre forma e conteúdo, ao paroxismo, seria a monstruosidade da mera exemplificação de um estilo. Como dirá Adorno: “a obra de arte totalmente construída, estritamente funcional, desde a guerra declarada de Adolf Loos contra todo ornamento, devido a sua mimesis com a forma funcional, transforma-se em arte decorativa, a finalidade sem fim transforma-se em ironia”¹⁸.

Esta idéia de dar forma objetiva à inadequação entre a coisa e seu conceito, pode mostrar a verdadeira relação da crítica imanente adorniana à noção hegeliana de negação determinada enquanto modo de relação entre conceito e objeto. Grosso modo, podemos dizer que a negação determinada diz respeito fundamentalmente aos modos de efetivação do conceito na experiência. Hegel não pensa a relação entre conceito e experiência como uma *subsunção*, onde a experiência seria um mero exemplo do conceito. Se este fosse o caso, haveria uma simples relação tautológica entre a particularidade do caso e a generalidade do conceito, até porque não haveria nada a apreender da experiência que já não estaria no conceito. Hegel também não pensa a experiência como um simples *ponto de excesso* em relação ao conceito, como se houvesse uma irredutibilidade da multiplicidade da experiência a toda tentativa de estruturação pelas capacidades generalizadoras dos processos de conceitualização.

Nem *exemplo*, nem *ponto de excesso*, na realidade, entre o conceito e a experiência que ele conceitualiza deve haver uma relação de negação determinada. Isto indica que, ao tentar indexar o conceito a um objeto, ao tentar realizar o conceito na experiência, ele será

¹⁷ Idem, p. 21.

¹⁸ Idem, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975, p. 92.

negado. Mas ele será negado de uma maneira peculiar: a consciência verá o conceito *passar no seu oposto* e engendrar um outro objeto. Daí porque Hegel afirma, na Introdução à *Fenomenologia do Espírito*, que a negação determinada é o *locus* da passagem de uma figura da consciência à outra, passagem na qual muda tanto a consciência e seu regime de saber quanto o objeto com o qual ela se relaciona.

Este “outro objeto” não é, no entanto, uma nova positividade que se adequaria enfim ao conceito. Ele é o que Hegel chama de “outro do outro”, um limite que deve ser apreendido pelo conceito como negação infinitamente reiterada¹⁹. Neste sentido, a consciência nunca consegue indexar seu conceito ao caso sem engendrar uma situação que contradiga as aspirações iniciais de significação do conceito. Lembremos: Hegel está interessado em compreender como *o sentido dos conceitos modifica-se a partir do momento em que eles procuram se realizar na experiência*. Internalizar o sentido da experiência significa, para Hegel, estruturar relações conceituais através das inversões que a efetividade impõe ao conceito. De uma certa forma, *não é o conceito que molda a experiência, mas a experiência que molda o conceito ao impor uma reordenação nas possibilidades de sua efetivação*. Neste sentido, “experiência” é simplesmente o nome que damos para os movimentos de inversão e de interservação do conceito com seus desdobramentos²⁰, movimento que caminha em direção a uma situação na qual a integralidade deste processo poderia ser posta. Na verdade, é este processo posto em sua integralidade que Hegel chamará de “objeto”. O que nos obriga a recompreender completamente o que pode significar exatamente “determinar um objeto”.

Gostaria de insistir que este modo de compreensão da noção de negação determinada é a chave para entendermos o que Adorno tem em vista ao falar de crítica imanente e contradição objetiva. Ele quer descrever um movimento através do qual a dimensão dos fenômenos seria capaz de explicitar não apenas o processo que os produziu (pois isto seria apenas uma operação de desvelamento do processo construtivo com sua estrutura normativa), mas também a maneira que este processo se altera na medida em que se efetiva, que seu sentido inicial se realiza na medida em que se perde. Daí porque tal alteração deve ser pensada fundamentalmente sob a figura da contradição, mas de uma contradição que é o modo de formalização de um conteúdo de verdade. Contradição que, longe de ser um simples *nihil negativum*, a marca de um conceito desprovido de objeto, tem a força de produzir objetos da experiência.

É isto que eu tinha em vista ao falar de uma *impossibilidade normativa* própria ao conceito adorniano de esclarecimento. Trata-se de mostrar como a figura da norma que se aplica ao caso, da regra que se realiza subsumindo uma situação limitada não é adequada para pensarmos o movimento de conceitualização. Precisamos pensar o esclarecimento a partir da figura do processo que nos leva a reconhecer a racionalidade daquilo que não se submete integralmente à forma da norma e da regra. No entanto, parece que desta maneira abrimos as portas para problemas como este, bem apontado por Habermas:

¹⁹ Seria ainda necessário mostrar como, para Hegel, o próprio movimento de reabsorção *infinita* do negativo no interior do conceito (movimento pensado como pulsação infinitamente repetida entre alienação – *Entfremdung* – e rememoração – *Erinnerung*) já é a síntese conceitual e a realização do sentido. De onde se segue a idéia central do hegelianismo, segundo a qual : “este diferente, este posto enquanto desigual (*Ungleichgesetzte*) é imediatamente, enquanto é diferente, nenhuma diferença para mim” (HEGEL, G.W.F.; *Phänomenologie des Geistes*, Felix Meiner: Hamburgo, 1988, p. 118). Pois a consciência sabe que o conceito sempre é movimento de forçagem em direção à alteridade. Neste sentido, a compreensão adequada da negação determinada já fornece a intelecção de protocolos de síntese.

²⁰ Lembremos da definição fundamental de Hegel : “experiência é nomeada como este movimento no qual o imediato, o não-experimentado, ou seja, o abstrato, seja isso o ser sensível ou apenas o simples pensado, aliena-se e retorna a si desta alienação e, com isto é exposto em sua realidade e verdade, como sendo também propriedade da consciência” (HEGEL, *ibidem*, p. 28).

Se é verdade que a Dialética Negativa é a única via possível, impossível de percorrer discursivamente, da reconstrução, como devemos explicar a idéia de reconciliação (*Versöhnung*), já que é apenas à luz desta idéia que Adorno pode manifestar as insuficiências da dialética idealista?²¹.

Até porque, como dirá claramente Adorno:

Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a idéia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira mais pura e firme, as contradições²².

A melhor maneira de responder à questão de Habermas é tentar apreender a crítica imanente *em ato*, ou seja, mostrando como ela procura exprimir a idéia de harmonia através de uma atividade negativa, *transformando a contradição em uma forma não-violenta de síntese*.

A crítica imanente de Schoenberg

Um dia Adorno afirmou: “Pensar filosoficamente significa pensar por modelos. A dialética negativa é um conjunto de análises de modelos”²³. Sendo assim, se há uma obra que fornece o modelo do que pode ser a noção de crítica imanente, esta obra é a música de Schoenberg. Não por outra razão, um dos ensaios fundamentais de Adorno a respeito do compositor aparece neste livro onde é questão de discutir as articulações entre crítica cultural e sociedade (“Prismas”).

Dentre as múltiplas questões que a obra de Schoenberg produz em Adorno, questões que o levará a afirmar que: “Precisamente em relação à especificidade daquilo que o último Schoenberg é capaz de realizar, há algo a ser ganho para o conhecimento (*Erkenntnis*) filosófico”²⁴, gostaria de limitar-me apenas a uma que tem especial interesse para nossa discussão a respeito da crítica da cultura como setor da crítica da razão. Trata-se da maneira, muito peculiar à forma musical de Schoenberg, de mostrar não estar satisfeita com a cultura mas dever exclusivamente a ela seu mal-estar. Ou seja, trata-se de pensar a maneira como negação e conservação da cultura entram em relação no interior da forma musical schoenberguiana.

Por um lado, lembremos como Adorno não cansa de dizer que a música de Schoenberg traria algo de não completamente integrado, civilizado, algo de “hostil à civilização”, uma “herança subterrânea”²⁵. Estes termos parecem nos convidar a pensar a música de Schoenberg como alguma espécie de forma crítica dependente de princípios externos e transcendentos. Poderíamos mesmo suspeitar que se trataria de alguma forma de redenção da natureza reprimida. Basta levarmos em conta afirmações do próprio Schoenberg como: “a arte é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo se torna imitação em um sentido mais amplo do conceito, isto é,

²¹ HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1995, p.500.

²² ADORNO, *Prismas*, op. cit., p. 23.

²³ Idem, *Negative Dialektik*, op. cit., p. 39.

²⁴ Idem, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, In: *Gesammelte Schriften XVIII, Digitale Bibliothek Band 97*, p. 150.

²⁵ Idem, *Prismas*, p. 148.

não mera imitação da natureza exterior, mas também da interior”²⁶. Lembremos ainda a maneira com que Adorno insiste na recuperação schoenbergiana de uma expressão que parece nos levar à dimensão de uma potência originária que só pode aparecer como ruptura e choque, por isto, expressão desprovida de gramática. Por exemplo, ao falar de *Erwartung*, Adorno dirá:

Não se tratam mais de paixões fingidas, mas enregistram-se no *medium* da música genuínos movimentos vivos do inconsciente, choques, traumas. Eles atacam os tabus da forma, porque eles submetem tais movimentos à censura, os racionalizam e os transpõem em imagens²⁷.

No entanto, percebamos a inversão que Adorno procura realizar. Ao falar sobre a maneira que a música de Schoenberg continua a vincular-se à tradição (seja através de formas tradicionais que servem de estrutura para a composição dodecafônica, como a valsa das peças para piano opus 23, seja através de suas dinâmicas de antecedente/conseqüente, sua estrutura rítmica etc.), ele utilizará praticamente os mesmos termos mobilizados para falar do que é hostil à civilização em Schoenberg: “A tradição estética é rememoração de algo inconsciente, reprimido”.

É fácil perceber como uma afirmação desta natureza reconfigura totalmente algumas dicotomias aceitas. Ao fazer tal afirmação, Adorno lembra de Hegel, para quem quando o novo se torna visível é porque esta rompendo a casca após uma longa formação, e o Freud de *Moisés e o monoteísmo*, com sua idéia de que o reprimido conta a verdadeira história da civilização. Ou seja, a própria história da civilização é, de uma certa forma, indissociável de algo que durante um longo processo só pode ser pressuposto, sem nunca ser totalmente posto. Algo que não é um princípio meramente externo, mas que lhe é totalmente interno, uma inadequação cujas marcas são legíveis no interior da própria tradição e de suas formas²⁸. A forma crítica sabe *pôr esta pressuposição*. Mas ela tem uma maneira muito peculiar de pô-la, pois obriga uma reconsideração profunda no que devemos entender por *posição*, por presença do que está posto.

Lembremos, por exemplo, esta afirmação maior de Adorno a respeito da “grande música da tradição:

Sob a fachada havia, latente, uma segunda estrutura. Ela era determinada em vários aspectos pela fachada, mas ao mesmo tempo gerava e justificava novamente, a partir de si mesma, a própria fachada, constantemente problematizada. Compreender a música tradicional sempre significou ter em mente, além da estrutura da fachada, aquela segunda estrutura, percebendo a relação entre ambas. Devido à emancipação social da subjetividade, essa relação tornou-se tão precária que no final as duas estruturas se separaram completamente. A espontânea força produtiva de Schoenberg executou um veredicto histórico objetivo: ele libertou a estrutura latente e abandonou a manifesta²⁹.

²⁶ SCHOENBERG, Arnold; *Ttadato de harmonia*. São Paulo: Unesp, 1999, p. 55.

²⁷ ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt : Suhrkamp, 1978, p. 44.

²⁸ Frase que sintetiza uma afirmação fundamental da filosofia da música de Adorno: “Não há dúvidas de que a história da música é uma progressiva racionalização (...). Não obstante, a racionalização é apenas um de seus aspectos sociais, assim como a racionalidade ela própria. “Aufklärung” é apenas um momento da história da sociedade, que permanece irracional, presa ainda a formas ‘naturais’. No interior da evolução total de que participou através da progressiva racionalidade, a música foi também, e sempre, a voz do que ficara para trás no caminho desta racionalidade, ou do que fora vítima” (ADORNO, *Idéia de uma sociologia da música*, In: Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 262).

²⁹ Idem, *Prismas*, p. 153.

A idéia aqui é fundamental. Adorno diz que toda verdadeira obra de arte é composta de, ao menos, duas séries divergentes (pensadas aqui sob a dicotomia latente/manifesto). Duas séries divergentes sem serem completamente descontínuas, mas que dão a forma do descompasso incessante da obra com sua própria medida. Da tensão entre elas nasce algo que não é simplesmente a realização exemplar de princípios formais-estilísticos previamente definidos, mas tensão do estilo em direção àquilo que não lhe é imediatamente idêntico. O que Schoenberg teria compreendido é como nossa situação histórico-cultural exige que as expectativas expressivas, que compõem a estrutura latente, sejam postas insistindo na contradição com o processo construtivo da ordem manifesta (daí porque Adorno interessa-se mais pelos períodos não estritamente dodecafônicos de Schoenberg).

Mas insistir na contradição não é simplesmente abandonar. Esta estrutura manifesta, ou seja, a totalidade funcional prometida pelo sistema tonal, sempre estará presente em Schoenberg, mas ela estará presente tal como um templo em ruínas está presente, ou seja, mostrando que ele foi o invólucro de um movimento que é, ao mesmo tempo, sua realização e sua ultrapassagem. Isto talvez nos explique porque Adorno se vê obrigado a afirmar que algo em Schoenberg gostaria de erradicar os traços da estética da representação: “Mas esses traços são ao mesmo tempo caracteres do idioma no qual cada pensamento musical seu é pensado”³⁰. Daí um esforço heróico para demolir camadas musicais encobertas, mas o idioma musical da tradição sempre acabava novamente se afirmando (o que causará especial aversão a compositores da geração posterior, como Pierre Boulez). No entanto, os traços deste idioma musical da tradição, ou *o idioma reduzido a traços*, pode enfim realizar o que ele não conseguia realizar quando aparecia como sistema, a saber, fornecer as indicações para uma operação de síntese, mas que, nem por isto, se impõe violentamente ao sintetizado, se impõe como totalidade. Como se esta redução a traços fosse o verdadeiro destino do idioma musical. Pois o idioma reduzido a traços, em seu ponto de desagregação, pode expor *um processo que se manifesta desestruturando toda forma limitada*. Certamente, este esquema pode nos auxiliar a compreender muito do que Adorno mobiliza para interpretar processos fundamentais na arte contemporânea, como, por exemplo, aqueles que estão envolvidos na obra de Samuel Beckett.

Desta forma, a tradição pode exprimir negativamente a idéia de harmonia. O conservadorismo de Schoenberg serve assim para mostrar que, se o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura mas deve exclusivamente a ela esse seu mal estar, é porque, no interior da cultura, sempre pulsou algo que não era apenas mal-estar, mas longa história subterrânea do que desconhece imagem. Daí porque talvez ainda devamos muito meditar a respeito de uma afirmação de Adorno como: “O que opõe ao declínio do Ocidente não é a cultura ressurrecta, mas a utopia contida, em um questionamento sem palavras, na imagem da que sucumbe”³¹.

³⁰ Idem, p. 160. Notemos em sua leitura de Kafka uma estratégia similar. Adorno dirá: “Como há milhares de anos, Kafka procura a salvação pela incorporação da força do inimigo. O encanto da reificação deve ser quebrado, na medida em que o próprio sujeito se reifica. O sujeito deve executar aquilo que padece” (Idem, p. 218).

³¹ Idem, p. 67.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor; *Ästhetische Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975
- ___ ; *Idéia de uma sociologia da música*, In: Coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1972
- ___ ; *Negative Dialektik*, Frankfurt : Suhrkamp, 1973
- ___ ; *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt : Suhrkamp, 1978
- ___ ; *Prismas : crítica cultural e sociedade*, São Paulo: Ática, 2001
- ___ ; *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, In: Gesammelte Schriften XVIII, Digitale Bibliothek Band 97
- BENJAMIN, Jéssica; *The end of internalization : Adorno´s social psychology*. In: Telos, n. 32, 1977,
- BENJAMIN, Walter; *Rua de mão única*, São Paulo : Brasiliense, 2000
- DERRIDA, Jacques; *De la grammatologie*, Paris: Seuil, 1966.
- HABERMAS, Jürgen; *O discurso filosófico da modernidade*, São Paulo: Martins Fontes=, 2002
- ___ ; *Theorie des kommunikativen Handelns I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1995
- HEGEL, G.W.F.; *Phänomenologie des Geistes*, Felix Meiner: Hamburgo, 1988
- HELMLING, Steven; “*Immanent critique*” as “*dialectical mimesis*” in *Adorno and Horkheimer’s Dialectic of enlightenment*, *Boundary*, vol. 32, n.2, 2005
- KONSTELANETZ, Richard; *Conversations avec Cage*, Paris: Syrtes, 2000
- PRADO JR. Bento, *Erro, ilusão, loucura*, São Paulo; 34, 2005
- SAFATLE, Vladimir; *Cinismo e falência da crítica*, São Paulo: Boitempo, 2008
- SCHOENBERG, Arnold; *Tiatado de harmonia*, São Paulo: Unesp, 1999
- WHITEBOOK, Joel, *Perversion and utopia: a study in psychoanalysis and critical theory*, MIT Press, 1995