



**Universidade Estadual de Campinas**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

**Raquel Patriota da Silva**

**THEODOR ADORNO E A CONSTRUÇÃO DO MODERNISMO ARTÍSTICO**

**CAMPINAS**

**2021**

**RAQUEL PATRIOTA DA SILVA**

**THEODOR ADORNO E A CONSTRUÇÃO DO MODERNISMO ARTÍSTICO**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Severino Nobre

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA RAQUEL PATRIOTA DA SILVA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCOS SEVERINO NOBRE.

**CAMPINAS**

**2021**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

P275t Patriota, Raquel, 1989-  
Theodor Adorno e a construção do modernismo artístico / Raquel Patriota da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Marcos Severino Nobre.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Estética. 2. Teoria Crítica. 3. Modernismo (Arte). I. Nobre, Marcos, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Theodor Adorno and the construction of artistic modernism

**Palavras-chave em inglês:**

Aesthetics

Critical Theory

Modernism (Art)

**Área de concentração:** Filosofia

**Titulação:** Doutora em Filosofia

**Banca examinadora:**

Marcos Severino Nobre [Orientador]

Eduardo Soares Neves Silva

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Taisa Helena Pascale Palhares

Fábio Rigatto de Souza Andrade

**Data de defesa:** 07-06-2021

**Programa de Pós-Graduação:** Filosofia

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-6801-3065>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/6144196910017070>



**Universidade Estadual de Campinas**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 07 de Junho de 2021, considerou a candidata Raquel Patriota da Silva aprovada.

Prof. Dr. Marcos Severino Nobre

Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Taisa Helena Pascale Palhares

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

*A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.*

## **Agradecimentos**

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio e a generosidade de muitos familiares, amigos e professores. É com muita felicidade que posso aqui referenciá-los e registrar um pouco dos meus agradecimentos.

Agradeço à minha família, em especial aos meus pais e à minha irmã, por terem me acompanhado e me apoiado em todos esses anos. Sou muito grata pelos ensinamentos, pelo suporte e carinho nos momentos de maior insegurança e escuridão até o compartilhamento das maiores felicidades.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa de pesquisa que foi essencial ao desenvolvimento deste trabalho (Processo nº 2016/00472-8). Esse financiamento me permitiu também realizar um estágio de pesquisa (BEPE) na Alemanha (Processo nº 2018/01504-6) que muito enriqueceu o escopo da investigação e que me abriu o vasto mundo dos arquivos de Adorno e de todos os seus materiais inéditos. Em tempos de cortes no campo científico, é preciso sempre salientar o quanto esses investimentos são importantes para fomentar a pesquisa no Brasil, e o quanto precisamos defender essas fundações.

Ao Prof. Marcos Nobre, agradeço pela orientação sempre muito atenta, estimulante e por ter confiado neste trabalho desde os primeiros rascunhos. Seus ensinamentos, seu incentivo constante e sua generosidade definitivamente marcaram a minha formação e me acompanharão ao longo de minha trajetória.

Ao Prof. Georg W. Bertram, agradeço pela supervisão de meu estágio de pesquisa na Freie Universität Berlin; por ter me recebido em seus colóquios, pelas sugestões e pelo espaço dado à discussão da minha tese.

Ao Grupo de pesquisa em Teoria Crítica (GTC) da Unicamp. Desde que comecei a participar do grupo, senti um grande acolhimento não só nas trocas intelectuais – que foram essenciais para a redação desta tese – mas também nas amizades que ali se formaram. Agradeço a todos os que passaram por esse grupo ao longo dos últimos anos, e em especial a Maria Togeiro, Fernando Bee, Ricardo Lira, Bárbara Santos, Adriano Januário, Rafael Palazi,

Paulo Yamawake, Pedro Zan e Olavo Ximenes. Também sou muito grata à Prof.<sup>a</sup> Inara Marin, com quem tanto pude aprender não só nas reuniões do grupo, mas também em minha passagem nos encontros do grupo de Teoria Crítica e Psicanálise no Cebrap. Além de ser um exemplo de mulher intelectual, Inara também apresenta uma grande generosidade e acolhimento para com todos.

A todos os amigos que estiveram presentes nesse percurso. A Ana Paula, Hamilton, Alexandre e Ramon, amigos desde a graduação em filosofia na UFPB. A Matheus, pelo apoio. À minha “prima-amiga-irmã” Ludmila, com quem dividi tantos momentos importantes, agradeço pelo carinho, ainda que à distância. Reforço aqui também o agradecimento à Maria, ao Bee e ao Ricardo, pela amizade sempre tão presente e atenciosa.

Aos professores que participaram das bancas de defesa e de qualificação, que em muito contribuíram para repensar e aprofundar aspectos da minha pesquisa: Prof. Fábio de Souza Andrade, Prof.<sup>a</sup> Taisa Palhares, Prof. Eduardo Neves, Prof.<sup>a</sup> Rosa Gabriella.

A Michael Schwarz, do Arquivo Adorno da Academia das Artes em Berlim, pelo suporte dado à minha pesquisa nos materiais do arquivo, e pela sempre generosa forma de discutir novas dimensões de pesquisa sobre a obra de Adorno.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unicamp, e em especial à Daniela Grigolletto e à Sônia Beatriz, pela atenção, gentileza e suporte nos procedimentos e burocracias acadêmicas.

Ao Arthur, com quem tenho tido a sorte de compartilhar formas sempre novas e melhoradas de afeto e cuidado.

## Resumo

Esta pesquisa pretende discutir transformações na noção de “arte moderna” ao longo dos escritos estéticos de Theodor Adorno. Nossa hipótese é a de que a obra tardia de Adorno traz à tona uma teoria da arte moderna que difere dos pressupostos de seus primeiros escritos, sobretudo em virtude do diagnóstico de uma expansão do próprio conceito de arte, que fundamentará sua concepção de *imbricação* [*Verfransung*] das artes. Nos textos de um primeiro período – consideraremos aqueles elaborados até o final da década de 1940 –, o filósofo compreende como moderna a arte “mais avançada” no que diz respeito ao domínio técnico dos materiais; já a partir dos anos 50 – adotamos o texto “O envelhecimento da nova música” como marco do período – Adorno teria visto seu quadro teórico anterior entrar em descompasso com as tendências artísticas então mais recentes, principalmente em virtude da expansão dos meios artísticos. Seus primeiros estudos, conforme nossa pesquisa, se engajam sobretudo com a obra de Schoenberg e com uma análise da particularidade da forma literária kafkiana, além de tecer considerações sobre a diferença entre modernidade artística e cultura de massa; já em sua obra tardia, Adorno reconhece o “envelhecimento” da nova música e analisa as consequências do serialismo desenvolvido pela Escola de Darmstadt, além de mensurar o desdobramento de uma crise no próprio sentido de arte – expressa pela obra literária de Samuel Beckett –, e rever suas anteriores considerações sobre produtos da cultura de massa que antes estavam às margens de sua estética, como é o caso do cinema. O estudo dessas mudanças no pensamento do filósofo deve contribuir com a elucidação das configurações históricas que moldaram sua estética.

**Palavras-chave:** Estética, Teoria Crítica, Modernismo (Arte).

## **Abstract**

This research aims to discuss transformations in the notion of "modern art" throughout Theodor Adorno's aesthetic writings. Our hypothesis is that Adorno's late work brings to light a theory of modern art that differs from the assumptions of his early writings, due to the diagnosis of an expansion of the very concept of art, which will underpin his conception of the imbrication [*Verfransung*] of the arts. In the texts of a first period – we will consider those written until the end of the 1940s – the philosopher understands as modern the "most advanced" art in terms of the technical mastery of materials; from the 1950s onwards – we will adopt the text "The Aging of the New Music" as a landmark – Adorno gradually acknowledges that his first theoretical assumptions started to fall behind the latest artistic trends, mainly due to the expansion of artistic fields. His early writings, according to our study, engage mainly with Schoenberg's work and with an analysis of the particularity of Kafka's literary form, as well as with the difference between artistic modernity and mass culture. In the second model, Adorno recognizes the "aging" of the new music and analyzes the consequences of the serialism developed by the Darmstadt School, besides measuring the unfolding of a crisis in the very sense of art, expressed by Samuel Beckett's literary work, and reviewing his previous considerations about mass culture products that were previously at the margins of his aesthetics, such as cinema. The study of these changes in the philosopher's work should help to elucidate the historical configurations that shaped his aesthetics.

**Keywords:** Aesthetics, Critical Theory, Modernism (Art).

## **Lista de abreviaturas e siglas**

**AdN:** “Das Altern der Neuen Musik”

**Äs:** *Ästhetik (1958-1959) – Nachgelassene Schriften.*

**ABB:** *Adorno-Benjamin Briefwechsel 1928-1940.*

**FAB III:** *Frankfurter Adorno Blätter III.*

**GS:** *Gesammelte Schriften in 20 Bänden.* (de acordo com o volume citado das obras completas, as referências seguem o formato GS Volume Página).

**KuK:** “Die Kunst und die Künste”

**KV:** *Kranichsteiner Vorlesungen - Nachgelassene Schriften Band 17.*

## Sumário

Apresentação .....	12
PARTE I: O MODERNISMO HEROICO .....	22
Capítulo 1: A “nova música” e o progresso modernista.....	25
Situação: a “crise da música expressiva” .....	28
Música moderna e sociedade.....	37
O progresso em Schoenberg e a restauração em Stravinsky .....	40
Capítulo 2: Kafka e a Modernidade.....	48
Kafka e o problema da forma literária: uma discussão entre Adorno e Benjamin.....	49
A possibilidade de uma “épica expressionista” .....	57
Capítulo 3: Arte moderna e cultura de massa.....	66
Sobre a pseudomodernidade do jazz .....	68
Nova música e rádio .....	76
Composição para o cinema: entre modernização técnica e modernidade artística.....	85
PARTE II: O MODERNISMO TARDIO .....	94
Capítulo 4: Adorno e a “nova geração” musical do pós-guerra .....	97
Sobre a perda da tradição.....	102
Linguagem musical e nominalismo .....	110
Nova Música, rádio e público: repensando a experiência do moderno.....	117
Música informal e “Verfransung” das artes .....	123
Capítulo 5: Beckett e o modernismo tardio .....	135
Introdução: Adorno e Notas de Literatura.....	136
A “construção do sem sentido” em Beckett .....	141
Beckett, o problema da tradição e a noção de progresso.....	152
Beckett, “Verfransung” e antiarte.....	159
Capítulo 6: A reavaliação do cinema.....	166

O “Novo Cinema Alemão” .....	167
Verfransung e o lugar da montagem.....	176
Cinema e público .....	183
Considerações finais: Repensando o lugar da <i>Teoria Estética</i> .....	189
Referências Bibliográficas.....	202

## Apresentação

Os escritos estéticos de Theodor Adorno são bem conhecidos por se dedicarem ao desenvolvimento da arte moderna. É certamente fácil constatar que seus textos versam, em grande medida, sobre o potencial progressista da “nova música”, em especial da Segunda Escola de Viena, e sobre as experiências mais disruptivas da literatura modernista – como em suas análises sobre as obras de Kafka e Beckett. No entanto, a facilidade com que se conclui tal ligação entre a obra de Adorno e o modernismo europeu esconde uma questão não suficientemente tratada pela literatura secundária: o que, afinal de contas, quer dizer “arte moderna” na obra de Adorno? Será que todas as produções artísticas de que trata o filósofo poderiam ser enquadradas em uma concepção fechada e unívoca de “modernismo”?

Esses questionamentos, aparentemente simples, parecem ter sido deixados de lado em um longo caminho de recepção da obra de Adorno. O que perseverou, pelo contrário, foi certa visão de que a estética de Adorno estaria simplesmente conectada a um elitismo, a um formalismo, ou a uma visão restrita da arte moderna. Não é difícil encontrar esse tipo de interpretação na literatura secundária. Por exemplo, Peter Bürger – que teceu influentes comentários à obra de Adorno – defendeu uma mesma ideia tanto em sua conhecida *Teoria da Vanguarda* quanto em ensaios como “Adorno’s anti-avant-gardism”: a de que Adorno teria sustentado uma concepção limitada de arte moderna, que “reduz a quantidade de notáveis obras do nosso século [XX] a poucas obras (Proust, Kafka, Joyce e Beckett na literatura, Schoenberg e sua escola na música) [...]” (BÜRGER, 1990, p. 50). Tal juízo se proliferou como marca da limitação da estética adorniana e de sua própria saturação histórica. Se direcionarmos nossa atenção a compêndios mais gerais sobre o tema do modernismo, como é o caso do *The Cambridge Companion to European Modernism* (2011), por exemplo, encontraremos uma invectiva similar, que ainda reforça o “pessimismo” da obra adorniana em relação à incontornável separação entre “arte modernista” e “indústria cultural”:

os teóricos Max Horkheimer e Theodor Adorno construíram os fundamentos de uma separação incontornável entre arte modernista e a ‘indústria cultural’. Sua visão pessimista [seria resultado de uma] falha em compreender como formações culturais, que para eles eram *reduzidas*, possuem na verdade raízes profundas nas experiências coletivas (BOES, 2011, p. 48, ênfase nossa)

Seria interessante observar por que razão essa leitura foi e permanece tão influente. Embora Adorno de fato critique a “indústria cultural” e sua distância em relação à arte

moderna, muitos de seus textos tardios relativizam e tornam mais complexos os termos dessa discussão, como procuraremos demonstrar. Desconsiderar as transformações por que passou o pensamento de Adorno seria o mesmo que perder de vista sua radicação social e histórica. Mais do que isso, sustentar que há uma “grande divisão” (Cf. HUYSSSEN, 1986) entre “arte moderna” e cultura de massa seria repetir um problema que os próprios estudos sobre o modernismo estão tentando desfazer, a saber, o de se equalizar arte moderna à alta cultura. Jean-Michel Rabaté bem pontuou essa questão recentemente, mas de certo modo continuou preso a ela no que diz respeito à interpretação da obra de Adorno:

Adorno louvava o heroísmo dos artistas modernistas que rejeitavam a cultura de massa burguesa dominada pelo kitsch, e Beckett ocupava um lugar de honra nesse panteão, ao lado de Schoenberg e Kafka: todas essas obras contradiziam a futilidade do capitalismo tardio e de sua cultura massificada. De todo modo, este ponto de vista levou a uma má compreensão sobre o modernismo, ainda prevalente na cultura alemã. Um mito comum é que o alto modernismo é por natureza oposto à cultura popular, e então sempre elitista e potencialmente reacionário (RABATÉ, 2016, p. 154)

Nessa passagem, Rabaté antecipa a crítica que poderia ser feita à sua própria leitura de Adorno: se, de fato, é um equívoco comum considerar a arte moderna como diametralmente oposta à cultura popular, não seria urgente rever a obra de Adorno e mensurar em que medida seus escritos realmente ratificam tal ideia? Dito de outro modo, seria preciso investigar se as suas obras não foram elas mesmas tragadas por certa compreensão redutora do que foi o projeto modernista e as expectativas a ele atreladas. Caso nos esquivemos desses questionamentos, parece que estamos fadados a constatar que a estética adorniana se reduziria a uma grande apologia a Schoenberg e Beckett – ambos situados no “panteão” modernista –, seguida da consequente e dogmática condenação dos produtos vinculados à indústria cultural.

Por outro lado, a paulatina difusão e o estudo de obras menos conhecidas de Adorno – como, por exemplo, os volumes dos *Escritos Musicais*, a *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, bem como suas notas e seminários publicados como *Nachgelassene Schriften* – trazem à tona dimensões importantes e até então pouco exploradas de sua teorização sobre arte, que refutam aquela convencional recepção. Esses escritos mostram como Adorno não só lidou com uma gama muito mais ampla de produções artísticas do que aquele “panteão” de modernistas indicados por Bürger e Rabaté – poderíamos aqui citar brevemente o serialismo integral, a *art informel*, o Novo Cinema Alemão –, como também deixam entrever de que modo suas análises sobre aqueles “poucos” modernistas sofreram mudanças importantes, conforme se alteravam as condições de produção e recepção artísticas ao longo do século XX. Ademais,

suas próprias considerações sobre a indústria cultural passaram por alterações em textos tardios – alterações essas que Bürger, por exemplo, chegou a indicar em um de seus textos, sem, contudo, dedicar muita atenção<sup>1</sup>. Seria por si só redutor supor que todas as produções analisadas ou contempladas pelos escritos de Adorno, que remontam a meados da década de 1920 e vão até 1969, apresentam uma *mesma* orientação estética, que se enquadra precisamente numa visão limitada e unívoca do modernismo.

Convém notar que também há comentadores como Hansen (1992; 2012), Powell (2006; 2013), Paddison (1993; 2003) e Eichel (1993), que expuseram como o pensamento do filósofo era profundamente responsivo às transformações por que passou a arte de seu tempo. Contudo, enquanto tais abordagens focaram aspectos pontuais da produção de Adorno – seja sobre como se transformou historicamente sua estética da música, ou como se alterou sua percepção sobre o cinema, ou a ideia específica de vanguarda –, seria preciso compreender de que modo todos esses elementos entram na constelação de uma teoria voltada à arte moderna. Isso significa que não poderíamos atribuir à sua obra uma rígida coerência interna, tampouco pressupor que há, nela, uma espécie de desenvolvimento linear e cumulativo dos conceitos desde seus primeiros textos até sua produção tardia – como já notou Almeida (2007, p. 22). Pelo contrário, seria necessário discernir um novo acesso possível a seus diagnósticos quanto à produção artística de seu tempo, o que faria jus à sua concepção da arte como registro, “sismograma”, de tensões sociais. Como bem afirma Adorno, “o substrato do ‘Moderno’ é alcançado pela visão que submerge profundamente em sua especificidade temporal, e não por um conceito totalizante, que abarca várias épocas às expensas de suas peculiaridades” (“*Der mißbrauchte Barock*” GS 10.1, p. 407).

Nossa pesquisa parte, então, de duas questões fundamentais: haveria, afinal, uma *teoria* da arte moderna em Adorno? E como essa teoria se conectaria com a própria dinâmica de desenvolvimento do modernismo europeu no século XX? Essas questões nos mostraram a necessidade de uma investigação mais atenta das diferentes fases da obra de Adorno, relacionando seus escritos a diagnósticos de tempo distintos sobre a arte moderna. Mais especificamente, a hipótese que orienta este trabalho é a de que a obra tardia de Adorno traz à tona uma teoria da arte moderna que difere dos pressupostos de seus primeiros escritos,

---

1 Em “O anti-vanguardismo de Adorno”, Bürger comenta: “Indubitavelmente, não há nenhuma resposta simples [aos problemas postos] porque em textos tardios Adorno tentou corrigir os sistematicamente condicionados falsos julgamentos de suas primeiras obras”. Logo depois, no entanto, ele não se dedica plenamente essas mudanças, mas apenas pinça passagens da *Teoria Estética* que confirmam sua tese, a saber, que Adorno estaria vinculado a um ideal restrito de arte moderna (BÜRGER, 1990, p. 58)

sobretudo em virtude do diagnóstico de uma expansão do próprio conceito de arte, que fundamentará sua concepção de “*imbricação*”<sup>2</sup> [*Verfransung*] dos gêneros artísticos. Na senda da hipótese aqui lançada, seria preciso indicar uma transformação no tipo de engajamento do autor com a arte moderna: enquanto em seus primeiros escritos – que serão tratados na Parte I desta tese – podemos observar um modelo de arte que se afinava fundamentalmente às experiências da “nova música” da Segunda Escola de Viena e a um ideal de desenvolvimento progressivo do material em cada gênero artístico, em seus textos tardios vemos justamente a crise desse paradigma e o questionamento tanto das fronteiras da arte moderna quanto do próprio sentido de arte. Assim, este trabalho se constrói a partir de uma visada retrospectiva: trata-se de examinar como a obra tardia de Adorno desenvolve uma teoria *sui generis* da arte moderna, e como ela se constrói a partir de uma crise ou do esgotamento de uma ideal de arte moderna com que o autor lidou em seus primeiros textos. Nesse sentido, a divisão do trabalho em duas partes reflete justamente a necessidade de esclarecer esse processo de transformação ocorrido em seus escritos posteriores.

Na estrutura de nosso trabalho, a **Parte I** se concentra nos escritos de Adorno que vão até o final da década de 1940, os quais se constroem, segundo nossa hipótese, em torno de uma mesma noção do “modernismo heroico”. A escolha dessa noção não é aleatória. Em uma série de textos tardios, Adorno usa esse termo de forma retrospectiva, para se referir aos anteriores “tempos heroicos do Moderno” [*heroischen Zeiten der Moderne*] (GS 8, p. 473), como se esses “tempos” – ou essa fase da arte moderna, que teria seu ponto de saturação na década de 1920 – sempre se colocasse em contraste com a situação posterior. Na *Teoria Estética*, por exemplo, fala-se retrospectivamente dos idos “tempos heroicos da nova arte” [*heroischen Zeiten der neuen Kunst*] (GS 7, p. 238) e dos “tempos heroicos do Expressionismo” (GS 7, p. 436), termos que se repetem com alguma frequência. Além disso, em “O Envelhecimento da Nova Música”, Adorno relembra aquela que seria a “música nos seus tempos heroicos” (AdN, p. 143), expressão que ressurge pelo menos uma dezena de vezes. Por “modernismo heroico” caracterizaremos, portanto, o impulso artístico ao qual Adorno se referia: àquele que teria se manifestado nas primeiras décadas do século XX, e que se ligava às promessas mais radicais e transformadoras da arte moderna, que reivindicava para si a possibilidade seja de realizar uma crítica às estruturas sociais vigentes, seja de

---

2 Seguiremos, ao longo da tese, a sugestão de Duarte (2009) de traduzir *Verfransung* por “imbricação”. No entanto, em certos momentos manteremos apenas o termo original, para que não haja ambiguidade e para chamar atenção para a peculiaridade do conceito. Também adotamos essa escolha em Patriota (2019).

empreender uma negação determinada da tradição através do domínio sobre o material artístico disponível.

Cada um dos três capítulos que compõem essa primeira parte deve se debruçar, então, sobre um dos aspectos que nos parecem essenciais para seu primeiro engajamento com a arte moderna. São os seguintes: (1) uma *defesa* da *autêntica* modernidade musical – representada principalmente por Schoenberg e a Segunda Escola de Viena –, que se liga a uma noção forte de domínio sobre o material musical e responde aos limites do movimento expressionista; (2) uma discussão em torno da obra de Kafka, compreendendo a modernidade de seus escritos como atrelada a um desenvolvimento específico da forma romanesca; (3) sua distinção enfática entre a modernidade artística e os processos de “modernização” vinculados à indústria cultural.

Seguindo os passos que aqui indicamos, o **Capítulo 1** de nossa tese pretende explorar precisamente os textos de Adorno sobre música, dos anos 1920 aos anos 1940. Como se sabe, a estética de Adorno foi fundamentalmente moldada por sua proximidade com a música, especialmente com a produção de Schoenberg. Para o filósofo, o “novo” em arte não surgiria de uma mera ruptura com as convenções, mas de um desenvolvimento consciente de problemas legados pela tradição – nos seus termos, a “nova música” seria capaz de operar “uma negação determinada dos meios tradicionais” (GS 18, p. 61). Tal posição o colocava em pleno acordo com Schoenberg, para quem “o modernismo, no melhor dos seus sentidos, refere-se ao desenvolvimento de pensamentos e sua expressão [...] isso deve ocorrer [...] para aquele que gradualmente *absorve as realizações culturais de seus predecessores*” (SCHOENBERG, 1984, p. 377, ênfase nossa). Assim, a transgressão levada a cabo pela arte moderna deveria pressupor, para Adorno, a exploração de problemas latentes no material e nas formas tradicionais. Entendemos que esse é um elemento crucial para os primeiros escritos de Adorno sobre arte, e que se trata de uma posição profundamente conectada à “emancipação da dissonância” levada a cabo pela obra de Schoenberg.

Adorno também atribuía ao “heroísmo” modernista das primeiras décadas do século a possibilidade de configurar um novo tipo de linguagem, que quebraria os imperativos de comunicação, questionando as formas convencionais com que a arte é percebida. Além da música de Schoenberg, as obras de Kafka pareciam apontar precisamente para esse elemento de incomunicabilidade e ruptura, como será examinado no **Capítulo 2**. Devido à sua configuração enigmática, as narrativas kafkianas desestabilizariam o princípio de comunicabilidade entre leitor e texto, recusando-se assim à fácil assimilação – e, para Adorno,

esse gesto representaria a um só tempo uma forma de resistência à cultura instituída e um modo de subverter a própria linguagem. Em carta a Benjamin, Adorno sugere que a linguagem “enigmática” das narrativas kafkianas estaria “*a meio caminho* de submergir na mudez” (ADORNO; BENJAMIN, 1999, p. 135, ênfase nossa). De modo similar, sustenta – ainda na década de 1930 – que a arte é “especificamente moderna ao ser acompanhada pelo choque de sua estranheza e de sua forma enigmática” (GS 18, p. 824), o que põe sua ideia de modernidade artística numa clara relação com aquilo que o filósofo encontrava na obra kafkiana. Pretendemos situar essas ideias de Adorno em um contexto maior de problemas que o filósofo encontrou naquele período, em especial o modo como ele conecta a obra de Kafka a uma história de desenvolvimento da forma romanesca na modernidade, partindo da maneira como o escritor tcheco dispõe sobre o material artístico de sua época, em especial o do expressionismo.

Ao cabo da primeira parte, no **Capítulo 3**, devemos explorar a crítica de Adorno à indústria cultural e à reprodução técnica. Adorno, nessa primeira fase de sua obra, construiu sua ideia de arte moderna numa aparentemente rígida oposição à indústria cultural emergente e aos meios de comunicação de massa. Essa oposição, tal como proporemos, está fundada numa diferença entre a ideia de modernidade artística, de um lado, e a modernização técnica que corresponde à circulação de bens culturais no âmbito da indústria cultural, de outro. Para examinar essa diferenciação, nos concentraremos nos textos nos quais Adorno se dedica aos fenômenos da cultura de massas – com o jazz e o cinema –, além das pesquisas empíricas que realizou sobre o rádio (no *Princeton Radio Project*). Entendemos que todas essas pesquisas convergem no sentido de discutir uma incompatibilidade entre a forma de desenvolvimento da arte “autenticamente” moderna e o modo como se deu a modernização técnica dos meios de comunicação de massa.

Já a **Parte II** da tese trata das mudanças que ocorreram no pensamento de Adorno a partir da década de 1950. O contexto que motiva uma tal alteração nos é, aqui, particularmente importante: de volta à Alemanha depois do exílio, Adorno trava contato com um quadro de produção artística que já não condizia diretamente com os pressupostos de seus escritos estéticos anteriores. Num primeiro momento, o que podemos observar nesses textos tardios é que Schoenberg já não poderia ser a figura paradigmática do “progresso” musical – uma vez que se desenvolvia, no pós-guerra, um novo tipo de produção de vanguarda, que se convencionou chamar de “Escola de Darmstadt”. Ora, já não tinha sentido estabelecer as grandes linhas da nova música nos termos de uma separação entre Schoenberg e Stravinsky,

como Adorno antes fizera, porque o que estava sendo efetivamente produzido na década de 1950 não se encaixava nos termos postos pela *Filosofia da Nova Música*. As mudanças, como veremos, não se limitaram à música, atingindo também suas considerações sobre o cinema, a literatura, e a própria relação entre arte e meios de comunicação de massa. Devido a essa alteração importante no quadro da produção artística, Adorno não só considera o “Envelhecimento da Nova Música” [1955], mas também expressa o que seria o “fatal envelhecimento do Moderno” (GS 7, p. 509).

Mas longe de ser uma tese pessimista sobre o “fim” da arte, o que está em causa nesse tema do “envelhecimento” é precisamente a reconfiguração das coordenadas estéticas de Adorno, na medida em que as transformações nas práticas artísticas passaram a exigir do filósofo um novo diagnóstico. De modo geral, aventamos que a cesura estabelecida pelo fim da Segunda Guerra demarcou também uma inflexão no desenvolvimento do modernismo artístico europeu. No momento da reconstrução cultural, entrevia-se enfim a possibilidade de retomar as produções culturais silenciadas durante o regime nazista e dar início a novos impulsos intelectuais e artísticos. Diante dessa renovação da prática artística, as teses do “envelhecimento” da nova música indicariam, na obra de Adorno, precisamente o esgotamento, ou a crise de seu paradigma teórico anterior, o que exigiu uma mudança de posicionamento em textos tardios.

Os três capítulos que compõem a segunda parte da tese devem, então, explorar três eixos essenciais da produção de Adorno nas décadas de 1950 e 1960. Como se verá, cada capítulo deve demonstrar mudanças significativas que se estabeleceram nos seus escritos estéticos desse período – e, portanto, travar uma relação contrastiva com os capítulos que integram a primeira parte. Os temas que abordaremos serão os seguintes: (1) o contato de Adorno com a produção musical modernista do pós-guerra – a saber, com os novos compositores que se reuniram nos cursos de Darmstadt –, levando em consideração sua posterior teoria da música informal; (2) a proximidade de Adorno à produção literária de Samuel Beckett, junto à qual encontrou novos direcionamentos para a arte moderna; (3) certa mudança de perspectiva, por parte do filósofo, quanto ao cinema e o princípio de montagem. Tanto em suas considerações sobre a música, a literatura e o cinema, o que veremos é que os escritos de Adorno demonstram um importante movimento de transformação teórica: eles passam do reconhecimento da crise do paradigma teórico anterior (a tese do “envelhecimento”) para a abertura a uma teoria da arte moderna que lida com a tendência de

imbricação [*Verfransung*] das artes, que se consolidará no texto “A arte e as artes” [*Die Kunst und die Künste*] (1966/1967).

Expostas as linhas gerais que organizam a segunda parte da tese, resta esboçar os principais argumentos de cada um de seus capítulos. No **Capítulo 4**, reconstruiremos o contato que Adorno travou com a nova geração de músicos, atrelada ao desenvolvimento do “serialismo integral”. O contexto é particularmente interessante: no pós-guerra, passaram a ser organizados cursos anuais sobre a “Nova Música” na cidade de Darmstadt, cursos esses que consolidariam a chamada “Escola de Darmstadt” – com expoentes como Boulez, Stockhausen e Nono. Nesses cursos, as obras de Schoenberg, Berg e principalmente Webern – que se tornou um paradigma para os novos compositores – passaram a ser cada vez mais divulgadas e estudadas, a ponto de se tornarem, como Adorno aponta, “clássicos do moderno”. No entanto, os novos compositores pretendiam ir *além* da Segunda Escola de Viena, expandindo o princípio das séries na tentativa de criar uma *nova linguagem musical*, já totalmente desvinculada das formas tradicionais. Na década de 1950, Adorno não só assistiu de perto aos desdobramentos dessas novas tendências quanto participou das discussões que lhes acompanharam, analisando suas consequências.

Tendo sido convidado a palestrar nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt* a partir de 1950, o contato de Adorno com essa nova geração de músicos gerou tensões importantes para sua obra. Por um lado, Adorno considerou que o desenvolvimento da música moderna havia atingido, com o serialismo integral, um período de estabilização e ortodoxia. Os jovens compositores teriam instaurado um retorno “mecanizado” das séries, ou seja, uma aplicação irrestrita da técnica serial, sem desenvolver aquela “negação determinada da tradição” que Adorno antes equalizava à ideia de modernidade em música. Esse é o diagnóstico que o levou a publicar o conhecido ensaio “O Envelhecimento da Nova Música” (1955). Por outro lado, com o passar dos anos Adorno reconheceu que muito do que escrevera sobre a música moderna, e que serviu de guia para suas considerações mais gerais sobre arte, havia entrado em descompasso com os desenvolvimentos então mais recentes da vanguarda musical, o que exigia uma reflexão profunda sobre sua teoria – e desse diagnóstico surgiria a defesa de uma “música informal”, em “Vers une musique informelle” (1961), o que posteriormente servirá de base para sua análise das relações entre música e demais artes em “A arte e as artes” [*Die Kunst und die Künste*]. Enquanto a nova geração de músicos, na perspectiva de Adorno, havia aplicado mecanicamente os pressupostos construtivos da técnica serial e de certo modo estabilizado os impulsos mais progressistas da música, isso não

significava que as alternativas à condição de saturação do modernismo estivessem bloqueadas em outras esferas da arte. Pelo contrário, na década de 1950 Adorno começa a entrar em contato com a obra do escritor irlandês Samuel Beckett – e tal aproximação, como mostraremos no **Capítulo 5**, é um importante ponto de viragem do pensamento do filósofo. Em linhas gerais, pode-se dizer que a obra de Beckett representava um tipo de produção artística que não se resignava a modelos fixos, sistemáticos, de construção – o que Adorno considerava ser o problema mais sério na vanguarda do pós-guerra. Para ele, aquilo que muitos consideravam ser o “absurdo metafísico” na obra do escritor seria, na verdade, o indício de uma forma de arte que assumiu para si mesma o problema da *crise do sentido* das formas artísticas – uma questão que ele considerará incontornável. Ao mesmo tempo, havia em Beckett uma recusa em seguir cegamente os pressupostos modernistas – e isso se pode ver claramente no modo como ele pretendia se diferenciar de certo “projeto” de domínio sobre o material, tal como se expressava nas obras de Joyce e Kafka, por exemplo. Essa atitude crítica perante o modernismo será fundamental para Adorno, pois ele a toma como sinal de um processo de “esboroamento” do sentido tradicional de *obra*, caminhando para a manifestação de um tipo de “antiarte”. Além disso, para que se tenha uma ideia do impacto causado pela obra de Beckett, bastaria observar que Adorno faz uma reconsideração de suas críticas anteriores a Stravinsky – no ensaio “Stravinsky: uma imagem dialética” [*Strawinsky: ein dialektisches Bild*] – através de motivos encontrados na produção do escritor. Tudo se passa como se a produção beckettiana instaurasse no pensamento do filósofo um momento importante de autorreflexão crítica, fazendo-o considerar em que medida sua própria teoria anterior necessitaria ser revista. Investigaremos, então, como a obra de Beckett – especificamente a obra do pós-guerra, que se situaria num “modernismo tardio”, no ponto de fratura do projeto do alto modernismo – opera essa transformação no pensamento de Adorno e de que modo suas análises sobre o escritor trarão consequências importantes para o diagnóstico da tendência de imbricação das artes.

O contexto de transformação da prática modernista no pós-guerra também afetou suas considerações sobre o cinema e a montagem – temas do **Capítulo 6**. Se nas décadas de 1930 e 1940 Adorno considerava o cinema um meio necessariamente regressivo, na medida em que ele estava associado aos processos industriais de difusão e comercialização, na década de 1960 ele atina à possibilidade de que o filme pudesse se erigir como arte “autêntica”, “modernista”. Isso também se deve a um contexto específico de produção artística no pós-guerra, nomeadamente as reivindicações do “Novo Cinema Alemão”. Tal movimento,

consolidado através do Manifesto de Oberhausen (1962), foi subscrito por mais de vinte diretores que compartilhavam uma mesma intenção: promover o cinema nacional de vanguarda, criticar a indústria hollywoodiana e intervir diretamente sobre o quadro de produção cultural na Alemanha Ocidental. Adorno, enfim, começou a notar que esse movimento abria espaço para uma nova etapa na produção cinematográfica. Em uma importante passagem do ensaio “Transparências do Filme” [*Filmtransparente*], o filósofo sugere que no cinema poderia ser encontrada “uma esperança de que os meios de comunicação de massa possam se tornar algo distinto” (GS 10.1, p. 353). Essa reconsideração do cinema caminharia a par com uma reconsideração do princípio da montagem, que aparece de um modo distinto não só no ensaio “Transparências do Filme”, como também em passagens da *Teoria Estética* e de “A arte e as artes”, que pretendemos reconstruir à luz daquele ensaio.

Todas essas características do pensamento de Adorno a partir da década de 1950, se vistas em confronto com as posições sustentadas em textos anteriores, constroem um quadro bastante mais amplo do desenvolvimento de sua estética. Assim, a divisão de nossa tese em duas partes decorre muito mais de um esforço por apresentar e discutir essas diferenças – assumindo a própria dificuldade de tal exposição – do que da suposição de uma “viragem” completa em sua obra tardia. Ao nos valermos desse paralelismo entre as duas partes, não se trata de propor que haveria “dois períodos” como blocos rígidos, cabalmente delineados, mas de, por meio de um esforço contrastivo, pensar em que medida seus escritos acompanharam transformações concretas da produção artística. De modo similar, a divisão dos capítulos, orientada pelas discussões de diferentes gêneros artísticos, pretende trazer à tona o modo como a obra de Adorno partiu de uma consideração sobre a autonomia dos meios (a música, a literatura, o cinema), e como sua obra tardia passa a questionar a tradicional divisão dos gêneros, abrindo-se à complexidade das práticas intermediais. Acreditamos que essa forma de abordar a obra de Adorno permitiria não só perceber melhor as discontinuidades e tensões presentes em seus escritos, mas também nos ajudaria a construir uma visão mais complexa de sua teoria da arte moderna.

## PARTE I: O MODERNISMO HEROICO

Qualquer discurso que se volte à arte moderna teria de lidar com uma de suas implicações fundamentais: a possibilidade de uma arte disruptiva, revolucionária. Para além de uma questão historiográfica, trata-se de uma demanda qualitativa que se instaurou na prática artística europeia pelo menos desde o fim do século XIX: “ser absolutamente moderno” – como exigia Rimbaud em uma célebre frase, tantas vezes retomada por Adorno – pressupõe um avanço relativamente às obras do passado, um tipo de superação crítica em relação aos procedimentos da tradição. Nesse sentido, embora não haja propriamente um consenso sobre a historiografia da modernidade artística<sup>3</sup>, pode-se dizer que sua imagem principal é aquela de uma arte transformadora, que aponta para uma emancipação possível dos esquemas da tradição.

No caso da obra de Adorno, essa imagem surge já em seus primeiros escritos. Estes, voltados sobretudo à “nova música” da Segunda Escola de Viena e ao potencial de mudança que ela carregava em si, apontavam para uma defesa consistente da autêntica arte moderna, diferenciando-a dos tipos “regressivos” de produção cultural. Em vez de significar apenas uma escolha estilística, para Adorno defender o movimento mais avançado em arte significava atrelar-se a movimentos emancipatórios, que indicassem um caminho possível para a liberação do indivíduo de esquemas de dominação e administração social. Contra toda forma possível de *restauração* de velhos cânones, sua obra procurava entender como a arte enredava-se na sociedade, e como a expressão artística poderia indicar tendências de liberação do sujeito no meio social.

Essa imagem “heroica” da arte moderna, no entanto, estava tão radicada em seus primeiros escritos e era tão autoevidente que Adorno não chega sequer a lhe conceituar de forma precisa. As referências – muitas vezes intercambiáveis – à arte moderna, à arte progressista ou “avançada”, não indicam uma definição acurada do que seria o moderno em arte, embora tal ideia permeie todo esse período de sua produção. Apenas em textos das décadas de 1950 e 1960 é que Adorno mira retrospectivamente esse momento anterior de seus

---

3 Dito de outro modo, o conceito mesmo de *moderno* parece sempre surgir como algo já passado – como aponta Jameson (2002, p. 19) –, na medida em que ele já se constrói como tentativa de estabilizar conceitualmente a múltipla e fugidia experiência do “novo” em arte.

escritos e, num movimento reflexivo, considera essas primeiras intervenções de sua obra como relativas aos “tempos heroicos do moderno” [*heroischen Zeiten der Moderne*] (GS 8, p. 473). Se olharmos para esse período da produção de Adorno com as lentes que ele nos fornece, isto é, a partir dessa visada retrospectiva quanto à época de um modernismo heroico, podemos melhor compreender seus interesses de defesa da arte moderna. Mais especificamente, podemos encontrar um fio condutor importante para seus primeiros escritos: tratava-se, como veremos, de estabelecer uma profunda *defesa* da autêntica modernidade artística a partir da contraposição a certas correntes artísticas importantes à época – como o Neoclassicismo e a Nova Objetividade –, o que implicava em uma aderência a certa ideia arte moderna como aquela que desenvolvia mais plenamente o domínio sobre o material disponível em cada gênero artístico, como veremos.

Ao longo da primeira parte deste trabalho, indicaremos três grandes eixos que orientam essa defesa: em primeiro lugar, a concepção de “nova música”, que se conecta ao paradigma da obra de Schoenberg, em contraposição às tendências neoclássicas e neo-objetivas; posteriormente, a análise do caráter “moderno” da obra kafkiana como fundada num processo de transformação da forma romanesca; e, por fim, a diferenciação entre a modernidade artística e a modernização ligada à cultura de massas. Embora esses eixos sejam independentes, eles mantêm relações entre si, na medida em que pressupõem uma mesma defesa enfática de arte moderna como resultado de um domínio progressivo sobre o material artístico – concepção esta que, como veremos, sofrerá alterações na obra tardia do filósofo. Discutiremos que, para Adorno, a obra de Schoenberg seria moderna justamente porque consegue lidar com uma história de desenvolvimento do material musical, vinculando-se à tradição austro-germânica, romântica, ao mesmo tempo em que a supera em direção à livre atonalidade. Para ele, defender a modernidade musical seria defender essa radicação histórica da arte, na medida em que ela tanto responde a problemas legados pela tradição quanto os ultrapassa.

Essa relação dialética com a tradição também forma o pano de fundo das discussões de Adorno sobre Kafka. Como discutiremos no capítulo 2, Adorno insiste na conexão da forma literária kafkiana a um desenvolvimento histórico do romance, entendendo-o como manifestação da crise que molda a própria forma romanesca na modernidade. Notamos que o que se repete nessas considerações sobre Schoenberg e Kafka é uma ideia de arte moderna como a que desenvolve, de modo progressivo, os problemas próprios a seu meio. A ideia de *meio* [*Medium*] é aqui importante: tudo se passa como se a modernidade artística estivesse

atrelada à cada vez mais desenvolvida relação de um meio artístico com seus próprios materiais, num movimento de progressiva autorreferencialidade.

É possível também observar que esses “limites” relativos à autêntica arte moderna tornam-se como que padrões normativos que a diferenciam dos demais produtos da cultura de massas, como discutiremos no capítulo 3. Conforme indicaremos, a análise de Adorno sobre produtos da cultura de massas como o jazz, o rádio e o cinema mantêm no horizonte a diferença desses fenômenos em relação à arte mais avançada. Isso porque, para Adorno, havia uma diferença fundamental entre a promessa do “novo” e do moderno que era articulada pela indústria do entretenimento, de um lado, e a “autêntica” modernidade artística. No caso da pretensa modernidade dos produtos vinculados à indústria cultural, trata-se de um “engodo das massas” [*Massenbetrug*]: embora o jazz, o rádio e o cinema pareçam se conectar às experiências mais fluidas dos “tempos modernos”, Adorno indica que essa modernidade é apenas aparente, mistificada, pois que os meios de comunicação de massa estariam, à época, completamente administrados pelos interesses do mercado, contribuindo assim com a simples reprodução do *status quo*.

Todo esse conjunto de discussões nos mostra que a obra de Adorno, pelo menos da década de 1920 até a década de 1940, estava fortemente engajada em uma defesa da autêntica arte moderna. Essa ideia de arte moderna e progressista também suporia que cada arte desenvolve, de forma cada vez mais acurada e autorreferente, os problemas próprios a seu meio. Como veremos, Adorno deixa claro que o caráter progressista de Schoenberg também depende do modo como sua obra se relaciona a toda uma história de problemas próprios ao tonalismo na música, furtando-se a qualquer “pseudomorfose” ou hibridização com outras artes – problema que ele identifica na produção de Stravinsky, por exemplo. De modo similar, veremos que Adorno também recusa pensar a modernidade da forma literária kafkiana como conectada ao teatro. Poderíamos dizer, nesse sentido, que nesse primeiro momento da obra de Adorno a ideia de arte moderna ainda está conectada a uma perspectiva um tanto “purista” dos meios artísticos, como veremos ao longo dos capítulos. Assim, a primeira parte deste trabalho procura delinear as principais preocupações de Adorno em seus primeiros textos sobre a música e literatura modernas – além de indicar sua defesa da modernidade artística frente aos demais produtos da “indústria cultural”. Com isso, traçamos um panorama de como se fundamentou a imagem de modernidade artística em seus escritos que vão até o final da década de 1940, compreendendo as particularidades históricas que os determinaram.

## **Capítulo 1:** **A “nova música” e o progresso modernista**

Quando se trata de uma introdução ao envolvimento de Adorno com a música, é comum entre os comentadores ressaltar sua imersão na vida musical alemã e vienense, sua formação junto a Alban Berg, bem como seu posicionamento como crítico musical em importantes revistas ao longo das décadas de 1920 e 1930. Essa seria, em grande medida, a introdução ao “pensamento musical” de Adorno, isto é, um acesso possível àquela que seria sua “filosofia da dissonância”<sup>4</sup>, “filosofia atonal”<sup>5</sup>, ou tantas outras expressões que associam a formação de seu pensamento ao desenvolvimento mesmo da música modernista, particularmente à Segunda Escola de Viena.

Embora esse acesso não seja ele mesmo equivocado nem engane em relação aos fatos históricos, há nele muitas vezes um pressuposto oculto, que teríamos de afastar caso queiramos lançar outros olhos à obra de Adorno. Pois é comum conferir aos seus primeiros escritos musicais um caráter “preambular” em relação aos textos das décadas seguintes, como se suas primeiras obras contivessem um gérmen, um princípio norteador, que se realiza e se exhibe de modo cada vez mais claro no desenvolvimento de seu pensamento<sup>6</sup>. Essa ideia pode ser encontrada, por exemplo, na nota editorial aos primeiros escritos musicais de Adorno. Nela, Tiedemann sugere que esses primeiros textos são importantes porque “documentam a unidade da consciência filosófica da qual provém o pensamento musical de Adorno, quase desde seu princípio” (GS 19, p. 636). Ainda que Tiedemann sustente que isso não significa perder de vista o “desenvolvimento” [*Entwicklung*] do pensamento do filósofo, é certamente difícil encontrar, entre os comentadores, indícios que saiam dessa chave de uma evolução contínua dos conceitos. Entender os primeiros escritos musicais de Adorno seria, nesse modelo comum, entender as primeiras pretensões de sua “teoria” estética.

Mas uma tal defesa da suposta unidade conceitual da obra de Adorno estabeleceu um bloqueio considerável no sentido de entender as discontinuidades que atravessam sua

---

4 “The Philosophy of Dissonance” é o título de um artigo de Hullot-Kentor (1997), por exemplo.

5 Na obra “As Ideias de Adorno” (1988), Martin Jay dedica um dos capítulos a investigar aquela que seria a “filosofia atonal” adorniana. E não é difícil encontrar títulos que retirem da ideia de dissonância e atonalidade um aspecto “central” e mesmo determinante para a filosofia adorniana. “Atonale Philosophie” é também o título de um artigo de Georg Picht (1971), e faz parte dessa tendência de leitura, como também assinala Goehr (2003).

6 Jorge de Almeida (2007) já havia observado o problema em supor uma continuidade ininterrupta quanto ao “desenvolvimento” dos escritos musicais de Adorno, embora não trate propriamente de discontinuidades entre “períodos” da obra do filósofo.

produção. Na mesma nota editorial anteriormente citada, Tiedemann também indica que embora Adorno tenha assistido ao desenvolvimento da “Nova Objetividade” e do Neoclassicismo, o filósofo “não se deixou confundir” (Id., Ibid.) por essas tendências. Se nos apegássemos a isso, teríamos de supor que o fato de Adorno não ter se deixado levar por tais estilos seria uma prova de consistência, segurança e, portanto, da “unidade da consciência filosófica” em sua obra. No entanto, ao privilegiar essa suposta unidade, uma tal perspectiva acaba por depor contra a mesma consciência filosófica que gostaria de preservar. Pois ao fazê-lo, perde de vista aquele que seria um dos elementos mais característicos do pensamento de Adorno: sua radicação histórica, a tentativa de compreender seu próprio tempo, seus dilemas e contradições. Isso porque o filósofo tencionava produzir análises sociais situadas e, portanto, fazer seus escritos se aproximarem de mudanças concretas na prática artística – ainda que esse exercício de aproximação eventualmente o conduzisse a instabilidades teóricas. É isso que assume Adorno já no final da década de 1920 em seus escritos musicais, quando considera importante levar em conta os momentos em que “a confiança na estabilidade das obras vacila; se frente à produção mais avançada de nossos dias já não damos por segura a produção do passado, (...) damos expressão a isto ao ampliar nosso campo de trabalho” (GS 19, pp. 607-608). É uma tal ampliação da teoria diante da ampliação do campo de práticas artísticas que interessava a Adorno, não simplesmente a manutenção de uma rígida posição teórica.

A partir dessa intenção de focar nos aspectos da obra de Adorno que remetem a diagnósticos situados e, portanto, que dizem respeito ao processo de transformação da prática artística no século XX, nosso acesso aos seus escritos musicais não pressupõe haver uma “filosofia da dissonância” capaz de instanciar, sob um mesmo aspecto, os diversos momentos de sua produção intelectual. Tampouco há aqui a pretensão de sugerir um conceito que permaneça estável ou inalterado ao longo de sua obra. Pelo contrário, pretendemos mostrar como seus primeiros textos tentam se aproximar de um contexto específico de discussões, sobre ele intervindo e a partir dele projetando tendências que não necessariamente vão ser seguidas em escritos posteriores. Nesse sentido, é preciso reforçar o seguinte: a ideia de arte moderna aqui referenciada *não* serve para supor nenhuma rígida unidade da consciência em Adorno. Pelo contrário, a amplitude de um tal conceito serve-nos precisamente para matizar as especificidades por ele acolhidas a cada momento de sua produção. É isso que pretendemos fazer a seguir, ao investigar de que modo os seus primeiros textos sobre a “nova música” formam como que um paradigma para suas primeiras intervenções sobre o sentido de arte moderna.

\*\*\*

Em meados da década de 1920 Adorno já contribuía como crítico musical em diversas revistas, como as *Neue Blätter für Kunst und Literatur*, a *Zeitschrift für Musik*, e, no final da mesma década, como editor da revista *Anbruch*. Longe de ser apenas uma curiosidade ou um mero fato biográfico, tal participação no meio editorial nos fornece um material importante para entender as questões com que o filósofo se via envolvido, bem como sua intervenção no debate público<sup>7</sup>. Um desses casos é seu envolvimento com a editoração da revista *Anbruch*. Em 1925, logo depois de ter recebido um convite informal para atuar como editor-chefe desse periódico, Adorno começou a esboçar propostas editoriais, escritos em que expressava uma constante e urgente necessidade: a *defesa* da modernidade musical.

Nesse sentido, no texto “Sobre *Anbruch*” (1928)<sup>8</sup>, Adorno indica que aquela deveria tornar-se a “revista representativa do Moderno” (GS 19, p. 595), um meio de divulgação e crítica das obras mais progressistas, contra os sinais da “reação musical”, e inclusive contra as “revistas da reação declarada” (Id., Ibid.). Nessa proposta editorial, que chega a adquirir contornos de um manifesto, Adorno apresenta de modo bastante enfático a necessidade de defender a autêntica música moderna – ali representada por Schoenberg e sua escola – contra a “real inimiga [*eigentlicher Feind*]” da música progressista, a saber, “a reação *elevada* [*gehobene*] e aparentemente atual, tal como inaugurada por Stravinsky enquanto neoclassicismo e representada hoje na Alemanha por Hindemith” (GS 19, p. 598, ênfase nossa).

Nesse ponto pode-se antever a conhecida polarização entre a música “autenticamente moderna” e progressista de Schoenberg de um lado e, de outro, a música da “reação elevada”<sup>9</sup>, representada pelo neoclassicismo de Stravinsky – polarização essa que de certo modo acompanha os primeiros escritos de Adorno, chegando em sua versão mais acabada na obra *Filosofia da Nova Música* (1949). Supostamente, então, teríamos que repetir um modo

---

7 Essa tarefa foi executada exemplarmente por Jorge de Almeida (2007) numa análise dos textos de Adorno sobre música na década de 1920. Nossa intenção aqui, no entanto, é retomar esses textos para que eles possam ser comparados com sua obra tardia.

8 Esse texto, que deveria aparecer como proposta editorial de um número da *Anbruch*, acabou não sendo ali publicado – talvez porque os termos nele empregues tenham sido polêmicos ou não muito “diplomáticos” (Cf. MÜLLER-DOOHM, 2005, p.108).

9 Adorno marca a diferença entre duas formas de “reação”: por um lado, a música utilitária ou música leve, que estaria ligada à adaptação da música aos imperativos do consumo; e, por outro lado, a “reação elevada”, que ocorreria ali onde a regressão às formas antigas é mascarada pela reivindicação de modernidade.

usual de abordar a “filosofia da música” de Adorno, pois muito já foi comentado sobre o quanto o filósofo se filiou à escola de Schoenberg e criticou a música de Stravinsky, afastando-se do Neoclassicismo. No entanto, entender o que está em causa nessa disputa seria mais do que reafirmar a preferência de Adorno por esse ou aquele estilo, assim preservando a unidade de seu pensamento. Trata-se, pelo contrário, de compreender o que significa defender uma ideia específica de “arte nova” ou “arte moderna” em um momento no qual esse termo é objeto de uma intensa disputa. De modo mais preciso, seria necessário observar que quando Adorno contrapõe Schoenberg a Stravinsky, já na década de 1920, o que está em jogo não é meramente uma questão estilística, mas uma tomada de posição dentro de um quadro específico de controvérsias sobre o sentido atribuído à *modernidade musical*, como já aponta o artigo “Sobre Anbruch”. Noutras palavras, trata-se precisamente de defender uma ideia específica de música moderna em um momento em que diversos movimentos reivindicavam para si o caráter mais “avançado” da experiência artística.

Neste capítulo, procuraremos precisamente delinear como os primeiros escritos de Adorno se posicionavam em relação aos movimentos artísticos de sua época, e como esse posicionamento foi importante para delimitar sua compreensão da modernidade musical. Para tal, dividiremos nossa discussão em três momentos: (1) examinaremos como os primeiros escritos de Adorno são inseparáveis de uma disputa sobre os limites do expressionismo enquanto movimento de dissolução dos valores tradicionais – como já observaram Sziborsky (1979) e Almeida (2007) –, entendendo essa disputa como algo essencial à formação de uma imagem de “nova música”; (2) depois, analisaremos como o posicionamento de Adorno quanto à música moderna também tinha que ver com uma compreensão da relação entre arte e sociedade, e em especial das tarefas de uma sociologia da música; (3) por fim, discutiremos como a conhecida polarização entre Schoenberg e Stravinsky na *Filosofia da Nova Música* – portanto a polarização entre *progresso* e *restauração* – deriva de todas as considerações construídas nesse primeiro momento de sua obra, indicando uma imagem provisória do que seria a música moderna.

### ***Situação: a “crise da música expressiva”***

Toda tentativa de reconstruir historicamente um movimento artístico teria de admitir, antes de tudo, a parcialidade de tal tarefa. E não seria diferente no que diz respeito ao Expressionismo, movimento descentralizado e plural, que teve seu ponto alto nos anos 1910 e se estendeu até meados da década de 1920. No entanto, mesmo reconhecendo a diversidade

do movimento e a ausência de um “programa” que lhe fosse comum, é consensual atribuir ao impulso expressionista uma característica marcante: a reivindicação de uma “nova arte”, que não se guiasse mais pelas grandes formas tradicionais, mas que fosse capaz de delas desgarrar-se através de uma livre expressão do sujeito. É precisamente um tal sentimento de dilaceração da tradição vinculante que se pode antever nas palavras do poeta Gottfried Benn, que em 1910 diagnosticava o ápice do expressionismo literário:

De Goethe até George e Hofmannsthal, a língua alemã possuía um colorido, uma direção e um sentido uniformes. Tudo isso agora chegava ao fim, a revolta começava. Uma revolta com erupções, êxtases, ódios, novos anseios humanitários, com a dilaceração da linguagem que visava a dilaceração do mundo (BENN *apud* FLEISCHER, 2002, p. 69)

As reivindicações do expressionismo se consolidariam no horizonte de uma “dilaceração” da tradição, indicando assim a possibilidade de uma nova prática artística, agora não mais vinculada a uma “direção” e um “sentido” uniformes – como sugere Benn –, mas antes voltada a um ânimo subjetivo capaz de se desgarrar e libertar das convenções.

A obra de Arnold Schoenberg seria impensável sem esse impulso. Pois é a dissonância enquanto dilaceração do idioma tonal – ou seja, como dilaceração do “colorido” uniforme da música tradicional – aquilo que fundamenta a sua obra e representa uma importante aproximação às intenções expressionistas, como as que emergiram junto ao grupo “O cavaleiro azul” [*Der Blaue Reiter*]. Uma tal afinidade constata-se não só pela participação do músico nas publicações do grupo, mas também através das cartas que trocou com Kandinsky, quando este último revelava sua intenção de produzir uma arte de “dissonâncias”<sup>10</sup>, um tipo de pintura que se desvinculasse do imperativo geométrico, assim como a música de Schoenberg era capaz de se liberar progressivamente do idioma tonal. Também Schoenberg descreveria essa fase de sua obra, que os críticos chamam de “atonalismo livre”, como participando desse impulso expressivo: “nas minhas primeiras obras do novo estilo eu era guiado (...) por fortes forças expressivas [*Ausdrucksgewalten*] tanto em relação aos particulares quanto em relação ao todo” (SCHOENBERG, 1926, p. 27). Como bem nota

---

<sup>10</sup> Em carta a Schoenberg, no ano de 1911, Kandinsky afirma o seguinte: “estou certo de que nossa harmonia moderna não pode ser encontrada na ‘via geométrica’, mas antes na via anti-geométrica, anti-lógica. Esse é o modo das ‘dissonâncias na arte’, na pintura assim como na música” (KANDINSKY *in* ALBRIGHT, 2004, p.169). Também Schoenberg expressa sua afinidade a Kandinsky no escrito “A relação com o texto”, publicado no almanaque do grupo “Die Bleue Reiter” em 1912: “Quando (...) Wassily Kandinsky e Oskar Kokoschka pintam quadros cujo objetivo temático é meramente uma desculpa para improvisar em formas e cores e, assim, expressar a si mesmos (...), esses são sintomas de um conhecimento gradualmente expansivo em relação à natureza da arte” (SCHOENBERG, 1984, p.5)

Lessem (1974), essa afirmação de Schoenberg refletiria a crença de que “a intensidade da exigência subjetiva geraria, necessariamente, formas artísticas que lhe fossem apropriadas” (p. 431). Assim, a emancipação do sujeito das convenções indicava a possibilidade de formas mais abertas e capazes de dar conta de uma livre expressão.

No entanto, a fase expressionista, ou do “atonalismo livre”, conduziu Schoenberg a um impasse: à medida que suas composições suspendiam qualquer resolução tonal, ou seja, à medida que elas progressivamente se emancipavam dos imperativos do idioma tradicional, o problema da compreensibilidade tonava-se cada vez mais aparente<sup>11</sup>. Pois como organizar formalmente uma obra a partir da pura expressividade subjetiva, que em sua liberdade recusa formas peremptórias? Como criar uma arte compreensível, criteriosa e simultaneamente dissonante, liberta das convenções que até então organizavam a produção musical? A dificuldade de Schoenberg, nesse sentido, seria precisamente a de conciliar o impulso subjetivo e dilacerador da *expressão* com o rigor construtivo e organizador que ele herdava da tradição austro-germânica, romântica, à qual se filiava e precisava responder.

Como se sabe, essa dificuldade rendeu ao compositor uma pausa de oito anos; uma pausa, entretanto, que viria a ser quebrada pelo “descobrimento”<sup>12</sup> de uma nova forma construtiva: a série dodecafônica. Esta diria respeito, *grosso modo*, a um pré-arranjo do material composicional através do estabelecimento de uma série em que as doze notas da escala cromática são colocadas em uma determinada sequência fixa e não-hierárquica. Ao longo da composição, cada nota utilizada deve manter uma relação com a série inicialmente estabelecida, mantendo e derivando seu princípio ordenador, de modo a garantir a “compreensibilidade” da forma construtiva. Isso permitiria, para Schoenberg, tratar “igualmente dissonâncias e consonâncias, e renunciar um centro tonal” (1984, p. 217). Um tal princípio não deveria ser alçado a um sistema, tampouco funcionar como uma nova tonalidade a ser imposta sobre a prática compositiva, mas deveria permitir a *emancipação da dissonância* a que suas obras anteriores, em seu impulso expressionista, já aspiravam. Dessa forma, seria possível ao mesmo tempo construir uma lógica interna ao trabalho compositivo e liberar as tensões antes aprisionadas no idioma tonal.

---

11 Cf. SCHOENBERG (1984).

12 Schoenberg refere-se à técnica dodecafônica não como sendo sua “criação”, mas como um descobrimento. Griffiths (1994), por exemplo, conta que ao estabelecer a técnica dodecafônica Schoenberg anunciou ao seu pupilo Josef Rufer que ele havia “descoberto algo que asseguraria a superioridade da música alemã para os próximos cem anos” (p.81), e é interessante notar aqui o quanto a “liberação” das convenções, aspirada por Schoenberg, significava também manter uma forte conexão com a tradição musical austro-germânica, por isso a necessidade de “assegurar a superioridade” da música alemã. Como veremos, é precisamente isso que será criticado por muitos dos compositores de Darmstadt na década de 1950.

No entanto, é importante notar que, no mesmo contexto em que Schoenberg “descobre” a técnica dodecafônica, já despontavam movimentos de oposição frontal ao expressionismo (e à tradição romântica que esse último conservava em si). Desde o início da década de 1920 Igor Stravinsky experimentava um estilo “neoclássico”, cuja principal prerrogativa não seria a de uma dilaceração das formas tradicionais através da suposta liberação do Eu, mas sim uma “reinvenção” das formas clássicas. Para Stravinsky, “(...) a música é, por sua própria natureza, essencialmente *incapaz* de *expressar* algo, seja um sentimento, uma atitude mental, uma disposição psicológica, (...) a *expressão* nunca foi uma propriedade inerente da música” (STRAVINSKY *in* ALBRIGHT, 2004, p. 105). Assim, a fase neoclássica de Stravinsky pode ser vista como uma contraposição aos pressupostos expressionistas, recusando-se em dar continuidade à tradição “romântica”, já que esta última estaria enredada na pura subjetividade e, portanto, num estilo volátil, inconsistente e incompatível com qualquer propriedade intrínseca à música. Pode-se dizer que essa contraposição também depende de um posicionamento em relação à tradição com a qual se pretende dialogar: a fim de evitar traços excessivamente românticos, Stravinsky recuperava formas clássicas, “pré-burguesas”<sup>13</sup>, enquanto Schoenberg, por seu turno, dialogava com a tradição romântica alemã, elegendo Brahms como símbolo do progresso musical<sup>14</sup>.

Além do estilo neoclássico, em meados da década de 1920 irrompe também a “Nova Objetividade” [*Neue Sachlichkeit*], que compartilha com o neoclassicismo a rejeição de qualquer posição “subjetivista” nas artes, ou de qualquer tentativa de trazer à tona a expressão de um sujeito que se desgarras das convenções. Para os defensores desse “estilo”, não se tratava simplesmente de tentar dar voz aos excessos do eu alienado, remanescente de uma tradição romântica superada, mas sim perseguir uma arte concreta, objetiva, capaz de aproximar-se ao máximo da sociedade e seus anseios – daí a intenção de um retorno à sobriedade e à clareza. Não por acaso esse estilo logo se consolidaria na Alemanha como uma arte acessível ao público.

---

13 É claro que não se trata apenas de uma escolha deliberada. É necessário atinar para o fato de que Stravinsky vem de um outro quadro de produção e tomou para si, portanto, problemas distintos daqueles de Schoenberg. Como bem observa Stuckenschmidt, antes de adotar abstratamente qualquer antinomia entre Schoenberg e Stravinsky, levando-a às últimas consequências, é preciso considerar que a obra de Stravinsky tem suas raízes no teatro musical russo, no folclore eslavo e também passou por grande influência francesa (Cf. STUCKENSCHMIDT, p.38), e isso confere às suas intenções estéticas uma constelação profundamente distinta daquela de Schoenberg, cuja influência da música romântica alemã é inegável.

14 “Brahms, o progressista” é o título de uma palestra de Schoenberg que exprime precisamente essa filiação (Cf. SCHOENBERG, 1984).

No que diz respeito à música, a Nova Objetividade se aproximava também ao fenômeno da *Gebrauchsmusik*, de uma estética da “música utilitária” – cuja principal prerrogativa seria a de expandir a esfera de recepção da música de vanguarda, reduzindo sua distância em relação ao público e às práticas cotidianas, e aproximando-se à então nascente indústria do entretenimento (cf. GROSCH, 1999, p. 8-9). Derivada da ideia de *Gebrauchsgrafik*, a saber, de uma arte comercial que se aproximava ao advento do design gráfico (cf. WILLET, 1978, p. 162), a música utilitária tinha como horizonte uma forma de arte que imergisse no cotidiano e nas formas comunitárias de experiência e consumo, deixando de lado os virtuosismos e elitismos que estariam atrelados à grande arte. Para Adorno, no entanto, a música utilitária partiria do falso pressuposto de que há uma “comunidade” entendida em sentido amplo e homogêneo, e com isso tomaria ideologicamente a noção de povo, sem levar em conta os próprios mecanismos de administração e dominação social (Cf. GS 19, pp. 445ss)

Se pudéssemos resumir, então, o contexto em que Adorno começa a intervir no debate, diríamos que naquele momento havia pelo menos dois elementos em jogo: por um lado, Schoenberg percebera a necessidade de criar um novo princípio construtivo que pudesse dar maior vazão à liberdade expressiva antecipada por suas obras; por outro, surgiam movimentos como o Neoclassicismo e a Nova Objetividade, que criticavam precisamente esse impulso expressivo, subjetivista, defendendo uma arte voltada tanto ao caráter concreto da composição artística quanto a uma utilização disruptiva das grandes formas clássicas. Embora essas sejam posições contrastantes<sup>15</sup>, é interessante notar como elas partilham um fundo comum: o movimento expressionista apresentava uma fratura, um impasse – ou, nas palavras de Adorno, o que estava em curso na música moderna era uma “crise da música expressiva” [*Krise der Ausdrucksmusik*] (TWAA Vt 001/3). Nesse sentido, pode-se entender a década de 1920 na Alemanha como marcada por esse questionamento dos caminhos da arte moderna depois do expressionismo – e declarações sobre a morte do movimento expressionista eram comuns, à época, em vários campos do espectro artístico (Cf. JAY et al., 1994, p. 475).

---

15 A consideração dessas vertentes como simplesmente “opostas” ou “contrastantes” não se dá sem problemas e questionamentos. Como bem observa Cross (*apud* WHITTALL 2003), há certamente perigos e reducionismos em jogo quando se opta pela “oposição entre a objetividade não-desenvolvimentista, não-narrativa, de Stravinsky, e a continuidade subjetiva, expressionista da tradição romântica em Schoenberg” (p. 43). No entanto, comentadores notam que essa era, de fato, uma oposição que organizava o próprio trabalho desses compositores, indicando assim a forma como estes se orientavam no cenário de discussões da época. Isso também vale para a obra de Adorno, que em vários momentos remete a tal conflito. Pensamos que não é nem o caso de sobrevalorizar essa oposição, tomando-a como algo estanque e inquestionável, nem de simplesmente ignorá-la.

Para a obra de Adorno, esse conjunto de debates trazia consigo um problema importante: a expressão de uma liberdade imediata do sujeito levava à própria dificuldade de estabelecer uma construção formal rigorosa e, com isso, parecia simplesmente recair na mera expressão volátil do “Eu”. Mas enquanto Schoenberg tentava resolver a dificuldade expressionista ao executar um princípio construtivo capaz de dar concretude àquela liberdade prometida pelo movimento, Stravinsky e Hindemith negariam a necessidade de dar continuidade aos pressupostos do expressionismo e propunham uma ideia de “novo” que se fundava numa manipulação das grandes formas tradicionais, de modo que elas pudessem ser repensadas, rearticuladas.

Nesse complexo contexto de disputas em torno da ideia do “novo”, Adorno percebia que os discursos sobre a objetividade poderiam colocar a perder um dos momentos mais disruptivos que o expressionismo ofereceu: a possibilidade de desenredar-se de formas tradicionais, ou a capacidade de realizar uma “negação determinada” da tradição. Para Adorno, defender a modernidade musical naquele momento significava mostrar que as conquistas do expressionismo e sua força de rompimento com as formas tradicionais não podiam ser simplesmente descartadas por serem fruto de uma posição subjetivista. Elas deveriam, pelo contrário, ser preservadas de modo crítico e consequente, pois “(...) tudo aquilo que também se encontra de modo constitutivo na música estabilizada do Objetivismo surgiu da evolução da música subjetivista e de sua transformação na economia intracomposicional [*innerkompositorische*]” (TWAA Vt 001/4)<sup>16</sup>. À época, Adorno via o desenvolvimento do expressionismo como uma fase inegável do desenvolvimento do material musical na música moderna e, por isso, descartá-lo seria simplesmente desconsiderar o estado atual de problemas compositivos. Como já observou Sziborsky (1979), pode-se dizer, então, que os primeiros escritos de Adorno refletem o quadro geral de discussões sobre a “ruptura entre o Eu e as Formas” (p. 36) ocasionada pelo Expressionismo, e trazem à tona exatamente uma tensão entre o caráter vinculante, “obrigatório” da tradição e a força de ruptura subjetiva. Também Almeida (2007) chama a atenção para a importância desse momento na obra de Adorno, uma vez que são justamente as consequências do expressionismo que levam até a ruptura dodecafônica.<sup>17</sup>

---

16 „(...) all dies, was auch in der stabilisierten Musik des Objektivismus sich konstitutiv vorfindet, ist aus der Evolution der subjektivistischen Ausdrucksmusik und ihrer Verwandlung in innerkompositorische Ökonomie hervorgegangen.“ (TWAA Vt 001/4)

17 É preciso, no entanto, levar em conta que os primeiros textos de Adorno também são marcados por imprecisões teóricas, já que muitas vezes as ideias de “ruptura entre Eu e as formas”, ou mesmo a ideia de

Levando em conta esses elementos, podemos indicar mais um ângulo através do qual analisar os primeiros escritos do filósofo: quando em 1929 Adorno começa a discutir o conceito de material musical, ele também o faz para sustentar que a atonalidade não foi produto de uma mera subjetividade romântica, como os detratores do expressionismo pareciam defender. É isso que escreve de forma bastante sucinta em 1929: “a atonalidade não é um produto fortuito da vontade de experimentação, mas propicia o conhecimento atual da situação histórica da música e do material musical” (“*Atonales Intermezzo?*”, GS 18, p. 95). Seu esforço era o de mostrar que aquilo que Schoenberg havia realizado em relação à emancipação da dissonância tinha consequências *objetivas* porque estava ligado a um desenvolvimento histórico de problemas musicais, e, portanto, de mais “objetividade” em relação à história da música do que aquilo que os supostos “novos” objetivistas realizavam. Com efeito, em uma palestra de rádio proferida em 1928, Adorno sustenta que “a música objetivista torna-se ambígua e inconsequente em si mesma, na medida em que ela lida com certo material histórico-intencional como se tal fosse independente de sua histórica condição dialética” (TWAA Vt 001/8)<sup>18</sup>. Ao defender o caráter “bruto”, não-intencional do material musical, a “Nova Objetividade” seria antes “não-objetiva”, pois descartaria a própria história de transformação do material pelo sujeito.

É também nesse quadro de contraposição à Nova Objetividade que entra em cena uma ideia fundamental à obra de Adorno, a saber, a do *domínio sobre o material*. Se entendermos que para Adorno o material musical não é nenhum elemento bruto, expurgado de mediações intencionais e históricas, dominá-lo significa compreender quais são os problemas que nele se sedimentaram ao longo da história – e é isso que garantiria o caráter consistente e objetivo da obra de Schoenberg. Pois na esfera artística a liberdade subjetiva não pode ser entendida simplesmente como uma libertação dos sentimentos, ânimos e angústias dispersos, mas sim como o espaço de uma consciência crítica que reflete sobre si própria, sobre sua relação com o objeto e com a tradição. É nesse sentido que Adorno passa a se referir, na década de 1930, sobre o progresso schoenberguiano:

---

“expressividade” são usadas sem grandes problematizações, justamente por refletirem um contexto maior em que esses termos estavam em voga. Hufner (1996) bem observou essa questão: “É preciso lidar com uma multiplicidade de conceitos e influências teoricamente mal abordados nestes primeiros textos de Adorno. Adorno tem uma linguagem extremamente pictórica que, no entanto, carece de precisão. A citação oracular das dicotomias entre ‘Eu e mundo’ e ‘alma e forma’ explica tudo e ainda nada de específico: estas dicotomias foram, elas próprias, retiradas sem controle das correntes intelectuais da época e foram mais ou menos impostas a fenômenos concretos”. (p.12)

18“Die objektivistische Musik wird zweideutig und inkonsequent in sich, indem sie ein geschichtlich-intentional bestimmtes Material so handhabt, als ob es von seinen geschichtlich dialektischen Voraussetzungen unabhängig wäre” (TWAA Vt 001/8)

Em Schoenberg só se pode falar de ‘crença no progresso’ em um sentido bastante específico: o de que sua música aspira à progressiva liberdade da consciência em relação ao material musical, na medida em que cada vez mais imerge no material, dele toma posse, bane sua estranheza mítica e, finalmente, a partir do material dominado começa a voltar a soar (GS 18, p. 404)

A técnica, o domínio do material, seria então um desenvolvimento da liberdade da consciência, e não um procedimento abstrato de experimentação imposto desde cima a todo procedimento compositivo. Nesse sentido, o caráter progressista da obra de Schoenberg diz respeito precisamente à consciência crítica quanto à história de objetivação do material musical, seus problemas imanentes e sua possibilidade de radical transformação. E é justamente uma tal ideia do “novo” como transformação da consciência que surge no texto “Sobre o ano de 1929 de *Anbruch*”: “a nova música que aqui defendemos [*verfechten*] corresponde em seus melhores representantes a um persistente estado de consciência radicalmente transformado, e para nós, lutar pela nova música é ao mesmo tempo lutar pela consciência transformada” (GS 19: 605-606). Uma tal ideia de “consciência” crítica conecta-se, portanto, a uma ideia forte de emancipação e de transformação social que não poderia ser ignorada. Pois o que se pretende perseguir através da noção de música moderna é a concreta modificação da sociedade.

Há, assim, duas consequências importantes na defesa de Adorno: primeiramente, a de que o momento atonal, expressionista, de Schoenberg é ele mesmo derivado de consequências sócio-históricas, objetivas; em segundo lugar, e como implicação, isso significa colocar-se contra a “nova objetividade” que, ao criticar a subjetividade expressionista, esquece precisamente que foi esse o impulso capaz de “liberar” objetivamente o material artístico das convenções. Se desde meados da década de 1920 a ideia de uma arte moderna vacilava, então, entre um polo “subjetivo” e outro “objetivo”, a intervenção de Adorno pretendia mostrar que essa separação é ela mesma inócua. Seria preciso reter algo do impulso revolucionário e heroico ligado ao expressionismo, ao mesmo tempo criticando-o de modo imanente, ou seja, mostrando seus impasses e suas dificuldades latentes. É desse contexto de problemas que parte Adorno, como ele mesmo indica na apresentação do volume da *Anbruch* em 1929:

Sabe-se que hoje o Expressionismo é pouco visto; sabe-se também que o desenvolvimento musical dos últimos cinco anos – nos quais muitas coisas que pensávamos ter sido abaladas foram novamente consolidadas e estabilizadas superficialmente – seria mais favorável a um nome que leve em conta a autodeterminação material a-histórica da música do que outro que parta da atualidade histórica e queira mudar aquilo que se crê que voltou a ser seguro. (...) *querem mostrar que nada despona, que tudo segue igual a antes; concluída a*

*época romântico-expressiva da música, dá-se agora o início programático do período neoclássico, novamente clássico* (GS 19, p. 605)

Mas isso também não significa que Adorno simplesmente defendesse sem mais o expressionismo. Ele reconhecia que sustentar uma expressão pura, imediata, da subjetividade não era suficiente para um conceito crítico de nova arte, tampouco para operar uma “transformação radical” da consciência. A importância de Schoenberg localiza-se justamente aí: ele teria conseguido encontrar um princípio construtivo que, ao ir além da expressão pura do sujeito, mantinha essa expressividade em tensão com o momento construtivo, ou seja, com o momento do domínio sobre o material. Nas palavras de Adorno, a “invenção da técnica dodecafônica” foi uma “tentativa de superar de modo imanente a evasão musical do expressionismo” (GS 19, p. 627), por isso sua importância no desenvolvimento da nova música. Trata-se de uma conjunção necessária entre a demanda pela liberdade expressiva – figurada pela quebra com as convenções do sistema tonal – e o estabelecimento de uma forma construtiva coesa e bem fundamentada<sup>19</sup>.

Nesse sentido, Schoenberg torna-se um paradigma para a modernidade artística não porque há uma “filosofia da dissonância” ou uma grande “filosofia atonal” em ação, mas precisamente porque para Adorno as promessas de modernidade e de transformação que se atrelaram ao impulso expressionista eram, naquele compositor, levadas adiante através do caráter objetivo e histórico da construção formal – ou, dito de outro modo, porque Schoenberg conseguia responder aos problemas de sua época sem recair nem numa pura objetividade, nem no subjetivismo excessivo. Por esse motivo, no ensaio “Contra a nova tonalidade” [*Gegen die neue Tonalität*] (1931) Adorno reforça essa ambiguidade em relação ao expressionismo, quando afirma:

é verdade que o expressionismo, na subjetividade arbitrária, empacou não-dialeticamente no Eu. Mas a experiência fundamental que, contudo, nele se sedimentou, a desintegração de toda convenção linguística, de toda forma linguística preestabelecida (...) deve, a meu ver, ainda hoje em dia subjazer a todo procedimento linguístico que há de se reconhecer como peremptório. (...) por isso hoje em dia toda autêntica forma artística de linguagem se atribui ao plano da atonalidade musical (GS 18, p. 106)

Aqui Adorno não está abstratamente antecipando a atonalidade como figura de pensamento, mas está precisamente situando-a num contexto de debates de sua época, a saber, em relação

---

<sup>19</sup> Há textos das décadas de 1920 e 1930 em que Adorno traça críticas ao expressionismo como pura expressão imediata do sujeito: “Expressionismo e veracidade artística: para uma crítica da literatura recente”; e “Sobre o legado de Wedekind”.(GS 11)

aos limites e possibilidades do movimento expressionista. A música atonal corresponderia, portanto, a esse momento de desintegração das convenções que corresponde à possibilidade de liberação do sujeito de formas preestabelecidas. Entender esse contexto de discussões é essencial para que levemos em conta o porquê de Adorno atribuir a Schoenberg um papel tão fundamental na música moderna e, como veremos a seguir, para melhor compreender as relações entre a modernidade musical e sociedade.

### ***Música moderna e sociedade***

Seria insuficiente conceber a ideia de “música moderna” em Adorno sem melhor compreender sua correlação com uma sociologia da arte. Pois em seu primeiro texto na *Zeitschrift für Sozialforschung*, publicado em 1932 com o título “Sobre a posição social da música” [*Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*], Adorno pretende aproximar a análise da música moderna a uma crítica social, em conjunto com as intenções interdisciplinares do Instituto. No texto, podemos encontrar um diagnóstico bastante preciso: segundo Adorno, naquele momento, a música “cumpr[e] sua função social com mais precisão quando apresenta os problemas sociais que contém dentro de si, até as células mais internas de sua técnica, em seu próprio material e de acordo com suas próprias leis formais” (GS 18, p. 731). Nesse sentido, Adorno parte de uma premissa importante para suas considerações sobre o papel da música moderna: seu material e suas leis formais não podem ser compreendidas de forma isolada, apartada das contradições sociais – portanto o domínio sobre o material mais avançado significaria a mais atinada conexão com o contexto social e suas antinomias.

O modo como essas contradições são apresentadas na obra merece, no entanto, um exame mais atento. Pois para Adorno a relação entre arte e sociedade não se resumiria a um mero espelhamento da vida social tal qual ela se apresenta, tampouco uma imagem reconciliada da sociedade, de modo a representá-la sem fissuras. Pelo contrário, ele considera que o próprio material artístico carrega consigo dificuldades que são de ordem social e histórica, e a obra mais “moderna”, progressista, traz consigo essas tensões ao lidar com o material de seu tempo. Num primeiro momento, a noção de “material artístico” parece-nos bastante intuitiva: ela evocaria, por exemplo, os sons de uma composição musical, as diferentes texturas e tonalidades empregues numa pintura, as palavras e pontuações de um poema, etc. Para Adorno, no entanto, essa seria uma concepção de materialidade bastante restrita. Pois, segundo ele, o material da obra não diz respeito apenas à “matéria bruta” da qual é composta, mas também a certo estado histórico das práticas artísticas, que depende

precisamente de como a arte é entendida no todo social. Nesse sentido, a questão do material importa não apenas para categorizar estilos artísticos ou técnicas específicas, mas entender como a arte responde ou se insere num contexto sócio-histórico mais amplo: a arte seria ela mesma modelada por necessidades sociais concretas e perpassada por uma história que se acumula e se sedimenta nas técnicas. Reconstruir essas “camadas” de história sedimentada seria, nesse sentido, um caminho para compreender o papel social da arte.

No caso da nova música, Adorno compreendia o desenvolvimento do atonalismo livre em Schoenberg como intimamente conectado a questões sócio-históricas. Mais especificamente, a autenticidade da produção de Schoenberg diria respeito à relação dialética com o próprio desenvolvimento e crise da sociedade burguesa: ao mesmo tempo em que Schoenberg recusa e questiona o idioma tonal, tomando-o como “forma decadente da música burguesa” (BUCK-MORSS, 1977, p. 15), ele também *conserva* e desenvolve os problemas da interioridade e da expressão próprios à subjetividade burguesa. Nesse sentido, pode-se dizer que o atonalismo livre indicaria tanto a dissolução dos valores tradicionais – no caso, a dissolução do idioma tonal – como também a perda de vínculos que leva às concepções de “personalidade criativa e [...] ao mundo dos sentimentos privados e da interioridade transfigurada” (GS 18, p. 733), que seriam rudimentos do sujeito burguês e de sua forma de vivenciar a cultura. Schoenberg, que Adorno entenderá como um “compositor dialético”, consegue então responder a seu tempo porque retém e desenvolve as contradições próprias à cultura burguesa: “ao expressar a miséria do indivíduo [...] sem abandoná-lo em seu isolamento, mas objetivando-o ao mesmo tempo, ela [a música moderna] se volta contra a ordem das coisas” (GS 18, p. 740-741). A livre expressividade, como vimos, não se resumiria à simples expressão de um individualismo romântico, mas permitiria justamente trazer à tona criticamente a condição de alienação do sujeito e, desse modo, denunciar as aporias da estrutura social.

Assim, Adorno considera que a dissolução do idioma tonal não pode ser entendida como uma escolha compositiva arbitrária, separável de suas condições sócio-históricas em que se desenvolve. Pelo contrário, a quebra com a tonalidade exprime um conteúdo histórico preciso, na medida em que exprime a dissolução de qualquer falsa ideia de “harmonia” pré-estabelecida, o que por sua vez representaria a desintegração de uma suposta “totalidade social” ou “comunidade” integrada de indivíduos. Segundo ele, a música atonal “representa não uma harmonia pré-estabelecida, mas sim uma historicamente produzida dissonância, nomeadamente as antinomias sociais. Esse primeiro tipo – enquanto música ‘moderna’ a

única seriamente chocante –, é representado por Schoenberg e sua escola” (GS 18, p. 734). Como se vê, a emancipação da dissonância não é analisada aqui em termos puramente técnicos ou estritamente musicais. Ela indicaria, além de tudo, o modo como a música moderna acolhe em si as próprias contradições e fraturas sociais, recusando-se a conciliá-las harmonicamente.

Essa argumentação será fundamental para que Adorno separe o caráter progressista da obra de Schoenberg, de um lado, da restauração representada pelo Neoclassicismo e pela Nova Objetividade, de outro – agora tomando como base um argumento sobre a pertinência social da música moderna. Pois enquanto a “dissonância” em Schoenberg indica a recusa a qualquer forma de harmonia preestabelecida – indicando aí a própria quebra dos valores tradicionais e a alienação do sujeito – para Adorno a Nova Objetividade, por “não embarcar na dialética social, gostaria de citar a imagem de uma sociedade *objetiva* ou, segundo sua intenção, uma ‘comunidade’” (GS 18, p. 734), um tipo de unidade social a ser reestabelecida. Segundo Adorno, ao indicar que haveria uma suposta objetividade social – objetividade esta que poderia ser plenamente espelhada pela obra de arte através do apelo à unidade da comunidade – a música objetivista “tem a intenção de distrair do estado social [pois...] quer que o indivíduo acredite que não está só, mas que está com outros em uma conexão – conexão esta que a música apresentaria [...]” (GS 18, p. 748). O que Adorno quer nos indicar aqui é que a autêntica música moderna não seria aquela que busca reimplantar uma ordem social unitária ou uma imagem de comunidade que reconcilie os sujeitos, mas sim aquela que expõe a própria alienação do indivíduo em relação às estruturas sociais no mundo administrado. A via da emancipação do sujeito não estaria, portanto, em nenhuma falsa reconciliação, mas na exposição e tomada de consciência do próprio caráter irreconciliável das antinomias sociais.

Também é preciso ressaltar que esse posicionamento de Adorno respondia ao tipo de crítica musical produzida à época, em especial àquela desenvolvida por Hans-Heinz Stuckenschmidt<sup>20</sup>, por exemplo, em “Socialização da Música” [*Sozialisierung der Musik*]. Nesse texto de 1927, Stuckenschmidt chamava atenção para a distância entre a música moderna e os anseios sociais de então. Para ele, haveria um hiato considerável entre a música “individualista”, nascida do impulso dilacerador e anticonvencional do expressionismo, e o quadro de modernização social: “pois tudo decorre da tentação de um individualismo burguês envelhecido, que não poderia funcionar em nossa geração, já que esta não mais se vale de

---

20 Stuckenschmidt era um dos principais “rivais” de Adorno enquanto crítico musical (Cf. GRÜNZWEIG, 2010, p. 195)

valores emocionais subjetivos, mas sim de calorias e *Horse-Powers*” (STUCKENSCHMIDT, 2010, p. 26). Ora, para Stuckenschmidt o individualismo burguês que dominava a nova música, sua força expressiva e sua carga emocional, não conseguia propriamente acompanhar as experiências objetivas da acelerada modernização social. Esse “déficit” social da nova música deveria, então, ser repensado através de uma aliança entre a “música utilitária” [*Gebrauchsmusik*], ali representada pelo jazz como *Tanzmusik*, e as conquistas mais “abstratas” da produção de vanguarda. Para ele, “a música, a expressão artística mais abstrata, deseja [ter] o efeito mais concreto” (Ibid., p. 28)<sup>21</sup>. Já na perspectiva de Adorno, no entanto, todo o esforço por criar alianças entre música “abstrata” e “concreta” seria inócuo simplesmente porque esses dois *momentos* da produção musical são, de saída, inseparáveis.

Tomando esse conjunto de problemas, pode-se entender que o sentido atribuído à modernidade musical, nesse primeiro momento, desenvolve-se a partir de uma defesa. Defender certas conquistas do expressionismo, ao mesmo tempo mostrando seus problemas e limites internos, significa aliar-se a uma ideia de modernidade que não se deixaria moderar nem por um apelo ao público, nem pela necessidade de ordem. Ao mesmo tempo, pode-se notar também uma concepção bastante forte do potencial revolucionário atrelado à nova música e sua possibilidade de cristalizar tendências sociais. Esse potencial revolucionário e progressista, no entanto, aparece a todo momento como ameaçado pela possibilidade de restauração, e é precisamente essa a dinâmica que movimenta a obra de Adorno até o final da década de 1940. Isso tudo se liga a uma ideia de modernidade como desintegração das convenções e como forma de uma radical “consciência transformada”.

### ***O progresso em Schoenberg e a restauração em Stravinsky***

Todas as discussões anteriormente mencionadas desembocarão na famosa divisão da *Filosofia da Nova Música*, a saber, aquela entre o progresso schoenberguiano e a restauração em Stravinsky. No entanto, também seria insuficiente supor que esse desenvolvimento de debates tenha se dado de modo inequívoco. Isso porque aquilo que Adorno nomeia de “Progresso” ou “Reação” não se constituiu de forma homogênea ou livre de impasses. Mais especificamente, em meados da década de 1930 o filósofo começa a questionar em que medida a técnica dodecafônica poderia encarnar plenamente a ideia de progresso musical. Se,

---

21 Não fortuitamente, Stuckenschmidt associou-se ao *Novembergruppe*, grupo de músicos e críticos que pretendiam realizar uma mediação entre as intenções mais disruptivas do expressionismo e algo da radicação social e crítica do movimento neo-objetivista.

como vimos, ele direcionou à Nova Objetividade e ao Neoclassicismo duras críticas, não é fácil dizer até que ponto o próprio dodecafonismo estaria isento de problemas. Em uma carta a Krenek em 1934, por exemplo, essa dúvida é primeiramente exposta como uma “aporia”:

Se eu por fim registro algo como uma hesitação [*Bedenken*], então peço-lhe que, *sans phrases*, não a entenda como ‘crítica’, mas sim como expressão de uma aporia que eu mesmo encontro na minha obra, assim como encontro na sua – e trazer isso à consciência talvez ajude. [Essa hesitação] diz respeito à técnica dodecafônica. *Por mais que isso possa surpreendê-lo, eu não me livro das mais duras ponderações em relação à técnica dodecafônica*, embora constantemente trabalhe com seus meios; de qualquer forma, torna-se cada vez mais duvidoso se a técnica dodecafônica pode ser separada do proceder schoenberguiano; se é possível compor de forma dodecafônica sem necessariamente falar o idioma schoenberguiano. (ADORNO; KRENEK, 1974, pp. 52-53, ênfase nossa)<sup>22</sup>

O tom dessa carta, que já prenuncia uma hesitação de Adorno em relação à técnica dodecafônica, destoa das defesas que o filósofo dirigiu anos antes ao dodecafonismo enquanto processo necessário de quebra com as convenções do idioma tonal – em ensaios como “Sobre a técnica dodecafônica” [*Zur Zwölftontechnik*] (1929) e “Reação e Progresso” [*Reaktion und Fortschritt*] (1930), por exemplo. O que se nota na carta dirigida a Krenek é principalmente a dúvida sobre se a técnica dodecafônica poderia ser tomada como um princípio construtivo isolado, e se ela poderia ser separada do conjunto da obra de Schoenberg e das condições que a geraram – a saber, o impulso expressionista e as dificuldades que dele advieram com a prática da livre atonalidade.

Essa hesitação em torno da relação entre progresso musical e técnica dodecafônica começa a se adensar no início dos anos 1940, aparecendo em outros ensaios, além das cartas e discussões com Krenek – e isso ocorre no período em que Adorno escreve sua primeira versão de *Filosofia da Nova Música*. Com efeito, uma “pré-história” dessa última obra pode ser encontrada no texto “A história da música alemã de 1908 a 1933” [*Die Geschichte der deutschen Musik von 1908 bis 1933*], redigido em 1940. Nele, Adorno marca a diferença entre uma fase “revolucionária expressionista” – que compreende o período do “atonalismo livre” de Schoenberg – de uma outra “fase do anti-individualismo musical”, ali representado pelo

---

22 "Wenn ich zum Schluss etwas wie ein Bedenken anmelde, so bitte ich Sie das, *sans phrases*, nicht als 'Kritik' zu verstehen, sondern als Ausdruck einer Aporie, in der ich selber mich eben so wohl befinde wie ich sie in Ihrem Werk zu finden meine - und die ins Bewusstsein zu heben vielleicht etwas hilft. Es handelt sich um die Zwölftontechnik. Denn so sehr es Sie überraschen mag, ich werde gegen die Zwölftontechnik die schwersten Bedenken nicht los, trotz ständiger eigener Arbeit in ihrem Medium, und jedenfalls wird es mir immer zweifelhafter, ob die Zwölftontechnik von der gesamten Schönbergischen Verfahrungsweise getrennt werden kann; ob es also möglich ist, (...) zwölftechnisch zu komponieren, ohne zwangsläufige das gesamte Schönbergische Idiom zu sprechen" (ADORNO; KRENEK, 1974, PP. 52-53)

nascimento do estilo neoclássico, da nova objetividade, portanto, no mesmo período em que a técnica dodecafônica ganha força. A primeira fase, então, condensaria todos os esforços propriamente transformadores da nova música, enquanto a segunda indicaria um período de estabilização, que corresponderia à possível eliminação do sujeito como eliminação dos elementos ligados à expressão.

Isso não significa, contudo, que esse período revolucionário-expressionista seja ele mesmo um paradigma abstrato, aplicável a todo o resto da obra de Adorno. Pelo contrário, o filósofo reconhecerá que esse foi um *momento* em que estava aberta a possibilidade de uma consciência liberada, uma promessa ainda por ser cumprir e que viria a apresentar suas próprias dificuldades. Nesse mesmo texto sobre a história da música alemã, por exemplo, ao estabelecer um diagnóstico da década de 1940, Adorno demonstra o impasse que envolve essa tarefa: a dita fase revolucionária da música moderna já estava ali há mais de duas décadas de distância, e a enfática consolidação do nazismo não deixava muitas brechas para que se perspectivasse uma consciência transformada. Restava, então, saber como ainda poderia ser pensado o desenvolvimento da música modernista naquele momento. Nesse ponto, Adorno dá indícios de que isso só poderia ser feito caso se levasse em conta o “incremento dos antagonismos” na música (Cf. GS 19, p. 628), ou seja, o fato de que há elementos que bloquearam a “transformação da consciência” na nova arte – e ainda mais: que há elementos em seu próprio desenvolvimento que se convertem em estabilização.

Ao longo dos anos, aquela aporia que Adorno já começava a ver na técnica dodecafônica comporá uma tese mais forte sobre o que significa o progresso na música moderna e sua dialética específica, ou seja, a tensão entre os elementos progressistas da nova música e suas tendências imanentes à restauração. É precisamente essa tensão que dará origem à *Filosofia da Nova Música*, construída junto às discussões que manteve com Horkheimer sobre o conceito de Progresso e a noção de dominação [*Herrschaft*] da natureza – portanto em sua fase de exílio e na esteira do que seria desenvolvido em *Dialética do Esclarecimento*. Como se sabe, esta última obra lida sobretudo com a tese de uma reversão do esclarecimento em mito: a mesma racionalidade que deveria livrar os homens das dependências e necessidades é aquela que os escravizaria. De forma similar, a própria racionalidade estética, que livrou o sujeito das convenções e abriu caminhos para a livre expressividade, ameaçaria agora criar um novo tipo de aprisionamento formal. É isso que Adorno mostra – ainda que de maneira incipiente – em uma carta a Horkheimer em maio de 1941, ao relatar a estrutura que daria à *Filosofia da Nova Música*:

Ontem terminei de ditar o trabalho ‘Sobre a Filosofia da Nova Música’. (...) ele se divide, grosso modo, em quatro partes, [a saber], *a representação do expressionismo musical e dos motivos que o conduzem à Nova Objetividade; a derivação e representação da técnica dodecafônica e de sua dialética como reversão [Umschlag] da dominação estética da natureza; a análise das antinomias da composição na atualidade; e por fim algo como uma salvação do ‘sem sentido’*. [...] (ADORNO; HORKHEIMER, 2004, p. 116, ênfase nossa)

É certo que esse primeiro projeto em muito viria a ser reelaborado e repensado nos anos seguintes. Ainda assim, é importante notar que os dois primeiros motivos permaneceram como linhas mestras da composição da obra: por um lado, entender como as dificuldades do expressionismo podem conduzir ao perigo da “nova objetividade” e, por outro, abordar a dialética da música dodecafônica como parte de um processo de dominação estética da natureza. E, nesse sentido, o segundo momento é claramente uma consequência do primeiro. O que Adorno nos mostra é que a crise do expressionismo engendrou a criação da técnica dodecafônica e que esta, por sua vez, pode se converter em um novo sistema de ordenamento do som – sistema esse que de certo modo perde sua força expressiva e pode recair em mera “objetividade”, no mero arranjo do material musical – daí as “antinomias da composição na atualidade”. Além disso, é interessante notar que a polêmica seção sobre Stravinsky não estava ainda claramente demarcada – o que nos faz mais uma vez pensar que a grande tensão salientada por Adorno diz respeito ao próprio desenvolvimento da técnica dodecafônica como instrumento de progresso da música moderna.

Nesse ponto poderíamos, então, avançar uma hipótese: a de que a tese sobre a tensão no expressionismo passa paulatinamente a ser compreendida na chave do caráter ambíguo do progresso da nova música, aqui entendido também como o caráter ambíguo da técnica dodecafônica. Ou seja, se é esse debate em torno da modernidade e do problema do expressionismo que parece orientar os primeiros escritos de Adorno, ele é condensado em *Filosofia da Nova Música* como sendo o lugar de uma dialética do progresso. Isso quer dizer que, se por um lado a obra de Schoenberg apresenta o estado mais avançado e progressista de domínio sobre o material musical disponível – na medida em que leva em consideração a força de liberação do sujeito expressionista –, por outro ela também ameaça recair na criação de uma nova forma de sistema através da técnica serial.

Para que se tenha ideia da importância dessa tese para a *Filosofia da Nova Música*, é importante observar que uma de suas principais seções carrega o título “Expressionismo como Objetividade” [*“Expressionismus als Sachlichkeit”*]. Nela, Adorno irá atentar para o fato de que, se por um lado a objetividade da técnica dodecafônica nasce para dar vazão à liberdade das convenções, ela no entanto poderia suplantando o momento da expressão com a qual deve

estar em tensão. Aí estaria a “estabilização” que sempre ameaça a nova música e que Adorno, naquele momento, queria indicar como um problema a ser evitado: “no momento em que a música fixa aquilo que é expresso, o conteúdo subjetivo, este se congela sob sua vista no objetivo, cuja existência seu caráter puramente expressivo negava.” (GS 12, pp. 53-54). Esse é precisamente o “preço do progresso” que ameaça a música moderna (Cf. GS 12, p. 204), e que se conectaria com a tese geral da *Dialética do Esclarecimento*.

Embora esse complexo de problemas pareça claro, a *Filosofia da Nova Música* oferece ao leitor uma grande dificuldade interpretativa, que não poderia ser aqui ignorada. Se por um lado a intenção de Adorno era a de mostrar como Stravinsky e Schoenberg participam de um desenvolvimento dialético da modernidade musical – entendendo os polos do progresso e da restauração como elementos em tensão constitutiva – o método expositivo parece contrariar tal finalidade, pois mantém uma rígida – e aparentemente intransponível – oposição entre o caráter *progressivo* da obra de Schoenberg e a mera *restauração* figurada por Stravinsky. Essa ambiguidade se faz notar nas próprias controvérsias em torno da recepção da obra. Enquanto muitos comentadores tendem a ler o texto como um grande elogio a Schoenberg como *verdadeiro* representante da música avançada, este último, no entanto, manifestou um profundo ressentimento pela crítica que Adorno ali lhe teria endereçado<sup>23</sup>. Ao manter uma dura divisão expositiva, a intenção dialética do livro cede às leituras que buscam achar apenas ataques ou defesas aos compositores.

No que diz respeito à seção sobre Stravinsky, contudo, há um maior consenso. Seria difícil não salientar as diversas e profundas críticas direcionadas ao compositor, em sua maioria voltadas àquela que seria a supressão da subjetividade em suas obras. Nesse sentido, Adorno em grande parte repete suas anteriores acusações ao Neoclassicismo e à Nova Objetividade, frisando principalmente o fato de que a produção de Stravinsky traz à tona o sacrifício do sujeito em prol da mera objetividade. Um tal sacrifício, por sua vez, conduz suas composições a um estatismo, a certa “dureza” que viria da ênfase à materialidade esvaziada. É isso que se manifestaria em *Sagração da Primavera*:

a dureza da *Sagração*, que se opõe a toda emoção subjetiva como ritual contra a dor de iniciações e sacrifícios, é ao mesmo tempo a violência do comando que treina o corpo – ao qual é negada a expressão da dor com uma ameaça permanente – para o impossível no Ballet, o elemento tradicional mais importante em Stravinsky. Tal

---

23 Em uma carta a Stuckenschmidt, Schoenberg comenta sobre suas impressões quanto à *Filosofia da Nova Música*: “A nova música tem também uma filosofia – seria suficiente se tivesse um filósofo. Ele ataca-me com bastante veemência. Outro rebelde... Mas nunca gostei dele [Adorno]... e agora sei que ele obviamente nunca gostou da minha música...”] (SCHOENBERG *apud* STUCKENSCHMIDT, 1984, p.462).

duresa, o expurgo ritualístico de espíritos, contribui para a aparência de que o produto não seria articulado subjetivamente, reflexo humano, mas sim como algo por si só [an sich *Daseiendes*] (GS 12, p. 160)

É precisamente esse expurgo da expressividade e da subjetividade que Adorno, em um comentário controverso, correlaciona à tendência “esquizofrênica” das peças de Stravinsky. O “alheamento [*Entfremdung*] da música em relação ao sujeito”, diz ele, “tem seu análogo patológico nas sensações mentais delusórias daqueles que percebem seus próprios corpos como algo de estranho” (Id, p. 161). Esquizofrenia, aqui entendida como “despersonalização”, só faria sentido no mesmo contexto de debates em torno da negação da expressividade como marca da obra antinarrativa, objetivista, de Stravinsky – e, portanto, só pode ser entendida nos termos daquela “crise da música expressiva” de que tratava Adorno desde a década de 1920. É por essa razão que, em uma réplica a resenhas feitas ao livro, Adorno salienta que sua intenção não era a de associar diretamente Stravinsky ao quadro da esquizofrenia, mas sim frisar o caráter anti-expressivo de suas produções (Cf. GS 12, p. 205).

De fato, se continuarmos a observar as demais críticas a Stravinsky, veremos que boa parte delas deriva do tema da despersonalização e da “anti-expressividade”. É o que ocorre, por exemplo, quando Adorno acusa o uso da montagem como ferramenta construtiva. Para ele, certas composições de Stravinsky – como *História do Soldado* ou *Petrushka* – serviam-se do princípio de montagem próprio à prática surrealista, a uma justaposição de fragmentos e citações sem um desenvolvimento imanente e histórico do material. Para Adorno, esse seria não só um princípio construtivo anti-expressivo por excelência – na medida em que recusa a mediação subjetiva, já que a colagem seria uma justaposição de elementos – quanto também tende ao que ele chama de “pseudomorfose” em pintura (GS 12, p.174), isto é, à problemática *espacialização* da música, num movimento de aproximação a técnicas das artes visuais. Ao negar seu aspecto narrativo e temporal, a composição que se serve da montagem recai necessariamente numa conversão em puro espaço, num arranjo de citações sem fio condutor ou mediação capaz de conectá-las de modo imanente – daí o caráter estático da obra de Stravinsky.

Apesar de serem duras e certamente polêmicas, são precisamente essas críticas ao estatismo de Stravinsky e à negação da expressividade que, em outro momento, serão recolocadas como um perigo também capaz de acometer a técnica dodecafônica de Schoenberg. As invectivas contra Stravinsky devem ser, então, postas na dialética que movimenta a música modernista – ainda que a estrutura do livro por vezes pareça estancar

esse processo. Em alguns momentos da obra, Adorno deixa entrever uma mediação entre os extremos Schoenberg/Stravinsky, como é o caso da seguinte passagem:

Mas é possível imaginar que os acordes tonais, alienados, montados [*Zusammenmontierten*] de Stravinsky e a consequência da série de doze tons – cujas linhas de interrelação foram cortadas a favor do sistema – não soem tão distintos quanto hoje são. Eles mostram muito mais graus distintos da mesma consequência. [...] A aporia da subjetividade impotente torna-se informação para ambos e assume a figura de uma norma não-confirmada, mas ainda assim autoritária. [...] (GS 12, p. 71).

Aqui se pode ver que Adorno deixa em aberto aquelas que seriam as consequências da técnica dodecafônica, principalmente seu perigo em se converter numa “nova objetividade”, em uma norma possivelmente “autoritária”. Pois embora tal técnica tenha surgido de uma necessidade real apresentada pela livre atonalidade e pelo expressionismo, Adorno claramente externa sua hesitação quanto ao que ela pode vir a significar no futuro, caso se distancie definitivamente daqueles impulsos expressionistas. A abertura pressentida por uma subjetividade que se desgarras das convenções poderia, então, desembocar em um novo tipo de aprisionamento, dessa vez a novas leis e formas impostas pelo dodecafonismo. Essa possibilidade é deixada em aberto ao fim da obra, como que encenando um destino possível caso a técnica dodecafônica seja aplicada de forma sistemática.

Se entendermos, então, que *Filosofia da Nova Música* condensa os principais debates com os quais Adorno se envolveu até a década de 1940, além de suas hesitações e inseguranças em relação à técnica dodecafônica, fica claro que as ideias de modernidade e de “nova música” ali apresentadas não podem ser tomadas de modo conclusivo. Como pudemos discutir, naquele momento Adorno lidava com um quadro bastante peculiar de problemas relacionados à crise do expressionismo, à ascensão de movimentos como a Nova Objetividade, o Neoclassicismo e, por sua vez, à crescente discussão sobre os limites da técnica dodecafônica. Isso significa dizer que não há como tomar a tese da *Filosofia da Nova Música* – em especial sua compreensão sobre progresso e restauração na música nova – como um juízo peremptório sobre todo o desenvolvimento da música moderna, ou sequer como uma definição final das noções de progresso e de restauração.

Mas essa concepção de que a arte moderna apresenta o mais desenvolvido domínio do material em relação ao seu respectivo meio é a visão que passou a dominar a literatura secundária sobre a obra de Adorno. Não é difícil encontrar críticos que se atêm principalmente ao conteúdo da *Filosofia da Nova Música*, indicando como a concepção de progresso da arte ali trabalhada seria ainda muito presa a uma filosofia da história que

pressupõe um desenvolvimento teleológico de técnicas artísticas. Lyotard, por exemplo, já a considerava como “uma grande narrativa emancipação do som” (LYOTARD, 2009, p. 38). Também Dahlhaus critica esse elemento da obra de Adorno, e indica que ele é contraditório em relação às próprias formulações que serão feitas depois, na *Teoria Estética*:

A ‘arte’, escreve Theodor W. Adorno em sua *Teoria Estética*, ‘é histórica apenas com base em obras separadas e individuais, consideradas por seus próprios méritos, e não em virtude de suas relações externas – e muito menos pela influência que supostamente exercem uma sobre as outras’ (p. 263). No entanto, quando comparamos o axioma historiográfico implícito nesta proposta com os escritos reais de Adorno sobre a filosofia da história (em sua *Filosofia da Nova Música* ele ilustrou sua tese sobre o movimento histórico do material musical, utilizando categorias abstratas como 'acorde', 'dissonância' e 'contraponto em vez de análises de obras), então a contradição torna-se muito óbvia [...] (DAHLHAUS, 1983, p. 26)

O que Dahlhaus aqui cita como uma contradição – isto é, a inconsistência entre a tese do progresso histórico da música moderna na *Filosofia da Nova Música*, de um lado, e a tese da *Teoria Estética*, que defende a particularidade das obras para além de uma grande narrativa histórica – não é senão indício de uma transformação nas próprias prerrogativas da estética de Adorno. Em vez de simplesmente julgar que as ideias lançadas na *Filosofia da Nova Música* são incompatíveis com os escritos tardios de Adorno e, com isso, sustentar o “conflito de princípios” (Id., Ibid.) da obra do autor, falta à literatura secundária um exame atento do porquê dessa inconsistência e o que efetivamente se transformou tanto nas práticas artísticas quanto na própria forma do filósofo em lidar com a arte moderna.

Como veremos na segunda parte deste trabalho, o quadro da *Filosofia da Nova Música* não poderia ser transposto sem mediações para aquilo que será elaborado nas décadas de 1950 e 1960, pois nesse contexto Adorno entrou em contato com desdobramentos específicos da música moderna. Nesse sentido, se por um lado há, na obra tardia de Adorno, uma “manutenção” de certos tópicos lançados em *Filosofia da Nova Música*, por outro a “fidelidade com o pensamento daquela época”, diz Adorno num apêndice escrito em 1969, “não pode ser confundida com a rígida aderência a cada detalhe” (GS 12, p. 199). E é precisamente esse caráter “inaderente” de sua obra tardia, essa importante transformação de premissas, aquilo que investigaremos no capítulo 4 desta tese.

## Capítulo 2: Kafka e a Modernidade

Adorno não dedicou muitos textos à literatura num primeiro momento de sua obra. Até a década de 1950 – em que seriam lançados os volumes de *Notas de Literatura* – são bastante dispersas as referências a obras literárias, certamente devido à sua concentração em tópicos relacionados à música. Isso não quer dizer, no entanto, que a investigação de temas literários estivesse fora de seu horizonte naquele momento. Pois essa fase abrigou um grande projeto, em muito pensado e reelaborado: um ensaio sobre Kafka. Adorno passou quase dez anos trabalhando no texto, além dos nove em que esteve às voltas com essa ideia. Embora todo esse longo estudo só tenha sido publicado em 1953, é possível ver suas primeiras manifestações em textos das décadas de 1930 e, além de tudo, nas cartas trocadas com Walter Benjamin. Numa delas, redigida em 1934, Adorno comenta sua *antiga tentativa* de interpretar as obras do escritor tcheco – um projeto que, naquele momento, já se alongava por nove anos (Cf. ABB, p. 90). Apesar de não termos acesso a esses primeiros rascunhos, sabe-se que esse era um projeto importante para Adorno, e isso também se atesta pela extensão da carta e pela quantidade de referências ali mobilizadas.

Mas por que, afinal, tamanha dedicação a uma interpretação sobre a obra de Kafka? Quais seriam os motivos que o levaram a empreender tantos esforços nesse longo projeto? De início, pode-se entender tal interesse resgatando o contexto de recepção da obra do escritor. Isso porque, à época, o enquadramento da produção de Kafka em estilos ou gêneros literários apresentava suas próprias dificuldades: de que modo, afinal, relacionar suas narrativas – conhecidas pelo caráter obscuro e enigmático – aos movimentos artísticos de então? Como entender sua posição num sistema literário ao qual parecia ser tão avesso? A dificuldade de apreender a obra de Kafka, de compreender o que suas narrativas labirínticas “queriam dizer”, despertou grande interesse de filósofos que procuravam destacar aspectos teológicos, psicológicos ou biográficos de seus textos<sup>24</sup>. Em meio a esse interesse ampliado por suas obras, Benjamin e Adorno procuraram construir interpretações que se afastavam das correntes comuns, propondo lançar nova luz sobre a especificidade da forma literária kafkiana e sua relação com a modernidade.

---

24 Como a interpretação teológica do próprio Max Brod e de Gershom Scholem, além da via psicanalítica de Hellmuth Kaiser.

No caso de Adorno, empreender uma interpretação da obra de Kafka significaria situá-lo historicamente no desenvolvimento de tendências específicas da modernidade artística, como veremos. Em linhas gerais, neste capítulo procuraremos indicar que o posicionamento de Adorno sobre Kafka conecta-se a uma noção específica de arte moderna, que se construiria, conforme nossa análise, por duas frentes: primeiramente, a partir de certa suposição de que a obra de arte moderna se atém aos limites do seu próprio meio [*Medium*]; e, em segundo lugar, que a arte moderna é aquela que se contrapõe a uma tradição estabelecida, respondendo aos problemas que surgem no material artístico. Esses dois pressupostos aparecerão ao longo das interpretações de Adorno sobre Kafka, tanto nas cartas trocadas com Benjamin – em que Adorno reivindica uma ideia específica de modernidade conectada à forma do romance – quanto em seu texto publicado em *Prismas*, no qual situa Kafka nos limites do expressionismo literário. Ao explorar esses dois momentos, procuraremos explicitar o lugar da análise sobre Kafka nas discussões sobre o modernismo na obra de Adorno.

### ***Kafka e o problema da forma literária: uma discussão entre Adorno e Benjamin***

A recepção dos escritos de Kafka, especialmente a póstuma publicação de seus romances, é inseparável de um contexto maior de discussões sobre a especificidade da forma romanesca e certo contexto de “crise da narração” por ela representada. Como se sabe, essa discussão remonta de forma mais estrita à *Teoria do Romance* [1916], de Georg Lukács, e de modo mais amplo às discussões de Hegel sobre a epopeia burguesa e seu aspecto prosaico<sup>25</sup>. Grosso modo, na *Teoria do Romance* Lukács analisou o surgimento e desenvolvimento da forma romanesca, distinguindo-a das epopeias: enquanto estas últimas representavam a “cultura fechada” dos gregos – uma cultura homogênea, em que não havia propriamente uma distinção entre a interioridade do indivíduo e a exterioridade das suas ações –, o romance traz à tona precisamente as experiências fragmentadas do sujeito na modernidade. Assim sendo, o nascimento do romance enquanto forma indicaria o “desabrigo transcendental” do sujeito no

---

25 Hegel refere-se à epopeia romântica como fruto da situação então atual, na qual se “assumiu uma forma que em sua ordem prosaica se coloca diretamente contra as exigências que nós consideramos indispensáveis para a autêntica epopeia [...] a poesia épica fugiu dos grandes eventos populares para a limitação de estados domésticos privados no campo e em pequenas cidades, a fim de encontrar aqui as matérias que pudessem se adaptar a uma exposição épica” (HEGEL, 2004, p.154).

mundo moderno, refletindo ao mesmo tempo a perda daquela “totalidade significativa” que dera forma à grande épica<sup>26</sup>.

O *topos* do romance como representação da crise da narração chega até Benjamin, primeiramente na resenha “Crise do Romance” [1930], em que analisa a obra de Döblin *Berlin Alexanderplatz*. Nela, Benjamin chega a caracterizar o gênero do romance em sua distância própria à grande épica, de uma forma muito similar a Lukács:

No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. (BENJAMIN, 1993, p. 54)

A concepção do romance como representação da solidão do indivíduo burguês, de seu “desabrigo transcendental” – como propõe Lukács – era um tópico comum às discussões sobre o desenvolvimento das formas literárias. Como visto, Benjamin também pressupôs o gênero do romance como fruto do declínio da narração e da experiência que lhe era substancial, ao mesmo tempo ressaltando, como bem observa Damiano, “a importância da tradição oral – patrimônio da ‘épica’ – [...] junto à memória e experiência coletiva (*Erfahrung*) [...]” (DAMIÃO, 2009, p. 50). Tal concepção da forma romanesca consistiu como que um pano de fundo para as análises literárias de Benjamin na década de 1930 e, como veremos, também será de fundamental importância para o posicionamento de Adorno.

Assim, pode-se dizer que o texto de Benjamin “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” (1934) se insere num quadro de debates em que “as possibilidades de efetivação da narração convencional pareciam estar exauridas [*aufgezehrt*]” (BEICKEN, 1983, p. 346). Pensar a peculiaridade das obras de Kafka naquele contexto seria, então, concebê-las no horizonte da crise da experiência do sujeito, além da perda da dimensão coletiva da experiência. Em carta a Adorno, Benjamin revela que ambos estavam de acordo quanto à necessidade de uma “definição mais precisa da forma romance em Kafka (...), cuja lacuna é um fato (...)” (ABB, p. 100). Como veremos, é precisamente o modo de lidar com essa lacuna aquilo que estará em disputa nas cartas trocadas entre ambos. Se, por um lado,

---

26 Lukács descreve essa situação de desabrigo como representação da falta de um solo comum na experiência do homem moderno, pois “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência- ou a aparência- de segurança. De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma. E quem poderá saber se a adequação do ato à essência do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo [...]” (Lukács, 2000, p.34)

eles partilhavam muitas premissas quanto ao caráter fragmentário e enigmático das narrativas kafkianas, por outro há alguns desentendimentos importantes quanto à própria ideia de forma literária e a concepção de modernidade artística.

Em uma carta de dezembro de 1934, Adorno relata a Benjamin que a leitura do ensaio sobre Kafka trouxe à tona aquela que seria a maior “concordância” entre ambos. Adorno reconhece que o texto de Benjamin em muito contribui para pôr de lado os biografismos, interpretações puramente teológicas ou psicanalíticas da obra do escritor tcheco. Em linhas gerais, Adorno também adere à posição de Benjamin ao diagnosticar a insuficiência das interpretações comuns da obra de Kafka, uma vez que elas frequentemente tentavam “arrancar” um sentido moral ou psicológico de seus escritos, sem levar em conta que eles se constroem justamente na recusa dessa ordem de significação. Como, por exemplo, explicar o conteúdo de uma narrativa como *Preocupação de um pai de família*? Se fôssemos resumir o que “acontece” nesse pequeno texto, assumindo de saída que o título seja informativo, diríamos algo como: um pai de família tenta, a todo custo, compreender uma indecifrável criatura chamada Odradek, que se movimenta e ocupa espaços de sua casa e que não se deixa capturar. Qual é, portanto, a mensagem veiculada por um texto dessa ordem? E que linguagem é essa que, ao mesmo tempo em que nos permite ler o desenvolvimento, ou a narração de um acontecimento tenso, também nos retira qualquer possibilidade de “domá-lo” através de uma mensagem nela projetada? É precisamente essa forma de quebrar a comunicabilidade óbvia entre leitor e texto que torna a linguagem de Kafka tão enigmática. É também isso que está em jogo, portanto, quando Adorno junta-se a Benjamin na crítica às interpretações que eram feitas sobre o escritor. Sem recorrer a elementos que simplesmente explicassem ou tornassem mais branda e compreensível a carga obscura daqueles escritos, Adorno parece concordar com Benjamin ao insistir no elemento enigmático da forma da narração em Kafka.

Ao longo da carta, no entanto, tal concordância cede lugar a certas reservas em relação ao texto de Benjamin. Para que melhor as compreendamos, teríamos que indicar aqui aquela que seria uma das principais contribuições de Benjamin em seu ensaio: a aproximação dos textos de Kafka ao gênero literário da parábola, diferenciando-os assim daquela acepção mais geral do romance. Pode-se dizer que, em vez de simplesmente trazerem à tona o desabrigo transcendental do indivíduo diante da fragmentação da experiência tal como na forma romanesca, as narrativas kafkianas se aproximariam muito mais de certo “desdobramento da parábola” (BENJAMIN, 1994, p. 122). Ora, como se sabe, a parábola consiste em um gênero

narrativo em que se transmite, de forma alegórica, algum ensinamento ou preceito. No entanto, no caso dos textos de Kafka, o que Benjamin nota é justamente a estrutura de uma parábola privada de um ensinamento identificável. Aqui se conjugariam, então, dois elementos: por um lado, o caráter propriamente fragmentário e enigmático das obras kafkianas – o que remete ao próprio contexto da crise da narração – e por outro essa dimensão de transmissão e comunicação de uma verdade, que a todo momento parece estar cifrada.

Levando em conta esse panorama, o dissenso entre Adorno e Benjamin dirá respeito principalmente ao tópico da transmissão da verdade, como bem indicou Gatti (2008b). Pois em seu texto Benjamin traz à tona, ainda que sem uma citação direta, certos pontos em comum entre os escritos de Kafka e elementos do teatro épico brechtiano – relação que Adorno porá em causa. Diz Benjamin que as parábolas kafkianas são tais que “podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos”, na medida em que tratam, ainda que de modo vestigial, “da organização da vida e do trabalho na comunidade humana” (BENJAMIN, 1994, p. 148). Essa compreensão do elemento didático, pedagógico, das narrativas de Kafka fará com que Benjamin conceba a importância dos momentos gestuais, do corpo e da ação na obra do escritor. Ao longo do ensaio, ele identifica sobretudo os instantes em que o caráter hermético e impenetrável dos textos de Kafka é interrompido por gestos corporais que remetem ao teatro e à questão cênica do gesto.<sup>27</sup> Na década de 1930, portanto, pode-se dizer que a obra de Benjamin “é qualificada como uma dialética entre corpo e narração num contexto marcado pela discussão da função pedagógica da obra de arte” (GATTI, 2008b, p. 111).

Adorno colocará em questão justamente essa conexão entre a transmissão da verdade e o elemento pedagógico do teatro épico. Diferentemente de Benjamin, Adorno defende que a prosa de Kafka não remonta à forma dramática, tampouco poderia ser retirada de seu solo original: o gênero romanesco. Nesse sentido, Adorno reforça que “a forma artística de Kafka [...] é Romance” e se “coloca na mais expressa antítese ao teatral” (ABB, p. 95) precisamente ao “não adotar nenhum ponto de vista exterior a si mesma” (Id., p. 94). Acreditamos que, para além de uma mera contenda em relação a Brecht – algo que já é bem conhecido e comentado<sup>28</sup> –, Adorno enseja marcar uma posição muito particular em relação ao tratamento

---

27 Sobre a questão do gesto e da dimensão pedagógica da arte nessa discussão, ver Gatti (2008a).

28 Faz-se necessário notar que a própria percepção de Adorno sobre uma tal influência é, de todo modo, problemática. Em muitos pontos da carta, ele tende a confluir qualquer referência ao teatro no ensaio de Benjamin à ideia mesma do teatro épico, sem com isso levar em conta a diferença que aquele autor queria marcar em relação a Brecht, além das próprias ressalvas deste quanto a Kafka (Cf. Gatti, 2008b). De todo modo, a postura de Adorno ao longo da carta deixa entrever sua necessidade de afirmar uma noção específica de modernidade na obra do escritor como certa história de definhamento da linguagem comunicativa

das formas artísticas. Para ele, é só dentro da história de desenvolvimento do próprio gênero e de suas tendências imanentes que se poderia entender a especificidade de uma forma artística moderna. Como vimos em relação à música, todo tipo de mistura ou interconexão entre gêneros parecia-lhe recair em uma “pseudomorfose”, em uma hibridização que fazia rasura do próprio desenvolvimento imanente do material. Para Adorno, nesse primeiro momento, só é possível compreender a posição histórica de uma obra – e, mais precisamente, seu aspecto “progressivo” ou “regressivo” –, quando a entendemos num processo mais amplo de crítica e superação da tradição, que se daria através do domínio sobre o material em um determinado meio artístico. Isso se manifesta muito claramente quando Adorno afirma considerar “a adoção de categorias do teatro épico totalmente alheia ao material” (Id., Ibid.). Ao adotar elementos que se conectam a uma discussão sobre a forma dramática – e não sobre a romanesca – Benjamin estaria, para Adorno, recorrendo a categorias que não se aplicariam à forma literária que estaria em causa na obra de Kafka. Isso quer dizer que, segundo Adorno, a análise benjaminiana perderia de vista o desenvolvimento de problemas imanentes à forma romanesca e, por conseguinte, que deixaria escapar o seu caráter de modernidade.

Com efeito, Adorno pontua que o fundamento da obra kafkiana estaria “menos no teatro chinês do que no ‘Moderno’, nomeadamente, no definhamento [*Absterben*] da linguagem” (ABB, p. 94). Aqui surge um ponto importante: a ideia de modernidade é mobilizada não só como um elemento de disputa, mas também como adquirindo um sentido específico na produção kafkiana. Ao defender o sentido de modernidade enquanto “definhamento da linguagem”, Adorno também parece ressaltar seu interesse no caráter hermético da produção do escritor tcheco e frisar aquele aspecto da crise da experiência própria à modernidade do romance, separando-a do tipo de comunicação pedagógica do teatro épico brechtiano. Os *gestos* kafkianos, para ele, não seriam subsumíveis a elementos do teatro experimental, mas são encontrados na “criatura que foi privada da linguagem das coisas” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 134). Entendemos que essa privação da linguagem significativa é o que marca o caráter específico dos textos de Kafka e que indica, para Adorno, seu teor de verdade dentro do desenvolvimento da forma romanesca. Como bem observou Cooke (2014, p. 5), Adorno “vê o gesto [kafkiano] não só como pré-linguístico, mas também como não-linguístico, como eludindo qualquer intenção”. Tudo se passa como se houvesse um dissenso importante sobre o que significa o teor expressivo da obra de Kafka: enquanto para Benjamin devia-se compreender a “relação entre o gênero narrativo da parábola – enquanto forma de ensinamento da verdade – e a irredutibilidade do corpo e do gesto ao sentido articulado discursivamente” (GATTI, 2008b, p. 26), para Adorno seria o caso

de compreender a obra de Kafka no interior do desenvolvimento da forma do romance e do definhamento da linguagem, na medida em que ela expressa uma subjetividade alienada, que não consegue propriamente agir no mundo.

Ao longo da carta de 1934, essa discussão parece um tanto deslocada, pois Adorno não oferece muitos fundamentos que nos expliquem em detalhe sua discordância em relação a Benjamin. No entanto, se compreendida num quadro maior de debates entre os dois autores, uma tal divergência pode ser entendida como parte de um “processo de demarcação progressiva da própria posição de Adorno” (NOBRE, 1998, p. 60). Se até então o filósofo havia absorvido muitas das premissas da obra de Benjamin, principalmente no que concerne à *Origem do drama barroco alemão*, as cartas de novembro e dezembro de 1934 revelam gradativamente a necessidade de diferenciação<sup>29</sup>, o que se aprofundará nas conhecidas críticas que fará a Benjamin em 1935.

Aventamos que a interpretação de Kafka que Adorno começa a delinear nas cartas é fundamental para que ele corrobore uma concepção de arte autônoma, moderna, como aquela que se distancia dos usos e de necessidades que lhe seriam externamente projetadas. Sua definição de arte “nova” como aquela que se emancipa das demandas do uso ou de um direcionamento político surgiu de modo bem contundente, por exemplo, no texto “Por que a nova arte é tão difícil de entender?” [*Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?*] (1931). Nele, Adorno já havia sustentado que a arte é “percebida como especificamente moderna” ao ser “acompanhada pelo choque de sua estranheza e de sua forma enigmática” (GS 18, p. 824), o que torna ainda mais claro porque Adorno retoma esse aspecto da obra kafkiana. No mesmo ensaio, o filósofo vai mais além e determina que é precisamente certo destacamento da arte moderna em relação à práxis que a confere um necessário grau de autonomia e que determinaria “sua legalidade própria; a impossibilidade de estabelecê-la arbitrariamente segundo as demandas do uso” (GS 18, p. 825). Esse será um ponto importante para a configuração da ideia do moderno nesse primeiro momento: a arte deve possuir uma lei imanente, não se submetendo a cálculo de efeitos ou a necessidades externas.<sup>30</sup>

---

29 Como bem assinala Nobre (1998), essas divergências dizem respeito principalmente ao modo como se deu a recepção do marxismo em ambos os autores – e pode-se dizer que a posição a respeito de Brecht e do teatro épico é exemplar para essa diferenciação.

30 Nesse panorama, pode-se também entender a recusa a qualquer referência ao teatro épico como mais um aspecto daquela *defesa* da arte realmente avançada contra o “novo objetivismo” (cf. *supra* Cap. 1) – pois, como se sabe, Brecht partilhava muitas de suas premissas com o movimento da “Nova Objetividade”.

Se esses temas são apenas delineados a propósito de Kafka na carta de 1934, em outra missiva de 1936 Adorno reforçará sua posição. Nela, ele continua a afirmar que a ideia de uma arte autônoma, moderna, só pode ser pensada no sentido do desenvolvimento mais extremo e avançado da “lei técnica” que lhe é própria:

por mais dialético que seja seu trabalho, no caso da própria obra de arte tal não ocorre; ele ignora a experiência fundamental e a cada dia mais evidente em minha própria experiência musical, de que justamente a coerência mais extrema na busca da lei técnica da arte autônoma a adultera e, em vez de torná-la um tabu ou fetiche, aproxima-a do estado de liberdade (...) (ADORNO; BENJAMIN, 2014, p. 208)

Aqui Adorno pretende marcar sua diferença em relação a Benjamin no sentido de uma defesa específica da arte autônoma: quanto mais esta persegue a lei imanente de seu material e os desideratos técnicos do meio na qual se insere, mais ela se aproximaria de um “estado de liberdade” ou da emancipação. Nota-se também que a “experiência musical” de Adorno – diríamos, sua própria concepção de música moderna, que já delineamos no capítulo anterior – serve de paradigma para que compreenda a formação de uma “obra autônoma”, emancipada. Nesse sentido, a concepção de emancipação aí pressuposta não dependeria de um elemento extrínseco, mas se construiria na própria estrutura formal da obra. Além disso, nessa mesma discussão Adorno irá também questionar a ideia de aura como necessariamente conectada à arte moderna. Embora algumas obras de arte permaneçam com seu caráter aurático na modernidade, ele frisa que no caso de “Kafka e Schoenberg, o problema já mudaria de figura” (p. 212). Adorno mantém Schoenberg e Kafka como exemplos máximos de uma concepção de arte moderna que permanece autônoma e que, no entanto, é capaz de se posicionar criticamente na sociedade através de sua própria configuração construtiva.

Levando em conta essa discussão, não se pode dizer que Adorno recusava qualquer infusão de elementos sociais na obra de arte autônoma. Pelo contrário, o que surgia em diversos momentos daquele diálogo em 1934 é precisamente um modo específico de compreender a relação entre o caráter hermético da obra de Kafka e seu inegável conteúdo sócio-histórico. Para Adorno, embora os romances do escritor em vários momentos sugerissem uma exposição da dominação social, eles não poderiam simplesmente ser reduzidos a figurações diretas da sociedade, tampouco serem entendidos meramente segundo sua função política. Isso nos leva a um elemento que organizaria o debate Adorno-Benjamin sobre Kafka, a saber, a questão da *mensagem* possivelmente veiculada por suas obras. Quanto a isso, eles mantinham opiniões similares: uma interpretação que quisesse se voltar à obra de Kafka teria de reconhecer a particularidade de sua forma enigmática.

Todavia, contra qualquer associação da forma kafkiana a uma ilustração da sociedade ou de uma indicação para a práxis política, Adorno insiste que a figuração social na produção do escritor tcheco não é senão *mediada* por uma expressividade subjetiva, pela forma de uma “solidão real”:

romances que se esforçam em torno dessa solidão real, como os de Kafka [...] *não respeitam a figura superficial da sociedade atual* na qual se dão, mas antes escancaram [*aufreißen*] o abismo da absurdidade que ela esconde e distorce: o abismo da loucura na qual a solidão colapsa (GS 20.2, p. 541)

Aqui poderíamos avançar uma interpretação: para Adorno, ao mesmo passo em que as situações narradas por Kafka são aquelas atinentes à sociedade e sua estrutura – como as intermináveis questões burocráticas figuradas em obras como *O Processo* e *O Castelo* – o que está em jogo não é simplesmente a revelação da estrutura social a ser apreendida criticamente pelo receptor, ou a ser transmitida pelo caráter pedagógico dos gestos. Pois o que interessa em tais romances é como o elemento aparentemente representativo está emocionalmente carregado, ou seja, está mesclado aos ânimos de uma subjetividade que se vê distanciada da estrutura social da qual participa. E é a incomunicabilidade mesma dessa experiência que Adorno procura ressaltar. Assim sendo, o foco da obra de Adorno estaria na interpretação desse elemento de incomunicabilidade da obra de Kafka, relacionando-a com toda uma história de desenvolvimento da forma romanesca e do definhamento da linguagem comunicativa.

Todos esses temas, discutidos com Benjamin ao longo de cartas, retornam de forma mais acabada no texto “Anotações sobre Kafka”, escrito durante a década de 1940 e publicado apenas no ano de 1953, em *Prismas*. Nele, ao mesmo passo em que retoma os elementos daquela discussão com Benjamin, Adorno os condensa em um termo que resumiria o caráter singular da obra do escritor: o fato de esta ser uma “épica expressionista” (GS 10.1, p. 278). Considerada isoladamente, essa noção parece ser um tanto obscura. No entanto, se a colocarmos ao lado daquela discussão com Benjamin e de suas próprias reservas quanto à questão do teatro épico, ela se torna progressivamente mais clara. Como veremos, tratava-se de compreender de que modo certa carga subjetiva, *expressiva*, se materializa na forma objetiva da narração. A seguir, exploraremos essa ideia de uma épica expressionista a fim de mostrar como “Anotações sobre Kafka” tanto conjuga as discussões que Adorno havia travado com Benjamin na década de 1930 quanto também procura situar a obra de Kafka dentro de um desenvolvimento histórico da forma do romance na modernidade.

### *A possibilidade de uma “épica expressionista”*

O tema dos limites do expressionismo é, como vimos no capítulo anterior, algo central aos primeiros escritos de Adorno. Ao invés de indicar um elogio ao expressionismo enquanto movimento, tratava-se de entender o pano de fundo de suas principais reivindicações: o rompimento entre o Eu e as Formas, ou entre o sujeito e as convenções. Como vimos, Adorno buscava sobretudo frisar de que modo a livre expressão do sujeito, pressentida pelo movimento, poderia dar abertura a uma forma construtiva objetiva e internamente consistente. E é precisamente esse tópico que retornará com contornos particulares ao longo do ensaio “Anotações sobre Kafka”, escrito ao longo dos anos 1940 e publicado apenas em 1953. Nesse texto – particularmente denso e labiríntico –, Adorno conjuga todos aqueles elementos já discutidos com Benjamin a fim de sustentar aquela que consideramos ser sua tese principal: a forma literária kafkiana poderia ser caracterizada como uma “épica expressionista”.

O termo, dirá Adorno, parece conter um paradoxo: trata-se de pensar uma narração que é objetiva, bem encadeada através do uso de uma linguagem convencional, e que ao mesmo tempo é carregada de um elemento expressivo e enigmático. Para tornar mais claro aquilo a que Adorno se refere, analisemos aqui um trecho do romance *O Castelo*:

Ali passaram-se as horas, horas de respiração confundida, de batidas comuns do coração, horas nas quais K. tinha sem parar o sentimento de que se perdia ou estivesse numa terra estranha como ninguém antes dele, uma terra estranha na qual até o ar não tinha nada de familiar e em cujas tentações sem sentido não era possível fazer nada senão ir em frente e continuar se perdendo. (KAFKA, 1997, p. 33)

Nesse trecho, em que se narra a relação de Frieda com K. e em que deveria dar-se um momento de maior profundidade e entrega, o que se vê é precisamente mais uma expressão do alheamento e do estranhamento do personagem em relação às suas ações. Em meio às descrições das tentativas do agrimensor K. de acessar o castelo, surgem esses instantes de expressividade que dificilmente se reduziriam a uma ilustração da objetividade social e seus conflitos. No caso d’*O Castelo*, o que se manifesta é a própria impossibilidade de que o sujeito – no caso, o agrimensor – encontre o lugar em que seus serviços e sua individualidade fossem acolhidos. O estranhamento e a exclusão surgem, assim, como elementos fulcrais do romance.

Para Adorno, as situações narradas por Kafka são tão enigmáticas por serem restos, resquícios desse “Eu” que não consegue se mover ou se posicionar num mundo já inteiramente alheio. Há algo de nebuloso no modo como se articulam os elementos objetivos

na narração, e essa estranheza é precisamente a carga emocional que se mistura à forma representativa do romance. Ao invés de se concentrar nos aspectos ilustrativos do texto que parecem remeter diretamente a questões sociais, Adorno pretende realizar um tipo específico de interpretação: trata-se de “insistir nos aspectos [do texto] que dificultam sua classificação” (GS 10.1, p. 254). Em suma, para Adorno a obra de Kafka conteria um “princípio hermético” que é ele próprio guiado por uma “subjetividade completamente alienada” (Ibid., p. 274). E é essa característica que faz com que Adorno aproxime os textos de Kafka ao desenvolvimento do expressionismo literário:

precisamente enquanto hermético ele [Kafka] participa do movimento literário do decênio próximo à primeira guerra, que teve Praga como centro e como ambiente [*milieu*] de Kafka. Apenas quem conhece as edições escuras de Kurt Wolff em *Juizo Final* [“Der jüngsten Tag”] – de “Julgamento”, “Metamorfose”, “O Foguista” – têm a experiência de *Kafka no seu horizonte autêntico, aquele do Expressionismo*. (GS 10,1, p. 274, ênfase nossa)

Nesse trecho Adorno se refere a certo quadro de publicação das obras de Kafka, o que exige aqui uma breve explicação. Pois alguns de seus textos mais conhecidos, como é o caso de “Metamorfose”, foram lançados em *Der jüngste Tag*, série de livros organizada pela editora de Kurt Wolff, e que tinha por objetivo a divulgação das obras de jovens escritores expressionistas. Essas circunstâncias editoriais levaram Kafka a ser prontamente associado ao expressionismo literário, ainda que o próprio autor não manifestasse tal intenção (Cf. UNSELD, 1982, p. 136). Para Adorno, no entanto, não se trata de uma vinculação arbitrária ou de um mero “incidente” de publicação; pelo contrário, em sua interpretação o filósofo considera que o *horizonte autêntico* dos textos de Kafka estaria no expressionismo literário.

Adorno parece reunir toda a discussão com Benjamin e construí-la segundo uma perspectiva particular: aquilo que há de *épico*, de objetivo, na linguagem kafkiana emerge precisamente da expressão de um sujeito alienado. Por isso, nos romances kafkianos haveria uma espécie de choque entre o elemento formal, que segue sendo coerente e compreensível enquanto estrutura narrativa, e aquilo que ela abriga em si, ou seja, uma situação enigmática, incapaz de ser compreendida diretamente, e que remeteria a certa interioridade alienada. O aspecto factual e objetivo das repartições, burocracias e funcionários – o que torna reconhecíveis as situações narradas por Kafka – são ao mesmo tempo atravessadas por um caráter algo absurdo e fantasmagórico, que as remete a uma força expressiva. Para Adorno, é esse momento que diria respeito ao “Eu” expressionista:

Quanto mais o Eu do expressionismo volta-se a si mesmo, mais ele se torna o mundo das coisas. Em virtude dessa similaridade Kafka força o expressionismo – o aspecto quimérico que ele, mais do que qualquer um de seus amigos, deve ter sentido, e ao qual permaneceu fiel – na forma de uma épica tortuosa (GS 10.1, p. 275)

O “aspecto quimérico” do expressionismo é justamente o de dar voz à subjetividade alienada, à interioridade do indivíduo apartado de qualquer totalidade significativa. Kafka, ao explorar justamente esse *locus* do expressionismo, conseguiria ao mesmo tempo revelar a própria estrutura social, sem com isso conectá-lo a nenhum evento histórico ou momento social específico.

Mas o fato de não haver a representação direta de um evento histórico não significa, como dissemos, que a obra de Kafka esteja menos conectada à sociedade. Ao longo de seu texto, Adorno nos mostra que as imagens da desumanização e da alienação, que podem ser vistas nos personagens kafkianos, montariam um “criptograma do polido capitalismo em sua fase tardia” (GS 10.1, p. 268). O recurso à ideia de um “criptograma” [*Kryptogramm*] é aqui importante: não se trata de um espelhamento das relações sociais nem de uma representação direta de questões políticas, mas sim de um conjunto de códigos que precisam ser decifrados pela tarefa interpretativa. No caso de Kafka, Adorno considera que o caráter sufocante das situações em que se encontram os personagens são como que códigos cifrados do real alheamento dos indivíduos no capitalismo tardio. A dimensão obscura e impenetrável da expressividade subjetiva estaria, portanto, conectada a um nexos social mais amplo, a saber, à própria sociedade administrada.

O caráter solitário e alheado dos indivíduos nas tramas kafkianas seriam, assim, como que registros do processo social. Nesse ponto, Adorno parece ligar a obra de Kafka a toda a uma narrativa de desenvolvimento dos limites do expressionismo, colocando-a também na constelação de seus estudos desenvolvidos sobre música. Pois é justamente o fato de trazer à tona a “solidão real” do sujeito aquilo que marca, como vimos, um elemento crucial da obra de Schoenberg. A esse propósito Adorno dedica toda uma seção da *Filosofia da Nova Música* ao tópico da “Dialética da Solidão” (GS 12, p. 47) schoenberguiana, em que “o discurso solitário revela mais sobre tendências sociais do que o discurso comunicativo. Schoenberg atingiu o caráter social da solidão ao desenvolver esse discurso solitário ao máximo” (Id. Ibid.). Ao se voltar à necessidade expressiva de um sujeito que se apartou das estruturas vinculantes, Schoenberg conseguiria trazer à tona tendências sociais objetivas de forma mais contundente, como vimos, do que os adeptos de uma “nova objetividade”.

Com efeito, poderíamos dizer que o que está em movimento na obra de Kafka é precisamente essa “dialética da solidão”, agora voltada à expressão literária. Pois Adorno afirma que em Kafka “a subjetividade pura, por necessidade também estranhada de si mesma e tornada coisa, chega a uma dimensão objetiva que se expressa por seu próprio estranhamento” (GS 10,1, p. 276). Nesse ponto, Adorno parece querer retomar a importância do momento de expressão da alienação do sujeito para mostrar a especificidade da forma literária kafkiana: o fato de que ela se aproximar da realidade social não através de uma simples ilustração ou representação de fatos objetivos – tampouco por uma incorporação de materiais extrínsecos – mas sim pelo fato de se voltar à estrutura mesma do “discurso solitário”, que constitui o cerne da experiência moderna.

Mas para compreender a modernidade de Kafka, Adorno terá que melhor situá-lo em toda uma história de desenvolvimento do romance enquanto forma. Tal como a compreensão da obra de Schoenberg dependeria da relação do compositor com a tradição romântica austro-germânica a que ele responde, reconhecer a peculiaridade da forma kafkiana depende da correlação de sua obra com certa transformação histórica da forma romanesca. Nesse sentido, a obra de Lukács será essencial à interpretação de Adorno. Pois ele retoma a *Teoria do Romance* e situa Kafka justamente no contexto de desabrigo do sujeito moderno, que marca a tipologia romanesca. Para Adorno, os escritos de Kafka “não se permitem encerrar como se fossem uma totalidade fechada” (GS 10.1, p. 279), mas assumem uma “qualidade fragmentária” que começou a se expressar de forma mais contundente, como já notava Lukács, nos romances de Flaubert e Jacobsen.<sup>31</sup> O fato dos romances kafkianos não apresentarem, ao final, a nenhuma solução que conecte seus fragmentos e os restitua a uma totalidade significativa coloca-os em um desenvolvimento do que Lukács chamou do “romance da desilusão”, a saber, aquele tipo de romance em que o choque entre a interioridade e o mundo é tão forte que todas as leis externas parecem “alheias ao sentido, [e] nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma.” (LUKÁCS, 2000, p. 119).

---

31 A propósito de Flaubert, diz Lukács: “De todas as grandes obras desse tipo, a *Educação sentimental* é aparentemente a menos trabalhada; nela não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação, nem de substituir o nexos ausente e a densidade sensível pela pintura lírica dos estados de ânimo: duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados.” (LUKÁCS, 2000, p. 131). Considera-se aqui que os romances de desilusão não dizem respeito a nenhuma restituição da totalidade épica, da reconciliação da alma com o mundo, mas quedam na própria reprodução da desintegração da experiência moderna. Embora Adorno não chegue à mesma conclusão – pois não repete o juízo de Lukács –, ele no entanto adere à tipologia para compreender o próprio desenvolvimento da forma romanesca.

Com efeito, ao retomar a *Teoria do Romance*<sup>32</sup> em suas “Anotações sobre Kafka”, Adorno parece querer cumprir aquilo que havia exigido de Benjamin em 1934: a necessidade de situar a obra de Kafka em relação ao desenvolvimento da forma do romance e das discussões sobre o afinamento da linguagem comunicativa.

Pode-se dizer, nesse sentido, que a referência à *Teoria do Romance* cumpre uma importante função regulativa nesse primeiro momento da obra de Adorno. Pois o que se quer defender é justamente a relevância dos elementos histórico-sociais que motivam a forma kafkiana – e para tanto, deve-se levar em consideração a própria história de desenvolvimento do romance. Compreender a especificidade das obras de Kafka seria, portanto, entender que elas se inserem num quadro maior de desenvolvimento do romance na modernidade e que responderiam à problemática do desabrigo transcendental do sujeito moderno. No entanto, é preciso dizer que Adorno não realiza uma simples aplicação das teses explicitadas n’*A Teoria do Romance*. Trata-se muito mais de conectar esse pano de fundo sobre o desenvolvimento da forma romanesca a uma análise mais ampla da obra de Kafka, que se furtaria a qualquer lugar óbvio e inequívoco diante das tradições literárias. Para fazê-lo, Adorno recorre à própria conjuntura em que esteve imersa a publicação das obras de Kafka, a saber, aquela do expressionismo literário. Assim, colocam-se em jogo dois momentos: por um lado, o lugar de Kafka dentro do próprio contexto do expressionismo enquanto movimento e, por outro, sua especificidade em relação ao desenvolvimento da forma romanesca.

Nesse duplo movimento, Adorno também parece estabelecer uma distância em relação a certos aspectos da obra de Lukács, mais especificamente ao lugar que este atribuíra ao expressionismo em textos como “Expressionismo: ascensão e declínio” [1934]. Pois nesse ensaio, Lukács identificava o expressionismo como um movimento desprovido de crítica social, na medida em que as obras que se enquadram nesse estilo seriam afetadas por uma “extraordinária pobreza de conteúdo”, derivada de um “exagerado subjetivismo emocional” (LUKÁCS, 1980, p. 87). O que Adorno nos mostra, no entanto, é que a pertinência social das obras de Kafka não estaria em nenhum reflexo imediato da sociedade, tampouco numa representação direta de suas condições. Pelo contrário, ele nos indica que a carga social em Kafka está precisamente no alheamento e na solidão apresentada em suas narrativas, na medida em que esse alheamento, como vimos, indicaria a própria condição do sujeito

---

32 Contudo, enquanto para Lukács o desenvolvimento histórico do Romance levaria, gradativamente, à recuperação daquela organicidade perdida e antes possível – para ele, Tolstói e Dostoiévski seriam os dois grandes romancistas que assinalavam esse futuro –, para Adorno, nenhuma encenação de uma totalidade reconciliada seria possível.

moderno. Nesse sentido, o recurso ao expressionismo parece validar a importância desse “subjetivismo emocional” que, longe de significar apenas um exagero das paixões individuais – uma acusação que, como vimos, permeava as críticas ao expressionismo (cf. cap. 1) –, indicaria o quadro de supressão do sujeito, de seu aprisionamento a formas cada vez mais intrincadas de administração social.

E mais uma vez, assim como na discussão com Benjamin na década de 1930, Adorno insistirá que a peculiaridade da forma kafkiana está justamente na sua relação com o romance, não sendo possível vinculá-la à forma dramática:

Isso condena todas as dramatizações. O drama só seria possível na medida em que a liberdade – mesmo que fosse também uma escapatória – estivesse diante de nossos olhos; todas outras ações permaneceriam, [de outra sorte], nulas. As personagens de Kafka são atingidas por um mata-moscas antes mesmo de começarem a se mover; quem as arrasta para o palco trágico como heróis limita-se a escarnecê-las; (...) as obras de arte, que [realmente] são, não estão em seu *medium* por acaso. As adaptações devem ser reservadas para a indústria cultural. (GS 10.1, *Aufzeichnungen zu Kafka*, nota de rodapé n.1)

Como se sabe, o centro do gênero dramático reside no desenvolvimento da *ação*. Mas, como aponta Adorno, os “heróis” kafkianos seriam eles mesmos incapazes de qualquer ação liberta. Nas narrativas, não há realmente uma ação que se desdobre e chegue a um desfecho, mas apenas a constante repetição de um bloqueio à atividade. Pense-se mais uma vez, por exemplo, em *O Castelo*: a todo o momento as tentativas de K. de aceder ao castelo, e de pôr em prática o trabalho que lhe foi demandado, são bloqueadas por circunstâncias que lhe escapam. Suas ações são inócuas, “nulas” – assim como a “inutilidade” manifesta de Odradek, ou mesmo a impotência no caso do protagonista de *O Processo*, alheio ao conteúdo de suas acusações. Como bem afirma Cooke (2014), pode-se constatar que o herói kafkiano é um “vazio de consciência ativa [...] apenas sua reificação expressa a verdade sobre a inverdade social da dominação” (p. 30). Assim, a impossibilidade de dramatizar as obras de Kafka deriva do impasse de transportar essa expressão de vacuidade para a dimensão do palco, que se estabelece principalmente pelo desenrolar da ação atinente ao gênero.

Mais do que isso, Adorno volta a sustentar que a conexão das obras de Kafka com o drama é alheia ao material – já que, como defendera em carta a Benjamin, elas devem ser entendidas em relação à forma romanesca. Para sustentar esse ponto, Adorno afirma, no parágrafo supracitado, que as obras de arte “não estão em seu *medium* por acaso”, ou seja, o meio ao qual elas se enquadram seria fundamental para sua correta compreensão. Aqui Adorno parece dar um salto importante: não se trata de dizer que apenas a obra de Kafka deve

ser entendida em seu meio específico – o do desenvolvimento da forma romanesca – mas que as obras de arte devem ser entendidas em relação aos meios nos quais se insere. A importância de manter a separação entre os meios, como vimos, é algo marcante para a obra de Adorno nesse primeiro momento. Pois para ele a interpretação dos potenciais de uma obra depende de uma compreensão mais abrangente de como ela se relaciona com a história do desenvolvimento de técnicas, e de como o material mais avançado de uma época se apresenta ao artista no meio artístico com que ele dialoga.

Importa notar, nesse contexto de discussões sobre o gênero, que Adorno situa a obra de Kafka em um processo progressivo de domínio sobre o material literário, derivado do esclarecimento e da racionalização no momento construtivo:

a crescente obscuridade e a ambiguidade da intenção da parábola são consequências do esclarecimento. Quanto mais seu racionalismo reduz questões objetivas às dimensões humanas, mais ininteligíveis tornam-se os contornos do mundo empírico que o homem não consegue completamente dissolver na subjetividade, e do qual ele já drenou tudo o que havia de familiar. (GS 10.1, p. 282)

Como vimos, ao explorar a própria crise da narração através do que foi deixado pela tradição do romance da desilusão, Kafka traria à tona como que o ponto limítrofe de expressão da interioridade, que se acumulou no desenvolvimento da forma romanesca. Conforme Adorno, essa interioridade exacerbada acaba por levar à conversão do indivíduo em animal ou em objeto em muitos dos textos kafkianos. Nesse sentido, quanto mais os fatos são narrados através das lentes do sujeito esclarecido, tanto mais esse sujeito se apresenta como reificado e objetificado.

O tópico da reversão do esclarecimento é, como se sabe, algo que marca a obra de Adorno – inclusive refletindo no campo da estética a tese fundamental da *Dialética do Esclarecimento*. É justamente essa tese que podemos encontrar plasmada na *Filosofia da nova música*, por exemplo, quando Adorno compreende a obra de Schoenberg como fruto do “esclarecimento progressivo do material musical”, um estado tal que ameaça se reverter em um outro tipo de rigidez – como discutido no capítulo anterior. A obra de Schoenberg e de Kafka representariam, assim, como que num ponto máximo de racionalização das técnicas atinentes a seus próprios meios. Assim como Kafka chega ao ponto de forçar internamente a própria estrutura da forma romanesca, convertendo-a na expressão de uma interioridade que já não consegue se mover no mundo, também Schoenberg forçaria as regras do idioma tonal até um ponto de extremo impasse, a saber, até a desintegração das normas que regiam o material tradicional e a criação de um novo modo de composição – a técnica dodecafônica.

Mas é preciso salientar que, para Adorno, tanto Kafka quanto Schoenberg se mantiveram no limite de seus respectivos meios, desdobrando uma tradição que lhes é específica. Isso quer dizer que se por um lado ambos atingem certo ponto limítrofe nos meios em que se inserem, por outro eles não chegam a ultrapassá-los. A especificidade de Schoenberg, por exemplo, é ter se mantido em contato com a tradição da música romântica austro-germânica, desenvolvendo seus problemas imanentes. Já Kafka, dirá Adorno, manteve-se ainda dentro dos limites da “linguagem tradicional” (GS 18, p. 246) do romance. Mais do que isso, para Adorno a prosa de Kafka possui um “princípio hermético” que contém toda a absurdidade de suas narrativas dentro dos limites formais do romance, sem realmente subvertê-los: “O princípio hermético tem, entre outras coisas, a função de uma medida de proteção: manter a loucura invasora do lado de fora” (GS 10.1, p. 265). É como se mesmo o aspecto confuso e perturbador dos textos kafkianos ainda não fosse suficiente para abalar a estrutura da convenção, que permanece ali como uma “medida de proteção” do próprio gênero, permitindo que esta comporte os elementos que poderiam desintegrar a forma.

Isso é importante sobretudo porque, segundo nossa hipótese, a interpretação de Adorno sobre Kafka é indissociável de um diagnóstico preciso sobre a arte do “modernismo heroico”: ela só é moderna porque põe em desenvolvimento técnicas atinentes a seu meio específico, trazendo à tona o domínio progressivo do material. Esse diagnóstico, no entanto, não pode ser estendido à sua obra mais tardia. Como veremos na segunda parte do trabalho, Adorno terá de lidar com obras que questionam não só a própria divisão entre os meios e gêneros, mas que também a ultrapassam, inclusive pondo em causa uma ideia rígida de “tradição” ou de obra de arte – como é o caso de Beckett. A tendência progressiva de domínio sobre o meio e os materiais, que configura essa experiência do modernismo heroico, não será mais suficiente para lidar com as novas possibilidades construtivas da arte.

Nesse sentido, entendemos ser de suma importância conectar a interpretação de Kafka aos textos de Adorno das décadas de 1930 e 1940, compreendendo-a justamente em sua relação com o diagnóstico de um “modernismo heroico”. Isso significa não pressupor, de saída, uma simples continuidade entre o ensaio “Anotações sobre Kafka” e os tópicos apresentados na *Teoria Estética* ou em textos tardios – um recurso explicativo comum em meio à literatura secundária.<sup>33</sup> Por se enquadrar em outro contexto de produção artística, as

---

33 Foster (2013), por exemplo, conecta as discussões sobre expressionismo e dissolução da linguagem em Kafka com as formulações sobre a experiência artística na *Teoria Estética*. Embora essa correlação obviamente não possa ser descartada, o que se propõe aqui é que há muitas mediações e problemas a se enfrentar quando lidamos

“teses” da *Teoria Estética* não poderiam ser aplicadas sem mais para clarificar a interpretação de Adorno sobre o escritor, nem poderiam se conectar, sem mediações, aos problemas com que Adorno lidava nesse primeiro momento. Como pudemos discutir até aqui, Adorno esforça-se por demonstrar de que modo a obra de Kafka se insere num contexto histórico específico – aquele horizonte do expressionismo literário – e como desenvolve problemas iminentes à forma do romance em meio à crise da narração. Perder de vista esse quadro histórico seria, a nosso ver, deixar de lado a própria riqueza da interpretação de Adorno, na medida em que ela se constrói num contexto maior de debates sobre o lugar da obra de Kafka em sua própria época.

---

com esses dois momentos da obra de Adorno. Em outros autores, como Rabaté (2016), há uma conexão quase imediata entre a importância de Kafka e a de Beckett para Adorno, o que também deixa de lado essas mediações históricas que diferenciam a importância dos dois escritores para a estética de Adorno.

### Capítulo 3: Arte moderna e cultura de massa

A obra de Adorno é bem conhecida por tecer uma análise da “Indústria Cultural”. Em meio à bibliografia secundária, muitas são as discussões sobre as dificuldades e o alcance desse conceito, na medida em que ele permitiria compreender não só o funcionamento da indústria do entretenimento e dos mecanismos que fomentam a cultura de massa, como também indicaria uma visão crítica sobre a influência que estes exercem sobre a formação do indivíduo. Em geral, pode-se dizer que a principal peculiaridade do conceito diz respeito ao modo como ele captura o processo de padronização e planificação dos produtos da cultura de massa, na medida em que “o cinema, o rádio, o jazz” (GS 3, p. 141) participariam de um sistema de produção e circulação de bens culturais inteiramente determinado pelos propósitos do mercado. Adorno e Horkheimer bem parecem resumir essa ideia ao indicar, na *Dialética do Esclarecimento*, que “sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica” (Id., Ibid.). Nesse sentido, a análise da indústria cultural nessa obra deixa bastante clara a integração que Adorno postula para esses meios e práticas, sem oferecer discussões aprofundadas do cinema, do rádio, tampouco do jazz. Num tal diagnóstico da completa integração desses meios, tudo se passa como se os autores – centrados num estudo mais abrangente dos efeitos da administração social – não deixassem espaço para uma compreensão mais detida dos diferentes fenômenos da cultura de massas, colocando-os “apenas como exemplos representativos de um todo homogêneo” (COLLINS, 1989, p. 10).

No entanto, há um problema fundamental em se tomar a *Dialética do Esclarecimento* como ponto de partida para compreender a análise de Adorno sobre a cultura de massas. Pois essa obra só pode ser entendida como elemento num conjunto bastante mais amplo de discussões que já vinham sendo tecidas desde a década de 1930. Com efeito, poderíamos dizer que o caráter sistemático da “indústria cultural” é mais resultado de estudos específicos sobre diferentes fenômenos da cultura de massas, como o jazz, o rádio e o cinema, do que uma novidade teórica que surge de forma isolada na *Dialética do Esclarecimento*. Por exemplo, em meados da década de 1930 Adorno já investigava o modo como o jazz americano havia penetrado na Europa e modificado a estrutura da música popular, principalmente na Alemanha. Suas primeiras análises se preocupavam sobretudo em discutir como os discursos em torno do jazz propunham uma falsa ideia de modernização e renovação da cultura europeia. Mais adiante, quando chega aos Estados Unidos, Adorno envolve-se

também num estudo empírico sobre o rádio, considerando a estrutura das transmissões musicais da época e o modo como a “cultura musical” era propagada naquele contexto. Por fim, em *Composição para o cinema* – livro que mais se aproxima ao diagnóstico da *Dialética do Esclarecimento* – Adorno e Eisler investigaram a indústria cinematográfica americana, traçando seus padrões produtivos.

Se recorremos a essas discussões, podemos tanto tornar claras e precisas as críticas mais abrangentes desenvolvidas em *Dialética do Esclarecimento* – atentando às particularidades dos fenômenos da cultura de massas – quanto encontrar seus pressupostos teóricos. Assim, neste capítulo pretendemos retomar tais discussões para tornar explícito um pressuposto importante e dificilmente esclarecido da crítica de Adorno à indústria cultural: a diferença entre certa *pretensa* imagem de “modernidade”, atrelada ao desenvolvimento da cultura de massas e da indústria do entretenimento, e a autêntica expressão do “moderno” nas obras de arte avançadas, isto é, aquelas que conseguem desenvolver problemas imanentes ao meio. Segundo nossa hipótese, essa distinção é essencial para que Adorno consiga não só atestar a autonomia da obra de arte moderna, como também indicar as contradições inerentes aos produtos da cultura de massas. Nesse sentido, pretendemos abordar separadamente os textos de Adorno sobre o jazz, o rádio e o cinema, mostrando como esses escritos ao mesmo tempo respondiam a debates da época e avançavam uma perspectiva sobre a autêntica expressão do “moderno”.

Para tanto, o capítulo será dividido em três partes: (1) primeiramente nos dedicaremos ao texto “Sobre o Jazz” [“Über Jazz”], em que Adorno direciona uma crítica à “pseudomodernidade” desse gênero musical; (2) depois, às pesquisas sobre a reprodução musical no rádio, que comporiam o livro *Current of Music* – em que Adorno mostra a incompatibilidade entre os meios de reprodução da música no rádio e a lógica própria de desenvolvimento da música moderna; (3) por fim, abordaremos a já mencionada obra *Composição para o cinema* [*Komposition für den Film*], na qual Adorno e Eisler discutem distância entre a modernidade musical e o processo de modernização técnica do cinema. Entender a especificidade dessas discussões significaria tanto considerar como elas respondem a um contexto particular de debates – vinculando-se, assim, a um diagnóstico de tempo –, quanto indicar que tais temas serão posteriormente reconsiderados ou ressitoados, de modo não submetido àquilo que na *Dialética do Esclarecimento* aparece como um “sistema” inescapável.

### *Sobre a pseudomodernidade do jazz*

Os polêmicos comentários de Adorno sobre o jazz já foram alvo de inúmeras críticas. Para muitos comentadores, o caráter elitista da estética adorniana expressa-se principalmente em suas censuras em relação ao jazz e, desse modo, em sua incapacidade de perceber a complexidade do gênero. No entanto, toda a discussão quanto a Adorno estar certo ou errado em seus juízos acabou por obscurecer os critérios que fundamentam seu posicionamento crítico. Esses critérios, segundo nossa hipótese, dependem principalmente de uma teoria propositiva da modernidade artística – sendo, portanto, indissociável de uma “defesa” da modernidade musical. Como veremos em seguida, ao se debruçar sobre o fenômeno do jazz e analisar seus principais elementos técnicos, Adorno pretendia menos realizar uma investigação aprofundada das vertentes do gênero do que distingui-lo de uma ideia específica de nova música e, com isso, posicionar-se em um contexto amplo de disputas sobre a modernidade do jazz.

Nesse sentido, é especialmente importante o ensaio “Sobre o Jazz” [*Über Jazz*], publicado na revista do Instituto em 1936. Os argumentos desenvolvidos nesse ensaio tanto refletem um contexto amplo de discussões sobre os novos experimentos da nova música, quanto demonstram uma tomada de partido sobre o significado de uma experiência artística “moderna”. Isso se mostra claramente no início do texto, quando Adorno se pergunta sobre a caracterização do jazz enquanto gênero musical. Segundo ele, o jazz era concebido como uma “música de dança” (*Tanzmusik*) que admitia contornos particulares, por supostamente trazer consigo um “necessário caráter de modernidade” (GS 17, p. 74). Como veremos, é precisamente esse “caráter de modernidade” do jazz que será posto em questão ao longo de todo o texto, orientando seus principais argumentos.

Porém, antes de discutir os termos empregues por Adorno, é preciso observar que seus comentários levam em conta a história da incorporação do jazz na Alemanha da República de Weimar. Como bem mostra Robinson (1994), devido ao isolamento do país no fim da Primeira Guerra, de 1919 até 1924 os alemães não tiveram contato com o jazz americano, mas sim com uma espécie de “substituto musical desenvolvido por músicos alemães a partir de suas próprias tradições comerciais, sobre as quais se impunham vagas noções do que seria a verdadeira sonoridade e natureza da famosa música da América” (ROBINSON, 1994, p. 4). Assim, a introdução do jazz na Alemanha dependeu, num primeiro momento, de sua adaptação à convencional música de dança alemã. Conforme essa situação se alterou e o jazz americano passou a penetrar os circuitos culturais do país, muito se discutia sobre sua

“modernidade”, em especial sua diferença em relação à tradicional *Tanzmusik*. Em 1927, por exemplo, Kurt Weill publicou o texto “Tanzmusik”, em que analisava o jazz como representante do que ele chamou de “ritmo de nossos tempos” (WEILL in JAY, 1994, p. 597). Segundo Weill, o jazz trazia consigo algo inalcançável pela tradicional música de dança europeia, pois “a música negra [...] é tomada por complexos rítmicos, precisões harmônicas, e uma riqueza modulatória que nossas bandas de dança simplesmente não poderiam alcançar” (Id., Ibid.). Esses novos complexos rítmicos do jazz seriam capazes tanto de afetar definitivamente a “música séria” europeia, quanto de trazer à tona um tipo de experiência musical radicalmente nova. Assim, ao começar seu texto salientando a suposta diferença entre o jazz e a tradicional *Tanzmusik*, Adorno já procurava dar uma resposta a essa discussão. Se a síncope e o elemento de improvisação pareciam expressar os “tempos modernos”, soando algo “incomum para os ouvidos alemães [acostumados] com as valsas, polcas e marchas” (Cf. SCHUTTE, 1988, p. 122), seria preciso justamente investigar como se daria esse caráter de modernidade.

Mas o que se segue disso já é um posicionamento taxativo quanto ao “falso” caráter progressista do jazz. Adorno comenta que “musicalmente, esta ‘modernidade’ [do jazz] está essencialmente relacionada com o som e o ritmo, sem quebrar fundamentalmente a convenção harmônico-melódica da tradicional *Tanzmusik*” (GS 17, p. 74). Assim, aquele critério estabelecido para a heroica *modernidade musical* – i.e., um desenvolvimento histórico do material musical que conduz à negação determinada de certa tradição (Cf. cap. 1) – não poderia ser cumprido pelo jazz porque, segundo Adorno, não há uma ruptura consistente com os fundamentos da *Tanzmusik*. Os elementos de síncope e improvisação seriam mais “ornamentos” do que mudanças efetivas na estrutura da música de dança. Ao manter esses fundamentos e não promover nenhum questionamento em relação às suas determinações harmônico-melódicas, o jazz apenas repetiria com “ares” de novidade um sistema consolidado. Desse modo, o início do texto já expõe uma discussão sobre o falso caráter progressista do jazz – intenção que Adorno também relata em carta a Benjamin, ao explicar a natureza e os objetivos do ensaio: “Trata-se de um veredicto cabal sobre o jazz, sobretudo na medida em que aponta seus elementos ‘progressistas’ (ilusão de montagem, trabalho coletivo, primado da reprodução sobre a produção) como fachadas de algo na verdade totalmente reacionário” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 214). A discussão disso que chamaremos de “pseudomodernidade” do jazz será, então, o motivo principal a guiar os argumentos de Adorno.

De todo modo, esse começo já nos põe algumas questões importantes: primeiramente, por que Adorno estaria preocupado em marcar a diferença entre uma forma “autêntica” da experiência da música moderna e outra falsa, isto é, apenas “aparente”? E por que tentar aplicar ao jazz um critério de modernidade artística que, diríamos, não é totalmente congruente com suas próprias raízes? Para responder a esses questionamentos, seria necessário retomar o contexto de discussões sobre a modernidade musical que já delineamos no primeiro capítulo. Como vimos, desde seus primeiros textos Adorno buscava se posicionar em um quadro específico de disputas em torno da ideia de “nova música” ou de “música moderna”. Uma das principais vertentes contra a qual Adorno se dirigiu à época foi a “Nova Objetividade”, que reivindicava uma reconciliação da “música séria” com as novas experiências da cultura de massas. Dessa proposta de reconciliação nasceram noções como “música mecânica” (*Mechanische Musik*) e “música utilitária” (*Gebrauchsmusik*), como pudemos discutir. E é precisamente nesse contexto, a saber, no momento em que a música popular é absorvida pela “música séria” modernista, que Adorno começa a criticar o jazz.

Em linhas gerais, para muitos compositores do ciclo de Hindemith – ao qual Adorno tecia críticas desde seus primeiros textos – a incorporação do jazz e da música popular sinalizaria a possibilidade de aproximar a produção modernista dos anseios da coletividade, de explorar os novos contornos da cultura de massa e, assim, repensar o lugar social da música. Como vimos, essa tendência fazia parte de um largo movimento artístico na Alemanha, na medida em que questionava os pressupostos da alta arte europeia e dos problemas advindos do expressionismo (Cf. cap.1). Além disso, a conjunção da “música séria” com a “música leve” (*Leichtmusik*) seria uma forma de perspectivar a liberdade de um “novo indivíduo”, cuja experiência estaria intimamente atrelada aos novos meios de comunicação e, portanto, à modernização tecnológica. Contudo, Adorno manifestava resistência a essa proposta por pelo menos dois motivos, que desenvolveremos a seguir: primeiramente, porque sua concepção de modernidade artística estava intimamente ligada à compreensão do desenvolvimento histórico do material, como destacamos no primeiro capítulo; em segundo lugar, porque para ele havia algo de ideológico na proposta de incorporar o jazz à “música séria”, como se essa articulação pudesse de súbito reconciliar esferas apartadas da cultura e incorporar os anseios das massas.

Quanto ao primeiro ponto fica claro que, para Adorno, todo material artístico é necessariamente perpassado pela história e por injunções sociais. A obra mais progressista, portanto, não é aquela que simplesmente incorpora as tendências e modas mais recentes, mas

sim a que é capaz de dialogar com a tradição, apresentando uma consciência histórica em relação às convenções e aos problemas que lhes são imanentes. O caráter progressista da obra de Schoenberg, por exemplo, estaria precisamente nessa compreensão de que as dissonâncias poderiam ser liberadas das regras do sistema tonal. Desse modo, a “emancipação da dissonância” traria consigo uma nova forma de escuta e de experiência musical. Contudo, o que Adorno afirma já no começo de “Sobre o Jazz” é que nesse gênero musical não haveria um questionamento da tradição conectada à “música de dança” e suas estruturas fundamentais. Ao longo do ensaio, sustenta-se que o jazz é “música utilitária”, pois ele não seria capaz de apresentar por si próprio um domínio sobre o material musical, tampouco seria capaz de trazer à tona tensões que lhes são imanentes, sendo antes um gênero que se adapta ao uso e a propósitos extrínsecos. Assim, sua suposta “modernidade” não representaria nenhuma modificação estrutural das convenções. Essa repetição do mesmo com ares de novidade, essa “imobilidade no movimento [*Unbewegtheit in der Bewegung*]” demonstra, segundo Adorno, “o arcaico moderno no Jazz” (GS 17, p. 84). Nesse ponto, Adorno deixa claro que o jazz não desenvolve de modo progressivo questões atinentes à história musical.

Em “On Popular Music”, de 1941, Adorno vai mais além e atesta que a própria ideia de “história musical” seria incompatível com a música popular e o modo como ela se desenvolve:

através de sua standardização, a história da música popular tornou-se uma sequência de mudanças mínimas, que na verdade não constituem o que se dignificaria chamar de história musical. *Nessa área, conceitos de moderno e antiquado não significam diferenças nas estruturas, mas apenas modificações superficiais.* Em razão dessa superficialidade, as modas ou ‘fads’ podem ser tão facilmente manipuladas que, a qualquer tempo histórico, o moderno pode se tornar velho e o antiquado, moderno. *Revivals* e falsificações históricas são possíveis apenas porque o princípio desse tipo de música proíbe qualquer coisa basicamente nova. (ADORNO, 2009b, p. 299, ênfase nossa)

Com efeito, poderíamos dizer que um dos principais problemas de Adorno em relação ao jazz – senão o principal – diz respeito à impossibilidade de situá-lo em uma história do desenvolvimento do material musical tal como ele havia estruturado. Como se pode ver, para ele as noções mesmas de “moderno” e “antiquado” na música popular seriam sintomas de modas e tendências do mercado, não de alterações perceptíveis nas estruturas musicais. Assim, em vez de representar um avanço ou progresso em relação ao domínio do material, o jazz deveria ser entendido como uma “moda atemporal” – uma moda que pode ser sempre reavivada e absorvida segundo certa utilidade imediata. Aqui marca-se uma diferença importante entre a “moda”, que se estabelece pela adaptação a demandas imediatas,

facilmente substituíveis e permutáveis, e a “modernidade” artística como uma consistente ruptura com padrões culturais tradicionais.

Com isso chegamos, então, ao segundo ponto: o caráter utilitário do jazz não se manifesta apenas na esfera da indústria do entretenimento, mas também na forma como ele pôde ser incorporado, absorvido pela “música artística”. Para Adorno, a proposta de inserir elementos do jazz na música moderna – tal como sinalizavam as obras de Hindemith, Kurt Weill, Stravinsky e outros – enfraqueceria tanto as forças irruptivas da nova música quanto o aspecto de massa do jazz. Isso porque, ao incorporá-lo aos pressupostos da música artística deve-se necessariamente sacrificar algo de seu caráter de massa, e com isso a junção mesma parece ser inócua. É isso que ele já havia manifestado em um texto anterior, intitulado “Adeus ao jazz” [*Abschied vom Jazz*]:

Se se quisesse tirar conclusões dos impulsos rítmicos e improvisatórios do jazz, então se quebraria com a velha simetria e a estrutura da harmonia tonal, como é o caso nos experimentos de jazz de Stravinsky; nesse caso, no entanto, o jazz perderia sua capacidade de consumo e sua fácil compreensão, transformando-se em música artística (*Kunstmusik*); mas seria em vão, já que todas as consequências da dissolução da antiga periodicidade tonal já foram extraídas da música artística, antes mesmo que se pensasse no jazz (GS 18, p. 797)

O que há aqui é um problema quanto à separação mesma entre “música séria” (ou música artística) e “música leve” – uma separação que sempre fora objeto de crítica na obra de Adorno. A incorporação do jazz à música artística seria ineficaz sob o ponto de vista da lógica de desenvolvimento da música modernista, pois não contribuiria com o avanço do domínio sobre o material. Além disso, envolveria também uma falsa reconciliação entre a “alta cultura” e a cultura de massas. Falsa porque, ao ser utilizado segundo os pressupostos da música artística, o jazz passaria necessariamente por uma transformação qualitativa, perdendo assim as características populares que supostamente deveriam ser salvas. Portanto, para Adorno a proposta da música “neo-objetivista”, i.e., sua promessa de unir os extremos da alta cultura e da cultura de massa, cairia vítima de certo *romantismo* quanto à modernidade musical: “caso se queira – como aconteceu tantas vezes – considerar a utilidade do jazz (...) como um corretivo do isolamento burguês da arte autônoma, (...) então se cairá no recente romantismo que, por medo do caráter mortal do capitalismo, busca desesperadamente uma saída” (GS 17, p. 77). Desse modo, a mera incorporação de elementos da arte popular na arte autônoma não só não resolve o problema da suposta separação entre esses extremos, como também põe a perder suas contradições internas.

Essa questão também aparece em seus debates com Benjamin. Em uma carta de 1936, depois de advertir que “não que[r] assegurar a autonomia da arte como prerrogativa”, Adorno começa a criticar a tentativa de “resolver” a suposta dicotomia entre as esferas da arte autônoma e da cultura de massas. Para ele, seria preciso considerar que

ambas [as esferas] são as metades dilaceradas da liberdade integral, que no entanto não é igual à soma das duas: seria romântico sacrificar uma à outra, seja com aquele romantismo burguês que procura conservar a personalidade e mistificações que tais, seja com aquele romantismo anárquico que deposita fé cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 210)

Ora, aqui ele parece justamente frisar a necessidade de manter esses dois polos em tensão constitutiva – não em resolver a tensão a favor da “arte autônoma”. Isso fica claro no texto sobre o jazz, na medida em que o esforço de Adorno é o de mostrar que a simples incorporação da música popular na “música artística” nem contribui para a criação de um novo estilo revolucionário, nem para uma suposta resolução da distância entre a música modernista e a cultura de massas. E é também isso que será defendido em “O fetichismo da música e a regressão da audição” [1938], ao se enfatizar que a diferença entre música séria e “música leve” não poderia ser resolvida pela fusão das duas esferas, já que “o ‘todo’ não pode ser formado a partir da união das duas metades fragmentadas, mas em cada uma dessas metades aparece, mesmo que em perspectiva, as variações desse ‘todo’, que não se move senão em contradição” (GS 14, p. 20). Há que pensar, portanto, nas contradições que movimentam tanto o desenvolvimento histórico da cultura de massas quanto aquelas que impulsionam os problemas da “arte séria”.

No caso do jazz, a contradição seria precisamente sua promessa de modernidade que, ao fim e ao cabo, apresenta elementos de repetição e conformidade. Mais especificamente, o posicionamento de Adorno é uma resposta ao modo como o jazz foi, à época, associado a um gênero da *liberdade* e do “novo”. No final da década de 1920, por exemplo, era comum que se circulassem nos jornais alemães textos que atrelavam o jazz à expressão de uma “nova geração”, por ser um estilo musical que, “preenchido com a energia jovial da América, é a explosão de uma vida transformada, não-trágica [...]” (WARSCHAUER *in* JAY, 1994, p. 572), sendo portanto uma espécie de corretivo à seriedade da cultura europeia. O que Adorno procurará mostrar é que por trás desse discurso da democratização e de renovação cultural – da “energia jovial” que o jazz parecia inserir na “velha cultura” – estavam presentes os mesmos mecanismos de repetição que alimentavam a tradicional música para dança na Europa.

Além disso, Adorno identifica mais uma contradição interna à circulação do gênero: todo o vocabulário atrelado à “modernidade” do jazz e de seu caráter popular dependeria, na verdade, de um discurso estabelecido pela *grande arte*: o fato de os críticos e compositores exaltarem a “inspiração, criatividade, originalidade, [e a] força misteriosa” (GS 17, p. 81) das produções jazzísticas seria uma forma de qualificar o jazz com um vocabulário derivado da “arte séria”<sup>34</sup>, o que contrariava, portanto, o próprio diferencial que deveria haver no jazz em relação aos pressupostos de uma arte elitista e tradicional. Por essa razão, Adorno afirma que a justificativa do “jazz enquanto uma força elementar através da qual a música decadente europeia pode se regenerar é pura ideologia” (GS 14, p. 345).

A grande questão, então, parece ser a seguinte: o que significaria uma experiência adequada do “novo”? Adorno está a todo momento tentando fundamentar filosoficamente, pelo que entendemos, uma distinção entre uma ideia de modernidade que questiona cânones e experiências coletivas, e outra que apenas reforça modelos antigos de percepção. Essa divisão crítica, no entanto, só consegue se sustentar em razão de duas premissas importantes, que já esboçamos: primeiro, uma ideia de desenvolvimento histórico do material artístico – que resguarda a possibilidade de identificar transformações concretas na estrutura das obras – e, em segundo lugar, a possibilidade de transformação social como emancipação do sujeito de um sistema consolidado. Como vimos, para Adorno o jazz não poderia cumprir esse primeiro critério do desenvolvimento do material pelo fato de ainda estar vinculado às estruturas melódicas e harmônicas da *Tanzmusik*; quanto ao segundo ponto, o jazz não apontaria para uma emancipação ou resistência subjetiva porque estaria, segundo Adorno, calcado numa falsa democratização da cultura. Para o filósofo, embora o jazz fosse largamente difundido e associado à popularização do acesso à cultura, toda essa sua difusão encobria uma separação fundamental: aquela entre a massa, que fruía o jazz nos grandes salões e nos meios de comunicação, e os verdadeiros *especialistas*, capazes de compreender o virtuosismo técnico do gênero e apreender sua suposta modernidade:

A função do jazz deve ser inicialmente compreendida como algo relativo à classe alta, e suas formas mais lógicas – pelo menos na medida em que se trata de uma recepção mais íntima do que simplesmente ser entregue a alto-falantes e bandas em

---

34 Adorno observa como alguns dos principais compositores de jazz se reportavam ao impressionismo musical: “a modernidade [do jazz] baseia-se exclusivamente nos meios da modernidade musical do passado mais recente. São, grosso modo, os do impressionismo musical. O colorido Duke Ellington, um músico treinado e principal representante do “clássico” jazz estabilizado, tinha como seus compositores favoritos Debussy e Delius” (GS 17, p. 90).

pubs de massas – são ainda hoje reservadas à classe alta altamente treinada (GS 17, p. 78)

Nesse sentido, entendemos que Adorno *não* se dedica tanto a uma análise profunda *das composições de jazz* ou de suas questões técnicas, mas sim ao modo como elas circulavam socialmente e como mobilizavam certos pressupostos culturais importantes, em especial a noção de modernidade. É preciso deixar isso claro porque, nesse ponto, o que Adorno critica não é uma ou outra vertente do gênero – daí as poucas referências a músicos e obras em seus textos –, mas principalmente o modo como o discurso comum sobre a suposta modernidade do jazz mascarava a repetição de esquemas convencionais. Além disso, essa crítica à pseudomodernidade do jazz também guarda em si uma crítica social: ao mesmo tempo em que era difundido nos salões de dança e consumidos de forma aparentemente democrática, o jazz “sinfônico” era resguardado à classe privilegiada dos especialistas e entusiastas, o que daria continuidade às velhas divisões sociais na fruição da arte. Diante de todo esse quadro de discussões, fica claro que Adorno pretendia responder aos teóricos e críticos que vinculavam o jazz a uma renovação e democratização da produção artística – e não tanto realizar uma teoria sobre o gênero em si.

Compreendido esse pano de fundo, pode-se dizer que os comentários de Adorno sobre o jazz referem-se a um contexto particular, que remonta ao modo como o gênero foi incorporado na Alemanha. Como bem nota Robinson (1994), mesmo no caso de um texto mais tardio, como “Jazz – moda atemporal” [1953], Adorno não se afasta desse eixo de debates, mas antes resume e torna mais claras suas anteriores críticas. Tudo se passa como se a centralidade da crítica de Adorno ao jazz só fizesse realmente sentido dentro daquele quadro específico de discussões de seus primeiros textos, pois suas censuras em relação ao gênero são mais respostas aos debates dessa época do que análises de vertentes ou obras específicas. Isso também se atesta pelo fato de que, em seus escritos tardios, o jazz já não ocupa um lugar central na crítica à cultura de massa. Não faria realmente sentido continuar a mobilizar críticas ao jazz num contexto radicalmente distinto de práticas artísticas como o das décadas de 1950 e 1960, em que não havia, por exemplo, a “Nova Objetividade” – central para os problemas de incorporação do jazz à música modernista europeia. Assim, é preciso ter em conta que a importância da crítica ao jazz na obra de Adorno é indissociável de um diagnóstico de tempo e de um esquema teórico correspondente. Esse esquema teórico, por seu turno, seria aquele que conectamos ao “modernismo heroico”, ou seja, a uma noção normativa do moderno como

a posição mais progressista em relação ao domínio sobre o material, tendo como paradigma a obra de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena.

Paralelamente, não poderíamos também ignorar que esse modelo de modernidade artística trouxe consigo certas dificuldades interpretativas. A principal delas diz respeito à incapacidade de Adorno de questionar, num primeiro momento, o paradigma de “música avançada” como desenvolvimento imanente do material musical e domínio racional sobre este. A dificuldade desse paradigma fica clara, por exemplo, quando Adorno considera o substrato “aleatório” no jazz como simples “anarquia”, por não resultar de um desenvolvimento consistente do domínio sobre o material:

A aleatoriedade do material não é de modo algum o resultado de seu domínio técnico, mas sim da anarquia que intervém no processo compositivo. Ele [o processo] não domina o material de origem, mas permanece dependente dele e de sua coincidência: isso estabelece o limite da racionalidade do método, bem como do resultado. (GS 17, p. 88)

Como dito, esse é um juízo sobre a modernidade musical que deriva principalmente de sua proximidade às obras de Schoenberg e seu particular atrito com a Nova Objetividade. Os impasses desse posicionamento se mostrarão nos anos 1950, quando Adorno terá de lidar com ramificações da música modernista que ora encarnariam exageradamente os critérios por ele defendidos, ora o subverteriam radicalmente. Com efeito, a própria ideia de música “aleatória” ganhará um novo sentido com os procedimentos de acaso na década de 1950, exigindo de Adorno uma postura distinta sobre o tema. Assim, o fato de o jazz perder a centralidade na obra tardia de Adorno certamente tem que ver com o contexto distinto de produção cultural com que o autor se deparou em meados dos anos 1950 – tema que será explorado na segunda parte deste trabalho (Cf. capítulo 4). Por ora, é preciso apenas reforçar que suas considerações sobre o jazz devem ser entendidas nesse quadro de *defesa* do modernismo heroico. Essa defesa, como veremos em seguida, também se manifestará em textos que analisam fenômenos distintos da cultura de massa, como é o caso do rádio e do cinema.

### ***Nova música e rádio***

Em 1938 Adorno iniciava, nos Estados Unidos, sua contribuição ao *Princeton Radio Research Project*, projeto essencial tanto ao desenvolvimento de seus estudos sobre a indústria cultural quanto à sua sociologia da música. Financiado pela *Rockefeller Foundation* e desenvolvido em colaboração com o sociólogo austríaco Paul Lazarsfeld, o projeto de

pesquisa tinha como objetivo uma compreensão sociológica do rádio, envolvendo análises dos hábitos dos ouvintes, dos tipos de transmissão oferecidos nos Estados Unidos, e das diferentes formas de atenção e percepção fomentadas pela experiência radiofônica. Na divisão de tarefas, Adorno ficaria responsável principalmente pelo *Music Study*, isto é, ficaria encarregado de analisar a estrutura e o conteúdo das transmissões musicais. A amplitude desse projeto pretendia dar conta da expansão do rádio nas décadas de 1920 e 1930: se em 1922 apenas dez mil famílias possuíam um aparelho de rádio nos Estados Unidos, no final da década de 1930 ele já estava presente em 27 milhões de casas (cf. HULLOT-KENTOR, 2009, p. 5). Investigar a complexidade desse fenômeno significaria compreender como a experiência do rádio passou a integrar o cotidiano dos indivíduos, moldando seus comportamentos, suas necessidades, e o próprio modo de lidar com bens culturais.

Embora houvesse o interesse geral em investigar o perfil dos ouvintes de rádio e mapear seus tipos de comportamento, Adorno pretendia conduzir a pesquisa empírica a um estudo teórico mais amplo, considerando sobretudo a diferença entre a experiência da música “original” e sua transformação na reprodução radiofônica. Nesse sentido, as preocupações de Adorno quanto ao rádio apresentam pelo menos duas fontes principais: (i) de um lado, sua discussão com Benjamin sobre a questão da “reprodutibilidade técnica”, em especial o modo como esta afetaria a experiência estética na modernidade; (ii) de outro, a ausência da música moderna nas programações de rádio, o que indicaria a incompatibilidade entre os meios tecnológicos modernos e a própria modernidade musical. No que se segue, analisaremos mais profundamente esses dois eixos.

i) Em seu conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin discute aquela que seria a perda da “aura” das obras de arte – *grosso modo*, a perda de certa ideia de autenticidade e originalidade a elas vinculadas – devido ao desenvolvimento de técnicas de reprodução na modernidade. Tornar as obras de arte reprodutíveis significaria, portanto, retirá-las tanto do âmbito do “sagrado”, do “intocável”, quanto de uma relação imanente com a tradição, com a “duração de um testemunho histórico” nela implicada. Essa modificação substancial expressaria, por seu turno, o fato de que “fazer ‘as coisas ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Benjamin analisava esse processo levando em conta principalmente o desenvolvimento do cinema, que marcaria o momento em que a reprodução técnica se torna ela mesma um paradigma de *produção* de objetos estéticos. Assim, o contato direto das

massas com a reprodução implicaria, *grosso modo*, numa radical transformação da experiência estética, deixando esta de estar restrita aos tradicionais valores de exclusividade e autenticidade do objeto artístico. Nesse contexto, a reprodutibilidade revolucionaria a função social da arte.

Em março de 1936, quando ainda estava na Inglaterra, Adorno enviou uma carta a Benjamin manifestando seu desconforto com as ideias apresentadas em “A obra de arte”. Adorno criticava sobretudo o fato de Benjamin ter “transferido a esmo o conceito de aura mágica à ‘obra de arte autônoma’ e atribuído categoricamente a esta uma função contrarrevolucionária” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 207). Adorno insiste na necessidade de dialética na teoria de Benjamin, enfatizando sobretudo o quanto a obra de arte autônoma deve ser entendida em termos mais nuançados, “pois nela mesclam-se o mágico e o signo da liberdade” (Ibid., p. 208). Nesse sentido, tanto a obra de arte autônoma quanto a reprodução técnica carregariam em si contradições internas, e para Adorno a atribuição do conceito de aura à primeira acabaria obscurecendo tais contradições. Sem que queiramos nos aprofundar nos termos desse debate, que já foi bastante estudado e revisitado,<sup>35</sup> seria preciso entender que o estudo de Adorno no *Princeton Radio Research Project* também apresenta um desdobramento dessa discussão sobre os potenciais da reprodutibilidade técnica. Enquanto Benjamin concentrava-se nas artes visuais para mostrar como a reprodução sinalizava a perda do elemento aurático das obras de arte e, portanto, dos valores da autenticidade e originalidade, Adorno – como também observa Hullot-Kentor (2009) – procurava mostrar que a reprodução *da música* no rádio traça um caminho diferente: ela não dirime a “aura” das obras, mas cria uma nova forma de presença aurática, a saber, a “voz do rádio”. Além disso, Adorno defendia que em vez de ampliar a dimensão coletiva da música, a difusão radiofônica acabaria por atomizar a escuta e retirar elementos antes atrelados a uma experiência musical compartilhada socialmente, como veremos adiante.

Dois manuscritos produzidos durante o *Radio Research* são particularmente importantes para essa discussão: “Radio Physiognomics” e “A Social Critique of Radio Music”. Esses manuscritos relacionavam-se à proposta mais ampla de um livro chamado *Current of Music* – projeto que, no entanto, não chegou a ser completado. No caso de “Radio Physiognomics”, Adorno dedica-se a entender a estrutura mesma do fenômeno do rádio. Fala-se então de uma investigação “fisionômica” do meio como possibilidade de compreender seus

---

35 Para uma análise aprofundada do debate Benjamin/Adorno, ver Gatti (2008).

traços mais peculiares, assim formando um “estudo dos elementos de expressão da ‘voz do rádio’” (ADORNO, 2009, p. 49). Entender a “voz do rádio” significaria, para Adorno, compreender como a transmissão radiofônica cria um tipo de experiência específica, dotada de uma “fisionomia” própria. Ao mesmo tempo em que a voz e a música emitidas pelo alto-falante se desconectam da presença real dos indivíduos – adquirindo um caráter quase fantasmagórico – elas também aparentam estar extremamente próximas aos ouvintes.<sup>36</sup> Nesse sentido, a experiência do rádio produziria um efeito bastante *sui generis* na percepção: há a “ilusão de proximidade” da voz que nos fala diretamente através do rádio (e da música que escolhemos para tocar num determinado canal) e, ao mesmo tempo, essa ilusão de proximidade é sempre acompanhada da sugestão de que “há algo por detrás” disso, não completamente acessado.

Adorno examina esse duplo caráter da “voz do rádio” como uma questão que atinge a reprodução musical. O principal ponto a ser sustentado é o de que essa estrutura da reprodução implica numa ilusão de *presença*, de autenticidade e individualidade da experiência, que contraria a própria formulação benjaminiana da reprodutibilidade técnica. A música reproduzida no rádio, em vez de se libertar totalmente de uma ideia de exclusividade e originalidade por sua difusão massiva, acaba por reproduzir um novo tipo de original, ou uma experiência distinta de exclusividade: “o ponto decisivo é que hoje a estrutura técnica da ‘voz do rádio’ faz com que objetos que cabem na categoria do produto de massa, pela própria natureza de sua distribuição, pareçam ser ‘originais’ e ‘possuídos’ por aquele que os ouve” (ADORNO, 2009, p. 71)<sup>37</sup>.

Nesse ponto, Adorno também recorre à obra *Theory of Leisure Class*, de Thorstein Veblen,<sup>38</sup> para tecer uma resposta a Benjamin. Em seu livro, Veblen mostrava principalmente como as classes ociosas mantêm “o desejo de possuir um objeto ‘original’, ‘não-manufaturado’, ‘não-estandardizado’” (Id. Ibid.). Para Adorno, trata-se de expandir a tese de

---

36 Quanto a essa ilusão de proximidade, Adorno cita o caso da transmissão de Orson Welles, *War of the worlds*. Essa adaptação radiofônica do romance homônimo de H. G. Wells, como se sabe, causou comoção e desespero geral, pois a encenação de uma invasão alienígena, de uma “guerra dos mundos”, foi tida por muitos como um evento real.

37 Ver também as análises de Hullot-Kentor (2009) sobre esse tópico.

38 Na mesma época em que desenvolve seus estudos no *Princeton Radio Research*, Adorno também escreve um texto inteiramente dedicado à obra de Veblen: “O ataque de Veblen à cultura”. Nesse ensaio, Adorno busca fazer um balanço das principais teses de Veblen, indicando seus problemas (como a compreensão da modernidade e sua ideia de progresso apenas como barbárie) e tentando resgatar ideias frutíferas, como a própria noção de “falsa individualidade” no consumo conspícuo. O texto foi primeiramente apresentado numa conferência do Instituto, depois publicado em inglês em 1941 e, por fim, em alemão tanto no periódico *Monat* em 1953 quanto no livro *Prismas*.

Veblen do consumo conspícuo e compreender como a ideia de prestígio social ligado à posse de objetos exclusivos é mantida – ainda que com alterações – na “era monopolista”. Isso ficaria muito claro, segundo ele, na tendência a reproduzir performances ao vivo durante as transmissões musicais no rádio, preservando assim os elementos que garantiriam sua autenticidade:

A tendência do rádio de reproduzir as performances ao vivo, reforçada por práticas tais como transmissão de aplausos, descrição da sala de concertos e da audiência, ou do auditório em que a obra é tocada, pode ser descrita como tentativa de pseudodemocratização dos aspectos aristocráticos ou dominantes da arte, tornando assim todo ouvinte (...) uma pessoa inteligente e fruidora, sentada em um lugar reservado a poucos (Id. Ibid.)

Ao reproduzir a experiência que um ouvinte erudito teria na sala de concertos, o rádio não quebra com a noção de exclusividade vinculada à “obra de arte autônoma”, mas antes reforça um outro tipo de experiência do exclusivo. O ouvinte que não teria a oportunidade de assistir a um concerto ao vivo acaba por ter acesso não a uma reprodução que se distancia do elemento aurático da obra original, mas justamente a uma reprodução que só é apreciada porque permeada dessa dimensão aurática, i.e., a fruição depende fundamentalmente da experiência do “exclusivo”. Dessa forma, “a ilusão do original é mantida atualmente no rádio” (ADORNO, 2009, p. 90).

Adorno também identifica essa pseudodemocratização na própria estrutura individualizada e atomizada da escuta pelo rádio. Seu exemplo principal é, nesse sentido, a sinfonia. Partindo d’*A teoria da sinfonia* de Paul Bekker, Adorno examina o caráter essencialmente coletivo da sinfonia: ela seria feita justamente para ser ouvida por grandes audiências em um espaço amplo. Embora Adorno, diferentemente de Bekker, não considere que essa forma musical tenha por si só o “poder de criar uma comunidade”, unindo indivíduos em torno de um mesmo sentimento de agregação, ele concede que “as qualidades técnicas inerentes a ela estão certamente conectadas com o fato de supor ser ouvida por uma comunidade, em um grande espaço” (ADORNO, 2009, p. 51). Ele comenta, por exemplo, a intensidade da sinfonia e da conexão de suas partes, o que é necessário para manter a atenção do grupo num ambiente amplo, e também a preocupação com a extensão do tempo, de modo que a obra não seja percebida como demasiadamente longa e entediante pelo público presente. Fatores como esses fazem com que a estrutura da sinfonia esteja, portanto, intimamente conectada com certa experiência do espaço compartilhado, coletivo. No entanto, quando ela é

reproduzida no rádio, todos esses elementos espaciais que configuram sua técnica perderiam sua razão de ser.

Conforme Adorno, o fato de uma sinfonia poder ser ouvida em casa, num ambiente totalmente distinto daquele primariamente a ela dedicado, traz consequências importantes para a forma como é percebida e fruída. Pois esse movimento de transportar a sinfonia para o âmbito privado através de sua difusão em massa é em si mesmo contraditório: o que ocorre não é apenas a difusão da sinfonia para as massas de modo a democratizar o acesso à cultura, mas também o oposto, a saber, a extrema individualização e atomização de uma experiência antes ligada à comunidade. Adorno adverte que, com isso, ele não quer se unir aos lamentosos sobre o declínio da experiência original ou a decadência da arte em meio à reprodução técnica, mas sim chamar atenção para o elemento profundamente contraditório que o fenômeno do rádio abriga em si (cf. ADORNO, 2009, p. 59). Por um lado, ele pensa que a difusão da música no rádio é interessante por trazer à tona um tipo distinto de concentração no ouvinte, ao promover o foco nos detalhes e minúcias da composição – algo antes impossível pela restrição da experiência dos ouvintes ao espaço da sala de concertos. Todavia, para ele há também pontos problemáticos que precisariam ser salientados: em primeiro lugar, há o sacrifício de uma experiência coletiva da música, como já comentado no caso da sinfonia; em segundo lugar, a reprodução repetitiva da música no rádio cria uma nova forma de culto à obra, baseada na autoridade de sua presença constante nos meios de comunicação, ou seja, em seu “valor de exposição”. Nesse ponto, Adorno mais uma vez contrapõe-se a Benjamin:

o valor de exposição, que Benjamin vê crescer contra o valor de culto de uma obra particular – e que se assemelha à fatalidade da música sintonizada – parece-nos ser até mesmo mais autoritária do que a anterior. (...) Embora a sinfonia perca a autoridade de sua exclusividade, ela acumula nova autoridade pela ubiquidade e sua faculdade de aparecer a qualquer momento. (Ibid., p. 92)

Ao mesmo tempo em que dissolve um sentido tradicional de exclusividade, a ubiquidade da música reproduzida no rádio criaria, então, uma outra forma de autoridade da obra. Assim, se por um lado a repetição exaustiva da sétima sinfonia de Beethoven no rádio retira, por exemplo, certa ideia de originalidade da composição, por outro lado ela tem o poder de fixá-la como uma obra clássica inquestionável e como um bem cultural dotado de autoridade. Esse reforço da autoridade pela repetição não só bloquearia, segundo Adorno, uma experiência viva e espontânea da música, mas também impediria a compreensão das composições mais modernas e experimentais, como exploraremos a seguir.

ii) Uma das grandes contradições que marcam o fenômeno radiofônico seria, tal como Adorno nos indica, sua incompatibilidade com a experiência da modernidade musical. Por mais que o rádio seja fruto da modernização técnica dos meios de comunicação e, portanto, de uma alteração substancial da experiência musical, a música moderna tinha pouco ou nenhum espaço em suas transmissões:

embora o rádio marque um tremendo avanço técnico, ele não provou um ímpeto de progresso nem na música em si mesma, nem na audição musical. O rádio é, essencialmente, uma nova técnica de reprodução musical. Mas ele não transmite, em nenhuma extensão considerável, a música moderna séria. Ele se limita à música criada nas condições pré-radiofônicas (ADORNO, 2009, p. 138)

Aqui vê-se que a modernização própria à técnica de transmissão radiofônica não acompanha a própria modernidade musical e seus experimentos mais disruptivos, tampouco indica caminhos interessantes para o progresso da música. Em vez de veicular a música mais recente, permitindo que o público tenha acesso aos mais novos desenvolvimentos da técnica musical, a programação é dominada pela música clássica. Há, portanto, um descompasso entre o progresso técnico do meio e o caráter regressivo de sua experiência, ou seja, o fato das músicas transmitidas serem, em sua maioria, aquelas criadas numa época “pré-radiofônica”.

Com isso, Adorno quer chamar atenção para o seguinte fato: o desenvolvimento do progresso tecnológico na época da reprodutibilidade técnica não é compatível com o progresso das práticas artísticas. Pelo contrário, a programação de “música séria” no rádio dependeria da repetição dos “clássicos”, validados por uma elite cultural que, munida da “autêntica” música erudita, representa “o primeiro baluarte contra o progresso musical e sente-se feliz apenas se for alimentado repetidas vezes pela sétima sinfonia de Beethoven” (Ibid., p. 139). Por visar certa padronização do gosto coletivo – já que leva em consideração a aceitação e compreensão do público – o rádio muito mais confirma uma “cultura” estabelecida do que fornece meios de subvertê-la. Esse é um elemento importante para que se compreenda o que está em causa na ideia mesma de indústria cultural: não se trata de um acesso revolucionário e democrático das massas à cultura ou de uma revolução da função social da arte, mas de um enrijecimento de padrões culturais através de sua difusão em larga escala. Com efeito, Adorno faz referência a uma “escuta regressiva”, a saber, a uma forma de relação com a música que não se dá de modo aberto e crítico, mas que implica numa absorção de formas culturais antiquadas, como se elas preservassem os “genuínos” valores da cultura.

Nesse ponto, é preciso também ressaltar que tais considerações não derivam de uma percepção abstrata do fenômeno do rádio, mas conectam-se a uma série de pesquisas

empíricas e resultados coletados. Mais especificamente, Adorno estudou a estrutura de um dos principais programas de “música séria” nos Estados Unidos: o *Music Appreciation Hour*, transmitido pela NBC. Esse programa tinha como principal objetivo a popularização da “música artística” e a educação musical, sobretudo dos mais jovens, de acordo com uma proposta de difusão e democratização da cultura. Segundo Adorno, no entanto, o modo como se organizava esse programa mostrava o quanto a reprodução de música no rádio reforçava “valores pré-digeridos” (ADORNO 2009, p. 166). Havia um sentido extremamente *promocional* nas transmissões musicais no rádio: com frequência era reforçado certo culto à personalidade e originalidade de um compositor clássico como modo de marcar a importância de sua obra, sem uma análise detida de suas composições. Em sua pesquisa Adorno coleta, por exemplo, vários momentos em que os comentários musicais são mais voltados à biografia do compositor ou à pronúncia do seu nome do que a questões musicais importantes – como se a “cultura” musical se reduzisse à coletânea de nomes de músicos e obras conhecidas (Ibid., pp. 204; 210ss.)

Além disso, Adorno percebe que nos poucos momentos em que *Music Appreciation Hour* se dedicou à divulgação das produções musicais mais recentes, eram escolhidas composições mais moderadas, junto a comentários que elogiavam a “moderação” no uso de dissonâncias (chamadas no programa de “desacordos”) como característica de sinceridade e eloquência do compositor.<sup>39</sup> Nesses comentários estaria implícita, então, a ideia de que a música recente mais eloquente, interessante e sincera seria aquela que praticasse a moderação, e não a que fosse mais radical no uso das dissonâncias. Isso levaria não só a um problemático rebaixamento da música modernista experimental, como também a um bloqueio na própria compreensão do papel da dissonância na música moderna:

O [*Music Appreciation*] *Hour* aparentemente desconsidera a necessidade estrutural do ‘desacordo’ na música moderna (uma noção que é de qualquer forma sem sentido, porque a música moderna avançada não emprega o desacordo em oposição à concórdia, mas na verdade abole a ideia de concordância no sentido tradicional e, portanto, torna a ideia de desacordo sem sentido). Não faz qualquer menção ao processo histórico que levou à prevalência do desacordo na composição moderna, nem a da função expressiva do desacordo (ADORNO, 2009, p. 209)

---

39 No trecho citado por Adorno, o *Music Appreciation Hour* transmitia a “Sinfonia em um movimento” de Samuel Barber, com o seguinte comentário: “Sua música é marcada por melodias atrativas, um projeto formal bem concebido, moderação no uso das dissonâncias, e uma sinceridade e eloquência...” (ADORNO, 2009, p. 208).

O fato das dissonâncias (ou “desacordos”) serem tratadas de forma superficial – sem um exame mais atento de como elas funcionam na música moderna ou do modo como se deu a dissolução do idioma tonal – não contribuía para o ensino e a divulgação da música moderna, mas apenas para o reforço de lugares-comuns sobre o seu caráter “incompreensível” e extremo.

Nesse sentido, a forma como se estruturava a transmissão musical no rádio não contribuía para a democratização de uma cultura musical ampla, mas sim para a corroboração de valores culturais antiquados, “regressivos”. A prevalência de noções de unidade e harmonia como critérios de qualidade musical – em contraposição ao possível “exagero” no uso das dissonâncias nas composições mais radicalmente modernas – bloqueariam qualquer forma de compreender a música nova e os problemas que ela carrega em si. Em vez de fomentar nos ouvintes uma atitude aberta e crítica em relação à experiência musical, a transmissão radiofônica fechava-os cada vez mais em uma ideia de cultura superior, em que noções como unidade e harmonia prevalecem sobre as formas de dissenso e “desacordo”, refletindo a própria estrutura administrada da sociedade.

Em suma, pode-se dizer que o fato de o rádio não veicular os novos experimentos da música de vanguarda indicaria, conforme Adorno, pelo menos duas tendências: em primeiro lugar, que no caso do rádio a reprodutibilidade técnica não alcança as experiências da música moderna – não sendo, portanto, capaz de ampliar o acesso das massas à cultura; e, depois, que a veiculação dos clássicos e a ênfase na “harmonia” na programação musical indicaria uma forma de estabilização cultural, totalmente avessa à experiência disruptiva do “moderno”. Há, portanto, o diagnóstico mais geral sobre a incompatibilidade entre a modernidade tecnológica dos meios de comunicação de massa, por um lado, e a modernidade artística, por outro. Esse diagnóstico, como veremos, não se resumirá ao fenômeno do rádio, mas terá desdobramentos específicos nas demais investigações de Adorno sobre a cultura de massas na década de 1940, como é o caso do livro *Composição para o cinema*, que discutiremos na próxima seção.

No entanto, é preciso ressaltar que esses juízos sobre o rádio não podem ser estendidos às obras mais tardias de Adorno – o que será discutido na segunda parte da tese. Isso porque a partir da década de 1950 o rádio se tornou não só um veículo mais aberto à divulgação da nova música, como também um meio de experimentação musical no terreno da música eletroacústica, algo que alterou definitivamente seus pressupostos. Essa posterior mudança de coordenadas no rádio fez com que Adorno reconsiderasse tanto o binômio produção/reprodução aqui exposto quanto a conexão entre a modernidade artística e a

modernização técnica, o que traria à tona novas possibilidades na recepção da nova música (cf. cap. 4).

### ***Composição para o cinema: entre modernização técnica e modernidade artística***

Quando se trata das críticas de Adorno ao cinema, é comum que se recorra à *Dialética do Esclarecimento*, obra em que são tecidas suas principais considerações sobre a indústria cultural. No entanto, é preciso atentar para o fato de que no início da década de 1940 Adorno colaborava com Hanns Eisler em um projeto especificamente voltado ao estudo do cinema e sua relação com a música – obra intitulada *Composição para o cinema* [*Komposition für den Film*]. A história da publicação desse livro é, contudo, particularmente complexa. Finalizado em 1944 e lançado em 1947 apenas com o nome de Eisler, Adorno, por razões principalmente políticas,<sup>40</sup> só confirmaria a coautoria do texto em 1968/69, quando também decidiu dedicarlhe uma nota explicativa. Embora tais questões editoriais certamente tenham dificultado a associação do nome de Adorno à obra, elas não devem ofuscar sua importância. Pois nesse texto também se delineia a noção de indústria cultural, em uma discussão que pode ser entendida como um “excurso ao capítulo da indústria cultural” na *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; SUHRKHAMP; UNSELD, 2003, p. 670).

No entanto, é preciso notar que Adorno e Eisler não estavam tratando apenas do cinema enquanto expressão da indústria cultural, mas também da possibilidade de pensar a relação entre a música moderna e o cinema. Mais especificamente, os argumentos dos autores deixam entrever uma tensão entre dois polos: por um lado, os problemas próprios à “modernização” tecnológica figurada pelo cinema da época e, por outro, a ideia mesma de modernidade artística vinculada aos experimentos da nova música. Nesse sentido, a obra reporta-se ao particular contexto de desenvolvimento do filme sonoro nas décadas de 1930 e 1940 nos Estados Unidos: uma conjuntura em que diversos compositores europeus emigrados – entre eles o próprio Eisler – começavam a se inserir nos departamentos de música da grande indústria cinematográfica americana e tinham que, de algum modo, lidar com seus paradigmas produtivos (Cf. MCCANN, 1994).

---

40 Na década de 1960, Adorno explicou o porquê de não ter vinculado seu nome ao livro num primeiro momento: o irmão de Eisler estava sendo investigado por suas atividades políticas e o próprio Eisler, por sua vez, tinha sido chamado a depor no “Comitê de Atividades Anti-americanas”. Assim, Adorno não queria, à época, ter seu nome posto em conjunto com o de Eisler, pelo risco de ser envolvido na questão e também ser chamado a depor.

Aluno de Schoenberg em Viena<sup>41</sup> e representante das novas tendências da música modernista europeia, Eisler viu de perto em seu período de exílio a emergente indústria do cinema nos EUA. Naquele contexto emergia um “sistema de estúdios” extremamente concentrado, em que apenas “oito firmas controlavam 95% de todos os filmes exibidos nos Estados Unidos” (MCCANN, 1994, p. xxiv). O controle da produção cinematográfica exercido por poucos estúdios implicava numa produção profundamente compartimentalizada e estandardizada, uma “linha de montagem” em que departamentos de música eram responsáveis pela criação de trilhas sonoras direcionadas ao roteiro cinematográfico. Nas décadas de 1930 e 1940, Eisler compôs para filmes comerciais e dessa experiência nasceu e se consolidou um projeto de pesquisa que daria corpo a *Composição para o cinema*. O principal objetivo de Eisler era o de trazer à tona, nesse contexto particularmente complexo de desenvolvimento do cinema comercial, o ponto de vista de “um compositor que tenta se tornar consciente dos requisitos, condições, e obstáculos intrínsecos de sua obra” (1994, p. xlix). Assim, seu projeto inicial era o de intervir naquela conjuntura, de modo a tanto criticar a estrutura da indústria cinematográfica americana, quanto propor caminhos teóricos que explorassem uma relação mais profícua entre música e cinema.

No entanto, de início o projeto carecia de uma orientação teórica, por consistir apenas em uma série de experiências reunidas (Cf. KLEMM, 1977, p. 6). Nesse sentido, a colaboração de Adorno a partir de 1942 foi certamente essencial para conferir ao texto um substrato teórico mais consistente. É isso que Eisler manifesta já no primeiro prefácio à obra, ao agradecer a Adorno pelas “teorias e formulações” ali presentes (Id., Ibid.). Ora, tais formulações teóricas relacionam-se precisamente à noção de indústria cultural, que Adorno desenvolvia à época com Horkheimer, e que foi importante para estabelecer coerência e unidade às diversas críticas tecidas ao cinema comercial. Nesse sentido, é interessante notar que mesmo com uma série de divergências em seus posicionamentos, Eisler e Adorno conseguiram unir esforços em torno de uma proposta comum: mostrar que o uso da música no cinema hollywoodiano era completamente determinado por clichés e fórmulas prontas, e que, em contraposição a esse quadro, seria possível vislumbrar caminhos mais interessantes de experimentação com a música moderna.

Pode-se dizer, então, que *Composição para o cinema* é um texto que questiona a incompatibilidade entre os cada vez mais especializados e modernos aparatos técnicos do

---

41 Depois de ter sido pupilo de Schoenberg por quatro anos, em 1925 Eisler desvinculou-se do ciclo de Schoenberg devido a divergências políticas (cf. MCCANN, 1994, p. ix).

cinema, por um lado, e o uso de fórmulas musicais antiquadas, que apenas se submetem aos efeitos previstos pela narrativa. Se, de um lado, as técnicas ópticas do cinema prometiam uma experiência cada vez mais afim aos “tempos modernos”, por outro o acompanhamento musical usado nos filmes acabava mobilizando modelos obsoletos de composição, muito distantes da vanguarda musical. Nesse sentido, os autores consideravam “estranhadora a discrepância entre os filmes contemporâneos e a usual música de acompanhamento” (GS 15, p. 39). Para eles, isso se dá a partir do momento em que os filmes comerciais, impulsionados pela lógica do consumo e da standardização, fazem recurso à música tradicional e a lugares comuns da música clássica para produzir reações calculadas e veicular emoções ao longo do filme. Os exemplos são vários: desde uma associação literal da imagem ao “título” da música – como numa cena em que a imagem do luar é acompanhada da “Sonata ao luar” de Beethoven (Cf. GS 15: 24) – até o reforço de estereótipos e clichés culturais, como no caso em que a cena de um vilarejo holandês é acompanhada de uma música “tradicional” holandesa, facilmente reconhecida por um ouvinte médio (Cf. GS 15, p. 23).

Nesse sentido, no cinema comercial a música exerceria uma função essencialmente subordinada à imagem. Na medida em que é utilizada para complementar a sugestão gerada pelos processos ópticos e para preencher os espaços da narrativa, a música no cinema serviria para conferir *unidade* e ambiência à trama. Essa função de “ilustração” e de acompanhamento é continuamente criticada pelos autores: “uma piada popular em Hollywood diz o seguinte: o passarinho canta, a música canta. A música deve seguir os processos ópticos, ilustrá-los, seja os imitando imediatamente, seja usando clichés associados ao humor e ao conteúdo da imagem” (GS 15, p. 22). Mais do que isso, o imperativo do acompanhamento é também o imperativo de que haja uma sequência lógica e sem falhas, sem discontinuidades, tanto nas imagens que se sucedem quanto na narrativa – e, nesse sentido, a música tradicional seria privilegiada por garantir tais efeitos de “harmonia”. Trata-se, segundo os autores, de certo *fetichismo da melodia* [*Melodiefetischismus*] no cinema. A própria ideia de melodia indica o caráter horizontal e sequencial da música, capaz de promover no ouvinte uma ideia de continuidade, de logicidade, sendo “possível adivinhar previamente o que irá suceder”. O fato de o uso da música no cinema servir a essa ilusão de unidade e sentido faz, portanto, com que ela seja um mero veículo de satisfação e confirmação de expectativas.

Adorno e Eisler notam, enfim, que a música no filme comercial é de tal modo posta a serviço dos efeitos ópticos que ela se torna *inaudível*. A composição musical que se funde à imagem não deve ser ouvida enquanto tal, isto é, de modo concentrado e atento a suas

particularidades. Ela deve antes reforçar aquilo que a imagem evoca, formando o pano de fundo no qual ela se projeta e ganha sentido. Assim, o fato de os processos ópticos estarem em primeiro plano e orientarem o uso da música traz um inevitável bloqueio ao desenvolvimento autônomo da música no cinema e, conseqüentemente, de seus elementos experimentais. Se, por um lado, a narrativa avança na sequência de imagens, por outro a música no filme “nunca é realmente desenvolvida” (GS 15, p. 19).

Dado o exposto, pode-se dizer que a música radicalmente moderna não teria praticamente nenhum espaço de desenvolvimento nos filmes comerciais de então. O que se discutia era o fato de que a ascendente indústria cinematográfica se assentava sobre padrões culturais já antes questionados e combatidos pela arte radicalmente moderna, assim reforçando uma “velha cultura” contra a qual se erigiu a produção modernista. Ora, se todo o esforço da obra de Schoenberg e da Segunda Escola de Viena, por exemplo, era o de liberar a música das tradicionais associações que regiam o sistema tonal,<sup>42</sup> o fato de o cinema recorrer precisamente à música convencional e a tais associações denunciaria seu efeito “retrógrado”. De modo bastante similar aos comentários de Adorno sobre o rádio, trata-se de mostrar que embora o cinema marque um inegável avanço da tecnologia e da modernização, ele no entanto se reporta a modelos culturais convencionais, regressivos. Além disso, para Adorno e Eisler essa dimensão “regressiva” do cinema comercial guarda relações com um pressuposto de *unidade* e de *totalidade* da experiência, que em muito remete à proposição wagneriana de uma “obra de arte total”. Todos os elementos em um filme hollywoodiano (como música, imagem, diálogos, *script* e atuação) devem estar em conformidade, de modo a provocar nos espectadores uma sensação de plenitude e de confirmação de expectativas, essenciais para o sucesso dos filmes.

É precisamente contra essa ilusão de totalidade que se erguem as principais críticas dos autores. Para eles, música e imagem não devem estar perfeitamente integradas, mas devem ser postas num tipo de articulação tensa e contrastiva, produzindo uma “quebra da superfície puramente objetiva da imagem, [assim] liberando um suspense latente” (GS 15, p. 39). Isso porque uma suposta unidade total nega a própria distinção material existente entre o cinema e a música, entre os meios ópticos e sonoros, encobrendo suas respectivas

---

42 Schoenberg, em “Harmonia” [*Harmonielehre*], critica precisamente essas associações tradicionais e sua falta de fundamento: “As quintas paralelas soam mal (por quê?); esta nota de passagem é dura (por quê?). os acordes de nona não existem, ou então soam duros (por quê?). Onde residem, no sistema, as razões comuns básicas para esses três ‘porquês’? No sentimento do belo? E isso, o que é? Em que relação está o sentimento do belo com este sistema? Com este sistema, por favor!!” (SCHOENBERG, 2011, p. 45).

potencialidades imanentes. Assim, o que se propõe é uma experiência cinematográfica que promova a descontinuidade e que exponha as próprias diferenças entre o aparato técnico do cinema e o desenvolvimento material da música nova. O primeiro passo, nesse sentido, seria tornar clara a separação entre o cinema, como meio de massa, e a música, com sua própria história e implicações estéticas. É isso que os autores já colocaram como premissa nas primeiras linhas da obra, ao evidenciarem que o cinema não pode ser tomado como forma de arte:

O cinema não pode ser compreendido como uma forma de arte específica, mas sim como meio característico da contemporânea cultura de massa, que se serve das técnicas de reprodução mecânica. Cultura de massa, aqui, não pode ser compreendida como uma arte que cresce originalmente das massas. Uma tal arte *não mais e ainda não* existe. (GS 15, p. 11)

Aqui fica claro que o cinema só pode ser compreendido como meio da cultura de massa e, além de tudo, num sentido *específico* de cultura de massa. Não se trata de entender o cinema como uma manifestação dos anseios do povo, tampouco como uma cultura que brota espontaneamente das massas, mas sim como uma forma de reprodução atrelada ao mercado e, portanto, ao desenvolvimento da indústria do entretenimento. No entanto, seria redutor afirmar que todo o livro de Adorno e Eisler seria apenas uma glosa da grande divisão entre alta arte e indústria cultural. O que se vê é como uma ideia forte de obra de arte modernista, especificamente de “nova música” – que tanto para Adorno quanto para Eisler deveria cumprir com certos critérios de desenvolvimento do material – seria incompatível à forma como se organizava o cinema comercial, a saber, em torno da indústria cinematográfica e de associações “retrógradas” que ela fomenta. O que ambos pretendiam pensar era uma saída a essa forma de se fazer cinema, e isso passaria necessariamente por uma reelaboração da relação entre música e imagem.

A principal proposta do livro é, então, a de mostrar que a *nova música*, os novos meios musicais, “desempenham uma função melhor e mais adequada do que o enchimento musical hoje em dia empregue” (GS 12: 39) no cinema. A música que pôde liberar as dissonâncias de seu anterior aprisionamento a um convencional sistema de referências poderia, portanto, deixar surgir algo de dissonante e “novo” na estrutura fílmica, libertando-a daquela ilusão de totalidade. Contudo, por mais que pareça promissora, essa proposta encontra pelo menos dois grandes obstáculos ao longo do texto. Primeiramente, trata-se de um obstáculo estrutural na construção da obra: o livro opera muito mais *via negativa*, explorando as dificuldades do cinema comercial, os clichés e “maus hábitos” por ele reforçados – deixando assim pouco

espaço para vislumbrar propostas concretas de saída a essa conjuntura; em segundo lugar, os autores expõem a própria dificuldade em se falar de uma “estética do cinema”, de expor critérios claros sobre a qualidade de uma produção cinematográfica naquele momento. Por consequência, mesmo as partes propositivas do texto acabam por esbarrar no diagnóstico sobre o caráter administrado da indústria cultural. No que se segue, seria preciso nos determos um pouco mais nesses obstáculos, pois eles são essenciais para que se entenda a posição de Adorno quanto ao cinema na década de 1940.

Em linhas gerais, é no capítulo “Elementos de Estética” que encontramos as principais dificuldades de estabelecer um critério estético para a análise de filmes. O principal problema é que os únicos parâmetros disponíveis para medir sua qualidade diziam respeito à utilização de técnicas de gravação e reprodução, sem que essas, no entanto, apresentassem um “conteúdo estético” próprio:

O esforço em relação a uma estética do cinema é, portanto, particularmente falho porque a existência do próprio filme, para além da consideração em relação ao mercado, está menos baseada em uma concepção artística do que no dado estado das técnicas acústicas e ópticas. Mas, primeiramente, o estatuto dessas técnicas quanto ao possível conteúdo estético não tem nenhuma relação – ou tem apenas uma relação altamente mediada – com a unidade de uma época. (GS 15, p. 64)

A questão aqui discutida é a de que não há uma relação clara entre o estatuto das técnicas empregues no cinema e uma história de desenvolvimento do material, capaz de configurar uma *estética* do filme. O fato de o cinema ter se desenvolvido junto aos meios de comunicação – e, portanto, fora de um “domínio estético” bem definido – impediria a valoração dos filmes enquanto produções artísticas.

Quanto à natureza mesma do cinema, também se pode deduzir que seu caráter híbrido dificulta qualquer tentativa de atribuir-lhe um núcleo “estético”. Ora, o cinema se desenvolve junto à cultura de massas, pela junção de técnicas narrativas advindas da literatura, além de elementos da música e das artes visuais, portanto recombina técnicas próprias a diferentes gêneros artísticos. Esse seria mais um fator a dificultar a caracterização do cinema enquanto arte, pois ele se deixaria diluir em uma ampla gama de referências a outras formas artísticas sem apresentar, naquele momento, um núcleo de problemas próprios. Nesse sentido, as questões formais implicadas em cada gênero e em cada processo produtivo parecem “degradar-se em meros ingredientes técnicos” na composição do filme. Em adição a isso, a consolidação da indústria cinematográfica, regida por interesses comerciais e por padrões

produtivos, restringiria a liberdade expressiva dos artistas envolvidos e bloquearia ainda mais as potencialidades estéticas do meio.

Há, portanto, uma tensão entre a impossibilidade de elaborar uma estética do cinema, por um lado, e a necessidade de pensar em saídas futuras, principalmente no que diz respeito à articulação com a música moderna. Em suma, os autores buscavam encontrar “potencialidades abertas” num contexto “ao mesmo tempo limitador e excepcionalmente favorável” (ADORNO; EISLER, 1994, p. 135). No entanto, é apenas fugazmente que surgem tais momentos “favoráveis” a uma articulação frutífera entre música e cinema. Ainda no capítulo sobre “Elementos de Estética” ensaia-se, por exemplo, um elogio à montagem como ferramenta de exploração da descontinuidade entre música e imagem. Em contraposição àquela unidade total dos elementos ópticos e acústicos, tal descontinuidade seria mobilizada por uma articulação de contrastes, não pela mera oposição entre a trilha sonora e a cena.<sup>43</sup> Adorno e Eisler defendem um tipo de montagem estética capaz de quebrar velhas associações – como relações entre tons musicais e cores na imagem. Baseados na estética da montagem de Eisenstein, os autores tentam então traçar um tipo de conexão entre a música moderna e os processos visuais que não recaia nem na mera ilusão de totalidade, nem na simples oposição.

Entretanto, mesmo que se lance a ideia da montagem como ferramenta de exploração da descontinuidade entre música e imagem, ela permanece como uma proposta bastante abstrata, estando a todo momento bloqueada pelo diagnóstico de standardização próprio à indústria cultural. Para os autores, mesmo Eisenstein, que teria vislumbrado o potencial da montagem em sua estética do cinema, teria ainda recaído numa ideia de *Gesamtkunstwerk* ao defender certa unidade expressiva entre “movimento” da música e o registro sequencial dos movimentos no cinema (Cf. GS 15, p. 77). Assim, ao longo do texto o potencial da montagem no cinema permanece inconclusivo e questionável – decerto também pelas divergências teóricas entre os dois autores.<sup>44</sup> Como seria possível, afinal de contas, realizar um tipo de

---

43 A descontinuidade entre música e imagem não significa uma mera oposição total entre estas. Pense-se, por exemplo, numa música tensa a acompanhar uma cena romântica, ou vice-versa: como notam Adorno e Eisler, o efeito gerado seria apenas a comichão e o ridículo, não uma real exposição da descontinuidade entre os meios musical e óptico.

44 Em carta a Leibowitz, de 1949, Adorno reclama sobre a ênfase que Eisler teria dado à estética de Eisenstein, o que assinala uma possível disputa em torno da questão da montagem: “Im Kapitel über das neue Material hat er [Eisler] die spezifischen Hinweise auf A[rnold].S[choenberg]. und seine Werke wie die *Erwartung* und op.19 einfach weggelassen. Einiges Bodenständige, ein Lob von Eisenstein und Prokofiev und Eisenstein usw. ist eingefügt. Grauslich. Geschützt hat mich nur die Trägheit des Mitautors davor, dass er weitergehend in den Text eingriff. Immerhin ist es selbst so noch von der Art, dass ich mich des Buches abgesehen von den Verbeugungen vor der kommunistischen Parteilinie, die ich verabscheue, nicht schäme.” (TWAA Br 844/14)

montagem que exponha a descontinuidade e que apresente uma nova experiência cinematográfica, mais afim aos recentes desenvolvimentos da nova música? As respostas apresentadas pelos autores só se constroem como indicações futuras. Na primeira versão inglesa publicada por Eisler, propõe-se, por exemplo, a introdução da música de modo isolado, sem o acompanhamento de imagens e diálogos, ou mesmo a possibilidade de cortar abruptamente a música em certos momentos da trama, deixando de lado os recursos de suavização, como o *fade out* (Adorno e Eisler 1994: 79). Mas essas propostas permanecem em aberto, como caminhos a serem desenvolvidos futuramente – quando o cinema puder se libertar dos imperativos do mercado. Sem que possa haver um horizonte concreto de mudanças, a obra deixa de lado qualquer pretensão teórica de expor “soluções positivas”. Com efeito, o capítulo “Ideias sobre Estética”, em que se expõem as partes teóricas mais propositivas, encerra-se com a seguinte frase: “a tarefa dessas considerações estéticas é a de lançar luz sobre a natureza de seus problemas, de nos fazer conscientes de seu desenvolvimento inerente – e não de fornecer receitas” (ADORNO; EISLER, 1994, p. 88).

*Composição para o cinema* oferece-nos, portanto, um diagnóstico preciso: entender o modo como o crescente desenvolvimento técnico do cinema, sua modernização, faz-se acompanhado de fórmulas regressivas de experiência. Os autores não extraem esse diagnóstico diretamente do conteúdo dos filmes ou do mero fato de eles serem produtos voltados às massas. Pelo contrário, o estudo do uso na música no cinema é uma chave de acesso importante à estrutura do cinema comercial, em especial ao modo como ele mobiliza padrões culturais regressivos. De forma muito similar à discussão sobre o rádio, o que está em causa nesse texto é a contraditória “modernização” do cinema, na medida em que seus potenciais técnicos não acompanham as experiências mais disruptivas da arte moderna, em especial da música. É preciso ter em conta, então, que a crítica à neutralização da experiência não se reduz a uma sentença sobre a inferioridade do cinema por si só, mas indica principalmente sua então impossibilidade de se desvincular do imperativo mercadológico e lidar criticamente com os experimentos da produção modernista. O diagnóstico do livro, nesse sentido, é necessariamente conectado à experiência de exílio nos Estados Unidos e ao contato com a produção cinematográfica hollywoodiana.

Diante disso, pode-se dizer que a conclusão de *Composição para o cinema* é a de que os potenciais de resistência à estrutura do filme comercial pareciam estar, naquele momento, completamente obscurecidos e bloqueados. Se por um lado a técnica da montagem, a exploração da descontinuidade entre música e cena pareciam indicar uma possível

transformação do meio cinematográfico desde dentro, por outro essa potencialidade estava em suspenso devido à subsunção do cinema aos imperativos do mercado. Há, portanto, um claro choque entre os intuitos mais práticos do projeto – i.e., propor formas de relacionar música moderna e cinema – e a formulação teórica que dá fundamento ao livro, a saber, o diagnóstico da standardização dos procedimentos produtivos no cinema. O trabalho conjunto de Adorno e Eisler é rico justamente por mostrar a complexidade de um diagnóstico da cultura que não quer nem se adequar às dadas condições sociais, nem apontar uma saída fácil, impensada, aos problemas postos. Nesse sentido, entender o livro *Composição para o cinema* como um excuro à *Dialética do Esclarecimento* significa pelo menos duas coisas: primeiramente, que ele torna mais concretas as formulações expostas no fragmento sobre a indústria cultural; e, em segundo lugar, que ele também apresenta um curso levemente distinto do exposto em *Dialética do Esclarecimento*, por indicar algumas saídas possíveis – ainda que elas permaneçam numa dimensão abstrata. Como veremos na segunda parte dessa tese, tais alternativas serão posteriormente retomadas e repensadas, ganhando um significado distinto diante das transformações por que passou a produção cinematográfica no pós-guerra.

## PARTE II: O MODERNISMO TARDIO

A importância do estilo tardio para a compreensão de artistas e suas produções foi repetidamente frisada por Adorno ao longo de sua obra. Na *Teoria Estética*, o autor comenta que a produção tardia de grandes artistas é significativa porque revela certa tensão entre os critérios que a obra como *corpus* assumiu para si e a impossibilidade de cumprir esses mesmos critérios a contento – a obra tardia traria à tona, portanto, certa crise ou desgaste da forma construtiva com a qual lidou um artista.<sup>45</sup> Ela é rica por apresentar os pontos cegos de um princípio construtivo, seu caráter irreconciliável, abrindo espaço para sua crítica e transformação. Não fortuitamente, tal descompasso ou “anomalia” produtiva que Adorno via surgir como estilo tardio – principalmente nas últimas obras de Beethoven<sup>46</sup> – foi recuperado por autores como Said (2007) para pensar a situação anômala de obras que não se encaixam nos critérios de certa convenção estilística e epocal.

Estendamos um pouco a noção de *estilo tardio* para pensar aqui a própria obra tardia de Adorno e o contexto ao qual ela responde. Se vimos que, num primeiro momento, Adorno se esforçava por separar claramente a arte moderna – e sua tarefa de crítica imanente da tradição e de desenvolvimento progressivo do material – das demais formas “estabilizadas” ou regressivas de produção cultural, agora acercamo-nos de um momento no qual essa separação já não pode mais ser posta de modo tão contundente. Os textos de Adorno escritos a partir da década de 1950 não só refletem esse estado de coisas quanto o tematizam criticamente. Após seu retorno à Alemanha em 1950, o filósofo envolveu-se com o projeto de reconstrução cultural do país e as consequentes discussões sobre os potenciais da arte moderna – mais precisamente, com o questionamento de sua continuidade. Lidamos então com algo de “tardio” no próprio modernismo, a saber, com uma reavaliação de seus limites no contexto do pós-guerra, depois de anos da política cultural nazista e, portanto, em um momento de disputa em torno do potencial transformador da arte moderna. Esse seria um contexto histórico em que, como bem observa Belting, começava a emergir uma intensa “disputa sobre quando e se o ‘moderno’ havia efetivamente acabado” (BELTING, 2005, p. 28). Segundo nossa hipótese, é precisamente esse espectro de debates que dará um novo

---

45 “[...] ela [a obra de arte] revela-se inatingível de acordo com seus próprios critérios. Seus desideratos só são satisfeitos quando esse caráter inatingível aparece como uma parte de seu ser – como no chamado estilo tardio de artistas importantes” (GS 7, p. 168).

46 Cf. “Spätstil Beethovens” (GS 17).

direcionamento à obra tardia de Adorno, como procuraremos explicitar ao longo dessa segunda parte. Nesse sentido, pode-se dizer que as transformações por que passa a obra tardia de Adorno resultam da crise daquele modelo do modernismo heroico, que explicitamos na primeira parte deste trabalho. Pois o quadro teórico que Adorno havia estabelecido em seus primeiros textos já não poderia se adequar às experiências mais complexas da prática artística nas décadas de 1950 e 1960. Como veremos, esse contexto diferenciado de práticas fará com que Adorno se aproxime a formas cada vez mais híbridas de arte, e que considere o processo de *Verfransung* das artes. A ideia de *Verfransung* torna-se como que o ponto de chegada de um processo mais amplo de esgotamento e transformação daquele paradigma do modernismo heroico, pois mostra que as próprias separações entre os gêneros artísticos – antes tão relevantes para a classificação da arte verdadeiramente moderna – já não servem como critérios para compreender os desdobramentos da arte no pós-guerra.

Essa transformação se manifestou de formas distintas em cada área a que Adorno se dedicou no campo da estética: em suas análises sobre os desdobramentos da “nova música” no pós-guerra – que serão investigadas no capítulo 4 –, Adorno confronta uma nova geração da vanguarda musical, que fará com que ele se aproxime de uma “música informal” e das relações híbridas entre a música e pintura; no que tange à literatura, seu contato com a obra de Beckett o fará pensar a própria construção do sentido na arte moderna, além da aproximação a uma ideia de “antiarte” como culminação da imbricação das artes – temas que serão tratados no capítulo 5; por fim, o contato de Adorno com uma nova geração de cineastas na Alemanha implicará numa reconsideração do lugar do cinema enquanto arte, tal como abordaremos no capítulo 6. Como veremos, em cada um desses eixos – suas análises sobre a música, a literatura e o cinema enquanto meio de massa – Adorno paulatinamente analisa como as artes tendiam para uma forma cada vez mais aberta de experiência estética, que não mais poderia se ater nem aos limites dos gêneros, nem a um ideal rígido de arte. Por isso, tal como discutiremos, o processo de *Verfransung* será como que o diagnóstico maior de uma tendência de esgarçamento e ampliação da noção de modernidade artística.

Cabe ressaltar, no entanto, que não defendemos haver uma completa revisão na obra tardia do filósofo. A ideia mesma de uma quebra tão abrupta só faria sentido em uma teoria que não admite grandes mobilidades e que a cada sinal de falha ou inadequação precisa ser plenamente recolocada, refeita. Se entendemos que os textos de Adorno não pressupunham uma tal rigidez teórica e sempre tiveram no horizonte a elaboração de diagnósticos de tempo específicos, historicamente situados, é desnecessário entrar nos termos de uma possível

revisão. O que nos parece mais profícuo é entender de que modo sua produção tardia tenta se aproximar dos novos experimentos artísticos do pós-guerra, apresentando assim considerações distintas sobre a modernidade artística. Adorno bem assinala que “aquilo que satisfaz tal critério do *novo* em arte é precisamente algo que só pode ser derivado do estado das forças produtivas artísticas e de sua relação com a sociedade no tempo presente” (TWAA Vo 6457, ênfase nossa)<sup>47</sup>, e é justamente essa conexão entre arte e diagnóstico de tempo aquilo que temos em nosso horizonte.

Entender o contexto socio-histórico ao qual Adorno responde também envolve repensar o próprio posicionamento de seus escritos tardios sobre arte – como procuraremos defender nas discussões subsequentes. Isso envolve inclusive repensar o sentido e o alcance da *Teoria Estética*. Pois embora seja tentador lê-la como uma grande teoria da arte – e, portanto, como o coroamento de toda a produção de Adorno sobre estética – ela resume em si as próprias consequências da *perda* de evidência da arte e indica o terreno instável da estética no contexto de desenvolvimento das práticas artísticas no pós-guerra. Se a considerarmos como *resultado* de um conjunto de reflexões sobre as mudanças por que passou a prática artística nas décadas de 1950 e 1960, dificilmente poderíamos continuar a lê-la como uma grande “teoria”, que resume um conjunto de teses rígidas sobre a “autêntica” arte moderna. Isso porque o momento de sua escrita foi justamente o instante em que Adorno mais refletiu sobre as inconstâncias da arte de seu tempo e com a dificuldade de manter suas ideias anteriores. Nessa medida, nos capítulos que se seguem exploraremos como o envolvimento de Adorno com a produção do pós-guerra trouxe inflexões importantes para sua obra, seja no que diz respeito à música, à literatura, ao cinema, ou ao questionamento da noção mesma de “arte”.

---

47 „[...] was diesem Kriterium des Neuen in der Kunst genügt, das ist selber etwas, was jeweils nur abgeleitet werden kann aus dem Stand der gesamten künstlerischen Produktivkräfte und ihrem Verhältnis zu der Gesellschaft in einem bestehenden Zeitpunkt „(TWAA Vo 6457)

#### Capítulo 4: Adorno e a “nova geração” musical do pós-guerra

No ensaio “O Envelhecimento da Nova Música” [“*Das Altern der Neuen Musik*”], publicado em 1955, Adorno assevera que “o terreno da própria música, tal como de toda a arte, e mesmo a possibilidade de levar a estética seriamente, foram abalados” (GS 14, p. 166-167). Essa asserção guarda uma similaridade com a frase inicial de sua *Teoria Estética* [1970]: “Tornou-se autoevidente que, no que diz respeito à arte, nada mais é evidente, nem ela em si mesma, nem sua relação com o mundo, nem mesmo seu direito à existência” (GS 7, p. 9). Mas que estado de coisas é esse em que Adorno concebe a perda de evidência da arte, o comprometimento de seus fundamentos? Que problemas concretos na produção artística conectam o diagnóstico exposto no ensaio de 1955 ao motivo que abre sua *Teoria Estética*? Procuraremos responder a essas questões ao mostrar como a perda da evidência da arte, tema subterrâneo aos textos tardios de Adorno, não diz respeito à perda de fundamento da arte *em si*, mas concerne precisamente à gradual diferenciação e transformação da arte moderna durante a segunda metade do século XX, com consequências específicas para as diferentes esferas de produção artística. Neste capítulo, investigaremos especificamente de que modo a compreensão de Adorno sobre a música moderna passou por transformações importantes a partir da década de 1950, na medida em que o filósofo observava e registrava mudanças na produção da “nova música”.

Seria, então, necessário reforçar que o cenário artístico ao qual Adorno responde a partir da década de 1950 é fundamentalmente distinto daquele que sustentou seus textos anteriores, principalmente a sua *Filosofia da Nova Música*. Se essa última obra pode ser compreendida como a culminação de seus estudos sobre os desenvolvimentos da “Nova Música” até a década de 1940 – e de uma clara aderência aos desenvolvimentos técnicos proporcionados pela obra de Schoenberg –, suas considerações sobre música entraram em um novo quadro conceitual no período em que o filósofo retorna à Alemanha e entra em contato com uma nova geração de compositores. Nesse período, Adorno foi convidado a participar dos Cursos Internacionais de Verão de Nova música em Darmstadt [*Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt*], cursos esses que se consolidaram logo após o fim da Segunda Guerra, e que tinham inicialmente como foco a difusão das produções musicais proscritas durante os anos do nazismo (Cf. FOX 2007b; IDDON, 2013).

Se as linhas de desenvolvimento da música moderna foram interrompidas e profundamente afetadas pela política cultural nazista, dar início a novas formas de produção significava ao mesmo tempo recobrar as tendências mais importantes das primeiras décadas do século. Nesse sentido, pode-se dizer que a principal motivação em torno dos compositores de Darmstadt seria a de “construir uma ponte que ligasse o hiato entre a ‘nova música’ da década de 1930 e os problemas práticos confrontados por todos na Alemanha do pós-guerra” (FOX, 2007b, p. 10). Essa “refamiliarização” com a música antes proscrita, aliada à necessidade de buscar novos caminhos para prática musical modernista, deu o tom das edições dos cursos<sup>48</sup>. Além disso, pode-se dizer que a *Filosofia da Nova Música*, publicada em 1949, teve um papel importante nesse processo de “refamiliarização”, pois fornecia precisamente uma descrição do desenvolvimento histórico da obra de Schoenberg, seus desafios e possibilidades (Cf. PADDISON, 1993, p. 265).

Àquela época, no entanto, a produção musical de vanguarda se direcionava a um princípio construtivo não abarcado por *Filosofia da Nova Música*: o serialismo integral. Em linhas gerais, os jovens compositores do pós-guerra passaram a transferir o princípio das séries – que em Schoenberg era aplicado às alturas das doze notas da escala cromática – a outras propriedades ou “parâmetros” do fenômeno sonoro, como timbre, intensidade, duração e ataque. Essa possibilidade foi aberta por Messiaen, ainda em 1949, na obra *Mode de Valeurs et d’Intensités*, que estabeleceu parâmetros não apenas para a altura, mas também para duração, intensidade e ataque – embora essa obra não possa ser considerada como pertencente ao serialismo (cf. GRIFFITHS, 1994, p. 133). É precisamente no horizonte do “serialismo integral” e suas consequências que se estabelece, num primeiro momento, a produção dos jovens músicos reunidos em Darmstadt.

Apesar de Adorno ter se envolvido com os cursos desde os anos 1950, sua relação com os compositores que ali se reuniam não deixou de ser marcada por dificuldades e disputas,

---

48 Não só na música, mas também nas artes visuais. A primeira exposição *Documenta*, em 1955, na cidade de Kassel, representou algo similar: obras de arte moderna foram apresentadas como forma de reatar a arte mais recente aos desenvolvimentos do modernismo da primeira metade do século – que fora rechaçado pelo regime nazista como “arte degenerada”. Na *Teoria Estética*, Adorno comenta sobre as edições da exposição como algo de paradoxal, na medida em que tratam as obras modernistas como “documentos”, como resquícios de um passado neutralizado, e não em sua negatividade latente: “as exposições ‘Documenta’, que tem méritos, [...] avançam na historicização de uma consciência estética que eles – museus do contemporâneo – querem negar. Conceitos desse tipo, e especialmente o chamado ‘clássico do moderno’ [*Klassiker der Moderne*], contribuem para a perda de tensão na arte do pós-guerra” (GS 7, p. 272).

que tem sido cada vez mais investigado na literatura secundária<sup>49</sup>. Certamente um dos primeiros, mais conhecidos e citados desacordos deu-se em 1951, em uma das palestras por ele ministrada nos *Ferienkurse*. Nessa ocasião, o então jovem compositor Karel Goeyvaerts apresentou o segundo movimento de sua *Sonata para dois pianos op.1*, juntamente com Stockhausen. Estilisticamente, a composição de Goeyvaerts apresentava as primeiras linhas daquilo que viria a se estabelecer como serialismo integral, na medida em que a partitura era tomada como um “espaço geométrico” onde todos os diferentes parâmetros do som eram arranjados segundo valores numéricos, dando forma a uma “composição automática” (BORIO; GARDA, 1989, p. 190).<sup>50</sup> Ora, não seria inesperada a reação negativa de Adorno diante de uma produção que se pretendia “automática”. Durante o curso, o filósofo endereçou severas críticas à composição de Goeyvaerts, indicando sobretudo a falta de coerência interna<sup>51</sup>, de relações entre antecedente e consequente. A resposta jocosa de Stockhausen a Adorno, ainda hoje amplamente comentada e citada, foi a seguinte: “Professor, o senhor está procurando uma galinha numa pintura abstrata” (Cf. IDDON, 2013, p. 57; FOX, 2007b, p. 20).

Essa ocorrência é amplamente citada pelos comentadores a fim de trazer à tona o “hiato” entre aquilo que Adorno compreendia ser a produção artística mais avançada e o que a nova geração pretendia realizar em termos técnicos. Ainda que tanto Adorno quanto os novos compositores estivessem plenamente envolvidos com um conceito progressista de “nova música” e ligados à recepção da Segunda Escola de Viena, havia discordâncias importantes sobre *como* deveria ser produzida essa música avançada. Em linhas gerais, Adorno compreendia que a racionalização extrema da técnica, a matematização dos procedimentos então em voga, começava a deixar de lado a articulação expressiva da composição, metamorfoseando a prática artística em “ciência positivista” e refreando, assim, o que ele considerava progressivo na arte moderna. Tais desacordos gerarão um impacto profundo nos demais textos de Adorno: como veremos, seus ensaios imediatamente posteriores são uma clara manifestação da distância que sua noção de música moderna mantinha em relação às

---

49 Como em Bório e Danuser (1997), Fox (2007a; 2007b) e Iddon (2013). No Brasil, há trabalhos importantes e mais aprofundados sobre a relação de Adorno com essa nova geração de músicos em Darmstadt, como o de Socha (2015), e Baggio (2015).

50 Como afirmou Goeyvaerts em outra ocasião, seu objetivo era o de “produzir uma música em que tudo – absolutamente tudo – está contido em uma única e fundamental ideia. Altura, duração, intensidade, densidade, timbre e ataque estão sujeitos a um número sintético (...) e o todo aparece como algo imóvel, estático” (GOEYVAERTS in GRIFFITHS, 2010, p. 38).

51 Depois do ocorrido, Adorno comentou suas impressões: “Lembro-me de um jovem compositor que me trouxe uma composição em Darmstadt [...] e que me pareceu uma baboseira maluca. [...] ele havia verdadeiramente reduzido tudo a um exemplo matemático [...]” (ADORNO in LEPPERT, 2002, p.657).

práticas artísticas da época, o que exigiu do filósofo uma reflexão crítica sobre os fundamentos de sua teoria e um novo posicionamento quanto ao futuro da música.

Pode-se dizer que a resposta mais imediata àquele encontro com a nova geração surge em 1952, na palestra “Desenvolvimento e Formas da Nova Música” [*“Entwicklung und Formen der neuen Musik”*], transmitida por rádio e posteriormente publicada. Nela, Adorno pretendia analisar a situação dos novos movimentos musicais a partir daquela que seria uma “cesura na história da música” (GS 18, p. 118), a saber, a morte de Schoenberg. Para Adorno, pensar na produção da música moderna naquele momento significaria necessariamente entender como a nova geração lidava com o que foi deixado em aberto por Schoenberg. Sua avaliação, no entanto, é a de que os jovens compositores teriam se fiado “às cegas nas séries [...]” (GS 18, p. 122), aplicando-as de forma sistemática, sem apresentar um desenvolvimento coerente de problemas. Ora, se anteriormente Adorno havia tomado a obra de Schoenberg como um “paradigma” para toda a produção mais “moderna” em arte precisamente por notar que nela havia uma negação determinada das formas da música tradicional – a saber, do idioma tonal –, a partir da década de 1950 o que a “juventude vanguardista” punha em prática, na perspectiva do filósofo, não parecia mais ser a crítica imanente a uma tradição vinculante, mas tão somente a aplicação e exploração da técnica serial *em si*, numa reprodução abstrata de esquemas composicionais.

Assim, segundo Adorno os jovens compositores teriam se apegado de tal modo à manipulação do material sonoro segundo o princípio das séries, que se concebia um espaço cada vez menor à espontaneidade do sujeito – espontaneidade e expressividade essas que teriam acompanhado o caráter “heroico” do modernismo da primeira metade do século. Nessa medida, o momento da *composição* da nova música, em que construção formal e expressão subjetiva entravam em jogo – como Adorno observara nas obras de Schoenberg – teria cedido lugar a leis previamente aplicadas à prática compositiva. As críticas de Adorno a Webern e ao “fetichismo da série”<sup>52</sup>, que já estavam presentes na *Filosofia da Nova Música*, passaram a ser direcionadas à vanguarda musical mais recente. Como aponta Leppert (2002), nesse contexto a grande questão para Adorno passou a ser se a “música ainda poderia exercer qualquer papel progressista no futuro da modernidade” (p. 97). É algo similar que podemos encontrar no texto “Sobre a atual relação entre filosofia e música” [*Über das gegenwärtige Verhältnis von*

---

52 Na *Filosofia da Nova Música*, Adorno escreve: “a norma autocriada da série torna-se verdadeiramente fetichizada no momento em que o compositor se entrega ao fato de que ela [a série] tem sentido em si mesma. Em Webern [...] o fetichismo da série é flagrante” (GS 12, p.107)

*Philosophie und Musik*], em que se afirma o seguinte: “A situação penosa da composição hoje em dia deriva da decadência da *raison d’être* da música[...] isso se manifesta então na decadência dos critérios, na perda de uma tradição experimentável negativamente, na desorientação técnica, intelectual e social” (GS 18, p. 151). Nota-se que o tema da perda de evidência está latente na situação “penosa” da música, em sua “decadência de critérios”, na “perda de uma tradição experimentável negativamente” e na “desorientação”. Isso, no entanto, não pode ser visto como uma simples posição derrotista por parte de Adorno. Como demonstraremos, tal desorientação resulta muito mais de uma mudança estrutural na concepção de modernidade musical, trazendo consigo a necessidade de critérios mais amplos para a produção artística.

Ao mesmo tempo, é preciso notar que essa nova geração tinha atrás de si a própria “tradição do moderno” (Cf. GS 18, p. 134), na medida em que os experimentos disruptivos das décadas de 1910 e 1920 já haviam aberto um caminho importante para a “emancipação da dissonância” e, portanto, para a possibilidade de uma música liberta do idioma tonal. Dentro desse quadro, um dos problemas que se impôs aos novos compositores foi o de articular a ideia de “ruptura”, que caracteriza a própria concepção do moderno, à possível “continuidade” das questões legadas pelos movimentos modernistas. Essa tensão entre continuidade e ruptura marca decisivamente a produção de Darmstadt, como bem notam Borio e Danuser (1997):

Quando se perspectiva as primeiras duas décadas de eventos em Darmstadt, a questão que se coloca é a de *se e em que condições* a ruptura pode ser entendida como meio para uma superordenada continuidade, o que também significa lançar hipóteses sobre *a unidade do século vinte no sentido de uma unidade da modernidade musical* (p. 143, ênfases nossas).

Ainda que a dita “Escola de Darmstadt” não apresentasse uma unidade estilística definida – graças à multiplicidade de compositores e propostas que a ela se agregaram –, é possível afirmar que havia um questionamento comum a direcioná-la: em que medida a “modernidade musical” pode ser levada adiante, em seu impulso fundamental de ruptura? Depois da fase propriamente heroica da música moderna e sua quebra com a tradição, como ainda perspectivar um tal impulso disruptivo? No que se segue, discutiremos como essas questões aparecem na obra de Adorno, ou seja, como uma tal reconfiguração da ideia de modernidade musical começa a ser tematizada na obra tardia do filósofo. Para que consigamos manter no horizonte a *diferença* que sua obra tardia representa em relação aos escritos anteriores, adotaremos aqui a seguinte ferramenta expositiva: recobramos brevemente uma primeira

ideia de “Nova Música”, dada pelo filósofo no início da década de 1940 – que condensa os aspectos já discutidos na primeira parte deste trabalho – e então mostraremos, por partes, como cada um dos critérios que compõem essa definição são repensados da década de 1950 em diante.

Sendo assim, se voltarmos nossa atenção ao que Adorno escreve em 1940 junto a uma série de verbetes que compõem o texto “Dezenove Contribuições sobre a Nova Música” [*Neunzehn Beiträge über neue Musik*], encontraremos a seguinte definição:

*Nova Música*: conceito coletivo para todas as correntes musicais, aproximadamente desde o Impressionismo, a que se atribui *um determinado caráter de modernidade* no sentido que, num primeiro momento, *escapam à continuidade da evolução musical, alienam de modo chocante [chokhaft] a linguagem musical e declaram guerra ao contemplativo (...) gosto do público* (GS 18, p. 80-81, ênfase nossa)

Como podemos observar, as três dimensões do *caráter de modernidade* da *Nova Música* foram pontuadas por Adorno como sendo as seguintes: (1) escapar à continuidade da evolução musical; (2) diferenciar a linguagem musical; e (3) declarar guerra ao gosto do público. Esses três critérios foram, um por um, modificados e radicalizados pela vanguarda do pós-guerra. Adorno não só notou essa modificação ao considerar a “desorientação” e “perda de critérios”, mas também registrou a transformação da nova música em três termos complementares, que devemos desenvolver nas próximas subseções: (i) quanto à evolução musical, deu-se precisamente uma “perda da tradição”, e não uma negação determinada das formas tradicionais; (ii) a linguagem musical então respondia a uma situação de *nominalismo*, que viria afetar o próprio modelo construtivo da nova música; e, por fim, (iii) a nova música exercia cada vez menos “choque” na sociedade da época, e Adorno passou a repensar a função dos meios de comunicação de massa, como o rádio, no reenlace entre arte moderna e público. Exploraremos essas três dimensões nas três subseções seguintes, lidando com diferentes textos de Adorno do período e mapeando suas considerações sobre essas mudanças na produção musical ao longo das décadas de 1950 e 1960. Ao fim, apresentaremos como Adorno rearticulou sua teoria na década de 1960, no sentido de construir um exame crítico sobre as possibilidades futuras da música, expressas no ensaio *Vers une musique informelle*.

### ***Sobre a perda da tradição***

O modo como Adorno abordou a modernidade musical pressupõe um posicionamento específico em relação à tradição. Como discutido na primeira parte deste trabalho, para ele o “moderno” em música teria de surgir de um consistente desenvolvimento do material musical,

de modo a responder às tendências imanentes ao meio. Embora essa ideia perpassasse a obra de Adorno, é possível notar, em seus escritos tardios, uma dificuldade em levá-la adiante. Isso porque os novos desenvolvimentos da música moderna não necessariamente seguiam esse pressuposto de desenvolvimento contínuo e progressivo das “tendências” do material e do gênero. Mais especificamente, a nova geração musical do pós-guerra começava a lidar de forma distinta com o legado da técnica dodecafônica da Segunda Escola de Viena, sem necessariamente seguir seus pressupostos imanentes. Enquanto no “modernismo heroico” haveria uma conjunção de esforços no sentido de negar de modo determinado o sistema de referências tradicional – especificamente no caso da música, no rompimento com o sistema tonal –, os compositores do pós-guerra pretendiam criar uma *nova* estrutura linguístico-musical, que já não se pautasse necessariamente na oposição a uma noção forte de tradição.

Tratava-se, para esses novos compositores, de fazer uso de um material já totalmente depurado de rudimentos do passado – quase que uma negação da própria *lei de evolução histórica* que caracterizava o “moderno”. É possível notar diferenças significativas entre a ideia de modernidade que orientava os compositores do pós-guerra, por um lado, e aquela concepção heroica do “moderno” que se estabeleceu junto às intenções expressionistas. A esse propósito, Grant (2001) observa que

[a] maior diferença entre o modernismo de *Erwartung*, do expressionismo, e o modernismo desperto nos jovens europeus a partir do final da década de 1940 seria a de que [enquanto] aquele tinha tudo a perder, o outro acreditava firmemente que a única coisa a ser perdida seria uma cultura que se provou ruínosa, de modo que o caminho estaria livre para uma melhor alternativa (GRANT, 2001, p. 68)

Ter o “caminho livre” significa precisamente não encontrar mais uma rígida tradição herdada contra a qual se posicionar, não ter mais “nada a perder”. A abertura que se fez sentir entre os jovens compositores, o impulso de começar do zero, tendência essa que se alastrava entre as esferas culturais da época, andava a par com uma disposição larga em pôr de lado todos os vínculos com a tradição – negá-la abstratamente, nos termos que Adorno emprega –, expelir os elementos que conectassem o presente à anterior “cultura ruínosa”.

Nesse esforço contínuo, os compositores da nova geração “buscaram um material depurado de associações históricas ([associações] como aquelas formas tonais usadas por Schoenberg) e isso levou a uma concepção de um novo material [...] “descoberto” [...] em vez daquele passado pela história” (ZAGORSKI, 2009, p. 285). Nesse sentido, a grande intenção por trás dos jovens compositores era a de compreender as características do som *em si mesmo*, seu comportamento particular e as múltiplas formas através das quais ele poderia ser

manipulado. Essa ideia de que o compositor não precisa mais se “libertar” de um certo sistema que o constrange é também exposta pelo próprio Goeyvaerts: “estruturas sem tensão são produzidas de modo puro e respeitadas por sua própria existência [*Dasein*]. O compositor não busca mais se libertar de algo. Então um complexo musical hoje não é mais um complexo tonal repleto de tensões” (GOEYVAERTS *apud* GRANT, 2001, p. 106). Para Adorno, é precisamente essa concepção neutralizada da prática compositiva que esvaziaria o impulso crítico atrelado à nova música: quanto mais o “moderno” se desconecta de sua relação dialética com o passado, mais ele se tornaria um termo estático, *inexpressivo*, daí a “desorientação” da música que lhe era contemporânea.

Entre os jovens compositores, isso significava também despojar-se de todos os aspectos de certa práxis modernista que já se tornara tradicional – a de Schoenberg. Não fortuitamente, em 1952, o compositor Pierre Boulez publica o texto intitulado “*Schoenberg est mort*”, nele sugerindo que não se deveria mais mirar com nostalgia as obras daquele compositor, nem muito menos tomá-lo como um “campeão” do serialismo: para Boulez, Schoenberg falhou precisamente porque não levou o serialismo às últimas consequências, porque suas obras ainda apresentavam traços de um já questionável “romântico-classicismo” (BOULEZ, 1968, p. 272). Também Stockhausen assevera – ainda que décadas depois – que essa era uma compreensão comum dos jovens compositores na década de 1950:

todos os [“tradicionalis”] compositores do dodecafonismo trataram a série como um *tema* a ser desenvolvido. [...] Compositores como eu, Boulez e Pousseur criticamos isso quando éramos jovens, mostrando que o serialismo deveria dar luz a uma *técnica musical completamente nova* (STOCKHAUSEN, 1997, p. 452, ênfase nossa)

Aqui entra em cena “o Problema Schoenberg” (BORIO; DANUSER, 1997, p. 172). A questão passa a ser como os novos compositores poderiam expandir a técnica serial, reconhecendo sua importância, e ao mesmo tempo questioná-la enquanto método saturado, apontando um “novo” caminho para a produção de vanguarda.<sup>53</sup> Para Adorno, no entanto, esse problema não teria sido enfrentado da melhor forma, e acabou por conduzir a nova música a um despojamento abstrato da tradição – mais do que isso, a um despojamento daquela “tradição do anti-tradicionalismo” que configurava a obra de Schoenberg e a Segunda Escola de Viena. O que o filósofo aponta, logo depois de seu encontro com Stockhausen e Goeyvaerts, é que as realizações do “modernismo heroico” teriam sido recebidas apressada e

---

<sup>53</sup> Cf. BORIO; DANUSER, 1997, p.172

irrefletidamente pela nova geração, por isso sua facilidade em tanto dispensá-las quanto absorvê-las sem mais. Nessa medida, Schoenberg, Berg e principalmente Webern tornaram-se simples “clássicos do moderno”<sup>54</sup>, sem que a dimensão de resistência de suas obras fosse plenamente compreendida e desenvolvida. O que interessava a Adorno não era compreender *como e se as funções morfológicas e estruturais da série podem ser expandidas num ou noutro sentido, como faziam aqueles “engenheiros da série”, mas sim entender de que modo a nova música pode ainda responder ao quadro sócio-histórico em que se encontrava. Isso envolve compreender como as pessoas recebem e ouvem essa nova música, que lugar ela ocupa em relação à totalidade social, à indústria cultural e, talvez o mais importante, de que modo ela transforma e critica sistemas vigentes, seja um padrão de audição consolidado, seja o sistema tradicional de produção e reprodução da música.*

Sendo assim, para Adorno o principal sintoma dessa que seria uma recepção *acrítica* do modernismo heroico teria sido a aplicação da técnica dodecafônica como se ela fosse o que havia sido deixado de “mais avançado” na prática compositiva – quando, para Adorno, o que determinava o caráter avançado da técnica não era apenas sua complexidade, mas principalmente sua radicação histórica. Nesse sentido, a técnica dodecafônica teria emergido porque Schoenberg viu-se frente a um dilema compositivo específico, historicamente situado: quanto mais suas composições davam abertura e exploravam a “emancipação da dissonância” diante do esgarçamento da música tonal, ou seja, quanto mais o sistema tonal era explorado em suas inconsistências internas, tanto mais a organização da composição tornava-se problemática. Como já pudemos discutir, a técnica dodecafônica nasceu para conferir logicidade e organização a essa emancipação da dissonância, à negação determinada do sistema tradicional, e não para tornar-se um novo sistema desconectado da história<sup>55</sup>. Como também observa Michael de La Fontaine a respeito da *Filosofia da Nova Música*, em Schoenberg “a *nouveauté* é preenchida unicamente pela história originária” (LA FONTAINE, 1990, p. 133), isto é, a produção do novo dependeria de uma conexão com os estratos históricos do material, com os resquícios do idioma tonal.

---

54 Em “Música e Nova Música” [*Musik und neue Musik*], Adorno manifesta claramente o problema da ideia de neutralizar o modernismo, ou seja, tomá-lo como um clássico, ao comentar como as obras da Segunda Escola de Viena eram recebidas: “Os clássicos do moderno foram colocados em um panteão, ao qual ocasionalmente presta-se homenagem [...]; sua posição os falseia” (GS 16, p. 480)

55 Como diz Schoenberg, “o método de compor com doze tons nasceu de uma necessidade. [...] Tal mudança torna-se necessária quando ocorre simultaneamente o desenvolvimento do que eu chamei de *emancipação da dissonância*. [O compositor] [...] deve achar, se não leis e regras, ao menos modos de justificar o caráter dissonante dessas harmonias e suas sucessões” (SCHOENBERG in ALBRIGHT, 2004, p.196)

No entanto, Adorno considerava que para os jovens compositores da década de 1950 a técnica dodecafônica passou a ser explorada mais como um “slogan” do moderno do que segundo sua própria necessidade:

Música dodecafônica e ‘dodecafonismo’ são hoje em dia expressões tão populares como, por exemplo, ‘existencialismo’. *Sem dúvida, a maioria a equipara [a música dodecafônica] sem reservas à música mais radical. Injustamente.* Muito do que foi produzido na Escola de Viena em seus tempos heroicos, de 1910 até meados dos anos vinte, entre eles quiçá o mais inspirado e espontâneo, *não se serve do dodecafonismo.* Mas isso é decisivamente ignorado (“*Neue Musik heute*” GS 18, p. 128, ênfase nossa)

A urgência pelo “novo” teria tomado o espaço de uma reflexão crítica sobre as necessidades sociais e históricas da nova música. Como bem observa Alastair Williams, o que estava em jogo nesse contexto era a oposição de duas versões da “nova” música: “um ‘novo’ orientado pela subjetividade em busca da expressão, e um ‘novo’ gerado por procedimentos automáticos” (WILLIAMS, 1999, p. 32). A primeira “ideia” do novo seria precisamente aquela que se liga ao modernismo heroico das primeiras décadas do século XX, aos limites e possibilidades do expressionismo, na medida em que este estava centrado na tentativa de dar cada vez mais abertura à espontaneidade criativa frente aos sistemas de referência tradicionais; já o “novo” dos procedimentos automáticos, por sua vez, o do *modernismo tardio* de que aqui tratamos, já não parecia mais enfrentar o peso de uma tradição a cercear sua necessidade expressiva, mas sim dialogar com a crescente expansão das *estruturas* composicionais em si mesmas.

Esse complexo de problemas – a saber, a tensão gerada entre duas versões da modernidade musical – permitiria uma visão diferente do posicionamento de Adorno: em vez de ser compreendido apenas como um apologista da “nova música”, pode-se perceber que suas invectivas na década de 1950 passaram a ser precisamente contra uma visão abstrata do “moderno”, contra um conceito de “nova música” que se distanciava de seu fundamento crítico. Nessa medida, entendemos que nos textos da década de 1950, o que está em causa é a incomensurabilidade entre sua teorização anterior sobre música moderna – a *Filosofia da Nova Música* – e aquelas que eram as mais recentes produções da vanguarda, que nasceram precisamente da influência da autêntica música moderna. Para Adorno, não se tratava apenas de descartar as novas experiências como irrelevantes, mas sim de tentar compreender para que direcionamentos elas apontavam em relação ao seu esquema interpretativo anterior. Aquele era o momento de questionar o que daria unidade e sentido para a música moderna em um

contexto de dissolução da tradição e, portanto, em um instante de reavaliação da continuidade da “nova música”:

A continuidade da História mesma tornou-se questionável em tempos de catástrofe como os atuais. Experienciamos hoje, decisivamente, uma ruptura na continuidade histórica, e a verdade de Schoenberg deve situar-se ali onde essa ruptura se expressa de modo vinculante (TWAA Ge 071/13)<sup>56</sup>

Aqui Adorno reafirma o tipo de ruptura operado pela obra de Schoenberg: uma ruptura que opera de “modo vinculante” [*verbindlicher Weise*]. O uso do termo não é arbitrário. Trata-se de mostrar que a quebra com a tradição realizada pelo compositor não era um tipo de negação abstrata das convenções, mas sim sua crítica imanente, ou seja, certa subversão interna de suas diretrizes. No pós-guerra, a questão era a de saber como uma tal relação entre modernidade e tradição ainda poderia ser articulada.

Na esteira desse debate, Adorno dedica uma de suas palestras ao tema “A herança e a nova música” [*Das Erbe und die neue Musik*], em 1954. Nela, encontramos a seguinte afirmação: “na fase mais recente, em que surge uma geração que já não se mede por uma tradição presente, é às vezes questionável se os compositores dispõem, de fato, dos meios historicamente transmitidos para rechaçá-los” (GS 18, p. 685-686). Aqui vê-se a vacilação sobre o que de fato significaria, em termos de música moderna, essa perda da tradição. Toda a grande narrativa de uma radicação histórica dos materiais, que separava a música autenticamente progressista de Schoenberg da “restauração” em Stravinsky – tal como condensado em *Filosofia da Nova Música* – parecia não mais servir para medir criteriosamente as composições da nova geração. O termo “fetichismo do material”, tão presente nos textos tardios de Adorno, não se refere a nada mais do que isso: sem tradição à qual se contrapor, o material musical é tomado como um ente em si mesmo e manipulado de modo abstrato – por isso os conceitos de “progresso” e “restauração” não mais pareciam adequados para avaliar as novas produções.

Se levarmos em conta tais discussões, entenderemos que a publicação de “Envelhecimento da Nova Música”, em 1955, é a culminação de um conjunto de fatores com que Adorno havia se deparado desde sua primeira participação em Darmstadt. O ensaio, nesse

---

<sup>56</sup> "Die Kontinuität der Geschichte selber ist in einer Zeit der Katastrophe wie der heutigen fragwürdig geworden. Wir erfahren heute entscheidend einen Bruch der historischen Kontinuität, und die Wahrheit Schönbergs dürfte gerade darin liegen, dass er diesen Bruch in so verbindlicher Weise ausdrückt." (Ge 071/13)

sentido, não só aponta para a possível estabilização da música moderna, mas também acusa que a autoproclamada “nova” geração, de onde deveriam partir os impulsos mais avançados e disruptivos, apenas estava a produzir “música de festival de música”, sem que se ligasse criticamente com o passado. A perda da evidência, nessa medida, poderia ser entendida como a próprio questionamento acerca do conteúdo crítico, negativo, da música moderna:

a maliciosa objeção dos reacionários de que um aspecto escolástico *infiltrou-se e espalhou-se no moderno* só pode ser contraposta pela autorreflexão crítica [*kritische Selbstbesinnung*] [...] O envelhecimento da nova música não significa nada mais do que o fato de que esse impulso crítico está se esvaindo (GS 14, p. 143-144, ênfase nossa).

Na falta de uma relação com a história, com um passado contra o qual se contrapor, qual seria o direcionamento da arte “moderna” senão a mera reprodução, imitação, de um modernismo estanque, de um “novo” que gira em falso, de técnicas que são previamente impostas sobre o processo compositivo? Se a ideia do moderno é, em sua versão mais evidente, uma contraposição aos modelos restritos do passado e uma clara reivindicação por novos modos de experiência, de que forma essas ramificações da “nova” música poderiam cumprir com essa exigência? Onde estariam os *elementos de tensão* da vanguarda e a abertura para a expressividade subjetiva, tão marcantes no “heroísmo” modernista das primeiras décadas do século? Ainda em 1952, Adorno resume essas preocupações ao salientar que na nova música é “preciso que todos os momentos negativos [...] sejam admitidos sem reservas, que se desapeguem de toda fé em fórmulas mágicas e fetiches e se apoderem da crítica” (GS 18, p. 180).

No entanto, essas exigências postas por Adorno até a metade da década de 1950 foram recebidas por seus interlocutores como marcas de certo “conservadorismo” – no sentido de não conseguir ir além do paradigma daquele “modernismo heroico” encabeçado pela Segunda Escola de Viena. Adorno, por sua vez, tanto tinha consciência de que suas posições poderiam ser compreendidas como restauradoras que, em “Envelhecimento da Nova Música”, já antecipa certa defesa, ao asseverar que “não há que temer a objeção de que toda essa crítica permanece arbitrariamente em Schoenberg, que não vai além dele, Berg e Webern e que serve ao propósito da reação” (GS 14: 160). A despeito desse aviso, foi precisamente como “reacionário” que o ensaio foi recebido por boa parte dos compositores. Com um tom acusatório, Heinz-Klaus Metzger publicou o texto “Quem realmente está envelhecendo?”<sup>57</sup>,

---

57 Cf. Heinz-Klaus Metzger, “Just who is growing old?” in *Die Reihe* 4 (1958), pp.63-82.

em que aponta precisamente para o fato de que não era a nova música que se tornara obsoleta, mas sim a teoria de Adorno, devido à sua incapacidade de abarcar os inegáveis progressos da vanguarda. Ao longo do texto, Metzger acusa não só a falta de fundamentos da crítica adorniana ao serialismo – que ele afirma ser resultado de muitas generalizações –, mas também aponta que ela é marcada por uma inconsistência interna, ou seja, que não é coerente com o que filósofo havia exposto na *Filosofia da Nova Música*<sup>58</sup>.

A relevância do texto de Metzger para nossa discussão deve-se principalmente ao fato de ele já perceber um movimento importante no pensamento de Adorno: o descompasso entre as teses defendidas pelo filósofo na década de 1940 e o tipo de análise que exigia a vanguarda musical dos anos 1950. Se explorarmos a ideia de Metzger, poderemos constatar que na tese do “envelhecimento” está implícito precisamente o processo de desgaste do *paradigma* de modernidade e progresso construídos em *Filosofia da Nova Música*. Nesse sentido, quando aponta para a “inconsistência teórica” do texto de Adorno, Metzger também indica para o autor a necessidade de ir além do esquema exposto na obra de 1949. E Adorno não só foi confrontado com essas exigências quanto procurou tornar mais claras suas intenções em um debate com Metzger no ano de 1957 [*Jüngste Musik: Fortschritt oder Rückbildung?*]. Nessa disputa, ele explica o quadro em que a *Filosofia da Nova Música* foi escrita e, assim, parece começar a circunscrever sua validade a um contexto específico de desenvolvimento da música moderna:

Quando escrevi a ‘Filosofia da música’ – e ela foi publicada logo depois da queda do Terceiro Reich –, a música moderna na Alemanha encontrava-se na defensiva, e de fato em um tal momento era preciso temer que cada palavra crítica (...) fosse mal utilizada; essa má utilização sem dúvidas ocorreu, apesar de meu cuidado [*Verwahrung*]. Hoje, no entanto, a situação parece ser tal que dentro do subsequente desenvolvimento da Nova Música ocorreu certo fenômeno de enrijecimento [*Erstarrungsphänomene*], (...) <sup>59</sup> (TWAA Ge 096/4)

---

58 Embora não seja nosso propósito retomar toda a discussão que Metzger inicia sobre a inconsistência teórica de Adorno, uma de suas principais ideias é a seguinte: enquanto o filósofo sugere, na *Filosofia da Nova Música*, que Stravinsky é restaurador por *não* realizar uma “organização racional” em sua obra, nos anos 50 ele passa a criticar a nova geração precisamente *por ter efetuado* essa organização racional – haveria, então, uma incoerência no seu discurso. Metzger cita uma passagem da *Filosofia da Nova Música* em que o filósofo critica a ingenuidade e a falta de princípio construtivo de Stravinsky e logo depois, afirma: “isso é o que Adorno escreveu em 1940, o mesmo Adorno que hoje em dia admira a ‘magnífica ingenuidade’ de Schoenberg e suas figurações tonais no interior do dodecafonismo, reprovando a ‘completa organização racional’ [do serialismo integral]” (METZGER, 1958, p.73)

59 „Als ich die ‘Musikphilosophie’ geschrieben habe – sie wurde publiziert kurz nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches -, befand sich die moderne Musik doch gerade in Deutschland durchaus in der Defensive, und man mußte in der Tat damals fürchten, daß jedes kritische Wort, wie es dieses Buch ja nun auch enthielt, mißbraucht werden könne, und ein solcher Mißbrauch wäre fraglos erfolgt, ist sogar erfolgt, trotz meiner

Nessa passagem Adorno não só deixa claro que a *Filosofia da Nova Música* foi escrita em certo espírito de “defesa” da autêntica música moderna<sup>60</sup> diante dos perigos de restauração, mas também chama atenção para o subsequente desenvolvimento da Nova Música no pós-guerra, suas especificidades, e a necessidade de repensar as consequências desse momento de “enrijecimento”.

Assim, se compreendermos que “O Envelhecimento da Nova Música” marca um momento de transformação dos objetos com que Adorno lidava – e também a uma fase de transformação nas próprias práticas da música de vanguarda –, entenderemos que ali não pode ser encontrada nenhuma sentença final sobre a nova música. É preciso notar que, nesse momento, Adorno começava a se deparar com uma diversidade de novas orientações da música moderna, o que colocava em suspenso muitas de suas considerações anteriores. Para ele, a “situação musical” poderia ser descrita, nos anos cinquenta, como um “caminho estreito [*Engpass*], em que não se pode mais permanecer, que tampouco pode ser contornado, e do qual nada sai inalterado” (GS 18, p. 133). Como veremos em seguida, tal situação fará com que ele dedique grande parte de seus textos a entender *como* seria possível construir critérios para a produção musical mais recente e quais seriam as possibilidades abertas para a nova música.

### ***Linguagem musical e nominalismo***

Em “Critérios da Nova Música” [1957], Adorno conecta a perda de tensão em relação à tradição – como vimos, uma das características por ele observadas na vanguarda musical do pós-guerra – à crise mesma do *sentido* na nova música:

A rebelião dos jovens compositores radicais contra todos os vestígios dos tradicionais meios linguísticos da música – enfim, contra o *sentido musical* – só se pode compreender por esse aspecto. Rechaçam da música [...] aquilo que ainda parece ser linguagem e sentido, e assim renegam a negatividade, agente de tensão [...] (GS 16, p. 209)

O que Adorno indica nessa passagem é que os vestígios das formas tradicionais – certas estruturas *idiomáticas* latentes na obra de Schoenberg – conferiam às composições seu *caráter linguístico*, ou seja, determinavam de que modo a obra se localizava dentro de um

---

Verwahrung. Heute aber scheint mir die Situation so zu sein, daß innerhalb der weiteren anschließenden Entwicklung der Neuen Musik gewisse Erstarrungsphänomene eingetreten sind (...).“ (TWAA Ge 096/4)

<sup>60</sup> como discutido na primeira parte deste trabalho, tratar-se-ia de uma defesa da autêntica modernidade musical diante das ameaças de uma possível restauração.

processo de transformação histórica dos materiais e como ela respondia a problemas concretos deixados pela tradição. Isso conferia “compreensibilidade” às obras<sup>61</sup>, isto é, conferia um *sentido* não só atinente à sua articulação interna, mas também como uma *direção*, um posicionamento histórico particular. Mas o que Adorno nota na vanguarda do pós-guerra é que, quebrado o vínculo com a tradição em favor de um “material sonoro puro”, estiola-se também o momento da articulação na música, ou seu sentido interno. Quais seriam, então, os novos “critérios da nova música” – como propõe o título do ensaio supracitado – diante do aparente desmoronamento das estruturas que antes conferiam sentido e necessidade às composições? Essa questão da crise de sentido da música tornou-se um tema amplamente tratado por Adorno em textos tardios e, em sintonia com Borio (2006), poderíamos dizer que ela indica elementos importantes para caracterizar a obra tardia do filósofo. Tudo se passa como se sua obra tivesse de ser redirecionada para compreender o estado então atual de crise do sentido na música moderna.

Isso se confirma se observarmos que o próprio Adorno reconheceu a necessidade de alterar, ou corrigir, alguns dos pressupostos de sua *Filosofia da Nova Música*. É o que ele indica ainda em fevereiro de 1957, em carta a Metzger, quando declara: “se eu escrevesse a *Filosofia da Nova Música* hoje, escrevê-la-ia de modo bem diferente do que há dezessete anos (...)” (TWAA Br 1005/18). Tal intenção de repensar a FNM é indicada precisamente como um dos motivos condutores de “Critérios da Nova Música”. Pois Adorno, ao publicá-lo em “Figuras Sonoras” em 1969, comenta que o conjunto de textos desse livro concerne “a *um pensamento diferenciado [differenzierendes Weiterdenken]*. Decerto possa ajudar a corrigir o que na teoria original [da *Filosofia da Nova Música*] era muito sucinto” (GS 16, p. 645, ênfases nossas). Além disso, no mesmo prefácio Adorno explica que esse ensaio traz em si “os problemas da música *contemporânea* em geral, (...) sobre como julgar a qualidade das composições diante da *consequência do nominalismo musical* – isto é, da fundamental inaplicabilidade de todos os tipos músico-linguísticos predefinidos” (GS 16, p. 647, ênfases nossas).

---

61 Vale lembrar que a questão da compreensibilidade era uma das mais importantes para Schoenberg – e que Adorno, então, está se referindo a perda desse elemento que impulsionava as produções do compositor. Como afirma Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*, “sem a organização, a música seria uma massa amorfa, [...] tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*” (SCHOENBERG, 2015, p. 27). Dessa feita, a linguagem musical se articularia diante e *dentro de* um universo de convenções capazes de concatenar a linguagem musical.

Teríamos então de compreender o que Adorno quer dizer quando comenta sobre a inaplicabilidade de todos os tipos músico-linguísticos na música contemporânea – o problema do nominalismo, que também ocupará boa parte de suas discussões na *Teoria Estética*. Para tanto, bastaria comparar como o *sentido musical* era dado na tradição e como ele passou por desdobramentos específicos na música moderna. No que diz respeito à música tradicional, vinculada ao “idioma tonal”, toda a progressão harmônica funcionava segundo critérios universais consolidados por esse idioma, de modo que o *sentido* das composições já se organizava de antemão segundo tais regras. Como afirma Adorno, por esse motivo “a música tradicional não necessitava levar em conta até que ponto fazia sentido” (GS 16, p. 185). Através de Schoenberg e a Segunda Escola de Viena, pode-se dizer que o idioma tonal foi negado de modo determinado, ou seja, suas regras foram desafiadas de modo imanente, a ponto de não se apresentarem mais como *naturais*, como necessárias e cogentes<sup>62</sup>. Com a vanguarda do pós-guerra, no entanto, essa negação do idioma tonal aberta pela técnica dodecafônica foi levada às últimas consequências. Se em Schoenberg ainda havia um questionamento do *sentido antes atribuído* pelo sistema tonal através da exploração e questionamento de suas próprias leis, na vanguarda da década de 1950 “o contexto musical surge da estrutura específica [da obra] e já não prescreve algo universal, nem sequer com respeito à música passada” (GS 16, p. 185); em outras palavras, as composições passaram a ser cada vez mais autorreferentes, sem necessariamente estabelecer relações claras com as formas herdadas.

Surge, então, um impasse importante na obra de Adorno, pois o problema da articulação e do sentido era, para ele (assim como para Schoenberg) um dos mais prementes. É importante ressaltar que, embora não considerasse irrelevante a expansão do material e as novas formas de manipulação do som, o que o filósofo passou a questionar é como essa expansão pode ser construída de modo a manter o caráter linguístico, “articulado”, que garantia o elemento de compreensibilidade das grandes obras de Schoenberg, por exemplo. Dito de outro modo, o maior problema seria que critérios podem organizar essa nova construção musical do pós-guerra, o que pode determinar sua qualidade – e se, de fato, ela ainda possui um *sentido*. Já em “O Envelhecimento da Nova Música”, Adorno havia

---

62 Schoenberg, em *Teoria da Harmonia*, comenta o seguinte: “as condições para a dissolução do sistema tonal estão contidas já nas próprias condições sobre a qual se fundamenta. [...] em tudo o que existe está contida sua própria mudança, desenvolvimento e dissolução” (SCHOENBERG, 2011, p.72, ênfase nossa). A quebra com o tonalismo passaria, portanto, pela exploração de suas próprias fissuras internas e tendências à dissolução.

mencionado claramente essa questão de perda de coerência devido à perda das estruturas tradicionais:

Nas composições dodecafônicas, os temas são muitas vezes rudimentos de um degrau do passado [...]. O ‘conservadorismo’ de Schoenberg, nesse sentido, não se deve à sua falta de consistência, mas ao receio de que a própria composição fosse sacrificada na pré-fabricação do material. *Seus mais recentes seguidores solapam a antinomia que ele acolheu.* (GS 14, p. 150, ênfase nossa)

O que se quer defender aqui é que a antinomia mantida nas obras de Schoenberg – o moderno como negação determinada de elementos da música tradicional – deveria ser de algum modo levada adiante, a fim de que as composições não se reduzissem ao mero pré-arranjo do material. Mas essas exigências foram consideradas, ao menos inicialmente, por demais “conservadoras” para a nova geração de compositores. Como vimos, os argumentos apresentados quanto ao “envelhecimento” foram recebidos quase como um manifesto contra a arte mais avançada – e, por irônico que soe, Adorno havia sido compreendido como um reacionário. Sua crítica foi entendida tanto como uma filiação exagerada a Schoenberg e à tradição austro-germânica quanto como resultado de sua incapacidade de compreender um novo horizonte para a música moderna, que não estivesse mais presa àqueles “tipos músico-linguísticos” universais.

Esses não são, no entanto, os últimos termos da discussão. Em textos posteriores a 1955 podemos encontrar uma tentativa de desfazer esses mal-entendidos e repensar em que medida sua própria teoria poderia ser expandida. Em “Critérios da Nova Música”, por exemplo, Adorno revê sua constatação sobre a obra de Goeyvaerts, considerando inclusive que havia sido um tanto redutora, numa passagem que merece ser citada integralmente:

Se, diante de uma composição construtivista *evidentemente sem sentido*, alguém pede ao compositor explicações sobre onde estão em determinada frase o antecedente e o conseqüente, e qual é a função lógico-musical de cada nota, terá como resposta paralelismos entre alturas, intensidades, durações, timbres e coisas análogas que seriam externas ao decurso musical e que não podem conjurar um sentido, porque não articulam sintaticamente o fenômeno mesmo. No entanto, o anseio [*Verlangen*] por essas satisfações já é injusto [*unbillig*], porque *hoje em dia o sentido musical provavelmente não seria corretamente capturado em conceitos tão indiretamente derivados do material sonoro como antecedente e conseqüente.* (GS 16, p. 186-187, ênfase nossa)

Aqui Adorno confessa que não poderia mais aplicar de antemão as mesmas categorias com que compreendia o “sentido” de uma obra, porque a própria noção de *sentido musical* não poderia ser entendida segundo os mesmos parâmetros. Isso abre um vasto caminho para o que ele realizará em textos posteriores: não se trata apenas de acusar que a vanguarda musical está

condenada à imitação de um modernismo estanque, como parecia indicar o “Envelhecimento da Nova Música”, mas sim perspectivar uma teoria que consiga efetivamente mobilizar essas mudanças e entender para que novas necessidades elas apontam. Em outros termos, seria necessário *repensar os critérios para a arte moderna*. O que marca uma viragem importante no trecho supracitado é o fato de que Adorno concebe, como aponta Iddon, que mesmo *sem as categorias tradicionais* “o sentido musical poderia ocorrer” (IDDON, 2013, p. 137) – contrastando com aquele diagnóstico de que a música autenticamente moderna deveria manter elementos que a conectassem efetivamente à tradição. Isso tudo se liga ao fato de que, em “Critérios da Nova Música”, como bem notam Schwarz e Reichert, “*Schoenberg já não era o único padrão de medida [Maßstab]*” (KV, p. 645, ênfase nossa), ou seja, que os problemas postos pela vanguarda então mais recente deveriam ser tomados em seus próprios termos.

De modo sumário, seria possível dizer que Adorno passa a adotar, gradualmente, uma postura diferenciada em relação à nova geração. Se “O Envelhecimento da Nova Música” trazia consigo uma forte crítica aos novos desenvolvimentos do serialismo no pós-guerra, “Critérios da Nova Música” (1957) parte dessas críticas não para adensá-las e dar continuidade às já longas controvérsias dos anos anteriores, mas sim para pensar de que modo construir novas bases teóricas, capazes de melhor abarcar os desafios da nova geração. É também o que nota Borio (1997) ao comentar que Adorno passa de uma atitude “conservadora” para uma mais “interventiva” – embora esses termos também já indiquem certa tomada de posição quanto ao debate<sup>63</sup>. É certo que o termo “conservador” deixa de notar que a tese do “envelhecimento” não é uma simples extensão da *Filosofia da Nova Música* como conservação de todas suas premissas – o que seria deixar de lado a especificidade do objeto analisado. Além disso, o que há de mais interessante naquele texto é o fato de que Adorno tenta mobilizar suas bases teóricas anteriores numa avaliação da produção mais recente, e isso cria uma tensão produtiva, que será a base para o que desenvolverá em textos subsequentes. Nesse sentido, não é o caso de entender a tese do envelhecimento como simplesmente limitada, sem intervenções ou incapaz de abarcar a produção do pós-guerra. Trata-se, pelo contrário, de entender que ela já representa uma tentativa de alcançar as obras mais recentes e intervir sobre seus desenvolvimentos – ainda que essa intervenção seja

---

63 Considerar “Envelhecimento da Nova Música” um ensaio conservador seria, certamente, adotar o ponto de vista dos jovens compositores de Darmstadt e, em especial, concordar com as críticas de Metzger. Borio comenta que “o passo [de “Critérios...”] pode certamente ser compreendido como a mudança de uma atitude conservadora para uma atitude que busca intervir na realidade através de desafios e propostas” (BORIO; DANUSER, 1997, p. 441).

marcada pelo choque entre os critérios que Adorno havia anteriormente estabelecido e as intenções dos jovens compositores.

Além disso, convém notar uma mudança importante na própria produção musical, que marca a escrita de “Critérios da Nova Música” e influencia diretamente uma tal postura. Pois nesse último texto Adorno pretendia responder a um contexto particular: os próprios compositores já começavam a se distanciar daquilo que o filósofo inicialmente considerou ser a automatização das séries. Adorno chega a admitir, em uma nota posteriormente construída para o livro *Dissonâncias*, que quando redigiu a tese sobre o envelhecimento ainda não havia surgido composições importantes como *Zeitmaße* (1955-1956) de Stockhausen ou *Le Marteau sans Maître* (1955), de Boulez<sup>64</sup>, desviantes de uma automatização serial. Desse modo, o filósofo passou a cogitar até que ponto suas críticas produziram uma transformação importante na prática compositiva da época, e em que medida sua ideia do moderno poderia de algum modo ser repensada em proximidade com a nova geração. Certamente esses “desvios” em relação à automatização do serialismo teriam motivado uma atitude mais aberta por parte de Adorno.

Outro fator importante a ser notado é que em 1957, no mesmo ano de “Critérios da Nova Música”, ocorreu em Darmstadt a apresentação da palestra “Alea” de Boulez, que analisava os procedimentos de acaso, da aleatoriedade na música, e suas consequências específicas<sup>65</sup>. Logo em seguida, no ano de 1958, John Cage apresentaria em Darmstadt três palestras (“Changes”, “Indeterminacy” e “Communication”), nas quais expôs as linhas gerais do seu “princípio de indeterminação”. Pode-se dizer que a crescente discussão sobre a indeterminação na música marcou decisivamente o pensamento de Adorno. O filósofo teve então de lidar com duas tendências aparentemente distintas na vanguarda: por um lado, a absoluta dominação e manipulação do material – que tanto foi criticada nos textos do início da década de 1950; e, por outro, a aparente dissolução das estruturas, a aleatoriedade para a qual apontavam principalmente as obras de Cage. Ao analisar essas duas tendências da música de vanguarda, Adorno observa que ambas partilham um problema comum: a crise de um “sentido” imanente<sup>66</sup>, que unifique e dê consistência à prática compositiva. Enquanto o

---

64 Adorno afirma: “No meio tempo [entre a palestra e a publicação de “O Envelhecimento da Nova Música”], a escola serial produziu obras tais como ‘Le Marteau sans maître’ de Boulez e ‘Zeitmaße’ de Stockhausen, que não tem nada em comum com a bricolagem [*Balerei*] externa à composição [...]. Até que ponto o autor contribuiu para essa tendência mais recente, isso não poderia ser por ele julgado” (GS 14, p.13)

65 Embora Boulez não tenha comparecido, a palestra foi apresentada por Metzger (IDDON, 2013, p. 186).

66 A questão da “crise do sentido” será tratada de forma mais aprofundada no capítulo subsequente.

serialismo integral impõe desde fora uma regra que deve ser seguida – e, portanto, “injeta” desde fora um princípio construtivo –, a música aleatória dispensa qualquer forma de ordenamento e se apoia na própria ausência de sentido:

A necessidade de uma atitude abstrato-matemática, imposta desde fora fenômeno musical, sem mediação subjetiva, tem afinidade com o acaso absoluto. Não é impossível que seja precisamente isto que proclamam os recentes experimentos ‘aleatórios’. [...] Ao negar o sentido musical, nega-se sua própria *raison d’être* (*Musik und Technik*. GS 16, p. 238)

Para o filósofo, ambas as “respostas” ao problema do nominalismo e da crise do sentido seriam problemáticas: não seria o caso nem de executar o total controle do material a partir de uma lei extrínseca, nem a total emancipação do som de qualquer manipulação, abandonando-o às “leis” do acaso e, ao mesmo tempo, privando-o da ordenação subjetiva que lhe é tão essencial. Para Adorno, um dos problemas mais prementes era a de como o sujeito pode *intervir espontaneamente* no material, a saber, a de como seria possível uma intervenção livre seja de esquemas tradicionais, seja de um controle sistemático dos meios.

Nesse ponto, seria natural questionarmos em que medida uma tal crise do sentido poderia de fato caracterizar a arte do pós-guerra, i.e., de que forma ela poderia diferir da patente negação de sentido que se desenvolveu nos movimentos vanguardistas da década de 1920 – como na época do dadaísmo, por exemplo. Quanto a isso, em carta a Metzger Adorno pontua que *há uma diferença* essencial entre o tipo de questionamento do sentido levado a cabo na vanguarda dos anos vinte e o que estava de fato ocorrendo no final dos anos cinquenta: “[...] a rebelião contra o sentido musical do começo dos anos vinte, na época do dadaísmo, teve uma função completamente diferente da de hoje, quando não há mais uma rebelião, mas sim um esquecimento, que requer uma maior tensão das forças de atribuição de sentido [...]” (TWA Br 1005/40)<sup>67</sup>. É importante notarmos que aqui, mais uma vez, Adorno pontua o quanto a vanguarda do pós-guerra não mais se orientava por uma negação determinada da tradição – claramente representada, no trecho, como a ‘rebelião’ que guiou a produção dos anos vinte –, mas sim por certa forma de esquecimento, de perda de uma tradição vinculante contra a qual se erigir, o que demandava um esforço ainda maior por

---

<sup>67</sup> “die Rebellion gegen den musikalischen Sinn hatte Anfang der zwanziger Jahre, zur Zeit des Dadaismus, eine vollkommen andere Funktion als heute, wo es eigentlich gar keine Rebellion, sondern vielmehr ein Vergessen ist und wo es der äußersten Anspannung der sinnverleihenden Kräfte bedarf, um in jene Zone überhaupt zu gelangen, von der ich freilich mit Ihnen denken möchte, dass sie auch im Begriff der Intention sich nicht erschöpft, sondern hinreicht an den der Wahrheit (...)” (Br 1005/40) – Carta enviada em 5/07/1957

implantar um “sentido interno” no momento construtivo. Se, como vimos, no modernismo heroico a experiência do novo era instaurada pela crítica consequente a uma tradição estabelecida, o “modernismo tardio” é caracterizado por essa ausência de direcionamento, por um “esquecimento” da tradição. Restava saber como ainda se poderia produzir a experiência do *novo* em uma tal conjuntura.

Em um de seus cursos de Estética, ministrado em 1958, Adorno resume essas preocupações nos seguintes termos: “uma vez que para a arte moderna não existe mais nenhuma norma de criação artística que a obrigue externamente [...], ao mesmo tempo impõe-se ao artista a demanda de que o artístico seja portador de algo espiritual” (Äs, p. 211). Isto é, diante da inegável fragmentação dos parâmetros artísticos, aumenta a necessidade de que o momento da construção da obra seja plenamente desenvolvido por uma subjetividade que não faça violência ao material, que não lhe imponha sistemas extrínsecos, mas que também não confie numa ontologia do material puro, desgarrado de qualquer intervenção. Desse modo, a exigência do “novo” não pode ser caracterizada apenas como a do procedimento mais avançado. Não se trata, como afirma Adorno na década de 1960, simplesmente de uma “mentalidade tipicamente modernista”, que neutraliza a ideia do moderno como slogan da técnica mais avançada, “mas sim de uma liberdade em relação ao objeto” (ADORNO, 2011, p. 337), de um elemento espiritual necessário à produção do moderno. Essa dimensão da *experiência do moderno* será cada vez mais explorada por Adorno, que passará inclusive a se questionar de que forma o momento da *recepção* da música poderia contribuir efetivamente com tal experiência – e é isso que investigaremos em seguida.

### ***Nova Música, rádio e público: repensando a experiência do moderno***

A crítica de Adorno à nova geração de compositores não se limitava a uma denúncia da matematização da série e da racionalização dos procedimentos compositivos, mas também apontava para certa separação entre produção musical e público. Em “O Envelhecimento da Nova Música”, Adorno sugere que houve uma mudança específica no tipo de relação mantida entre arte e sociedade. Ele assevera que se, por um lado, “o choque que [as obras] operaram em seu período heroico – [...] como na primeira performance de *Sagração da Primavera*, de Stravinsky – [...] foi resultado de algo perturbador e confuso” (GS 14, p. 143, ênfase nossa), por outro as composições da nova geração perdiam cada vez mais esse efeito de perturbação, causavam cada vez menos impacto. A perda de tensão emerge, novamente, enquanto tópico fundamental na crítica de Adorno à vanguarda musical, só que agora voltada à própria relação

entre público e obras. Ora, se a música é *moderna* também quando opera um *choque* no gosto corrente, quando transforma as próprias leis da comunicação e veiculação de sentido previamente consolidadas, há que compreender como se dá esse processo, a saber, como a sociedade reage criticamente à produção musical e como esta última, por seu turno, é socialmente mediada.

Podemos encontrar, na obra de Adorno, pelo menos dois fatores que explicariam o afrouxamento do “choque” na música do pós-guerra: primeiramente, os compositores teriam entronizado de tal modo o momento da construção, da sistematização do material, que o alcance de suas obras se tornava cada vez menor, restringindo-se a um minguado campo de especialistas e iniciados; em segundo lugar, os compositores não teriam explorado suficientemente o próprio potencial pedagógico e crítico dos meios de comunicação de massa – e Adorno passaria a conceber que o rádio cumpre uma função essencial na propagação e na transformação da música de seu tempo. Como veremos adiante, esses dois fatores trazem à tona uma visão muito menos rígida e formalista da obra de Adorno: ele não só estava preocupado em retirar a produção artística mais avançada de sua “torre de marfim”, do campo restrito dos “cultivados”, quanto também havia reconsiderado a função mesma dos meios de comunicação na produção de uma arte crítica.

Analisemos de modo mais claro esses dois momentos. No que concerne à crescente especialização da música, Adorno comenta, na década de 1960, que o construtivismo musical, a racionalização extrema da técnica, passou a afetar o “efeito social da nova música, em comparação com a música realizada há quarenta anos. [...] que os escândalos sejam cada vez mais raros; que a nova música não seja mais odiada como a destruição dos bens sagrados, mas banida, de preferência, em um âmbito especial consagrado aos especialistas [... são indícios da separação entre nova música e público]” (ADORNO, 2011, p. 342). Ora, se os procedimentos técnicos tornaram a produção da música alheia aos “não-iniciados”, se o público não *responde* mais tão ativamente às composições da vanguarda, qual seria então seu conteúdo crítico? Essa é uma questão implícita no capítulo “Modernidade”, que pertence à *Introdução à Sociologia da Música*. Nele, Adorno constata que a diminuição do elemento crítico e heroico da arte moderna, a saber, de suas grandes expectativas de transformação social, seria um tema de grande importância à Sociologia da Música:

O cerne da diferença sociológica entre a nova música produzida por volta de 1960 e aquela feita em meados de 1920 é, certamente, a resignação política, reflexo daquela aglutinação do poder social que interdita a ação [...] ou, então, transmuda-a na medida de outro poder. [...] O sentimento de que nada pode ser mudado recaiu sobre

a música. A determinação total, que já não admite nenhuma existência individual e autônoma diante de si, também é uma proibição do vir-a-ser (Id. Ibid.)

Aqui Adorno faz uma correlação importante, que nos permite entender de que forma os processos técnicos da música moderna guardam relações com a sociedade. Se, por um lado, o modernismo heroico da década de 1920 suscitava precisamente a libertação do sujeito em relação a sistemas que o cerceavam – daí sua crítica a um determinado poder aglutinado –, por outro o serialismo integral retrataria a integração da sociedade administrada, num aparente bloqueio à experiência autônoma e, conseqüentemente, à promessa de transformação que caracteriza a experiência do moderno. Para ele, a produção musical mais recente teria deixado de lado um impulso importante daqueles tempos “heroicos” da música: sua “*parcela de utopia*” (Id. Ibid.), isto é, sua promessa de reconfigurar a ordem social vigente e indicar, pela experiência do “novo”, um estado de coisas distinto. Essa possibilidade, tal como discutimos no primeiro capítulo, era de certa forma incorporada pelo impulso expressionista no começo do século XX. Mas vale lembrar, aqui, que Adorno não está querendo advogar um “retorno” aos procedimentos e experiências atreladas ao modernismo heroico. Seu objetivo era entender quais eram as dificuldades mais recentes da música moderna e como elas poderiam ser enfrentadas por um exame crítico do tempo presente.

Em outra passagem da *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno volta a situar a marcante diferença entre a radicação sócio-histórica das obras de Schoenberg e sua escola, por um lado, e o distanciamento que afetava a produção musical no pós-guerra, por outro.

A geração de Schoenberg, bem como a de seus alunos, sentia-se carregada por sua desenfreada necessidade expressiva [...]. Aquilo que neles tencionava vir à luz se sabia idêntico ao espírito universal. Falta, hoje, essa concordância com o curso da História, que ajudava a transcender o isolamento subjetivo, a pobreza, a detração e o escárnio. O indivíduo realmente impotente já não é capaz de tomar em consideração, de maneira tão substancial e relevante, coisas que realiza a partir de si mesmo e que se determinam como algo que lhe é próprio (ADORNO, 2011, p. 348)

Para Adorno, enquanto as produções de Schoenberg e sua escola mantinham ativa a necessidade de ruptura com a tradição, esta necessidade não era mais tão evidente na década de 1960. Nesse contexto, ele começa a repensar a ideia de modernidade, concebendo-a não apenas no nível da *produção* de obras avançadas, mas também como um aspecto a ser observado no momento da *recepção*. Seu interesse pela sociologia da música, então, caminhava em direção a um estudo de como a *reação* ao Moderno ainda poderia ser pensada enquanto *experiência* autêntica. Nesse sentido, “a possibilidade da própria experiência e a possibilidade de reagir ao novo são, pois, idênticas” (ADORNO, 2011, p. 337). Caso o

desenvolvimento técnico da arte moderna não acompanhe um desenvolvimento da *possibilidade de reação* crítica ao novo, seus esforços seriam inócuos.

O principal problema que Adorno nos aponta, portanto, parece ser o seguinte: se no pós-guerra havia, de fato, um tipo de prática artística que se dizia moderna, mas que não suscitava certa reação do público, tornava-se forçoso repensar quais são as brechas existentes na própria estrutura social vigente – brechas essas capazes de propiciar o reenlace crítico entre música moderna e sociedade. Quanto a isso, Adorno admite que ainda há possibilidades abertas porque ocorreu “algo relevante com a recepção da nova música” (Ibid., p. 343) nas décadas do pós-guerra. Um dos fatores positivos que o filósofo observa na vanguarda é o fato de ela encontrar “uma base bem mais ampla do que em seus heroicos anos” (Id., Ibid.). Essa asserção – que à primeira vista parece inconsistente com sua crítica anterior à especialização da música – torna-se mais clara se revisarmos o contexto da produção musical naqueles anos.

Em linhas gerais, as décadas de 1950 e 1960 são consideradas como a “era radiofônica” da música, não só devido aos inegáveis progressos técnicos de transmissão, mas também devido à exploração do fenômeno sonoro, dos experimentos eletrônicos com os quais se envolveram os compositores. Em 1951, por exemplo, Herbert Eimert fundou o “Estúdio de Música Eletrônica” [*Studio für Elektronische Musik*], projeto que não teria sido possível sem a promoção da rádio difusora *Westdeutscher Rundfunk*, o que proporcionou experimentos importantes com o material sonoro (Cf. OSMOND-SMITH, 2004, p. 338). Por “base social” Adorno entende a ocorrência dessa simbiose entre os esquemas de comunicação e a produção experimental, o que poderia expandir significativamente o alcance da música moderna. Ora, isso faz com que sua anterior crítica à reprodução da música no rádio – que apresentamos no capítulo 3 – deva ser repensada. Pois não se trata mais, como nos anos 1930 e 1940, de pensar o rádio apenas como veículo de transmissão e reprodução de obras já existentes, mas como uma plataforma importante de *produção* da nova música. Se, em textos anteriores, Adorno criticava o fato de não haver espaço para a música moderna no rádio, pois esse se limitava à transmissão de obras clássicas e de clichés culturais, agora é o caso de pensar o desenvolvimento de novos paradigmas de construção da música moderna através do rádio. Isso abria caminho para repensar a base social da nova música, seu novo alcance em relação ao público. Quanto a isso, o filósofo assegura que “a nova música, que se comprometeu com a tecnologia, encontra menos inimigos entre os milhões de entusiastas técnicos do que o expressionismo, comparativamente” (ADORNO, 2011, p. 344). Mas a questão era saber se essa base social estava sendo utilizada de modo a alcançar efetivamente o público e

proporcionar uma reação crítica – ou se, ao contrário, estava apenas servindo à estabilização e à neutralização. A conjuntura, segundo Adorno, era paradoxal: ao mesmo tempo em que a nova música no pós-guerra tinha um alcance social mais largo – pois passou a lidar ativamente com as novas tecnologias –, ela encontrava bloqueios no sentido de ir além do ciclo de especialistas e entusiastas “técnicos”; seu alcance, afinal, não era suficiente.

Considerando essas questões, Adorno se dedica, em muitos de seus textos tardios, a entender como os ouvintes se relacionam com a nova música e como suas reações poderiam ser autônomas. Esse direcionamento à recepção da música moderna não surge, na verdade, *ex nihilo*, mas resulta de uma longa experiência com os mecanismos de recepção da música via rádio: como vimos, no final da década de 1930 e início da década de 1940, Adorno envolveu-se com o *Princeton Radio Project* e em grande medida estudou o comportamento dos ouvintes. No entanto, a partir da década de 1950 o filósofo redirecionará tais experiências para compreender como o público reage ao “moderno”, e de que forma essas reações podem ser críticas, isto é, como podem conduzir o indivíduo àquela liberdade em relação ao objeto que o próprio conceito do “novo” requisita. É algo similar que encontramos no ensaio intitulado “Nova Música, Interpretação, Público” [*Neue Musik, Interpretation, Publikum*] (1957). Nele, vemos uma posição que de nenhuma forma confirmaria a tão famigerada imagem de Adorno como difamador dos meios de comunicação de massa:

Apenas o rádio poderia contribuir com isso [com a diminuição do hiato entre nova música e público]. Os ares de superioridade com respeito aos meios de comunicação em massa são uma idiotice: apenas mudando sua função [...] pode romper-se o monopólio da indústria cultural (GS 16, p. 49)

O que podemos constatar a partir disso é que, para ele, o rádio poderia contribuir com o rompimento da “letargia das massas” caso sua função fosse modificada – segundo a nossa leitura, caso a reprodução radiofônica efetivamente abrisse espaço àquela experiência do moderno, da liberdade de reagir ao novo. Essa é uma inflexão importante no seu pensamento: se antes o filósofo considerava que não havia espaço para a experiência da música moderna no rádio, e que a transmissão da música nesse meio tendia à dispersão, à regressão, seria o caso agora de compreender como o rádio pode *suscitar a crítica*. Em um debate com Stockhausen (“*Der Widerstand gegen die Neue Musik*”), transmitido por rádio em 1960, Adorno reitera a necessidade de aproximar a música avançada do público, atentando para o fato de que o envolvimento dos músicos com o rádio poderia constituir um meio importante para a realização de tal tarefa:

O que me parece ser, (...) no mais alto grau, progressista e avançado no rádio é [o fato de] que a concentração do poder artístico, que hoje nele se encontra, permite que algo decente ali ocorra, e algo do seu sentido, de seu conteúdo progressista, dá-se sem que se submeta a todo momento a medidas plebiscitárias (TWAA Ge 119/29)<sup>68</sup>

Aqui podemos ver que Adorno, em sua obra tardia, passa a encontrar forças “progressistas” no rádio precisamente devido ao crescente envolvimento dos jovens compositores com esse meio. Trata-se agora de pensá-lo não só no sentido da reprodução vinculada à indústria cultural e a seus mecanismos, mas também como um lugar de *produção* de música avançada e de não-submissão à lógica industrial que movimentava o meio. Nesse sentido, a própria crítica da reprodutibilidade técnica deveria ser pensada numa nova chave.

Anos depois – em 1963 – Adorno publica o texto “Sobre o uso musical do rádio” [*Über die musikalische Verwendung des Radios*], que amplia significativamente o escopo de seu estudo sobre as relações entre música moderna e rádio. Se, como vimos, na década de 1940 suas investigações concentravam-se principalmente na estrutura dos programas musicais americanos e no fato de elas reforçarem uma ideia de cultura “regressiva” – isto é, incapaz de acompanhar as mais recentes tendências da música modernista –, na década de 1960 Adorno terá que avaliar um contexto fundamentalmente distinto: “a reflexão sobre a relação entre tecnologia e música moveu-se para a [música] *eletrônica*, âmbito no qual os hábitos e compulsões das necessidades culturais aprovadas não são suficientes” (GS 15, p. 370). Isso quer dizer que a música eletroacústica passa a apresentar questões estéticas mais profundas, que ultrapassam o mero uso do rádio como instrumento de corroboração de um ideal retrógrado de cultura. No mesmo ensaio, Adorno vai mais além e caracteriza as “especulações eletrônicas” como tomadas pelo “ideal latente de uma música de rádio que não seria apenas estofa” (GS 15, p. 388), ou seja, que não se conforme a uma experiência regressiva. A “mistura” entre as técnicas produtivas inerentes à música e a tecnologia própria a um meio de massa como o rádio não é mais tomada como má ou regressiva em si mesma, mas como uma possibilidade de expansão da produção musical.

Essas considerações se relacionam a uma análise mais ampla sobre o elemento pedagógico dos meios de comunicação de massa – o que certamente se alinha à crescente

---

68 „Es scheint mir stattdessen in einem höheren Sinn gerade das Fortschrittliche und Progressive am Radio zu sein, dass die Konzentration von künstlerisch administrativer Macht, die sich im Radio heute findet, es eben erlaubt, dass etwas Anständiges dort geschieht, und etwas seinem Sinn, seinem Inhalt nach Progressives geschieht, ohne dass man dabei stets und in jedem Augenblick plebiszitären Maßstäben unterworfen wäre.“ (Ge 119/29)

preocupação de Adorno, nos anos sessenta, com temas como educação e democracia<sup>69</sup>. É precisamente isso que podemos encontrar também em “Sobre o uso musical do rádio”:

Seria necessário dispor o ouvinte de modo a que ele seja capaz de ouvir apropriadamente. [...] Pedagogicamente, os comentários junto à música [*running comments*] seriam um instrumento importante para a escuta estrutural: o público, consciente do sentido estrutural do fenômeno ao mesmo tempo em que ele decorre, poderia espontaneamente assegurar-se da estrutura (GS 15, p. 399)

Aqui pode-se antever o uso dos meios de comunicação para apresentar ao público a estrutura de uma obra e, por sua vez, produzir as condições para que o ouvinte possa reagir espontaneamente a ela. Nesse conjunto de textos dedicado à recepção radiofônica pode-se notar que Adorno teve de rearticular sua teoria da escuta para que ela acompanhasse as experiências mais recentes da nova música. Assim, o rádio não é visto mais como instrumento de controle e regressão, mas como meio de propagação da experiência disruptiva por promovida pela “música avançada”<sup>70</sup>. Nesse sentido, um modo de resistir à neutralização do moderno não seria pela apologia de uma arte que se desembaraça de todo e qualquer veículo de reprodução. Pelo contrário, a capacidade de reação ao novo deveria se tornar uma experiência “viva”, capaz de absorver aquilo que foi desenvolvido pela industrialização e, ao mesmo tempo, promover uma forma distinta de experiência.

### ***Música informal e “Verfransung” das artes***

Depois de todas as suas críticas ao serialismo integral, em 1961 Adorno profere mais um conjunto de palestras no fórum internacional de compositores, dessa vez com o pedido de que discorresse sobre a “música contemporânea” (Cf. KV, p. 646). As preleções de Adorno deram origem ao ensaio *Vers une musique informelle* [1961], texto em que se nota uma posição bastante mais maleável quanto aos novos desenvolvimentos da vanguarda, admitindo uma possível passagem do serialismo a uma *música informal* – da qual trataremos nessa seção. De saída, o que mais chama atenção nesse ensaio é o modo como Adorno admite que sua própria experiência do que seria “moderno” em música estava entrando em choque com a produção musical mais recente. Logo no início da palestra, ele expõe a situação com a qual

---

69 Para uma essencial análise do papel da educação e da democracia na obra tardia de Adorno, ver: Januário, A. “Educação, Maioridade e Democracia em Th. W. Adorno”. *Prometeus: Filosofia em Revista*. N. 26., 2018.

70 Em carta a Doflein, em 1961, Adorno comenta a sua crescente preocupação com a questão da escuta e a divulgação da música moderna: “se talvez me permita dizer que, durante os últimos anos, trabalhei bastante na questão da escuta e da adequada apresentação da música moderna” [“darf ich vielleicht sagen, dass ich über die Frage des Hörens und der adäquaten Darstellung moderner Musik gerade während des letzten Jahres sehr vieles gearbeitet habe (...)”] (ADORNO, T; DOFLEIN, E., 2006, p.257)

havia se deparado na maturidade: ou, por um lado, se aferrar à “própria juventude”, como se tivesse um “monopólio sobre a modernidade [...], se opondo àquilo que não é alcançado pela sua própria experiência” ou, por outro, simplesmente “seguir as mais recentes tendências para não ser excluído” (KV, pp. 383-384).

A situação na qual Adorno se encontrava poderia ser descrita nos seguintes termos: ou continuar sustentando uma ideia do “moderno” que se opõe às transformações mais recentes na prática artística – e que, portanto, mostra-se incapaz de compreendê-las em sua complexidade; ou, por outro, apenas seguir cegamente as novas tendências, para que sua teoria não seja dispensada como “conservadora”. Embora Adorno considere ambas as alternativas insuficientes, aqui vemos que, para ele, discorrer sobre a “música contemporânea” significava também assumir uma distinção importante entre aquela “modernidade” sobre a qual havia teorizado em seus primeiros textos e as mais recentes tendências na produção artística. De fato, seu paradigma para a arte moderna não poderia continuar se restringindo apenas às obras do “atonalismo livre” de Schoenberg e ao “monopólio” que parecia ter sobre a produção da Segunda Escola de Viena. Sua principal dificuldade poderia ser resumida nos seguintes termos: como realizar uma teoria da música moderna sem recair numa restauração de uma produção passada, por um lado, e sem seguir cegamente as tendências mais recentes, por outro? *Vers une musique informelle* é uma tentativa de responder a isso. Embora, como analisa Zagorski, a posição de Adorno ainda demonstrasse como um “antigo modernista se sentia quando confrontado com uma nova geração de progressistas” (2005, p. 695), a tentativa de reavaliar as possibilidades abertas à nova música, o esforço em repensar criticamente as possibilidades teóricas naquele contexto, podem ser entendidos como eixos fundamentais desse ensaio.

Mas qual seria, afinal, a motivação por trás do conceito de “música informal”? Uma primeira resposta a essa pergunta pode ser dada se recobarmos o fato de que, no final da década de 1950, Adorno havia admitido que determinações fixas sobre o sentido da linguagem musical não poderiam mais ser aplicadas à música – ou seja, não era mais o caso de buscar uma lógica entre antecedente e consequente abstratamente aplicada à prática compositiva. Ao mesmo tempo, para Adorno seria igualmente infrutífero continuar a manipular de modo sistemático o material musical, como se esse recurso à extrema racionalização técnica garantisse de saída o caráter “avançado”, moderno, da nova música. Nesse impasse, nessa recusa tanto da aplicação de categorias e formas tradicionais quanto da mera subserviência à matematização das séries, seria o caso de entender como a coerência de

uma obra pode ser construída desde “baixo”, desde a experiência mesma da composição, e não desde “cima”, como um esquema aplicado sobre o momento compositivo.

Eis que a ideia do “informal”, então, surge como possibilidade: segundo Adorno, não se trata de uma música totalmente sem forma, indeterminada – tal como propunham os experimentos do acaso – mas sim uma que produz formas “equivalentes” [*Äquivalente*] (GS 16, p. 204) durante a própria experiência compositiva. Sendo assim, o compositor se recusaria a prever o resultado de sua composição, a fim de tornar possível o *imprevisto*, ainda que com o máximo de atenção e rigor no *métier*. A “música da liberdade” ou música informal, nas palavras de Adorno, é aquela que “descarta todas as formas que se dispõem a ela de modo externo, abstrato, fixo” (GS 16, p. 496). Embora Adorno localize essa música da liberdade como uma possibilidade aberta pela fase do “atonalismo livre” na obra de Schoenberg, é preciso ressaltar que ele *não* pretendia afirmar a possibilidade de um retorno àquela prática compositiva, como se mais uma vez sua filiação à Segunda Escola de Viena o fizesse desconsiderar a importância dos mais recentes desenvolvimentos da vanguarda. Em carta a Krenek, Adorno chega a se referir ao conteúdo de *Vers une musique* como uma análise *positiva* da vanguarda: “Nesse texto você facilmente reconhecerá que eu não me devoto, como um entusiasta [*Schwarmgeist*], a nenhuma ilusão paradisíaca; a intenção do trabalho é muito mais a de mostrar como e em que sentido a experiência composicional deve ser *positiva*, segundo o que imagino.” (ADORNO; KRENEK, 1974, p. 156).<sup>71</sup> Isso é importante porque, ao longo do texto – e talvez como uma resposta ainda mais clara às acusações de Metzger –, Adorno passa a se referir diretamente aos novos compositores, analisando suas principais contribuições e a partir delas construindo propostas.

Em linhas gerais, tudo se passa como se Adorno reexaminasse seu modo de lidar com a nova geração, entendendo de que modo a particularidade das composições mais recentes poderiam apontar para uma transformação da experiência do moderno. Como bem afirma Hufner (1996), isso significa também uma autocrítica quanto ao conteúdo da *Filosofia da Nova Música*:

A autocrítica de Adorno indica uma mudança na interpretação da música que diferencia e ao mesmo tempo radicaliza as intenções da *Filosofia da Nova Música*. Somente a análise de detalhes específicos pode ser seguida pelo conhecimento filosófico, não sendo este o primeiro e abrangente, mesmo que se admita que uma

---

71 „Sie werden leicht an diesem Text erkennen, daß ich nicht paradiesischen Illusionen wie ein Schwarmgeist huldige; vielmehr ist die Intention jener Arbeit, gerade zu zeigen, wie und in welchem Sinn die kompositorische Erfahrung in dem, was ich mir vorstelle, *positiv* sein soll.“

'experiência das obras sem reservas' é dificilmente concebível (HUFNER, 1996, p. 157)

Essa intenção de pensar uma teoria “de baixo para cima”, ou seja, de uma teoria que não mais pressuponha critérios rígidos para a compreensão da música moderna é o que marca a ideia do “informal”. Tal noção também surge como um tipo de resposta de Adorno àquele quadro de nominalismo musical de que tratamos anteriormente. Conforme Zenck (1979), em Adorno “esta tendência [nominalista] está mais intimamente relacionada com o ideal da música informal: a forma não como uma entidade antecedente, mas como o cenário subjetivo de momentos individuais [...]” (p. 140). Tudo se passa como se cada obra, na sua especificidade construtiva, desse abertura a uma “forma” específica, que nasce de sua própria coerência interna.

Na medida em que se trata de um despojamento dos critérios que se aplicam desde cima às composições e que restringem a espontaneidade da produção, Adorno mais uma vez – assim como em “Critérios da Nova Música” – irá rever suas primeiras opiniões sobre a nova geração musical, especificamente seu encontro com Goeyvaerts, admitindo que ele havia “imposto” uma regra *a priori* que não mais deveria servir de guia para a prática artística. Dito de outro modo, Adorno reconhece que seu primeiro julgamento sobre a vanguarda havia ido contra suas próprias intenções teóricas:

em Kranichstein eu certa vez acusei uma composição de falta de determinação em sua linguagem musical [...] com a pergunta: ‘onde estão o antecedente e o consequente?’. *Isto deveria ser retificado*. A música atual *não se fixa* em categorias aparentemente tão universais como ‘antecedente’ e ‘consequente’, como se fossem inalteráveis. Em lugar algum está escrito que deva ter *a priori* elementos tradicionais (GS 16, p. 504, ênfase nossa)

Nesse ponto, aquelas diferenças notadas pelo filósofo entre a vanguarda do pós-guerra e o modernismo heroico das primeiras décadas do século passarão a ser tratadas de modo distinto, enquanto transformações que abrem espaço a uma nova teoria da música. O fato de ter reconhecido que categorias universais já não dão conta das produções musicais mais recentes indica a intenção de Adorno de construir uma posição teórica distinta.

Essas mudanças se tornaram tão contundentes que chegaram a extrapolar o âmbito de suas análises sobre música. Na década de 1960, Adorno havia se voltado cada vez mais ao modo como as artes convergiam, e isso se atesta por seu crescente envolvimento com a pintura, o cinema e, principalmente, com a literatura – temas de que trataremos ao longo desta segunda parte da tese. Quanto mais Adorno observava a necessidade de desfazer categorias

rígidas e fixas no tratamento da arte, mais ele tecia relações entre as diferentes artes e seus pontos de convergência. É o caso, por exemplo, da interessante conexão entre música e pintura pressuposta na própria ideia do “informal” – uma relação confirmada pelo próprio filósofo<sup>72</sup>. É sabido que, durante a década de 1950, Michel Tapié popularizou o termo “*art informel*” através da exposição “Signifiants de l’Informel”, mas a ideia mesma de uma pintura informal se manifestava também na Alemanha, mais precisamente através das obras de Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze) e Bernard Schultze. Adorno não só teve contato com esses desdobramentos nas artes plásticas, como também faz referência direta às obras desses artistas na *Teoria Estética*, na *Parva Aesthetica* e nos seus *Escritos Musicais*. Se observarmos especialmente o que ele comenta sobre Bernard Schultze em *Vers musique informelle*, encontraremos essa ponte entre pintura e música:

Mas depois da liquidação da linguagem orgânica da música, a música tornou-se mais uma vez imagem do orgânico através de sua organização imanente – algo análogo a importantes tendências em pintores contemporâneos como Schultze e Ness. Para a música, o ideal orgânico não seria nada mais do que o não-mecânico [*antimechanische*]. (GS 16, p. 526)

Seria, então, necessário esclarecer brevemente os termos da discussão. Embora a *art informel* seja um movimento de pintura não-figurativa, havia entre os artistas desse grupo uma inclinação a criar imagens que remetesse a elementos concretos, materiais, da experiência. Como afirma Dora Vallier, na *art informel* “pela primeira vez a forma é submetida à matéria. Não se trata mais de realizar uma forma concebida previamente, mas de a deixar surgir da matéria” (VALLIER, 1980, p. 248). O que Adorno constrói no trecho supracitado é uma analogia entre os aspectos antissistemáticos da *art informel* e o processo de diferenciação da música moderna: depois de liquidadas as grandes formas tradicionais (tonais) que pareciam conferir sentido à música – assim como questionadas as dimensões figurativas na pintura modernista – não se tratava de dispensar qualquer modo de consistência interna e de coerência, mas, pelo contrário, tratava-se de *produzir* consistência e organicidade a partir da composição mesma, sem necessariamente fazer referência a nenhum sistema consolidado ou previamente posto. Como Adorno pontua, no caso da música o orgânico é tudo aquilo que

---

72 Em carta a Steuermann, Adorno afirma: “O título ‘Música Informal’ foi escolhido em analogia à pintura informal; em francês, para irritar os nacionalistas alemães. Mas falei em alemão porque meu francês, que afiei na primavera, ainda não alcança a expressão de coisas tão difíceis” [“Der Titel ‘Musique Informelle’ ist in Analogie zur peinture informelle gewählt; Französisch, um die deutschen Nationalisten zu ärgern. Aber ich werde deutsch sprechen, weil mein Französisch, das ich im Frühjahr einigermaßen aufpoliert habe, doch nicht ausreicht, so diffizile Dinge auszudrücken.” (TWAA Br 1488/67)]. Sobre a relação entre “art informel” e “musique informelle”, ver também Paddison (2010, p. 5-8).

não é mecânico, que não se submete à previsão e ao controle irrestrito sobre a expressão. Expandindo a definição de Dora Vallier, o desafio seria fazer com que a forma musical emergisse do próprio material articulado, dispensando, assim, qualquer *a priori*, seja ele um sistema de organização automatizado, seja uma remissão direta às formas tradicionais.

Precisamente esse elo entre música e pintura será explorado em “Sobre algumas relações entre música e pintura” [*Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*], de 1965. Esse texto reflete uma profunda discussão de Adorno com o crítico e historiador de arte Daniel-Henry Kahnweiler – a quem dedica o ensaio. Nessa discussão, Adorno foca sobretudo nos conceitos de Kahnweiler de “deformação” (*déformation*) e “*écriture*”, que resumiriam a conexão mais clara entre música e pintura no mesmo contexto – e que são termos a que o filósofo recorre diversas vezes em sua obra tardia. Há que esclarecer, antes de tudo, o significado desses termos. Em linhas gerais, em seu trabalho sobre o cubismo Kahnweiler pretendia reavaliar aquilo que convencionalmente se compreendeu como a “deformação” cubista dos objetos “reais”. Para ele, a *déformation* cubista não consistia em um caminho em direção à abstração pictórica e à simples negação da forma<sup>73</sup>, mas demarca antes a necessária incompatibilidade e tensão entre aquilo que seria o “objeto real”, por um lado, e sua figuração formal no momento construtivo, por outro (Cf. KAHNWEILER, 1963, p. 103). Ao repensar a história de desenvolvimento do cubismo, Kahnweiler sustenta que “aquilo que marca a ruptura entre o cubismo e a linguagem pictórica anterior” seria precisamente o momento em que se torna patente que “a forma compacta, fechada, não os permitiria exprimir [as] aspirações [dos pintores] de maneira satisfatória” (Ibid., p. 29). Deve-se, então, entender as obras cubistas como criadoras de uma linguagem e de uma objetividade próprias, *de baixo para cima*, na medida em que seu princípio formal inscreve uma nova maneira de perceber e registrar o objeto, apartada de formas fechadas. Assim, a pintura torna-se “uma *écriture*” (KAHNWEILER, 1963, p. 219) específica, o registro de uma linguagem cujos signos “não imitam os objetos do mundo exterior” e nem pretendem fazê-lo. Kahnweiler vai mais além e, de uma maneira que muito se assemelha à de Adorno, mostra que “as necessidades da rígida

---

73 Em 1961, Kahnweiler envia uma carta a Adorno e manifesta sua preocupação sobre os rumos da pintura abstrata, além das similaridades desse processo de “fetichismo do material” na pintura com processo de fetichismo do som música de vanguarda: “Devo dizer que muitas coisas na nova música, a meu ver, sofrem do mesmo mal que certo tipo de pintura hoje em dia: tachismo, *action painting*, a saber, uma sobrevalorização do material, por um lado, e uma má compreensão do que seja a personalidade, por outro” [“Ich muss sagen, dass vieles in der neue Musik für mich am gleichen Übel krankt wie eine gewisse heutige Malerei: Tachismus, Action Painting, das heisst, an einer Überschätzung der Materie einerseits und an einem Missverständnis andererseits dessen, was eigentlich Persönlichkeit ist” (TWAA Br 0715/20)]

construção obrigaram os cubistas a inventar novos signos, que não se pareciam com aqueles empregues por seus predecessores” (Id., Ibid.).

A ideia do informal pode ser entendida como a linha subterrânea que organiza “Sobre algumas relações entre música e pintura”, principalmente se observarmos a seguinte passagem: “a quebra com a intenção através da criação da obra de arte – ‘criar coisas sem saber o que elas são’ – é o que confere à obra seu caráter de signo. Ela se torna signo por virtude de uma ruptura com tudo o que é designado” (GS 16, p. 634). O que Adorno mostra é que a obra pode ser construída e adquirir sentido – isto é, tornar-se *signo* – ao desenvolver um princípio formal imanente, que não se relacione a regras ou formas exteriormente projetadas. Nesse sentido, música e pintura convergem ao recusarem um paradigma externo, desenvolvendo uma linguagem que possui sua própria coerência interna; tornam-se, nessa medida, elas mesmas *informais*. A ideia do informal pode ser entendida, então, como abertura a um tipo de construção interna da obra que não precisa mais remeter nem a critérios rígidos, nem se ater aos limites do gênero.

Embora essa pareça uma concepção abstrata, ela na verdade tem uma radicação bastante concreta: o que importava a Adorno, em textos tardios, era compreender como duas dimensões aparentemente opostas da arte mais recente – a saber, por um lado a plena construção (serialismo) e, por outro, a dissolução total dos tipos e formas em direção ao “sem sentido” (aleatoriedade) – podem se mediar reciprocamente na falta de um recurso à tradição, e como essa abertura das formas poderia também expandir o próprio conceito de arte. Importava-lhe saber como o *imprevisto*, o *não-idêntico*, os elementos que não se resignam a formas previamente dadas, poderiam efetivamente se consolidar na totalidade de uma obra ou, em termos que serão explorados no próximo capítulo, como seria possível que a *construção* de uma obra de arte pudesse abarcar o “sem sentido”.

O problema da forma reaparece em 1966, na palestra “Os princípios formais da música contemporânea” [*Die Formprinzipien der zeitgenössischen Musik*]. Ali, Adorno volta a frisar a diferença entre os tempos “heroicos” da música moderna e as mais recentes produções da vanguarda:

Nos primórdios heroicos, nos revolucionários primórdios da nova música, portanto no período entre 1908 e a Primeira Guerra, [...] tentou-se configurar a Forma puramente a partir do impulso subjetivo, e eu penso que em muitas dessas tentativas, tal como algo das Cinco Peças para Orquestra de Schoenberg, [...] havia realmente

esforços de fazer uma forma construtiva que crescia desde baixo, que se originava puramente do impulso. Esse impulso foi, então, demolido [...] (TWAA Vt 246/17)<sup>74</sup>

O que se ressalta aqui é, mais uma vez, o fato de que os tempos “heroicos” da nova música deixaram em aberto uma possibilidade ainda não levada completamente a cabo, um problema que retorna com outros contornos nos anos do pós-guerra. Essa possibilidade era a de erigir uma forma objetiva, consistente, a partir da liberação do sujeito em relação às convenções. Quando Adorno volta a esse tema na década de 1960, no entanto, ele não está querendo advogar o simples retorno aos “anos dourados” do expressionismo, tampouco criticar a “decadência” da música modernista. Ele está, como podemos ver, retrazando a própria história da modernidade musical a partir dos problemas recentes e, com isso, estabelecendo uma perspectiva diferente da continuidade da “nova música”, uma continuidade que se estabeleça pelo impulso do informal.

Nessa nova configuração da prática artística dos anos 1960, Adorno compreendeu sobretudo a importância de analisar um movimento maior de convergência entre as artes. O fato de Adorno fazer remissões à pintura em *Vers une musique informelle*, e de inserir uma epígrafe do escritor Samuel Beckett – além de temas que terão correlação com a produção desse escritor, como veremos no próximo capítulo –, parece refletir um tópico importante de sua obra tardia: o fato de que os diferentes gêneros artísticos estariam cada vez mais imbricados e interrelacionados, como dissemos. Nesse sentido, a construção de coerência de uma obra não se reduziria ao modo como ela endereçava problemas formais advindos apenas de seu próprio meio – num domínio sobre o material artístico disponível ao gênero – mas nas conexões, cada vez mais complexas, com as diferentes formas de arte. Adorno já discutia essa tendência em um de seus cursos de estética de 1962, um ano depois de *Vers une musique*, ao introduzir o “complexo da imbricação [*Verfranstheit*] das artes” como um fenômeno que mostra como a arte então mais recente “de modo algum se fixa em sua pureza” (Vo 7020), mas tende a acolher tanto procedimentos formais advindos de gêneros distintos, como também materiais extra-artísticos.

---

74 „In der heroischen Frühzeit, in der revolutionären Frühzeit der neuen Musik, also in der Zeit etwa zwischen 1908 und dem Ersten Weltkrieg - viel länger ist das ja nicht gewesen, ähnlich wie in der Malerei übrigens der Kubismus - hat man die Versuche gemacht, die Form wirklich rein aus dem subjektiven Impuls heraus zu gestalten und ich würde denken, dass manche dieser Versuche, wie etwa die Fünf Orchesterstücke von Schönberg, [...] - da hat man also wirklich Versuche einer rein von unten aufsteigenden, also rein aus dem Impuls kommenden Formkonstruktion gemacht. Diese Entwicklung ist dann abgerissen, sie ist bei Schönberg schon abgerissen im *Pierrot Lunaire* [, von dem Sie alle ja wissen, dass er bereits längst, ehe man an Neoklassizismus gedacht hat, eine ganze Reihe sogen ...]“ (Vt 246/17)

Em 1966, na Academia das Artes em Berlim, Adorno retoma essa discussão ao participar de um ciclo de palestras que tratava dos “Limites e Convergências das Artes” (*Grenzen und Konvergenzen der Künste*). Naquela ocasião, o filósofo proferiu a palestra “A arte e as artes” (*Die Kunst und die Künste*), discutindo o então mais recente fenômeno de “imbricação” (*Verfransung*) dos gêneros artísticos<sup>75</sup>. Embora a tradução do neologismo seja um tanto difícil,<sup>76</sup> pode-se dizer que “Verfransung” é uma noção mobilizada por Adorno para lidar com a progressiva erosão das fronteiras que antes delimitavam as artes temporais e espaciais. Tal concepção indica que as práticas que antes organizavam os gêneros artísticos se tornaram intercambiáveis e, conseqüentemente, que os próprios gêneros se hibridizaram. Os exemplos oferecidos por Adorno são numerosos: a intrusão de práticas da música serial no processo compositivo da literatura, como nas obras de Hans Helms; a progressiva inserção de elementos temporais na escultura, exemplificada pelos móveis de Alexander Calder; e, quase numa referência cifrada, a dissolução paródica dos gêneros literários, que se impõe nas obras de Beckett – como veremos no próximo capítulo.

Se tomássemos como paradigma os escritos de um primeiro momento da obra de Adorno, poderíamos supor que esse processo de imbricação é contrário àquilo que o filósofo considerava ser “autenticamente moderno”. Em diversas passagens da *Filosofia da Nova Música*, como discutimos, Adorno acusa a prática da “pseudomorfose” na obra de Stravinsky, ou seja, critica o empréstimo de elementos formais que viriam da prática pictórica da montagem para o momento da composição musical. Ora, se a pseudomorfose foi criticada por Adorno, não seria também esse o caso para o conceito de “Verfransung”? Há o perigo de que as obras sejam progressivamente tragadas por uma tendência à pseudomorfose? Embora haja uma multiplicidade de opiniões entre os comentaristas quanto ao impacto desse conceito na obra de Adorno<sup>77</sup>, consideramos que ele assinala uma concepção distinta da aproximação e a interrelação entre as artes, inaugurando uma nova forma de compreender a intersecção entre os gêneros artísticos.

---

75 Como dissemos, segue-se aqui a tradução do termo proposta por Duarte (2009).

76 Em português, as possibilidades seriam tanto “imbricação” (DUARTE, 2009) quanto “convergência” ou “intermedialidade”, embora o termo sugira, de modo mais literal, um “entrelaçamento” ou um “enodamento” das artes (Cf. DURÃO, 2003).

77 Para melhor exemplificar: Borio (2006) sugere que há uma mudança de posição por parte de Adorno quanto ao tema da pseudomorfose – caminho também seguido por Duarte (2009) e discutido em sentido distinto por Socha (2015). Já Rebentisch (2003) parece se inclinar à associação entre a *Verfransung* e o tema do esgotamento das vanguardas. Powell (2013), por sua vez, liga o tema da imbricação à questão da aproximação da arte aos meios de comunicação de massa.

Nesse sentido, poderíamos dizer que a discussão sobre a música informal participa de um processo mais amplo de *Verfransung* das artes e, conseqüentemente, de uma transformação do diagnóstico de Adorno sobre a arte moderna. Diante de um contexto de práticas artísticas que já não acolhem formas rígidas, como sugere o conceito do “informal”, e que passam a questionar até mesmo o sentido tradicional de obra de arte, o que Adorno procura fazer é elaborar uma teoria que se aproxime do próprio caráter instável e flexível da experiência artística. Não fortuitamente, “A arte e as artes” é um texto em que Adorno reconhece a necessidade de uma teoria que compreenda que “os gêneros artísticos, devido às suas próprias leis de movimento, não estão mais dispostos a permanecer em suas zonas” (GS 10.1, p. 449). Em vez de apenas sugerir a “decadência” da arte no contexto de dissolução das fronteiras dos gêneros – e, com isso, se resignar a uma posição estética que recusa acompanhar os desenvolvimentos mais recentes da arte – o que Adorno nos indica é que seria preciso uma teoria renovada, que consiga abarcar a própria incerteza e flexibilidade das práticas artísticas. Trata-se também de um afastamento, por parte de Adorno, de uma estética normativa, uma vez que esta seria insuficiente para lidar com o contexto de crítica ao sentido tradicional de arte:

A imbricação das artes, hostil a um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, relações ordenadas dentro dos gêneros como uma garantia de sentido, quer sair do viés ideológico da arte que está em sua própria constituição como arte, como uma esfera autárquica do espírito. (GS 10.1, p. 450)

Seria necessário, então, de uma posição teórica que compreenda essa “hostilidade” da arte em relação às hierarquias de gênero – que, como nota Adorno, dominaram as estéticas tradicionais, como é o caso da de Hegel – e que se aproxime da abertura representada pelo processo de *Verfransung*.

Se a ideia de uma modernidade tardia indica uma crise no próprio quadro teórico que sustentou o modernismo heroico, o que Adorno passa a discutir é como *continuar* daí. Os tópicos da “perda de tensão”, do “envelhecimento”, do “enrijecimento” seriam figuras recorrentes na obra tardia do filósofo justamente por representarem esse lugar de esgotamento do paradigma do modernismo heroico, e a própria renegociação das premissas do “Moderno” nos anos 1950 e 1960. No entanto, isso não significa dizer que Adorno poderia ser considerado um “pós-moderno” *avant la lettre*. Peter Osborne antecipou uma tal tese no final dos anos 1980, ao analisar a obra tardia do filósofo e sustentar que, “devido a essa consciência, em primeiro lugar, do status problemático da arte moderna, e, em segundo, da conseqüente e crescente necessidade de uma reflexão teórica sobre seu sentido e

possibilidades, a obra de Adorno carrega o problema do ‘pós-moderno’” (OSBORNE, 1989, p. 24-25). Certamente essa tentativa de encontrar um “Adorno pós-moderno” nasce de uma intuição importante: há algo de distinto em seus textos tardios que não pode ser ignorado, e que parece não se adequar ao que se entende por uma ideia rígida de modernidade artística, que simplesmente se alinharia ao “progresso histórico” através do domínio técnico. No entanto, isso também conduz a um problema significativo, que é desconsiderar a radicação histórica dos textos de Adorno, isto é, ao fato de que eles dificilmente podem ser retirados do quadro de desenvolvimento do modernismo no pós-guerra<sup>78</sup>.

Diante disso, é sensato dizer que “Vers une musique informelle”, assim como outros textos da década de 1960, não se encaixaria em nenhum “pós” que veio “antes”. Como bem discutiu Socha (2018, p. 150ss), seria algo equivocado tomar essa posição como um signo da adiantada “pós-modernidade” adorniana – uma ideia por si só anacrônica e de difícil sustentação. No entanto, parece-nos que o que há de distinto em *musique informelle* tampouco pode ser ignorado. Há de fato premissas distintas nesse texto, e deixar isso de lado seria pôr a perder o fato de que o moderno deve ser entendido, antes de tudo, como “a expressão de uma posição histórica da consciência” (ADORNO, 1973, p. 76). Nesse sentido, o “informal” surge não como um elemento a compor certo inequívoco conceito de modernidade artística, mas sim como uma forma de *atualização* e *recomposição* dessa noção, que apresentava suas próprias demandas e problemas nos anos 1950 e 1960. Evitamos, desse modo, tanto recair em um conceito frágil e questionável como o de “pós-moderno”, quanto aderir a uma compreensão monológica e restrita do que teria sido o modernismo.<sup>79</sup>

Se pudéssemos, por fim, resumir o que significou a ideia do “informal” na obra de Adorno, teríamos que admitir que este *não é* um programa rígido de determinações para a música ou para as artes. Em nenhuma parte de seus escritos Adorno sanciona de que modo específico o compositor, ou o artista, deve executar essa arte voltada ao informal. Pelo

---

78 Mais recentemente, Peter Osborne abandonou uma tal ideia ao propor a existência, na obra tardia de Adorno, de certas ambiguidades na ideia mesma do modernismo (Cf. OSBORNE, 2013). É interessante notar como Osborne observa o lugar problemático da ideia mesma de arte moderna na obra de Adorno, embora ainda ele não se aprofunde nesse tema e se detenha muito mais à noção arte contemporânea.

79 Já Zuidervaart, por exemplo, sustentou uma tese um tanto similar ao que aqui defendemos – a saber, de que há tensões importantes na concepção adorniana do modernismo –, ao considerar que na estética tardia de Adorno há um “modernismo paradoxal”, uma antinomia que surgiria de sua própria filosofia da história (ZUIDEVAART, 1991, p. 275). Zuidervaart, no entanto, não se dedicou a essas transformações no pensamento de Adorno, limitando-se a notar como havia contradições e paradoxos inerentes no conceito do moderno. Eichel (1993) foi mais longe nesse sentido, ao investigar a obra tardia de Adorno como marcada por uma viragem em relação às vanguardas, mas se limitou a um quadro mais teórico sobre a ideia de vanguarda, deixando de estabelecer quadros comparativos entre textos desses “dois períodos” que aqui discutimos.

contrário, tal proposta permanece apenas como orientação à espontaneidade, recusando-se a determinar regras à prática artística. O informal nada mais é do que a possibilidade de que uma forma artística dê espaço à desintegração, a um conteúdo heterogêneo, sem lhe fazer violência – um caminho que levará à imbricação das artes. Assim previu Samuel Beckett, na literatura, que o grande objetivo do artista seria “encontrar uma forma que acomode a desordem” (BECKETT, 2005, p. 219). E, não por acaso, a epígrafe de *Vers une musique informelle* é tirada precisamente de uma obra do escritor irlandês. Investigaremos no capítulo 5 como os escritos de Beckett se posicionam em relação ao modernismo literário e como suas obras falam justamente através da “forma mutilada” a que fazia referência Adorno.

## Capítulo 5: Beckett e o modernismo tardio

“Quando Adorno se deparou com Beckett pela primeira vez”, relata Rolf Tiedemann, “e isso deve ter acontecido no início dos anos cinquenta [...], um ponto de referência seria criado na história da nova estética, comparável ao encontro de Benjamin com Brecht” (FAB III, p. 22). Tiedemann não exagera ao situar a obra de Beckett como um ponto de referência para a estética de Adorno. Em sua obra tardia podemos encontrar um número impressionante de referências, ainda que por vezes indiretas ou cifradas, à obra do escritor irlandês. Para além do ensaio voltado à peça *Fim de Partida*, menções surgem em escritos voltados à música<sup>80</sup>, em comentários críticos à “arte engajada”<sup>81</sup>, e nas diversas passagens da *Teoria Estética* – obra que, além de tudo, deveria ser dedicada a Beckett. Mas qual seria a razão de tamanho impacto da obra de Beckett sobre a filosofia de Adorno ou, dito de outro modo, o que o filósofo encontrava de tão relevante em sua produção literária?

A hipótese que desenvolveremos ao longo deste capítulo é a de que o impacto de Beckett sobre a estética de Adorno pode ser melhor compreendido se levarmos em conta o conjunto de problemas que o filósofo já havia encontrado na nova geração musical do pós-guerra. Se, como expusemos, o que havia de “mais avançado” em música servira como paradigma para as discussões de Adorno sobre a arte moderna, suas primeiras experiências com os jovens compositores do pós-guerra trouxeram consigo uma nova constelação de temas, que retornarão em suas análises sobre o escritor irlandês. Recapitulando brevemente, as questões que passaram a ser fundamentais para Adorno na década de 1950 foram as seguintes: (i) de que modo a construção plena de uma obra pode ainda dar espaço à contingência, ao que não é dominado pelo momento construtivo? (ii) por que transformações passou a noção mesma de “tradição”? e, como consequência, (iii) de que modo ainda pode ser reivindicada uma ideia forte de arte moderna depois da crise do sentido exposta pelo “nominalismo” artístico?

Assim, devemos primeiramente investigar como a interpretação de Adorno sobre Beckett se insere num quadro maior de debates sobre a produção artística no pós-guerra e,

---

80 Principalmente “Anotações sobre a vida musical alemã” [*Anmerkungen zum deutschen Musikleben*], “Dificuldades” [*Schwierigkeiten*], “Em direção a uma música informal” [*Vers une musique informelle*] e “Stravinsky: uma imagem dialética” [*Strawinsky: ein dialektisches Bild*].

81 “Engagement” [1962] (GS 11)

depois, discutir de que modo a obra do escritor traria três “respostas” às questões que lançamos, respostas que seriam, respectivamente, as seguintes: (i) a obra de Beckett abre espaço à contingência e ao “não-idêntico”, encenando a possibilidade de uma “construção do sem sentido”; (ii) haveria, em Beckett, um questionamento da própria ideia de tradição enquanto transmissão de sentido; e por fim (iii) o esboroamento dos gêneros em Beckett, o que corresponde ao processo de “imbricação” das artes, colabora com uma noção mais ampla de arte moderna.

### ***Introdução: Adorno e Notas de Literatura***

Embora referências literárias atravessassem toda a obra de Adorno, apenas a partir da década de 1950 seus estudos se direcionaram de modo mais extensivo à análise literária, dando corpo às suas *Notas de Literatura*. Mas antes de qualquer imersão nos ensaios que compõem tais livros e, segundo nossos propósitos, antes mesmo de qualquer indagação sobre a relevância de Beckett para a obra de Adorno, será importante observarmos o contexto que envolve a dedicação do filósofo à crítica literária.

De início, é preciso observar que o retorno de Adorno à Alemanha e seu contato com a produção europeia do pós-guerra causa um profundo impacto em suas reflexões sobre arte. Além de observar uma mudança substancial na produção da vanguarda musical, Adorno refere-se à “esterilidade” do quadro cultural do período. Em “A cultura ressuscitada” [*Die auferstandene Kultur*] (1949), conferência veiculada no mesmo ano de seu retorno, ele afirma:

Falar de esterilidade não é nenhum exagero, e isso se pode comprovar comparando a situação de agora com aquela de depois da Primeira Guerra Mundial. Naquela época existia o expressionismo [...] os quadros de Klee, a prosa de Kafka e a fase mais produtiva da música de Schoenberg teriam sido impossíveis sem esse impulso do expressionismo. Certo é que o expressionismo pressupôs um grande esforço da consciência de romper com a convenção e dar voz ao Eu isolado [*vereinsamten Ich*] em um mundo enrijecido. *Nada hoje acontece* que seja comparável à força e à firmeza que havia naquela intenção – *nem na Alemanha nem nos demais países europeus* (GS 20.2, p. 458, ênfase nossa)

A comparação feita é entre aquele momento que sucede a Primeira Guerra, em que irrompia o expressionismo, e a aparente aridez na produção cultural posterior à Segunda Guerra – no caso da literatura, ainda marcada tanto pela produção de escritores conservadores, que

permaneceram na Alemanha durante o Terceiro Reich<sup>82</sup>, quanto por certa tentativa de restituir uma “tradição cultural” alemã através do estudo dos clássicos<sup>83</sup>. Se parecia não haver mais nada comparável aos “anos dourados” do expressionismo, o que restaria de força crítica, heroica, para a literatura modernista? Essa é uma questão que direcionará, pelo menos em um primeiro momento, o posicionamento público de Adorno quanto aos rumos da produção cultural. Isso fica claro quando consideramos que mais da metade dos textos reunidos no primeiro volume de *Notas de Literatura* consiste em discursos voltados ao público, que levantam temas literários abrangentes como a posição do artista no contexto social ou a relação entre poesia lírica e sociedade<sup>84</sup>. Sua preocupação com a circulação da crítica literária no espaço público andava a par com a necessidade de repensar o quadro de reconstrução cultural no país.

É na palestra “Sobre a crise da crítica literária” [*Zur Krisis der Literaturkritik*], veiculada pela *Bayerischer Rundfunk* em 1951 e publicada em 1952, que podemos encontrar um posicionamento ainda mais claro do filósofo acerca do lugar da crítica literária. Adorno sugere que “a tarefa do crítico literário se deslocou para reflexões mais amplas e densas porque a literatura, como um todo, não pode mais reivindicar a dignidade que possuía há trinta anos” (GS 11, p. 664). O diagnóstico de Adorno é a de que a própria noção de “crítica” de arte, que durante os anos do nazismo fora suprimida pela ideia de apreciação ou “contemplação de arte” [*Kunstabetrachtung*], passava por uma reabilitação problemática, parecendo se reduzir a um “serviço elevado de informações” sobre obras. Além disso, havia no contexto uma forte polarização no que diz respeito à arte moderna. A separação entre defensores e detratores do modernismo ganhou contornos políticos com a Guerra Fria e os discursos do filósofo foram, em grande parte, responsivos a esse estado de coisas. Em 1950,

---

82 Como, por exemplo, Hans Egon Holthusen (Cf. CARPEAUX, 2013, p.225; Cf. MÜLLER-DOOHM, 2005, p. 331). Ver, por exemplo, as críticas de Adorno a esse escritor em cartas direcionadas a Thomas Mann, no ano de 1949 (Cf. ADORNO; MANN, 2006).

83 Adorno criticara a tentativa de recuperar, irrefletidamente, a identidade nacional através da “educação pelos clássicos” e do reestabelecimento acrítico da noção de *Bildung*. Para ele, recuperar um conceito postigo de tradição cultural só faria acentuar a cegueira sobre o passado, bloqueando ao mesmo tempo qualquer reflexão crítica sobre o presente. Nesse sentido, palestras como “A ferida Heine” pretendiam discutir como as obras de escritores canônicos poderiam ser repensadas levando em conta a situação presente, ou seja, considerando como as condições sócio-históricas atuais iluminariam o passado. As obras de Heine, por exemplo, são tomadas por Adorno não por estarem inseridas numa grande tradição romântica alemã a ser venerada, mas antes por já anunciarem uma fratura, uma “ferida”, na própria continuidade histórica dessa tradição – elas seriam, por esse motivo, “modernas”.

84 Wiggershaus comenta o quanto essa inserção de Adorno no espaço público foi importante para os debates da época: “a palestra de rádio ‘Poesia Lírica e Sociedade’, veiculada pela RIAS em Berlim em 1951, inaugurou uma abordagem de interpretação literária que tem por base uma teoria social, algo que era novo na República Federal da Alemanha, onde eram dominantes interpretações imanentes ou ontológicas” (WIGGERSHAUS, 1995, p.508)

por exemplo, Adorno participou de uma importante discussão sobre os rumos da arte moderna, um debate que encenaria essa polarização. Organizado por artistas do grupo *Darmstädter Sezession*, críticos e historiadores de arte se reuniram para discutir “A imagem do homem em nosso tempo” [*Das Menschenbild in unserer Zeit*], isto é, discutir em que medida a arte moderna poderia oferecer uma imagem da humanidade depois da catástrofe.<sup>85</sup> Embora o debate se centrasse nas artes visuais, duas posições bastante distintas sobre as tarefas gerais da arte moderna ali se confrontaram: por um lado, a defesa enfática das experiências do modernismo – protagonizada, naquela situação, por Johannes Itten através da conferência “Sobre as possibilidades da arte moderna” [“*Über die Möglichkeiten der modernen Kunst*”] – e, no outro extremo, a posição do historiador Hans Sedlmayr, que acusava “Os Perigos da Arte Moderna” [“*Die Gefahren der modernen Kunst*”], seguindo a mesma linha de seu livro “Perda do Centro” [*Verlust der Mitte*], mencionado criticamente por Adorno em diversos ensaios.

Para Sedlmayr, a arte moderna espelhava as condições fraturadas da experiência do homem na modernidade e, por esse motivo, seriam distorcidas e inadequadas a um ideal de cultura “humanista” a ser promovido. Curiosamente, o teórico também interpretou a *Filosofia da Nova Música* como uma obra que manifestou e denunciou os principais “perigos” da arte moderna:

Em uma outra apresentação, que vem de premissas inteiramente distintas, encontrei de modo grandioso perigos eminentes, não descritos aqui por mim: no livro de Adorno sobre a *Filosofia da Nova Música*. Lá, o extremo perigo dessa situação é apresentado de uma maneira que me assustou ainda mais, e que é mais urgente do que aquilo que de outro modo me separa da visão fundamental do universo de Adorno [...] (SEDLMAYR in EVERS, 1951, p. 206)<sup>86</sup>

Decerto as grandes ameaças a que se refere Sedlmayr dizem mais respeito ao capítulo sobre Stravinsky e ao eventual risco da “restauração” ali apresentado. De qualquer modo, o fato de ter situado a *Filosofia da Nova Música* como uma crítica ao avanço do modernismo é no mínimo curioso e certamente antecipa o quanto a obra de Adorno seria desvirtuada e aproximada à posição conservadora que ele mesmo buscava atacar.

---

85 Cf. *Das Menschenbild in Unserer Zeit*, Darmstaedter Gespraech. Darmstadt: Neue Darmstaedter Verlagsanstalt, 1951.

86 “Ich habe in einer Darstellung, die aus gänzlich anderen Voraussetzungen kommt, in großartiger Weise eminente Gefahren, die ich hier nicht erwähnt habe, gefunden: in dem Buch von Adorno über Philosophie der Neuen Musik. Dort wird das ungemein gefährliche dieser Situation in einer Weise dargestellt, das sogar mir noch Gruseln eingejagt hat, und das ist um eindringlicher, als mich sonst von der Grundanschauung des Herrn Adorno Welten trennen“ (p.206)

No entanto, também é preciso observar que no pós-guerra Adorno dificilmente se alinharia a uma defesa meramente entusiasmada da arte moderna. Seu intuito era o de criticar tanto o culto a um conceito abstrato de arte moderna quanto os discursos a favor de uma concepção de “humanismo”, de que desconfiava.<sup>87</sup> Tratava-se mais de mensurar as consequências da quebra na continuidade da produção artística, e isso Adorno já manifesta nos debates da Darmstädter Gespräch, quando menciona a “crise da obra” (*Krise des Werks*), o momento em que não há mais critérios autoevidentes para medir a qualidade ou o caráter progressista de uma obra de arte. Para ele, essa crise estaria muito mais “relacionada com as transformações estruturais nas pré-condições da produção artística do que na falta de capacidade técnica dos artistas” (ADORNO in EVERS, 1951, p. 194). Assim, a situação incerta da arte no pós-guerra decorreria do fato de “não haver um padrão aplicável, de uma vez por todas, para medir a perfeição técnica das obras contemporâneas” (Id., Ibid.). Isso não quer dizer que, tal como Sedlmayr, Adorno adotasse um tom pessimista quanto à “perda de centro da arte”. O tópico da *crise* da arte aparece muito mais como marca da transição de momentos em sua obra: se no passado era possível atribuir uma distinção qualitativa entre a arte moderna “avançada” e as produções culturais “regressivas” (Cf. Parte I), a situação do pós-guerra tornava cada vez mais difícil uma tal separação. A instabilidade e a perda de parâmetros seriam, então, a marca deste modernismo tardio, apresentando novos problemas à teoria de Adorno.

Em outro ciclo de debates, que ocorreu na década de 1950 e que tinha por tema a questão “A arte moderna é administrada?”<sup>88</sup> [*“Wird die moderne Kunst ‘gemanagt’?”*], Adorno afirma que “na divisão entre amigos e opositores da nova arte, reside em um erro de raciocínio [*Denkfehler*]” (GS 10.1, p. 330). Se, por um lado, a simples defesa da arte moderna fazia com que o conteúdo mais radical de suas inovações fosse esvaziado e catalogado como bem cultural disponível ou como um grande “estilo” a ser seguido, por outro, aqueles que acusavam a decadência da arte moderna a fim de defender um humanismo nas artes deixavam

---

<sup>87</sup> Adorno havia exposto essa ideia em um dos “Diálogos de Darmstadt” cujo título era “Organização e indivíduo”, em 1953: “Continuamente ouvimos a afirmação de que a única coisa que importa é o homem. Mas se se expressa aquilo que o homem tem que aguentar sob si, debaixo da pressão do mundo endurecido, voltam-se contra o crítico mesmo e ele é acusado de inumanidade. A frase de que a única coisa que importa é o homem é uma dessas frases abstratas, ao mesmo tempo dificilmente rebatíveis, com as quais se mescla de modo funesto o verdadeiro e o falso” (GS 14, p. 71)

<sup>88</sup> Também esse ciclo de debates foi pensado como uma ocasião de embate entre opositores e defensores da arte moderna. É nesse sentido que, no convite enviado a Adorno, os organizadores do evento o avisam que nas palestras “também terão palavra proeminentes opositores da arte moderna” [“(…) werden an dem Gespräch insbesondere auch prominente Gegner der moderne Kunst zu Wort kommen”] (TWAA Ei 010/1). Embora Adorno não tenha conseguido participar presencialmente, seu texto foi lido e discutido naquela ocasião.

de perceber como as marcas da inumanidade ainda permaneciam latentes depois da guerra, necessitando serem pensadas e expressas. A isso se acrescenta o fato de que a defesa de uma arte engajada, ou a discussão acerca do conteúdo político que as produções artísticas deveriam necessariamente veicular, parecia ofuscar a dimensão de autonomia da arte e pôr em cheque, dessa maneira, seu substrato crítico<sup>89</sup>.

A obra de Samuel Beckett se difundiu na Alemanha precisamente nesse contexto de adensamento das discussões em torno do “conteúdo” e da “forma” que a arte moderna deveria assumir depois da guerra. De 1953 a 1954, a peça *Esperando Godot* fez um impressionante sucesso, tendo sido montada em 20 teatros do país (ZIPES, 1982, p. 153) e sendo seguida, no ano de 1957, por *Fim de Partida*<sup>90</sup>. A obra do escritor e dramaturgo irlandês não só foi comentada com entusiasmo pelos críticos, como também explorada por supostamente “favorecer a interpretação do ‘absurdo’, a busca pela visão de mundo ‘obscura’ de um autor que então deveria oferecer (...) debates filosóficos sobre angústia e o desgosto” (VÖLKER et al., 2011, p. 215). Nessa medida, a obra de Beckett foi rapidamente associada tanto a certa catástrofe da civilização, que corrobora aquela ideia de arte moderna como espelhamento da “perda de centro” da cultura europeia, quanto a determinada visão da *condição humana*, em acordo com a filosofia existencialista então em voga (cf. NOERR, 1996, p. 20). A busca pelo *sentido* oculto de suas obras, no entanto, levava os críticos a um impasse: se por um lado elas pareciam encarnar a experiência “do holocausto, a devastação no pós-guerra, o destino catastrófico da civilização, ao mesmo tempo não se reportavam [diretamente] a nenhum desses sentidos” (CONTI, 2004, p. 278), esvaziadas que eram de qualquer referência histórica.

Em suas interpretações sobre Beckett, Adorno se contrapôs a essas tendências<sup>91</sup>. Para ele, o caráter inquietante das produções do escritor, que muitos consideravam “absurdas” ou desesperadoras, não residia em nenhuma *mensagem* a ser decodificada, tampouco no modo pelo qual elas supostamente simbolizavam uma imagem “distorcida” da humanidade depois

---

89 Adorno critica essas duas tendências em “Engajamento” [“Engagement”]: “essa antítese é um indicativo do quão questionável é a arte hoje. Cada uma das duas alternativas se nega a partir da outra: a arte engajada porque, enquanto arte necessariamente deslocada da realidade, ela nega sua diferença em relação à realidade; e a ‘arte pela arte’, porque através da sua absolutização ela também nega a conexão indissolúvel à realidade que está contida na autonomia da arte enquanto seu *a priori* polêmico” (GS 11, p.409-410)

90 *Fim de Partida* teve um debut controverso na Alemanha, no Schloßpark-Theater – tendo sido retirada depois de apenas 8 performances (Cf. NIXON et al., 2011, p.77)

91 É preciso também registrar aqui que essa tendência se consolidou no célebre livro “Teatro do Absurdo” [1961], em que Martin Esslin viria a reforçar a associação da obra de Beckett à ideia de absurdidade – posição que Adorno critica reiteradamente.

das catástrofes<sup>92</sup>. Como nota Tiedemann, o que interessava a Adorno era o modo como em Beckett “as categorias tradicionais da arte eram postas em juízo” (FAB III, p. 18). Adorno passa a se interessar pelas obras do escritor porque elas criticavam a própria ideia de uma arte que “comunica” uma mensagem, que se submete a qualquer forma de técnica ou discurso totalizante. Em meio à aparente esterilidade na produção cultural do pós-guerra, Beckett sinalizava novos direcionamentos para a arte moderna, indicando um tipo de produção que não se resigna nem à adequação aos sistemas interpretativos, nem à simples tematização de conteúdos políticos. Além disso, o escritor irlandês, como aponta Adorno, tinha uma “idiossincrática sensibilidade em relação ao Modernismo” (FAB III, p. 32), ou seja, suas obras conseguiam expor os próprios limites e possibilidades do projeto modernista no contexto do pós-guerra – é isso que examinaremos adiante.

### *A “construção do sem sentido” em Beckett*

“Oh I am ashamed/ of all clumsy artistry / I am ashamed of presuming/to arrange words/ of  
everything but the ingenuous fibers / that suffer honestly”

Beckett – *A Casket of Pralinen for the Daughter of a Dissipated Mandarin*

Em um de seus cursos de estética, ministrado uma semana depois de seu encontro com Beckett em 1958, Adorno já sugere que o escritor irlandês lhe havia indicado uma “tarefa” importante para a arte contemporânea: “na *situação atual* a tarefa da arte em geral consiste, até certo ponto, em dar expressão ao danificado – *como me disse há apenas uma semana Samuel Beckett* –, àquilo que nos homens é impotente e reprimido, e não ao poder e à glória com a qual se ocupou (...) a arte” (Äs, p. 89, ênfase nossa). Aqui Adorno antecipa um tema que atravessa seus textos tardios, a saber, a busca por uma forma de arte que não se curve à construção absoluta, que dê espaço à contingência, ao “não-idêntico”. Mas em que medida a obra de Beckett é perpassada por um programa estético desse tipo?

A despeito da multiplicidade de aproximações oferecidas pela produção de Beckett, é possível encontrar certo “programa” que atravessa suas principais obras. Tal programa foi por ele esboçado em 1937, na famosa “carta alemã” a Axel Kaun, em que o escritor afirma a

---

92 Esse seria o caso de Lukács que, em *Realismo Crítico Hoje* [1958], enxerga em Beckett e na arte moderna a representação “da mais alta degradação humana” (1962, p.31).

intenção de realizar uma “Literatura da Despalavra”<sup>93</sup> [*Literatur des Unworts*]. Por “despalavra”, Beckett parece indicar uma orientação poetológica que busca “perfurar um buraco após outro nela [na linguagem], até o que comece a se infiltrar aquilo que se esconde por detrás – alguma coisa ou nada” (BECKETT, 1984, p. 52). Como se verá, em grande medida esse tipo de “pesquisa” composicional pretendia se contrapor ao programa do alto modernismo, repensando suas premissas de domínio sobre o material.

De modo sumário, é possível explicar a literatura do *alto modernismo* (ou do modernismo heroico, utilizando nossos termos) como caracterizada por uma tentativa de explorar ao máximo a capacidade semiológica dos gêneros literários e do sistema linguístico. Como exemplo que nos vem realmente ao caso, essa seria a matriz dos romances de James Joyce – que foi mentor do jovem Beckett –, os quais frequentemente provocam na crítica a impressão de possuírem uma tal coesão entre as partes e o todo que mesmo os seus menores detalhes contribuiriam para o complexo de sentido da obra.<sup>94</sup> Não sem motivo, o romance *Ulysses*, décadas depois de sua publicação, tornou-se um modelo para compositores do serialismo integral. Pierre Boulez, por exemplo, comenta o romance nos seguintes termos: há uma “especificidade da técnica para cada capítulo, [o que demonstra...] o fato de que técnica e história são uma mesma coisa. A técnica (...) é rica, algo que eu nunca antes vi num livro” (BOULEZ *apud* PEYSER, 2008, p. 160). Assim como cada episódio do romance exporia uma ou várias técnicas narrativas a serem exploradas e rearranjadas, o serialismo integral, enquanto “música racionalizada”, manipularia ao máximo as diferentes dimensões ou parâmetros do som, operando na música o caminho que *Ulysses* havia aberto na literatura.

A obra de Beckett, no entanto, situa-se exatamente no *esgotamento* de um tal paradigma de domínio sobre o material, ou, como ele mesmo observa, no esgotamento da “apoteose da palavra” (1984) que se manifestava na obra de Joyce. Sua intenção seria não apenas se desfazer da camisa de força do estilo, mas também romper com a crença de que o material linguístico fornece ao artista um veículo adequado para a plena “expressão”, capaz de ser integralmente explorado e dominado. Beckett chega a referir-se de modo direto à questão, ao opor-se ao programa estético joyciano:

---

93 Conforme a tradução de Fábio de Souza Andrade (2001).

94 Isso se pode confirmar na grande quantidade de teorias que pretendem encontrar um “princípio”, um “fio condutor que permita explicar de que modo suas obras foram tramadas (Cf. Kenner, 1978), ou mesmo na grande quantidade de notas explicativas que precisam ser feitas às edições do *Ulysses*, a fim de elucidar as referências que o autor tece ao longo da trama.

Joyce é um excelente manipulador do material – talvez o *maior*. Ele fazia suas palavras renderem ao máximo na obra. Não há nenhuma sílaba que seja supérflua. O tipo de obra que eu realizo é uma na qual eu não sou o senhor do meu material. (...) Ele [Joyce] tende, como artista, à onisciência e onipresença. Eu trabalho com a impotência, ignorância (BECKETT *in* GRAVER, 1979, p. 162)

Aqui poderíamos ver manifesta a posição crítica de Beckett quanto ao impulso “heroico”<sup>95</sup> de revolucionar a palavra. Contra o privilégio de uma racionalidade estética que manipula a linguagem e as formas, exercendo controle sobre suas possibilidades expressivas para que “nada seja supérfluo”, a obra de Beckett colocava em primeiro plano um tipo de *enfraquecimento* da palavra, dando forma a uma estética da impotência. A fim de *depauperar* a linguagem, Beckett passa a escrever também em francês. Se pensarmos na estrutura arquitetônica do *Ulysses* como exemplo singular de domínio sobre os estilos e sobre a língua inglesa, a escolha do francês sugere precisamente a tentativa de reduzir o controle sobre a linguagem, de dar espaço às contingências e falhas que surgem espontaneamente no emprego de uma língua estrangeira. Tal enfraquecimento da palavra aponta, como notou Gontarski, para uma rejeição “da grandiloquência do Modernismo” (GONTARSKI, 2002, p. 13). Trata-se de mobilizar um vocabulário simples, que persegue mais a *subtração* do sentido do que sua progressiva incorporação.

Assim como Shane Weller (2015) e Gontarski (2002), entendemos que o programa da “literatura da despavira” coloca a produção beckettiana numa tensão importante não apenas com a obra de Joyce, mas com aquele “modernismo heroico” e suas realizações. Nossa hipótese é a de que a obra de Beckett torna-se paradigmática para a estética de Adorno precisamente porque traz à tona essa tensão, colocando em causa a *continuidade* do projeto modernista enquanto tendência de dominação sobre o material – aquilo que Adorno já havia pressentido em relação ao serialismo integral. Nessa medida, o filósofo teria visto na obra de Beckett um tipo de produção artística que se recusa a continuar, sem mais, o processo de racionalização do material que serviu de fio condutor para aquele “projeto” modernista. Mas devemos, aqui, manifestar uma advertência: não seria o caso de associar Beckett a uma posição “pós-moderna” – como propôs Hassan (1982 [1971]) –, mas antes de perspectivar sua obra como uma crítica imanente ao programa modernista, que expõe suas limitações e possibilidades latentes. Tal como observa Mapp, Beckett “forçou as reivindicações artísticas por autonomia e autodeterminação até seus próprios limites, a fim de expô-los” (MAPP, 2006,

---

95 Beckett chamou também de “heroico” aquilo que Joyce realizava: “eu lembro de ter me referido às conquistas de Joyce. Eu tinha uma grande admiração por ele. Era heroico, épico, aquilo que ele havia atingido. Mas eu me dei conta de que não poderia seguir o mesmo caminho” (BECKETT *in* KNOWLSON, 1996, p. 145)

p. 163), ou seja, a fim de expor como a racionalidade estética esbarraria necessariamente na impotência e no “absurdo”.

Essa posição limítrofe em relação ao projeto modernista também pode se confirmar no distanciamento de Beckett em relação a Kafka, cuja obra estaria igualmente atrelada a certo princípio de competência técnica, da coerência ou controle sobre o material:

O herói kafkiano tem uma coerência de propósito. Ele está perdido, mas não é espiritualmente precário, não está se desintegrando. Meus personagens parecem se desintegrar. Outra diferença: nota-se como a forma em Kafka é clássica (...), quase serena. Ela *parece* estar ameaçada a todo momento – mas a consternação está *na* forma. Na minha obra há consternação *por trás* da forma. (BECKETT *in* GRAVER, 1979, p. 162)

A coerência de propósito da obra kafkiana estaria justamente na estrutura “épica” de suas obras, como vimos no segundo capítulo deste trabalho. A “consternação” em Kafka “está na forma” porque esta última se mantém intacta mesmo nos momentos da narrativa onde a estrutura do gênero parece ameaçada. Como sugere Dearlove (1982, p. 13), ainda que os romances de Kafka sejam permeados por momentos de ansiedade e absurdo, ainda há padrões literários capazes de manter incólume a estrutura narrativa. Em suma, enquanto o absurdo é “conteúdo” *no interior* da narrativa de Kafka, em Beckett essa perturbação é o seu próprio princípio *formativo*, ou construtivo, para usar o termo de Adorno. Se tomada de modo mais amplo, a intenção beckettiana era extrapolar aquilo que foi realizado por Kafka e expor como as próprias formas literárias podem ser infiltradas pelo que antes era apenas contido nelas, a “desordem”.

Vale notar, como também indica Weller (2010, p. 186), que Adorno manteve uma interpretação algo similar àquela de Beckett no que concerne à questão da “coerência” em Kafka. A esse propósito, Adorno escreve que “em sua prosa [a de Kafka], cada sentença foi moldada por uma consciência em pleno controle de si mesma; ao mesmo tempo, cada sentença foi retirada da zona da insanidade” (GS 10.1, p. 265). Como já pudemos discutir, as obras de Kafka ainda estariam vinculadas a formas tradicionais porque elas apresentariam um “princípio hermético” [*hermetische Prinzip*] ou uma “medida de defesa” [*Schutzmaßnahme*] formal capaz de conter os elementos absurdos, disruptivos, no interior da estrutura narrativa – por isso há um “controle” e um domínio sobre os meios<sup>96</sup>. Nesse sentido, poderíamos dizer que a forma kafkiana ainda é “serena”, como sugeriu Beckett, justamente por ter uma

---

96 Nas palavras de Adorno: “o princípio hermético tem, entre outras coisas, a função de uma medida de defesa” (GS 10.1, p. 265)

“medida de defesa” que impede que as tensões desintegram o gênero, mantendo assim a obra de Kafka conectada ao paradigma de exploração e realização da forma romanesca, como tratado no segundo capítulo desta tese<sup>97</sup>.

Nesse ponto de nossa investigação, poderíamos dizer que há um novo ângulo a partir do qual explorar a importância do “programa” de Beckett para a filosofia de Adorno. Se literatura da despalavra se contrapõe à tendência de controle absoluto do material, a obra de Beckett inaugura um tipo de estética crítica voltada à contingência e ao “não-idêntico”, o que a põe numa clara proximidade às intenções teóricas de Adorno. Trata-se de pensar em que medida a racionalidade da técnica, ou o domínio sobre o material, chegou a um ponto de saturação e, desse modo, como aqueles pressupostos do modernismo heroico deveriam ser repensados. Nesse sentido, pode-se dizer que há em Beckett uma “exaustão das energias utópicas modernistas” (GREENBERG, 2011, p. 161) – ou, se quisermos aqui permanecer nos termos que atribuímos, que há certo esgotamento daquela heroicidade do modernismo.

A contraposição entre dois momentos da produção modernista também pode ser encontrada nas notas de Adorno sobre o seu primeiro encontro com Beckett, que colocam em evidência “suas objeções [as de Beckett] contra Kafka” [“*Seine Einwände gegen Kafka*”] (FAB III, p. 23). Tal contraste retornará como tema no ensaio “Tentando entender *Fim de Partida*” [“*Versuch: das Endspiel zu verstehen*”], da década de 1960. Nele, Adorno chega a traçar uma analogia entre aquilo que ocorreu no modernismo literário de Kafka a Beckett e o desenvolvimento da música modernista que vai de Schoenberg ao serialismo integral, numa passagem que merece ser citada integralmente:

a sua relação [a de Beckett] com Kafka é análoga à dos compositores do serialismo com Schoenberg: ele dá a Kafka uma autorreflexão mais profunda e o coloca de cabeça para baixo ao totalizar seu princípio. A crítica de Beckett ao escritor mais velho, que enfatiza a *divergência entre o que acontece e aquela linguagem puramente épica*, apresenta a mesma dificuldade daquela relação entre a contemporânea composição integral e o antagonista Schoenberg: *qual é a razão de ser das formas no momento em que a tensão entre elas e o que não é homogêneo a elas foi abolida [...]*” (GS 11, p. 303, ênfase nossa).

---

97 Insistimos aqui na diferença que Adorno via entre Kafka e Beckett porque ela é pouco explorada entre os comentadores, que costumam equalizar esses dois escritores no mesmo nível de produção modernista a que se refere o filósofo. Esse é o caso, por exemplo, de Rabaté, que se “contrapõe” a Adorno para sustentar a diferença entre Kafka e Beckett: “Adorno acreditava que Beckett e Kafka compartilhavam uma perspectiva similar. Eu vou sugerir que os insultos perspicazes de Beckett, trocadilhos memoráveis e piadas pensativas estão muito longe dos suspiros sufocados de K.” (RABATÉ, 2016, p. 9)

Num primeiro momento, a questão posta por Adorno parece um tanto obscura: a que ele se refere quando menciona uma “abolição da tensão” entre a forma e o que não é homogêneo a ela? Se tomarmos o texto isoladamente, não encontraremos muitas respostas. No entanto, a menção à música nessa passagem não é desmotivada. Tudo indica que a chave de leitura do trecho reside nos textos sobre música publicados no início dos anos 1950 – precisamente aqueles que se voltam à crítica do serialismo integral. Para Adorno, a racionalidade estética havia progredido de modo a abolir as próprias tensões uma vez existentes entre *construção* e *expressão*, entre *forma* e *conteúdo*. Como vimos, o problema poderia ser posto nos seguintes termos: se a vanguarda musical havia reduzido o momento da construção à elaboração de formas esquemáticas, a uma racionalização integral da composição, como poderia ainda ser construída a sua dimensão crítica, expressiva? Adorno pensava que só um tipo de arte que refletisse sobre essa situação histórica da perda de tensão das formas e da racionalização total das práticas artísticas seria capaz de apresentar um caminho possível. E Beckett, nesse sentido, começara a abrir uma via em sua produção literária. Suas obras não só apresentavam como pano de fundo uma crítica à “linguagem puramente épica”, mas também punham em questão a unidade das próprias *formas*. *Fim de Partida*, como veremos, é uma “paródia do drama”; seus romances, por sua vez, são reflexivos na medida em que expõem a própria impossibilidade de narrar, ao revelarem a desintegração da forma romanesca, sua ausência de sentido. É como se o ímpeto produtivo da obra beckettiana emergisse de uma desintegração, de uma motivada crise daquele *modernismo heroico*. E isso Adorno já nos indica ao frisar que, em Beckett, há uma expressão do “modernismo como [o que há de] obsoleto no Moderno [*Modernismus als das Veraltete an Moderne*]” (GS 11, p. 281).

Nos anos 1960 a questão da crise do sentido torna-se um tema cada vez mais presente na obra de Adorno. E a especificidade desse tópico é salientada pelo filósofo em um de seus cursos de Estética: “mas precisamente isso [uma conexão de sentido], senhoras e senhores, é o que começou a se tornar problemático nas obras avançadas da presente fase histórica. (...) e isso vale em sentido estrito para todas as obras que surgiram depois da Segunda Guerra (...)” (TWAA Vo 6535)<sup>98</sup>. Aqui não poderia ficar mais claro o fato de que as obras modernistas do

---

<sup>98</sup> Em aula ministrada a 13.7.61: “Genau das [*ein Sinnzusammenhang*] aber, meine Damen und Herren, ist in der gegenwärtigen geschichtlichen Phase das, was in der fortgeschrittenen Kunst problematisch zu werden beginnt. Sie können in jeder Kunst die krisenhaften Erscheinungen, und das gilt in prägnantem Sinn vor allem für alle Kunst, die nach dem zweiten Krieg entstanden ist. Sie können in aller Kunst, die ernsthaft aktuell ist, sehen, dass die Frage nach dem Sinn in ihr einem Problem sich gegenüber findet (...)” (TWAA Vo 6535)

pós-guerra seriam, para Adorno, marcadas pela problemática da crise do sentido, o que as inseriria num quadro de discussões diferente daquele que caracterizava o “modernismo heroico”. É precisamente nesse contexto distinto de discussões que a obra de Beckett foi, portanto, considerada.

Se levarmos em conta esse conjunto de questões, veremos que o ensaio “Tentando entender *Fim de Partida*” é muito mais do que uma análise cerrada da peça de Beckett. O texto conjuga as primeiras observações de Adorno sobre as intenções estéticas do escritor, cuja produção trazia à tona o colapso das grandes estruturas doadoras de sentido – em especial o colapso dos elementos que davam unidade à forma dramática:

os elementos dramáticos surgem numa aparência póstuma. Exposição, complicação, ação, peripécia e catástrofe retornam numa forma decomposta enquanto partes de uma autópsia do drama. [...] Esses elementos entraram em colapso, junto com o sentido [...]. *Fim de Partida* representa um tubo de ensaio do drama da contemporaneidade, um drama que já não tolera nenhum de seus elementos constitutivos (GS 11, p. 303)

*Fim de Partida* expõe a impossibilidade de realizar plenamente a *forma do drama*, conduzindo o gênero, de modo autorreflexivo, à sua negação. Embora todos os elementos que constituem o gênero estejam presentes em *Fim de Partida*, nenhum deles contribui para uma ideia de “totalidade” da obra ou mesmo remetem à “unidade” necessária à noção tradicional de drama. Como bem observa Gatti a esse propósito, haveria na peça certo bloqueio em relação ao desenvolvimento, ou “a impossibilidade de o conflito resolver-se, impedindo que o drama se feche como unidade de uma multiplicidade” (GATTI, 2014, p. 583). É precisamente aí que reside o problema da crise do sentido em Beckett.

Tal crise do sentido não pode ser entendida, no entanto, como um problema a ser “resolvido”. Para Adorno, seria infrutífero indagar-se sobre o conteúdo que se esconde por trás das escolhas composicionais de Beckett ou desvendar suas reais intenções. Mais interessante, para ele, é perceber como é que se *constrói a incompreensibilidade* nas suas obras, ou seja, como nelas se dá a “construção do sem sentido” [*Konstruktion des Sinnlosen*] (GS 11, p. 283). Essa noção é importante por dois motivos: primeiramente, porque aqui Adorno pretende pôr de lado um conceito vago de “absurdo” atrelado à obra beckettiana, conceito que desconsidera a dimensão construtiva de sua produção e apenas acentua sua

---

suposta ausência de lógica, sua “aleatoriedade”<sup>99</sup>; em segundo lugar, porque Adorno já havia discutido, em ensaios sobre a música de vanguarda, que perseguir o “acaso absoluto”, o totalmente “aleatório” e sem forma, seria tão infrutífero quanto buscar uma forma de arte completamente racionalizada. Beckett, pelo contrário, mostrava como uma estrutura composta, que emprega elementos de coesão – contra seus propósitos identitários – poderia dar abertura à contingência, ou seja, como uma forma poderia abrir-se àquele *informal*.

A referência que aqui fazemos à noção do “informal”, já tratada no capítulo anterior, não é fortuita. Em outros momentos, Adorno traça comparações importantes entre a produção do escritor e os problemas da vanguarda musical do pós-guerra. É o caso, por exemplo, de uma discussão transmitida por rádio em 1968 (*Zeit in der Neuen Musik*), em que Adorno indica o princípio construtivo de Beckett como modelo ou resposta ao então atual problema da produção musical de vanguarda, aproximando a ideia de música informal à forma construtiva empregue pelo escritor:

o que importaria para uma música informal, emancipada de todos os esquemas, seria semelhante à tendência da escuta a partir do singular, [a escuta] daquilo que deve suceder [na composição]. E o que me parece ser o real esforço e trabalho dos compositores, a saber, aquilo em que devem se concentrar, é essa habilidade de escutar o que se segue a partir do singular, (...) *tal como Beckett aparentemente costuma trabalhar em seus diálogos; ao escrever uma frase, ele em certa medida perscruta, imagina, ou ruminava, desde uma lógica imanente, aquilo que deve ser seguido* (TWAA Ge 189/8, ênfase nossa)<sup>100</sup>

Aqui, mais uma vez, a ideia do “informal” não é convocada para nomear uma arte arbitrária e abstrata. Pelo contrário, o que se quer salientar é uma forma construtiva que recusa esquemas pré-definidos e que é, no entanto, capaz de desenvolver internamente certa estrutura de coerência, perseguindo e ruminando uma “lógica” imanente.

Mas nesse caso não poderíamos nos escusar de algumas perguntas: como se desenvolve essa lógica imanente na obra de Beckett? Como se dá esse princípio construtivo não-violento em relação ao material, e que abre espaço à contingência? À primeira vista, um tal princípio de organização parece difícil de ser encontrado na obra de um escritor

---

<sup>99</sup> Adorno continuará usando o termo “absurdo” para as obras de Beckett, mas apenas num sentido crítico.

<sup>100</sup> „(...) worauf es einer informellen, also einer wirklich von allen Schemata emanzipierten Musik ankäme, wäre gleichsam aus der Tendenz des Einzelereignisses das heraushören, was darauf folgen muss. *Und das, was mir die wirkliche Anstrengung und Arbeit des Komponisten erscheint, also das, worauf er sich völlig konzentrieren muss, ist, dieses Vermögen zu haben aus dem Einzelereignis das herauszuhören, was folgt, so wie Beckett ja angeblich oft in seinen Dialogen so arbeitet, dass, wenn er einen Satz geschrieben hat, er dem gewissermaßen nachhört und sich imaginativ vorstellt oder ausdenkt, was muss jetzt darauf oder was wird darauf, aus einer immanenten Logik, nun folgen.*“ (Ge 189/8)

frequentemente associado ao simplesmente “absurdo” e ao total sem sentido. Contra essas perspectivas, Adorno chama atenção, em *Tentando Entender Fim de Partida*, àquela que seria uma *figura lógica* do absurdo na obra de Beckett:

[...] a figura lógica do absurdo, que expõe como rigoroso o oposto contraditório do rigor, nega toda conexão de sentido aparentemente concedida pela Lógica, a fim de condenar esta última à sua própria absurdidade: [o fato de] que com Sujeito, Predicado e Cópula dirige o não-idêntico como se fosse idêntico, como se ele se fundisse às Formas [*in den Formen aufginge*]. (GS 11, p. 310)

Segundo Adorno, portanto, o “absurdo” beckettiano é construído de forma imanente a partir do uso de figuras lógicas: sujeito, predicado, cópula – e não aleatoriamente. Para que essa ideia fique mais clara, tomemos como exemplo uma passagem da peça, também citada pelo filósofo: “Hamm: Abra a janela. //Clov: Para quê?// H: Quero ouvir o mar. // C: Você não ouviria.// H: Mesmo se você abrisse a janela?// C: Não. //H: Então não vale a pena abrir? // C: Não.//H: (*com violência*) Então abra!” (2002, pp. 122-123)<sup>101</sup>. Adorno indica que a chave interpretativa reside nesse segundo “então” dito por Hamm, que embora devesse funcionar como um conector, uma conclusão lógica para a cadeia de sentenças, está ali precisamente para desfazer a logicidade do diálogo e expor o *nonsense* do ato comunicativo. Como podemos ver, os instrumentos que deveriam conferir sentido ao discurso e à ação são empregues contra seus propósitos identitários – e, nessa medida, o “sem sentido” da obra beckettiana surgiria da motivada decomposição das estruturas que dariam coesão ao drama. Não se trata, aqui, de uma simples ausência de lógica, mas de um questionamento dos elementos que conferem logicidade ao discurso através de seu próprio uso deslocado, inefetivo. Nessa medida, a interação entre os personagens Hamm e Clov trazem sempre em suspenso a possibilidade de um desenlace que, ao fim, acaba se mostrando impossível – uma “transição de um mínimo a nada” (GS 11, p. 311). Os diálogos são mantidos num nível “pseudológico”, isto é, embora se constituam por um nexo de perguntas e respostas que se acumulam, elas não atingem nenhum *optimum* comunicativo e nem contribuem para a realização da ação.

No entanto, vale dizer que mesmo esse recurso a uma lógica *às avessas* não poderia ser entendido como uma mensagem secreta da obra. Pelo contrário, Beckett faz questão de

---

101 “HAMM: Ouvre la fenêtre. //CLOV: Pour quoi faire ? // H: Je veux entendre la mer. // C: Tu ne l’entendrais pas. // H: Même si tu ouvrais la fenêtre? // C: Non. H: Alors ce n’est pas la peine de l’ouvrir ? // C: Non.// H: (avec violence) Alors ouvre-la ! [...]” (BECKETT, 1957, p. 84)

trazer a interpretação à superfície na fala de seus personagens, que ridicularizam a tarefa mesma de qualquer recurso interpretativo:

H: Clov! // C: (*irritado*) Que é? // H: Não estamos começando a... a... significar alguma coisa? // C: Significar? Nós, significar! (*Riso breve*) Ah, essa é boa! // H: Fico cismando. (*pausa*) Será que um ser racional voltando à terra não acabaria tirando conclusões, só de nos observar? (*Assume a voz de uma inteligência superior*) Ah bom, agora entendo, agora sei o que eles estão fazendo! [...]" (2002, p. 80-81).

Ao revestir de humor a própria impossibilidade de significar, *Fim de Partida* antecipa pelo menos dois aspectos, necessariamente interligados: primeiramente, que qualquer teoria que pretenda encontrar ali um conteúdo inequívoco está fadada ao fracasso – se resumiria, como trata Adorno, a uma mera *tentativa* [*Versuch*]; além disso, já coloca à mostra que é constituída pelo questionamento do sentido, portanto dispensando qualquer busca pela mensagem que a motivaria. Tudo se passa como se o real *absurdo* residisse precisamente nessa necessidade de significar algo. E esse elemento é importante para que Adorno desvencilhe a obra de Beckett de uma mera representação da catástrofe ou de uma negação abstrata do sentido: “não se trata de uma Peça-atômica [Atom-Stück], de um vazio de conteúdo, mas sim de uma negação determinada do conteúdo, na medida em que o conteúdo suspende-se a si mesmo” (TWAA Vo 11174)<sup>102</sup>. A negação determinada do conteúdo engendra, portanto, seu princípio construtivo.

De forma similar, em “A Forma da Nova Música” Adorno sugere que “as autênticas obras da desintegração seriam aquelas nas quais a desintegração [*Zerfalls*] instauraria o sentido das obras de arte, síntese em segundo grau” (GS 16, p. 618), e é precisamente essa “síntese” em segundo grau – i.e., um sentido que emerge da desintegração do sentido – aquilo que configura o elemento novo para os textos tardios de Adorno e sua concepção de moderno. Isso se confirma no ensaio “Aqueles anos vinte” [1965]:

qualquer consideração sobre possíveis efeitos, mesmo sob o pretexto de uma função social ou em relação ao assim chamado ‘ser humano’ se tornou insustentável, *mas também é insustentável a imperiosidade daquele sujeito e de sua expressão dos dias heroicos da arte moderna*. Não é mais possível evadir o paradoxo em toda a arte: esse paradoxo, que não é nenhum filosofema [*Philosophem*] existencial, é o que a palavra-chave [*Stichwort*] ‘absurdo’ significa. Em cada um de seus momentos, a produção artística deve levar em conta a crise do sentido [...] (GS 10.2, p. 504, ênfase nossa)

---

102 „Es [Endspiel] handelt sich nicht um ein Atom-Stück, um ein inhaltsleeres, sondern um eine bestimmte Negation des Inhalts dadurch, dass der Inhalt sich selbst aufhebt [...]“ (TWAA Vo 11174)

A “imperiosidade” do sujeito e da expressão no modernismo heroico, isto é, a pressuposição de que o sujeito poderia dispor de meios para a plena expressão, teria se tornado insustentável diante da perda da tradição nos anos do pós-guerra. Não se trata mais de buscar a expressão “do sujeito alienado” ou dos meios artísticos capazes de trazer à tona o “desterro” do homem moderno como no expressionismo (Cf. CAP 1), mas sim de enfrentar o paradoxo que é construir obras diante da inaplicabilidade de todas as estruturas pré-definidas, ou diante do vazio mesmo deixado pelas grandes revoluções da linguagem levadas a cabo no modernismo heroico. Por isso Adorno observa, em suas notas, que “o que há de avançado em Beckett é a sua idiossincrática sensibilidade [*Empfindlichkeit*] em relação ao modernismo” (FAB III, p. 32) – sua capacidade de questionar os limites e possibilidades do projeto modernista, que indica a consciência tanto sobre “a necessidade de avançar como quanto sua impossibilidade” (GS 7, p. 52).

Mas não se trata apenas do caso de *Fim de Partida*. Em seus romances do pós-guerra, Beckett poria em movimento uma reflexão da *forma romanesca*. Se nos voltarmos a *O Inominável* – que participa da chamada “trilogia do pós-guerra” junto a *Molloy* e *Malone Morre* –, veremos que os elementos constitutivos do gênero são esvaziados. Ao longo do romance, não há nenhuma ação específica a se desenrolar, nem perspectivas claras do espaço ou do tempo, mas tão somente impressões construídas por uma voz narrativa que admite não ser capaz de assegurar o caráter substantivo daquilo que está narrando, em última instância, de sua própria linguagem: “em nenhum momento sei do que estou falando, nem de quem, nem de quando, nem de onde, nem por quê” (BECKETT, 2009, p. 89). Além disso, o narrador reflete constantemente sobre seu próprio ofício, apenas para se descobrir incapaz de decidir sobre o que viria primeiro, se a matéria narrada ou a forma da narração: “o lugar, já indiquei, pode ser amplo, como pode não ter mais do que doze pés de diâmetro. Quanto a discernir-lhes os confins, os dois casos se equivalem. Gosto de pensar que estou no centro dele, mas nada é menos certo” (p. 33). Sem assegurar-se da existência de seu corpo ou da posição que ocupa no espaço, sem particularizar-se, é como se o narrador se tornasse o próprio espaço esvaziado do romance – trata-se agora de uma “autópsia” da forma romanesca, uma “dissecação do eu, a instância narradora privilegiada no romance moderno [...]” (ANDRADE, 2001, p. 21).

Adorno deixou uma série de notas sobre *O Inominável*, na expectativa de que elas pudessem futuramente compor um ensaio sobre o livro. Embora não tenha chegado a realizar esse projeto, em um de seus comentários ele assinala que o romance de Beckett teria

“completado a tendência em direção ao romance reflexivo” (FAB III, p. 61)<sup>103</sup>. Poderíamos compreender essa assertiva de um modo particular: se n’*O Inominável* a instância do narrador é a de uma voz fantasmagórica que tenta se mover entre as diversas convenções e estruturas narrativas, essa voz, no entanto, reflete constantemente sobre a impossibilidade de gerar uma narração substancial. O que se expõe ao longo da obra é uma cabal incapacidade de conferir sentido e ordem através das convenções, o que expressaria precisamente o esgotamento das estruturas narrativas.

Nesse sentido, Adorno também comenta que o romance é “não-ilusório [*Illusionslose*]” (Ibid., p. 69). Considerá-lo nesses termos significa mostrar como o romance beckettiano expõe seus próprios elementos constitutivos, questionando-os. Sem que haja o elemento ilusório que confere a impressão de naturalidade e continuidade à narração, as quebras e descompassos na narrativa deixariam exposta a “mentira” da própria narração: “esta voz que fala, sabendo-se mentirosa, indiferente ao que diz, velha demais talvez e humilhada demais para poder dizer alguma vez enfim as palavras que a façam parar [...]” (BECKETT, 2009, p. 49) Nessa medida, *O Inominável* marca um ponto limite para a gênero ao mostrar como o romance poderia ir “contra seus propósitos identitários”, desestabilizando assim a própria unidade estrutural da forma. A frase “é preciso continuar” [“il faut continuer”], que Adorno extrai da obra e usa em diversos contextos de seus escritos tardios, expressaria algo dessa necessidade de prosseguir depois da impossibilidade de exercer o domínio total, progressivo, sobre o material. Aqui se pode notar que o imperativo do progresso e da continuidade se conectaria à sua impossibilidade – a certo estatismo, como indica a frase “é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185). Surge, então, uma questão que nos parece importante: em que medida Adorno vê na obra de Beckett uma crítica à própria necessidade de “progressão” atrelada ao modernismo, indicando ao mesmo tempo uma forma distinta de lidar com a tradição? É isso que exploraremos em seguida.

### ***Beckett, o problema da tradição e a noção de progresso***

“A arte contemporânea como um todo passa a responder à perda da tradição” (GS 10.1, p. 311), escreve Adorno em 1966, no ensaio “Sobre Tradição” [*Über Tradition*]. Se, num primeiro momento, Adorno compreendera que o caráter “heroico” e revolucionário do

---

103 Gatti (2013) dedica-se a traçar relações importantes entre esse elemento reflexivo do romance de Beckett e a concepção de “teoria” em Adorno.

modernismo residia no modo como as obras negavam de modo determinado as convenções, encenando assim uma relação crítica com o passado através de problemas herdados, a perda da tensão com a tradição exigiria um reexame crítico quanto à noção mesma de arte moderna.

É, portanto, em terreno instável que Adorno passa a se mover na década de 1960. Como vimos, ele já havia respondido a uma série de críticas sobre seu posicionamento quanto à nova geração musical e declarado a necessidade de repensar alguns de seus pressupostos. Não sem motivo, “Sobre Tradição” é um texto que se enquadra na obra *Sem figura condutora: Parva Aesthetica [Ohne Leitbild: Parva Aesthetica]*, em que ele revela, de saída, a impossibilidade de dirigir qualquer invariante que seja à estética contemporânea ou elaborar modelos fixos para a produção de seu tempo (Cf. GS 10.1, pp. 292-293). Apesar de não propor nenhum conceito restritivo, o que mais chama atenção no ensaio é o fato de que a obra de Beckett surge, ali, como a única referência artística contemporânea que parece responder ao problema posto. Como veremos, o ensaio é construído para discutir de que modo o tema do esfacelamento de uma noção forte de tradição – o que já havia sido identificado por Adorno em relação à vanguarda musical – é reelaborado pelas obras do escritor irlandês, apontando para uma forma distinta de relação com as convenções no interior do modernismo.

Já no início do ensaio, Adorno realiza uma genealogia da noção mesma de tradição, de modo a introduzir o problema da “crise da consciência histórica” na sociedade da época. Para ele, essa crise seria representada tanto pela dificuldade em se tematizar o passado recente, quanto pela tentativa de recuperar a unidade cultural através de uma noção postiça de “tradição”. Depois da ruptura ocasionada pela Segunda Guerra e da dificuldade mesma da ideia de “reelaborar o passado”, a defesa de uma arte radical, capaz de romper os grilhões da convenção, parece perder totalmente sua evidência. Isso indica, conforme Adorno, que houve uma *mudança* fundamental no modo como os artistas se comportam em relação à pertinência histórica de suas obras:

algo substancial se transformou na posição dos autores com o que eles fazem. O fato de que eles já não podem nem se localizar na tradição e nem funcionar no vácuo destrói o conceito de ingenuidade estética [*künstlerischer Naivetät*] intimamente ligado com a tradição. A consciência histórica está concentrada na reflexão indispensável sobre o que é e o que não é mais possível (...) (GS 10.1, p. 319)

O primeiro ponto a se notar é que Adorno frisa uma *transformação* no tipo de consciência histórica do fazer artístico: se, por um lado, não havia mais uma tradição que localizasse os artistas diante de um dado desenvolvimento histórico das formas, por outro as obras de arte nunca deixam de ser produtos históricos – nenhuma delas pode ser feita “no vazio”. Nesse

sentido, a questão passa a ser a seguinte: como ainda seria possível uma *consciência histórica* tipicamente moderna num contexto em que a tradição não é mais evidente?

Tal questão, observa Adorno, parece ter sido respondida de modo insatisfatório por grande parte das vanguardas, que teriam reduzido a tradição a um “cânone de proibições”, isto é, a um conjunto de práticas que não deveriam mais ser repetidas ou revisitadas. Não poderíamos deixar de relacionar esse diagnóstico àquilo que Adorno já havia identificado não serialismo integral do pós-guerra: a arte que apenas nega de modo abstrato a tradição e que pretende elaborar puramente o material, numa relação pretensamente imediata com o objeto, perde o seu fundamento crítico. Isso acontece porque o tabu em relação ao passado, para ele, arrastaria consigo a incapacidade de pensar as necessidades do presente – “o rastro histórico nas palavras, cores e sons é sempre o de um sofrimento acumulado” (GS 10.1, p. 314). Sabendo ao mesmo tempo que “não há mais tradição e nenhuma pode ser conjurada”, a única via possível era a de uma arte que pudesse “trazer a ideia de tradição à consciência sem sucumbir a ela” (Ibid., p. 316), ou seja, uma forma de arte que se torne plenamente consciente quanto ao caráter esvaziado e problemático das convenções naquele momento.

Sem muitas surpresas, é precisamente a produção de Beckett que teria conseguido realizar tal reflexão sobre o esvaziamento das formas tradicionais. O que Adorno defende é que em Beckett o procedimento de paródia das formas questiona não só uma forma convencional determinada, mas a própria ideia de que “a tradição deve supor uma sucessão temporal e uma transmissão de sentido” (Ibid., p. 318). Aqui, poderíamos dizer que o conceito de progresso, atrelado à negação cumulativa de elementos tradicionais, também é posto em causa. Isso porque a crítica de convenções deixa de simbolizar uma relação com elementos ou estilos que não foram suficientemente elaborados no passado – dando continuidade a necessidades iminentes ao material, como no modernismo heroico – para significar, agora, uma segunda reflexão sobre o caráter vazio das estruturas que conferiam sentido a esse material transmitido. “*A nova literatura*”, comenta o filósofo, “abala a *ideologia do sentido*” (Id., Ibid., ênfase nossa).

Ao expor os gêneros dramático e romanesco em seu “esqueleto”, destituídos de história ou de funções representativas, Beckett mostra como as formas da tradição são, elas mesmas, ideológicas. Tudo se passa como se o movimento argumentativo de Adorno ao longo do ensaio – recobrar o conceito de tradição, sua etimologia e ideias centrais, para depois evidenciar seu cariz ideológico – encenasse o que o próprio Beckett realiza em suas obras, ao manter os elementos constitutivos dos gêneros apenas para que estes sejam revelados como

ilusórios<sup>104</sup>. Esse tema retorna no ensaio “Aqueles anos vinte”, em que Adorno assume a incontornável perda de tensão em relação à tradição, ou seja, declara a impossibilidade de qualquer restauração do “modernismo heroico”:

Muito do constrangimento que inspirou aquelas obras [da fase “heroica” do modernismo] foi perdido quando a tensão com a tradição desapareceu. A liberdade agora é completa, mas pode se tornar vazia sem sua contraparte dialética, enquanto essa contraparte não pode ser mantida pela vontade. *Para que a arte contemporânea não seja apenas uma imitação [Aufguß] dos anos vinte, [...] deve se tornar consciente não só de seus problemas técnicos, mas também de sua condição de existência [...]* (GS 10.2, p. 505)

Se as obras da “fase heroica” do modernismo foram inspiradas por uma relação tensa, conflitiva, com a tradição, a “arte contemporânea” – aqui representada por Beckett – guia-se por um outro tipo de problema, a saber, o do colapso do sentido. É interessante notar essa diferença porque para o filósofo qualquer retorno às práticas artísticas dos anos vinte seria restauradora. Depois de uma “completa liberdade” para manipular os materiais sem que houvesse uma tradição vinculante à qual se contrapor – e, conseqüentemente, sem um sentido evidente e historicamente transmitido – a arte verdadeiramente moderna não é aquela que simplesmente dispõe dessa liberdade como algo inequívoco. Ela é, antes, aquela que reflete sobre o caráter ilusório de seu próprio sentido. Como bem observa Gatti a propósito de *Fim de Partida*, a irresolução dessa obra “pode ser vista como um sinal da conquista imanente pelo drama da consciência de seu caráter ilusório” (GATTI, 2014, p. 583).

Se a arte “moderna” não é simplesmente aquela que desenvolve progressivamente os problemas legados pela tradição, mas antes aquela que interrompe essa progressão ao expor “como a ideia de forma [...] tornou-se *ilusão*” (GS 11, p. 282, ênfase nossa), há que repensar quais são suas novas possibilidades. Mais uma vez, o tema do caráter ilusório da forma é tomado por Adorno para indicar que não seria possível continuar o simples domínio sobre o material passado historicamente; seria preciso, antes, que a obra de arte se torne palco de sua própria crítica – nesse sentido, pode-se dizer que a obra de Beckett é parte de um processo de “desilusão das expectativas otimistas do modernismo literário” (MENKE, 1996, p. 89). Não haveria mais um ideal de progresso ou de “novo” que quedasse intocado pela própria crítica

---

104 “[Em vez de] um respeito por valores recebidos, mesmo se eles são considerados importantes, seria melhor uma consciência que percebesse seu próprio potencial redutor: Beckett tem isso. Não seria mais uma cultura do falseamento, mas iria expressar em sua estrutura o que denigre o espírito nesse falseamento. O único modo pelo qual a cultura pode curar o curso da futilidade é admitindo essa interrogação” (GS 10.2, p. 503)

ao progresso. Isso significa também reposicionar o tão conhecido binômio “progresso/restauração”.

Mas para que se tenha uma ideia mais clara de como esses elementos refletem uma mudança de diagnóstico na obra do filósofo, seria preciso lançar os olhos sobre um ensaio que, à primeira vista, parece não ter relação direta com os temas aqui tratados: o texto “Stravinsky: uma imagem dialética” [1961], que se situa na obra *Quasi una Fantasia*. Nele, Adorno não só confessa que suas observações sobre Stravinsky em *Filosofia da Nova Música* foram a certo modo limitadas e careciam de uma “autorreflexão crítica” [“*kritischer Selbstreflexion*”] (GS 16, p. 393), mas também utiliza motivos encontrados na obra de Beckett para orientar essa autorreflexão. Ora, se uma de suas críticas a Stravinsky em *Filosofia da Nova Música* tinha se direcionado ao caráter “paródico” de sua relação com a tradição e o patente “sem sentido” que suas montagens expressavam<sup>105</sup>, a obra de Beckett teria lançado uma nova luz sobre o que havia de mais moderno em Stravinsky, a saber, a paródia das formas: “era grandioso seu instinto [o de Stravinsky] no sentido de que em sua música o orgânico-linguístico só seguia sendo possível como algo em desintegração. Este instinto modelou suas próprias estruturas” (GS 16, p. 383). Adorno, como podemos ver, sugere que havia certo *instinto* de desintegração das estruturas em Stravinsky – e, mais à frente, sugere que isso só pôde ser iluminado “depois de Beckett” (Ibid, p. 407). Aqui vemos que Adorno já tinha, na década de 1960, uma visão distinta quanto às tarefas da arte moderna, e que suas convicções anteriores sobre o “progresso” e a “restauração” já não funcionariam para lidar com um tipo de arte que questiona, no mais alto grau, a própria ideia de sentido. De modo similar, quando perguntado sobre a relevância e estrutura de *Quasi una Fantasia*, Adorno não só atribui ao ensaio sobre Stravinsky um lugar “muito importante”, como também afirma que ele estaria de algum modo ligado à “interpretação sobre Beckett (...) em *Notas de Literatura*”<sup>106</sup>.

---

105 Se voltarmos à *Filosofia da Nova Música*, encontraremos a seguinte crítica: “As frases musicais conjuradas [por Stravinsky] não organizam a unidade da estrutura lógico-musical que constituem o sentido musical; elas, pelo contrário, recusam implacavelmente esse sentido. São inorgânicas” (GS 12, p. 189)

106 Em carta endereçada a Barwisch, jovem pesquisador que perguntava sobre a organização de *Quasi una Fantasia*, Adorno comenta: “O texto sobre Stravinsky liga-se, por um lado, à minha crítica a toda nova ontologia e, por outro, à interpretação sobre Beckett no segundo volume de ‘Notas de Literatura’; em termos filosóficos, considero muito importante o trabalho sobre Stravinsky” [“Der Text über Strawinsky wieder hängt einerseits mit meiner Kritik an aller neuen Ontologie, andererseits etwa mit einer Interpretation von Beckett im zweiten Band der ‘Noten zur Literatur’ zusammen; gerade philosophisch halte ich die Strawinsky-Arbeit für sehr wichtig.”,(TWAA Br 0054/3)]

Se voltarmos a “Tentando Entender Fim de Partida”, veremos que ali Adorno também enfatiza uma tal comparação entre Beckett e Stravinsky, ao sugerir que o escritor “cristaliza características do passado radical de Stravinsky, a estática opressiva de uma continuidade desintegrada [*zerfällten Kontinuität*]” (GS 11, p. 313). Ora, chamar atenção para essa “continuidade desintegrada” nada mais é do que tornar clara a própria impossibilidade de manter um desenvolvimento, uma elaboração progressiva, de problemas dados pelo material. Nos anos quarenta, Adorno havia criticado a repetição na música de Stravinsky, o bloqueio na progressão temporal em suas composições, enquadrando-o como um representante da tendência à “restauração” na música moderna. No entanto, nos anos 1960 Adorno reconsidera tal opinião, relacionando essa mesma “estática opressiva” de suas obras à “impossibilidade de continuar” trazida tantas vezes à tona pela obra radicalmente moderna de Beckett. Como bem comentou Paddison (2003) essa relação entre Beckett e Stravinsky na obra tardia de Adorno faz com que a “falta de sentido [*meaninglessness*] – e certamente a resistência à interpretação – torne-se o princípio estruturante da obra de arte de vanguarda” (p. 202).

Adorno passa a considerar que Stravinsky, em sua fase neoclássica, teria de certo modo antecipado o problema da crise do sentido que viria a se consolidar nas obras do pós-guerra. Assim, em um trecho importante de sua análise, ele chega a comentar que o compositor russo “poderia o ter transformado [o espaço de toda música] *naquele do inominável*” (GS 16, p. 407, ênfase nossa) ou seja, numa referência à obra *O Inominável*, que suas intenções poderiam ter alcançado os intuitos mais disruptivos presentes na obra de Beckett<sup>107</sup>. Também na *Teoria Estética*, Adorno sugere que há, “cifrado no moderno, o postulado de uma arte que não mais se curva às disjunções entre ‘estático’ e ‘dinâmico’”. Indiferente quanto ao clichê do desenvolvimento, Beckett vê a tarefa de se mover num espaço [...] sem dimensão” (GS 7, p. 333). O estatismo aqui é visto não mais sob o ponto de vista da restauração – contraposto à ideia do desenvolvimento progressista – mas agora como inserido num conceito mais amplo de “moderno”, que já não se adequa a nenhum “clichê” do progresso.

Mas, é claro, Adorno não retira todas as críticas que havia endereçado a Stravinsky. Sua autorreflexão não pode ser entendida como uma recusa do conteúdo da *Filosofia da Nova*

---

107 Adorno analisa *História do Soldado* em termos muito similares àqueles que constroem sua interpretação de Beckett, argumentando que a produção de Stravinsky poderia ter se direcionado para um tipo de música “cujo choque quebra o tempo em superfícies, a imagem de uma eternidade negativa, sem ilusão de imperecibilidade. Uma música de ruínas, em que nada resta do sujeito senão tocos [*Stümpfe*] e o martírio de que não há fim” (GS 16, p. 407)

*Música*, porque essa obra pertencia a um diagnóstico de tempo específico sobre a arte moderna, como defendemos. Nessa medida, sugerir a existência de diagnósticos distintos sobre o compositor e sobre o conceito mesmo de arte moderna não significa propor a ocorrência, nos textos tardios de Adorno, de uma total abdicação dos escritos anteriores. Pelo contrário, uma teoria social e historicamente mediada solicita um reexame contínuo das categorias. Isso implica repensar, a cada momento, os conceitos de “progresso” e “restauração”. É nesse momento crucial, em que as próprias categorias da arte moderna precisam ser repensadas, que a *Teoria Estética* se ergue:

Uma vez que a categoria do ‘novo’ foi resultado de um processo histórico que começou destruindo uma tradição específica e depois destruiu a tradição enquanto tal, a arte moderna não pode se submeter à correção retornando a fundamentos que não podem nem devem existir; este é, paradoxalmente, o fundamento normativo do moderno (GS 7, p. 41)

Depois de perdida a tensão constitutiva com a tradição – e, assim, perdido um certo aspecto que configurava o “novo” em arte –, restaria pensar em que medida a arte moderna ainda poderia exercer seu potencial crítico. Para Adorno, a obra de Beckett indicava que o silêncio, a impotência e o imobilismo eram muito mais disruptivos do que qualquer obra que materializasse um conteúdo abertamente político, ou mesmo que tentasse recuperar aqueles procedimentos modernistas da primeira metade do século. Haveria, agora, um outro princípio normativo para o moderno: questionar os fundamentos do próprio conceito de arte enquanto manifestação de sentido. Isso é discutido de modo ainda mais claro em um dos cursos de Estética ministrados por Adorno em 1962:

Digo apenas rapidamente que o que tenho em mente é que, se o conceito do *novo* na arte se baseou essencialmente na ideia de uma integração cada vez maior, mais avançada e mais impiedosa, então resultou na situação em que essa integração se torna tão absoluta que os momentos particulares que se opõem a ela [à integração] [...] desaparecem; e em tal situação puramente técnica, a dialética imanente das obras de arte sofre um giro de 180 graus, isto é, a tarefa das obras de arte pode se tornar, por exemplo, a de voltar a se empenhar nesses momentos particulares que se perderam no processo de integração, assim os momentos de desintegração podem se tornar novos em relação aos momentos de integração, *sem que o conceito do Novo simplesmente deva seguir a direção de uma modernização progressiva; a própria totalidade pode mudar neste processo de tal forma que a substância do novo passe também a ser outra* (TWAA Vo 7091 ênfase nossa).

O que se comenta aqui é que, no contexto de total racionalização e integração das técnicas – o que Adorno acusava no serialismo integral – a tarefa da arte “nova” transforma-se qualitativamente. Não se trata mais de perseguir a ideia de modernização progressiva, mas precisamente de se contrapor a essa tendência, insistindo nos elementos de contingência e nos

“momentos de desintegração”. É isso que Adorno encontra nas obras de Beckett – na desintegração das formas literárias – e é isso que pôde ser revisto na obra de Stravinsky, ao considerar que seu estatismo e sua ênfase na montagem já se contrapunham definitivamente a tal ideia do moderno como integração progressiva. Pode-se dizer, nesse sentido, que a ênfase na desintegração da arte serve como que uma chave de acesso ao conteúdo da obra tardia de Adorno, e nos fornece uma visão privilegiada de suas principais tensões. Na seção seguinte, veremos como Adorno passa a repensar, também a partir da obra de Beckett, os próprios limites do conceito de “obra de arte”, sua relação com objetos extra-artísticos e até mesmo as conexões que poderiam ser estabelecidas entre os diferentes gêneros.

### ***Beckett, “Verfransung” e antiarte***

Como pudemos discutir, a noção de *Verfransung* das artes será essencial para o posicionamento tardio de Adorno em relação às tarefas da arte moderna. O surgimento e a importância dessa noção, no entanto, não poderia ser compreendido fora do contexto de discussões com que Adorno se envolveu desde a década de 1950. Seus debates com a nova geração de músicos vinculados a Darmstadt, seu contato com o “absurdo” beckettiano, foram alguns dos fatores decisivos para que Adorno diagnosticasse uma tendência importante de desintegração das barreiras formais que antes delimitavam os gêneros artísticos. Essa alteração em seu posicionamento trará consigo uma série de consequências importantes para sua teoria – e inclusive para o modo como ela lidou com objetos culturais que antes eram localizados à margens de uma teoria estética, como é o caso do cinema –, consequências que também traçaremos no próximo capítulo. Nessa seção, contudo, devemos nos limitar a investigar de que modo a obra de Beckett foi importante para a formulação da ideia de imbricação dos gêneros, e como essa noção abre caminhos para um conceito de “antiarte”.

Em *Tentando Entender Fim de Partida*, Adorno já havia traçado paralelos entre a produção de Beckett e os desenvolvimentos na música moderna. As similaridades que apontamos entre Beckett e Stravinsky serviriam não apenas para iluminar uma forma distinta de lidar com a ideia de tradição e o conceito de progresso na arte moderna, como também para indicar a relação entre música e literatura, tema que retorna no ensaio “Stravinsky: uma imagem dialética” [*Strawinsky: ein dialektisches Bild*]. No entanto, em “A arte e as artes” Adorno sustenta uma ideia ainda mais específica. Ao chamar atenção para a noção de “Verfransung”, não se quer apenas indicar de que modo um gênero específico se reporta a outro – de como música e literatura se relacionam, por exemplo –, mas também discutir como

esse processo de imbricação desestabiliza o próprio conceito de arte. Em outras palavras, a partir do momento em que começam a se estiolar as barreiras entre os diferentes gêneros, também se torna cada vez mais tênue aquilo que separa o artístico do extra-artístico e, nessa medida, a noção mesma de arte é questionada.

Através da noção de imbricação, Adorno busca elucidar todo o processo que vai da desintegração das barreiras entre os gêneros até a desestabilização do próprio sentido de “arte” na contemporaneidade. Para tanto, a figura paradigmática de um tal processo será, mais uma vez, a “nova música”, notadamente na passagem do dodecafonismo ao serialismo integral. O que Adorno pretende mostrar é que o desenvolvimento histórico da nova música pode ser pensado como parte de um processo cabal de racionalização dos procedimentos compositivos – processo esse que levaria, ao fim e ao cabo, à imbricação entre as artes e à desestabilização do conceito de arte. É como se Adorno, mais uma vez, estivesse às voltas com o que significou a absolutização do serialismo, da técnica construtiva na música do pós-guerra, perguntando-se sobre como ainda seria possível uma arte que refletisse criticamente sobre esse estado de coisas.

É nesse sentido que o filósofo volta a comentar como “o princípio de construção se converteu numa dominação através do espírito” (GS 10.1, p. 438), indicando que uma nova luz “poderia ser lançada no desenvolvimento da música nos últimos vinte anos, nos termos de um primado da noção de coerência (*Zusammenhang*)” (Id., Ibid.). Ora, aqui ressoam todas as críticas que ele já havia feito ao serialismo integral como dominação do material e, conseqüentemente, como hipertrofia do momento construtivo em detrimento da expressão. Mas o que torna esse texto diferente dos demais é que, logo depois de notar que o desenvolvimento da música moderna poderia ser entendido à luz do “primado da coerência”, ele então introduz a noção de imbricação entre as artes como uma consequência maior desse processo:

Tal soberania [da conexão de sentido], que tornou possível o estabelecimento de coerência em uma variedade incalculável de dimensões, criou desde dentro conexões entre a música e as artes visuais [...]. Quanto mais os meios de construção de coerência nas artes individuais se espriam para o estoque ancestral e se torna formalizada, mais as diferentes artes *são submetidas a um princípio de uniformidade* (GS 10.1, p. 438, ênfase nossa)

Não haveria mais barreiras fixas, imóveis, entre os diferentes gêneros *porque o próprio processo de produção de coerência se expandiu* a ponto de admitir conexões cada vez mais amplas no momento construtivo. Isso também implica em um alargamento dos materiais

disponíveis, ou seja, os materiais deixam de estar apenas vinculados ao gênero a que pertencem, e passam a ser compartilhados entre as diferentes artes. Como resultado desse processo, o próprio conceito de arte torna-se mais fluido, na medida em que deve lidar com um conjunto cada vez mais robusto de produção de coerência. Tudo se passa como se o processo contínuo de especialização dos *meios* conduzisse aos poucos à saturação de uma ideia fixa dos gêneros e, conseqüentemente, da própria separação entre o artístico e o “não-artístico”. Convém observar que embora esse processo seja irreversível, isso não quer dizer que ele conduz necessariamente ao domínio cego sobre o material, ou que seja danoso tal como foi a “pseudomorfose”<sup>108</sup>.

Adorno pensa ser possível que esse tipo de ligação imanente, essa imbricação entre as artes, parta da própria individualidade dos gêneros. O que está em discussão, portanto, é a possibilidade de que a própria exploração interna de um gênero artístico conduza à sua crítica imanente: quanto mais a música explora sua dimensão temporal, por exemplo, mais ela questionaria a ideia de temporalidade, sendo capaz de abarcar elementos das “artes espaciais”, como é o caso da pintura. Por isso, Adorno frisa que “as artes só convergem [*konvergieren*] ali onde cada uma delas segue puramente seu princípio imanente” (GS 16, p. 629). Entender que esse processo é imanente, no entanto, não significa atribuir a Adorno uma simples defesa da arte “pura”, que segue o paradigma de um modernismo formalista ao defender o cada vez mais absoluto domínio sobre o material atinente a um gênero. Pelo contrário, ao mostrar que as obras de arte convergem ao aprofundarem seus processos imanentes e ao explorarem seus materiais específicos, Adorno aponta para a possibilidade de que elas possuam um núcleo comum e, nesse sentido, que elas possam se comunicar de modo fluido, indo além de suas próprias limitações de gênero determinadas pelas estéticas tradicionais. Esse núcleo comum é, tal como o vemos, justamente o que faz com que Adorno conceba a possibilidade de uma experiência artística cuja qualidade vai além da mera questão de exploração de técnicas. Isso também significa dizer que as diferentes linguagens artísticas não podem ser entendidas através de critérios formais rígidos, tampouco de paradigmas eternos – visto sua fluidez e a própria tendência de que as artes se comuniquem através do aprofundamento de suas práticas específicas.

O filósofo indica que toda a produção contemporânea passa, então, a ser marcada por um “não saber”, ou seja, pela ausência de regras fixas e externas quanto à especificidade do

---

108 Duarte (2009), por exemplo, refere-se a uma revisão do conceito de pseudomorfose na obra tardia de Adorno.

momento construtivo. Em um trecho de “A arte e as artes”, Adorno menciona a obra de Beckett como ponto de distinção nesse processo:

Esse ‘não saber’ [*Nicht-Wissen*] expressa algo inescapável para a arte. A perda do sentido que a arte adotou para si como que em um desejo de destruir a si mesma, ou como antídoto para se salvar, não pode ser a palavra final. O ‘não saber’ das obras de arte enfaticamente absurdas, como as de Beckett, marcam um ponto em que sentido e sem sentido se tornam idênticos [...] as realidades não-significativas que entram no domínio das artes através do processo de *Verfransung* são potencialmente salvas como significativas pela arte, *ao mesmo tempo em que elas se distanciam do sentido tradicional de arte*. (GS 10.1, p. 450, ênfase nossa)

Esse trecho conjuga todos os elementos que Adorno já havia observado nas obras de Beckett: a construção do sem sentido (“a perda do sentido que a arte adotou para si”); a distância em relação à ideologia da tradição (“elas se distanciam do sentido tradicional de arte”) e, agora, o modo como esse processo de *Verfransung* pode contribuir com a inserção de “realidades não-significativas” no interior de uma obra de arte, isto é, na admissão de elementos contingentes, não-idênticos, no momento da construção. Isso é particularmente interessante porque nos mostra como o primado da coerência – que para Adorno havia sido a linha subterrânea a guiar o desenvolvimento da arte moderna – desemboca numa crítica imanente a esse primado, uma vez que a arte passa a admitir elementos que não necessariamente contribuem para uma noção forte, tradicional, de “obra”.

Mas resta ainda comentar como essa dinâmica da aproximação e hibridização dos gêneros se expressa na obra de Beckett. Em um programa de televisão dedicado ao debate sobre a produção do escritor, Adorno comenta: “Beckett está fortemente inserido na tradição ou no movimento que eu nomeei de *Verfransung* dos gêneros [...]. Está ligado à tendência a desintegrar, a destruir, a tradicional unidade do conceito de obra de arte. As obras [...] têm algo de centrífugo, que as dissolve em múltiplos parâmetros [...]” (FAB III, pp. 95-96). Aqui, como podemos ver, Adorno volta a frisar que a imbricação acaba desembocando na dissolução de uma ideia unitária de obra, dessa vez pontuando precisamente o lugar de Beckett nessa tendência. Se pensarmos em *Fim de Partida* e n’*O Inominável* como obras que dissolvem respectivamente a unidade constitutiva dos gêneros dramático e romanesco, fica ainda mais claro o motivo pelo qual o escritor representa, para Adorno, essa tendência ampla da imbricação. Mais do que isso, a tendência à desintegração significa que o processo de imbricação das artes não resulta numa obra de arte total, tampouco se resume à mera justaposição de procedimentos advindos de diferentes gêneros artísticos. Pelo contrário, o que está em causa é justamente o modo como as obras particulares passam a questionar o

“universal” arte, indicando a fraqueza dos conceitos tradicionais da estética. Nesse sentido, é interessante notar que a afirmação de Adorno sobre o caráter centrífugo da obra de Beckett tenha surgido justamente em um debate que analisa o curta-metragem “*Film*”, com roteiro de Beckett e direção de Alan Schneider, confirmando assim uma tendência de imbricação dos meios<sup>109</sup>.

Ao mesmo tempo, esse é um caminho que levará Adorno a aproximar, na *Teoria Estética*, a obra de Beckett a um tipo de “antiarte”, ou seja, a uma concepção de arte que pretende transpor o seu próprio conceito. Adorno chega a comentar que “obras de arte importantes se esforçam por incorporar esse estrato antiartístico [*kunstfeindliche*]” (GS 7, p. 26) e, logo em seguida, cita como exemplo obras de Beckett como *Dias Felizes* e *Fim de Partida*. É como se ele percebesse, na obra beckettiana, a manifestação de um direcionamento distinto para a arte, na medida em que ela passa a se consolidar no contexto de crise do sentido. Diríamos que esse substrato antiartístico é justamente a renúncia a uma completo domínio sobre o material e sobre o próprio meio. Beckett, ao assumir a impotência perante o material, aponta para uma prática artística que não se resume à plena e completa consciência perante o uso do meio, mas que aponta para a insuficiência deste último através de suas próprias incoerências internas. É o que ocorre, como vimos, quando Beckett utiliza os elementos de coesão textual contra seus próprios fins, isto é, utilizando-os para indicar a desintegração mesma dos gêneros. Em outra parte da *Teoria Estética*, Adorno vai mais além e comenta como a obra de Beckett representa precisamente o apogeu da antiarte: “a chave para a antiarte contemporânea, com Beckett em seu cume, está talvez na ideia de concretizar essa negação, de estabelecer um sentido estético através da radical negação de qualquer sentido metafísico” (GS 7, p. 403).

Em linhas gerais, entendemos que a ideia de “antiarte” é uma novidade nos textos tardios de Adorno, na medida em que aponta para uma compreensão distinta do modernismo depois do processo de *Verfransung*. Isso significa dizer que a desintegração do sentido passou a ser vista não simplesmente nos termos de uma “perda” de coerência nas obras – como Adorno indicava tanto na sua *Filosofia da Nova Música* como nas críticas ao serialismo – mas sim como uma ponte para a construção de uma nova forma de arte “avançada”. Essa novidade teórica, no entanto, é pouco comentada pela literatura secundária. Embora Stewart Martin

---

109A obra tardia de Beckett é marcada por essa tendência à intermedialidade, sobretudo em virtude de sua aproximação ao rádio e à televisão. Para um aprofundamento nessa discussão, sugerimos os artigos de Gatti (2016; 2018).

(2000) tenha dedicado atenção a esse tema, ele se deteve sobre as relações possíveis entre “autonomia” e “antiarte”, não chegando a especificar de que modo o conceito poderia abrir caminho para uma concepção distinta de modernismo.

É essencial discutir esse momento da obra de Adorno porque alguns teóricos – como Peter Bürger (1990), que direcionou uma crítica bastante difundida ao “anti-vanguardismo de Adorno” – cavaram um fosso profundo entre aquilo que seria o impulso “anti-institucional” e “anti-estético” das vanguardas, por um lado, e a dimensão formalista do “modernismo” adorniano, por outro. Assim como comenta Bürger, em Adorno “o modernismo cria uma linha de demarcação, seja a favor de uma ideia de pureza estética ou da crença de que o conteúdo provocativo de uma obra somente pode ser recuperado desse modo” (BÜRGER, 1990, p. 54). No entanto, como já pudemos discutir, é precisamente essa “linha de demarcação” que vemos se tornar cada vez mais tênue nos textos tardios do filósofo – tanto devido à imbricação das artes quanto pela noção de “antiarte”, ambas ligadas profundamente à produção beckettiana. Na contramão de qualquer formalismo ou purismo esteticista, Adorno já sugeria que “o conteúdo de verdade de muitos movimentos artísticos de nenhum modo culmina em grandes obras de arte [...]; sem esse elemento de antiarte, a arte não é mais pensável” (GS 7, p. 49).

Pode-se dizer que a obra de Beckett não configura uma “grande arte”, não se resume a nenhuma forma de esteticismo e nem pretende se ater aos virtuosismos modernistas. O que esperar, então, de uma arte que se volta ao enfraquecimento, à falha, à impotência, e que pretende expressar uma crítica ao próprio caráter ilusório das formas artísticas? Beckett se contraporia às vanguardas, na medida em que se recusa a aderir a um movimento que se pretenda unitário, e às grandes obras modernistas, na medida em que se desfaz de suas pretensões de domínio sobre o material. Gontarski a certo modo resume essa situação aporética, ao notar que “o anátema do modernismo, ‘*Make it new*’, (...) permanece na obra de Beckett como um traço, um resquício, uma ruína (...)” (GONTARSKI, 2017, p. 6). O impulso pelo “novo” é, em Beckett, marcado pela própria impossibilidade de atingi-lo. Em um lugar limítrofe, que ainda causa controvérsia entre os críticos – a sua obra estaria inserida no “modernismo tardio”, no “pós-modernismo” ou seria o escritor o “último modernista?”<sup>110</sup> –,

---

110 As discussões em torno da posição limítrofe de Beckett em relação ao modernismo aparecem de modos variados na literatura secundária. Em Cerrato (1993), discute-se a questão do pós-modernismo em Beckett. Já Cronin (1999) considera-o como o “último modernista”.

Beckett nos fornece um novo ponto de acesso aos diagnósticos que atravessam a estética de Adorno.

## Capítulo 6: A reavaliação do cinema

Quando se trata da “estética” de Adorno, comumente ressalta-se seu algo restrito campo de especialidades. Música e literatura seriam as áreas às quais o filósofo dedicou a grande maioria de seus escritos – e entre as quais estabeleceu muitos paralelos. Além disso, são bem conhecidas as críticas ao purismo estético de Adorno, ao fato de que sua obra estabelece uma rígida e problemática separação entre a arte “autêntica” e a cultura de massas. Embora esses julgamentos não sejam de todo equivocados, eles certamente remontam a uma fonte específica, a saber, ao texto da *Dialética do Esclarecimento*. Como pudemos discutir no terceiro capítulo, o diagnóstico da década de 1940 vinculava a ascensão da indústria cultural a um quadro de total bloqueio à emancipação – um diagnóstico que não vislumbrava grandes potencialidades críticas nos meios de massa, como o cinema. Também em *Composição para o cinema*, Adorno e Eisler manifestaram a dificuldade de indicar os elementos estéticos do cinema, visto que este havia se desenvolvido *fora* do âmbito das artes estabelecidas e de seus problemas materiais. No entanto, não seria adequado tomar esse posicionamento como uma doutrina aplicável ao resto da obra de Adorno. Pois com isso deixaríamos de lado a peculiaridade de um texto tardio inteiramente dedicado ao cinema<sup>111</sup>, como é o caso de “Transparência do Filme” [*Filmtransparente*] (1966). De que modo esse ensaio, que parece destoar do terreno seguro das especialidades de Adorno, poderia se relacionar ao quadro geral de sua obra tardia?

Como tratamos em capítulos anteriores, os textos de Adorno da década de 1960 revelam o diagnóstico de certa expansão da noção mesma de arte moderna, principalmente em virtude do diagnóstico de “imbricação” [*Verfransung*] dos gêneros artísticos e da possibilidade de alargamento dos materiais disponíveis. Se levarmos em conta esse quadro de discussões, um tal interesse por reavaliar o caráter propriamente artístico do cinema não parece ser acidental. O que procuraremos mostrar é que, ao longo da década de 1960, Adorno revê as potencialidades críticas do cinema em virtude dos novos movimentos que surgiram no pós-guerra, em especial a produção independente do “Novo Cinema Alemão” [*Neuer*

---

111 Embora *Composição para o cinema*, como vimos, tenha se dedicado à análise do cinema comercial, ele é, no entanto, um livro que não se concentra apenas no meio cinematográfico e nas suas características próprias, mas sim no uso da música no cinema. Nesse sentido, é apenas tardiamente, em “Transparências do Filme”, que Adorno se voltará a uma análise mais dedicada ao meio.

*Deutscher Film*]. Essa reavaliação, por sua vez, conjuga-se às tentativas de compreender o quadro instável e complexo da arte na década de 1960, a saber, num momento em que emergiam os *happenings*, as práticas “intermediais”, e em que se consolidavam os experimentos eletrônicos na música. Se levarmos em consideração todo esse pano de fundo de discussões, certamente teremos um acesso distinto à obra tardia de Adorno, compreendendo-a não como um conjunto fechado de teses sobre aquela que seria a “autêntica” arte moderna, mas como uma tentativa de aproximação de objetos que apresentavam certa resistência às suas anteriores formulações.

É assim que investigaremos, nessa seção, a especificidade de “Transparências do Filme”. Esse é um ensaio que não apenas reconsidera o lugar do cinema como arte autêntica, “moderna”, mas que o faz tomando como base as próprias tendências da vanguarda do pós-guerra, em especial o “Novo Cinema Alemão”. Para que entendamos o que está em causa nesse texto tomaremos o seguinte percurso expositivo: em primeiro lugar, discutiremos o contexto de produção do ensaio, especialmente as discussões com que Adorno se envolveu nos anos 1960; num segundo momento, veremos como os textos tardios de Adorno trazem consigo um novo olhar sobre a relação entre cinema e público, considerando novas possibilidades para o momento da recepção; e, por fim, investigaremos como a reconsideração do cinema também envolve um reposicionamento do princípio de montagem enquanto momento construtivo nos filmes, levando Adorno a apontar o cinema como representante da ampliação da arte no processo de *Verfransung*.

### ***O “Novo Cinema Alemão”***

Depois de anos de associação do cinema aos propósitos da propaganda nazista, o reestabelecimento da produção cinematográfica alemã não se deu sem entraves. Decerto um dos maiores deles diz respeito ao influxo de produções americanas na Alemanha Ocidental. No contexto da Guerra Fria, cineastas alemães dependiam financeiramente das grandes empresas cinematográficas americanas e precisavam adequar-se a seus parâmetros para terem efetivamente espaço numa indústria cada vez mais estandardizada. Privadas de recursos financeiros, as produções independentes alemãs não apenas “não conseguiam competir no mercado internacional, como também pareciam monótonas e de má qualidade, quando comparadas ao glamour e espetáculo hollywoodianos” (ELSAESSER, 1989, p. 17). Além disso, a “crise do cinema” alemão se agravava em meio à ascensão da televisão como

principal meio de comunicação de massa no final da década de 1950<sup>112</sup>. Isso não quer dizer, no entanto, que a produção de vanguarda tenha efetivamente estancado nesse contexto. A partir do final da década de 1950 cineastas alemães – também inspirados por certos movimentos contemporâneos de vanguarda no cinema francês (*Nouvelle Vague*) e italiano (Neorealismo) – começaram a externar a necessidade de uma reorganização da produção nacional, demandando maiores investimentos no cinema independente e um maior suporte do Estado. Para um país que tinha em seu passado os anos dourados do cinema expressionista da década de 1920, o quadro do pós-guerra requisitava principalmente certa retomada do “espírito heroico” daquela época.

Em meio a tais transformações importantes no cenário cultural da Alemanha do pós-guerra, podemos encontrar indícios de que Adorno esteve atento ao lugar do cinema na época e à sua importância. Em carta a Dreyfus no ano de 1957, por exemplo, ele comenta o seguinte:

Há obviamente uma necessidade de que o cinema alivie a estupidez dominante – perceptível também nas bilheterias – através da infusão de espírito; ademais, há uma iniciativa e uma boa-vontade em fazer reparações aos excluídos. [...] Algo negativo a dizer é que, como você talvez saiba, o cinema alemão encontra-se naquilo que amigavelmente se chamaria de reorganização e, menos amigavelmente, de uma forte crise (TWAA Br 331/10)<sup>113</sup>

Se tivermos em mente todo o contexto em que escreve Adorno, a “reorganização” ou “crise” do cinema alemão diria respeito, portanto, a esse lugar ambíguo da produção do pós-guerra: por um lado, profundamente dependente do financiamento americano e de seus padrões industriais e, por outro, progressivamente disposta a resistir a esses mesmos padrões, o que na carta de Adorno aparece como sendo a necessária “infusão de espírito” no cinema.

Ademais, é interessante notar que tal interesse pelo cinema nacional também acompanha certa aproximação de Adorno a Alexander Kluge, então jovem jurista, que viria a se tornar cineasta e um dos principais representantes do “Novo Cinema Alemão”. Desde os anos cinquenta Kluge passou a atuar na parte jurídica do Instituto e manter contato frequente

---

112 “O final da década de 190 foi marcado por uma mudança de meios [*Medienwechsel*]. O número de frequentadores do cinema na República Federativa decaiu drasticamente, e o número de telespectadores cresceu de 620.000 (em 1956) para três milhões (em 1959)” (GROB et al., 2012, p. 11)

113 Em carta enviada a 25.3.1957: „Es besteht beim Film offensichtlich ein Bedürfnis, den herrschenden Schwachsinn, der sich schließlich auch an der Kasse bemerkbar macht, durch Infusion von Geist zu mildern; dazu kommt eine Bereitwilligkeit und Initiative zur Wiedergutmachung gegenüber Vertriebenen; [...]. Negativ ist zu sagen, daß, wie Du vielleicht weißt, der deutsche Film sich in dem befindet, was man freundlich Reorganisation und weniger freundlich eine schwere Krise nennt.“ (Br 331/10)

com Adorno. As cartas trocadas entre eles documentam não só a construção de uma amizade como também um crescente interesse do filósofo por assuntos relacionados ao cinema. Esse interesse, que começa a se manifestar em seus ensaios e palestras, é externado de maneira bastante clara em uma de suas aulas de estética, ministrada em janeiro de 1962:

Penso aqui acima de tudo em uma arte tão atual que seria tolice juntar-se ao veredito ‘ah bem, isso não é arte’; nomeadamente, penso no complexo do filme [...] Do ponto de vista histórico do problema com o qual nos ocupamos, *pode-se dizer que o filme em geral será tanto mais artisticamente legítimo e aproximado aos postulados de uma obra de arte quanto menos ele se entrega ao artístico, i.e., quanto menos ele se mede por e aspira a um relativo distanciamento afetado em relação à realidade, realizado pela arte estabelecida [...]* (TWAA Vo 7034-7035, ênfase nossa)<sup>114</sup>

Aqui Adorno começa a defender uma tese distinta daquela sustentada em textos anteriores. Não se trata apenas de afirmar que o cinema tem um potencial importante de se tornar arte, mas de indicar que esse potencial residiria justamente no alheamento em relação a uma noção rígida de “grande arte”. O que está em jogo, portanto, é a possibilidade de que a própria lógica (de massa) que movimenta o cinema possa também ser o caminho de sua autonomização enquanto forma artística. Ora, uma tal posição seria impensável no interior do diagnóstico sustentado em *Dialética do Esclarecimento*. O bloqueio à emancipação, tal como delineado nesta obra, não daria espaço para pensar sequer o aspecto artístico da cultura de massa – uma vez que essa teria sido completamente usurpada pela lógica da indústria cultural. Tampouco seria possível encontrar tese parecida em um livro como *Composição para o cinema*, em que a distância do cinema em relação à arte estabelecida não é vista de modo “positivo”<sup>115</sup> e em que, como discutimos (Cf. cap. 3), o caráter propriamente estético do cinema ainda era posto sob severa desconfiança. O que Adorno passa a propor na década de 1960, no entanto, é justamente a possibilidade de que o cinema consiga não simplesmente libertar-se dessa lógica de massa, mas transformá-la internamente.

---

114 "Ich denke dabei vor allem auch an eine Kunst, die heute ja doch so aktuell ist, dass es töricht wäre durch das Verdikt 'na ja, das ist keine Kunst' über sich hinwegzugehen, nämlich ich denke dabei an den Komplex des Films. [...] Aber man kann doch unter dem Gesichtspunkt des Problems, mit dem wie im Augenblick uns beschäftigte, doch vielleicht so viel sagen, dass der Film im allgemeinen künstlerisch umso legitimer sein wird, dass er umso mehr den Postulaten eines Kunstwerks sich annähern **wird, je weniger er künstlerisch sich gibt**, d.h. je weniger er durch eine mehr oder minder affektierte Distanzierung von der empirischen Realität sich an Wirkungen der bereits etablierten Kunst misst und ihnen nachstrebt." (Vo 7034-70355)

115 “O cinema não pode ser entendido isoladamente, como uma forma de arte de sua própria espécie, mas deve ser entendido como o meio mais característico da cultura de massa contemporânea, que faz uso das técnicas de reprodução mecânica. A cultura de massa não deve ser entendida como uma arte que surgiu originalmente das massas. Tal arte não existe mais e *ainda* não existe.” (GS 15, p. 11, ênfase nossa)

Essa possibilidade, por sua vez, deriva do contato de Adorno com a produção de vanguarda do pós-guerra, em especial com a reivindicação de um “novo cinema alemão” que se consolidaria no *Manifesto de Oberhausen*. Lançado em fevereiro de 1962, o manifesto foi assinado por 26 cineastas – entre eles, Alexander Kluge – que, juntos, reivindicavam uma maior liberdade para o cinema autoral, o que passaria necessariamente pela liberação da produção cinematográfica alemã das dependências econômicas:

Esse novo cinema necessita de nova liberdade. Liberdade dos convencionais padrões industriais, liberdade da influência por parte de parceiros comerciais. Liberdade em relação à tutela de grupos de interesse. Nós temos ideias concretas, formais e econômicas quanto à produção do novo cinema alemão. Estamos preparados para assumir riscos econômicos. O velho cinema está morto, nós acreditamos no novo (*in* RENTSCHLER, 1988, p.29)<sup>116</sup>

Ora, aqui despontava efetivamente uma resistência do cinema autoral aos circuitos de reprodução e mercantilização da indústria cinematográfica. As consequências e demandas desse movimento tornaram-se tão relevantes para Adorno que, em outubro de 1962, ele aceita participar de um debate de rádio voltado inteiramente ao tema. Em ocasião da *Internationale Filmwoche* em Mannheim, Adorno, Kluge e outros cineastas reuniram-se para discutir aqueles que seriam as “Demandas do cinema” (*Forderungen an den Film*). Nessa discussão, Kluge não só resume as principais intenções do “Novo Cinema Alemão”, como também demonstra uma posição idêntica àquela que Adorno havia sustentado em uma de suas aulas. Diz Kluge que “*o cinema tem tanto mais chance de se tornar algo como arte quanto menos ele se apresenta como arte [...]*” (TWAA Ge 142/5).<sup>117</sup> É interessante notar como Adorno e Kluge exprimem exatamente a mesma ideia ao defenderem que o potencial artístico do cinema residiria na exploração de seu “caráter de massa” e suas contradições. Ao longo da discussão no rádio, Adorno mais uma vez chama atenção para esse ponto:

(...) precisamente o potencial através do qual o filme captura as massas – sua base de massa – também o permitiria configurar-se de uma tal maneira, que nele se manifestassem coisas que dizem respeito às massas – enquanto que até o momento

---

116 “Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den brancheüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der Alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen“ (*in* PRINZLER; RENTSCHLER, 1988, p.29)

117 “[...] der Film hat umso eher eine Chance etwas wie Kunst zu werden, je weniger er sich als Kunst aufspielt, d. h. in je weiterem Maße er die traditionellen Mittel von Malerei einerseits und von Dichtung andererseits verschmährt und sich aus gewissen spezifischen Konstellationen seine Sätze eigentlich selbst erarbeitet.” (TWAA Ge 142/5)

(...) ele [o filme] tem sido fundamentalmente um evento que afasta as pessoas daquilo que as concerne (TWAA Ge 142/12)<sup>118</sup>

Quanto a isso, seria preciso frisar um aspecto do argumento de Adorno sobre a posição crítica do cinema. Como se sabe, desde a década de 1940 o filósofo caracterizava a indústria cultural como uma forma de “engodo das massas” [*Massenbetrug*]. Isso significa que, apesar de dirigidos às massas, os produtos da indústria cultural não suscitam problemas que efetivamente concernem à coletividade – como pudemos discutir no terceiro capítulo. No entanto, o que está em causa no trecho acima é a possibilidade de que o cinema, até o momento entendido como um fenômeno da indústria cultural, possa efetivamente subverter aquele aspecto de “engodo das massas”, dessa vez assumindo um papel crítico. E o movimento iniciado pelo “Novo Cinema Alemão” certamente foi a chave para um tal diagnóstico, na medida em que indicava um movimento contrário à incorporação do cinema à indústria cultural.<sup>119</sup>

Se, no campo prático, o filósofo se aproximava cada vez mais das intenções de Kluge e dos jovens cineastas alemães, pode-se dizer que no campo teórico uma fonte importante para sua obra tardia foi a *Teoria do Filme* de Kracauer. Publicado em 1960, esse livro procurava lidar com um “rastreamento [histórico] das propriedades peculiares do meio” (KRACAUER, 1960, p. viii), na medida em que reconstruía a natureza fotográfica do filme e sua possibilidade de “registrar” e “revelar” a realidade física (Id., Ibid.). Em linhas gerais, a *Teoria do Filme* buscava dar ênfase à natureza propriamente sensorial do cinema, salientando as diferentes formas de experiência por ele proporcionadas. Adorno não só leu com atenção o livro de Kracauer quanto mencionou em algumas cartas suas principais impressões e “hesitações”<sup>120</sup> em relação à obra. É o caso seja quando reflete sobre a necessidade de repensar a “relação entre categorias sociológicas e estéticas” no tratamento do filme, seja quando comenta sua própria tentativa de escrever um ensaio dedicado ao tópico (ADORNO;

---

118 „(...) Gerade das Potential, durch das der Film seine Massen ergreift, seine Massenbasis, würde es auch erlauben, ihn in einer solchen Weise zu gestalten, dass die Dinge dabei zur Sprache kommen, die eigentlich die Massen etwas angehen, während er ja bis jetzt - um ein Wort von Valery zu rezitieren - im wesentlichen eine Veranstaltung ist, um die Menschen von dem abzuhalten, was sie eigentlich etwas angeht“ (TWAA Ge 142/12).

119 Kluge também comentou sobre o quanto teria levado Adorno a mudar de posição: “Adorno por um tempo não considerou o filme uma forma de arte original. Por um lado, [isso se deu] em virtude da dominação da indústria cultural, que tem contornos específicos na indústria cinematográfica, mas também em virtude da sobrestima de Benjamin pelo cinema. Afirimo que eventualmente *eu o levei a corrigir essa visão*” (KLUGE, 2012, p. 74, ênfase nossa).

120 “Com este livro, eu oscilo entre [ter] impressões muito fortes e [ter] fortes desconfianças” // “bei diesem Buch pendle ich zwischen sehr starken Eindrücken und schweren Bedenken“ (ADORNO; KRACAUER, 2008, p.688)

KRACAUER, 2008, p.699). Em meio a essas cartas, Adorno chega a indicar aquilo que *faltaria à Teoria do Filme* de Kracauer e que, portanto, deveria ser mais profundamente explorado:

No livro inteiro você discute o filme apenas no sentido de suas possibilidades, requisitos e desideratos imanentes, e critica os intelectuais que se opõem ao cinema, na medida em que estes não reconhecem sua especificidade e o mensuram a partir da arte tradicional. [...] mas parece-me que em seu livro, tal como posso ver, não surge aquilo contra que se dirige a resistência de pessoas sérias ao cinema, nomeadamente ao fato de que o cinema, imediatamente atrelado ao sistema comercial enquanto forma de expressão, não pôs sua legalidade imanente à mostra, [i.e.], o fato de que é apenas *para um outro* e não para si [...] (ADORNO; KRACAUER, 2008 p. 688)

Ao longo dessa discussão, Adorno deixa entrever uma ideia que será desenvolvida em textos posteriores: há que compreender a necessidade de que o cinema, ao refletir e sobre seu próprio caráter comercial e de massa, transforme-se em algo de *diferente* do que até então foi. O que ele discutia na carta a Kracauer é que os requisitos e desideratos imanentes ao filme só poderiam ser tratados a partir de uma crítica ao seu caráter comercial, uma crítica que deixaria transparecer *a própria legalidade imanente* do cinema.<sup>121</sup> Nesse sentido, o fato de o cinema ser *voltado às massas*, de ser *para um outro* ou, se quisermos, sua possível ausência de “autonomia”, deve ser pensado em seus próprios termos. Trata-se, portanto, de explorar as próprias contradições do meio a fim de que ele se modifique qualitativamente.

Embora com isso não se possa dizer que Adorno tenha deixado de lado suas reservas quanto ao cinema, é importante notar que ele paulatinamente reconsidera suas potencialidades críticas. Isso diz respeito àquela “infusão do espírito” que havia comentado com Dreyfus, e que em outro momento reitera em carta a Kracauer: “com outros intelectuais no cinema, este pode tornar-se outro, e parece-me que sem uma certa medida de *reflexão infiltrada*, sem um certo terror salutar contra os ‘senhores produtores’, o cinema está simplesmente perdido” (ADORNO; KRACAUER, 2008, p. 694, ênfase nossa). Uma tal *reflexão infiltrada*, segundo Adorno, abriria caminho inclusive para uma “transformação na consciência” do público, o que ocorreria por meio de “uma revolução [*Umwälzung*] de toda a instituição do cinema” (TWAA Ge 142/15). Esse novo vocabulário, que atrela o cinema a uma “revolução” e “transformação da consciência”, contribuirá para uma progressiva inclusão do cinema em suas considerações mais gerais sobre a arte *moderna*.

---

121 „ein Gesichtspunkt übrigens, der in seinem zuletzt publizierten großen Werk über die Theorie des Films, das durchaus historisch-ästhetisch angelegt war, merkwürdig zurücktritt. [Band 20: Vermischte Schriften I/II: Nach Kracaers Tod. Theoder W. Adorno: Gesammelte Schriften, S. 17336 (vgl. GS 20.1, S. 195)]

Uma vez compreendido esse contexto geral de discussões, pode-se dizer que o ensaio “Transparências do Filme” (1967) é fruto de todo um conjunto de reflexões acerca dos potenciais do cinema autoral alemão, sua necessidade de sair da tutela das grandes empresas, e da perspectiva de que o filme efetivamente carregue um potencial crítico. Nesse sentido, o ensaio em grande medida condensa e aprofunda aquilo que Adorno já havia anunciado em seus cursos de estética, nos debates em rádio e em suas cartas. Isso também pode ser observado no início do texto, quando o filósofo contrapõe o filme tecnicamente “bem feito” da indústria cinematográfica (o “Papas Kino”), ao *novo cinema* independente, cujo aspecto “desajeitado [*Unbeholfene*], inábil [*nicht Gekonnten*]” traria consigo precisamente “a esperança de que os chamados meios de comunicação de massa queiram ser *algo de qualitativamente diferente*” (GS 10.1, p. 353, ênfase nossa).

O que salta à vista nesse ensaio, como já observou Hansen (2002), é o modo como Adorno aborda o caráter possivelmente “avançado” do novo cinema, salientando precisamente aquelas que seriam suas características *amadoras, inábeis*. Nesse sentido, não se trata mais de um critério que julga o mais “avançado” a partir do mais desenvolvido domínio da técnica e dos materiais disponíveis, mas sim a partir da configuração “libertadora” que se deixa antever nas produções “que não dominam completamente sua técnica e que portanto deixam passar algo de consolavelmente incontrolável e acidental” (GS 10,1, p. 353). Hansen observa que esse passo fundamental na argumentação de Adorno faz com que o ensaio abrigue uma grande discussão sobre a ideia de técnica e sua diferença em relação à “tecnologia”, especificamente ao aparato ligado à indústria cultural.

Embora esse seja de fato um elemento importante ao longo do argumento de Adorno, parece-nos ser ainda mais relevante notar a conexão entre o “acidental” no cinema e os discursos sobre arte “informal”, sobre a incorporação da “contingência” e da espontaneidade que Adorno já desenvolvia desde o início da década de 1960. Esse não é um elemento secundário mas, conforme aventamos, é uma discussão que atravessa toda a obra tardia de Adorno. Ora, se a ideia mesma da técnica cinematográfica pressupunha inicialmente a mais completa e “hábil” representação da realidade, o que Adorno nos aponta em seu ensaio é a possibilidade de um princípio construtivo que questione esse imperativo técnico, introduzindo elementos inesperados e contingentes à experiência do filme. Nesse sentido, poderíamos dizer – numa modificação da tese de Adorno sobre o caráter artístico do meio – que o cinema *tanto mais é arte* quanto *menos* segue o imperativo de domínio sobre a técnica que antes o guiou. É preciso notar que esse cinema “amador” parece justamente refletir a procura por uma arte

informal fundada na espontaneidade construtiva, a saber, no momento em que o sujeito “deixa de ser excesso sobre a composição, deixa de moldar o material, de atribuir intenções arbitrárias a ele” (*Vers une musique informelle*, p. 438).

Não é de se estranhar, portanto, que “Transparências do Filme” seja atravessado por termos como “improvisação” (*Improvisation*), “acidente” (*Zufall*), ou mesmo pela ênfase dada pelo filósofo à “descontinuidade” potencialmente produzida no *fluir* das imagens justapostas em uma sequência cinematográfica (Cf. GS 10.1, p. 354ss.). O que ali se indicava era uma forma de aproximação ao caráter fragmentário do cinema. Todos esses termos, no entanto, colocam-se em contraste à natureza propriamente representacional do filme: se o cinema representa objetos e situações tal como estes cotidianamente se nos apresentam, de que modo ele poderia suscitar qualquer coisa de contingente, espontâneo e inesperado? Como pode um filme ir além da mera “reprodução” realista e nesse sentido, ser portador de uma experiência efetivamente “moderna”? Diante disso, o filósofo não vê alternativa senão considerar que “a resposta mais óbvia hoje – assim como há quarenta anos – seria aquela da *montagem* que *não interfere* nas coisas, mas que antes as configura em uma constelação afim à escrita” (GS 10.1, p. 358, ênfase nossa). A esse trecho segue-se, no entanto, uma argumentação mais vacilante: o filósofo “levanta dúvidas” sobre a técnica da montagem para logo depois atenuá-las, mostrando a necessidade de que elementos desse princípio sejam incorporados e postos numa *reflexão segunda* pelos intelectuais do novo cinema:

O puramente montado, sem adição de detalhes intencionais, recusa-se a aceitar intenções puramente a partir de um princípio. Parece ilusório que o sentido brote do material em si mesmo reproduzido, em recusa a qualquer sentido, especificamente ao material apropriado pela Psicologia. *Toda essa questão* [,no entanto,] *pode estar superada pela intuição[Einsicht] de que a renúncia ao sentido, ao componente subjetivo, é subjetivamente organizada e, nessa medida, é a priori significativa*. Isso teria de ser apropriado como segunda reflexão pelos procedimentos dos produtores de filme que foram ostracizados (GS 10.1, p. 358, ênfase nossa)

Há pelo menos duas formas de compreender esse trecho. A primeira delas seria abordá-lo como mais uma crítica ao princípio da montagem, nomeadamente à ilusão de que ele pudesse recusar qualquer interferência subjetiva – como sustenta, por exemplo, Streckhardt (2016). Essa seria uma forma de trazer de volta a antiga disputa entre Benjamin e Adorno quanto à questão da montagem (Cf. cap. 3). Uma tal interpretação, no entanto, parece-nos insuficiente por deixar de lado um elemento importante do argumento de Adorno – argumento que, a nosso ver, traz consigo uma novidade teórica. Trata-se da *intuição* de que a renúncia ao sentido, desenvolvida pela montagem, acabe trazendo à tona um sentido de

*segunda ordem*, “subjetivamente organizado”. Adorno discute aqui a possibilidade de que a montagem não signifique uma simples justaposição de materiais e a mera negação do sujeito – o que ele sempre criticou, especialmente em seu debate com Benjamin –, mas que seja capaz de instaurar uma forma construtiva específica, uma construção capaz de dar espaço ao acidental, à *espontaneidade* da relação sujeito/objeto. E essa possibilidade deve ser “apropriada” e repensada pelos produtores que se contrapõem à grande indústria cinematográfica.

Esse sendo o caso, o que está em jogo é um *reposicionamento* da noção mesma de montagem na obra tardia de Adorno. E, nesse ponto, teríamos que discutir com mais profundidade em que sentido isso aconteceu. Em uma das cartas enviadas a Alexander Kluge, em 1964, Adorno frisa a importância do “problema da montagem” para ambos, requisitando uma conversa sobre o tema:

O motivo pelo qual eu o envio [um manuscrito sobre Kraus], diz respeito ao *problema da Montagem*; acredito que a forma da Montagem, que *também* é muito importante para você, é deduzida a um ponto, e é precisamente esse complexo que forma a matéria de nossas sempre projetadas e adiadas conversas. Prometo não mais chateá-lo com os outros problemas [...]” (TWAA Br 766/28, ênfase nossa)<sup>122</sup>

Embora não se tenha acesso à resposta de Kluge e aos detalhes desse debate, seria preciso notar o quanto Adorno estava disposto a discutir o valor da técnica de montagem no filme. Como observou Streckhardt (2016, p. 234), isso não se deu sem desacordos, pois o significado atribuído à noção consistia em um dos poucos pontos sobre os quais Kluge parecia não seguir inteiramente o filósofo. Segundo Streckhardt, o principal ponto de desacordo estaria na recusa por parte do cineasta em adotar uma categoria tal como a “construção”, na medida em que esta poderia implicar numa “autoritária” atribuição de unidade e sentido à obra<sup>123</sup>. Adorno, por sua vez, continuava mantendo no horizonte a necessidade de um princípio formal construtivo, ou nexo de sentido (*Sinnzusammenhang*), capaz de dar forma e

---

122 „Der Grund, warum ich es Dir schicke, ist das Montageproblem; ich glaube, die Montageform, die auch für Dich sehr wichtig ist, an einer Stelle gleichsam deduziert zu haben, und eben dieser Komplex sollte den Gegenstand des längst projektierten und immer wieder vertagten Gesprächs zwischen uns bilden. Ich verspreche Dir, Dich mit dem anderen Problem dann nicht mehr zu langweilen, denn langweilen muß es Dich allmählich.” (TWAA Br 766/28)

123 “Adorno kritisiert an der Methode der Montage, dass sie zu viel nur übernehme. Die Konstruktion, die dieser entspringe, hätte ihm zufolge größere analytische Kraft. Wir betreten hier eine der wenigen, jedoch grundlegenden Stellen, an denen Kluge nicht Adorno folgt. Bei Kluge wird der Rezipient zum Compositeur ernannt (nicht: verpflichtet), während eine Konstruktion bereits autoritären Charakter und, wie Ruth Sonderegger anmerkt, den verklärenden Schein 'harmonischer Einheit' trägt.” (STRECKHARDT, 2016, p. 234-235)

unidade à obra. Em suma, enquanto Kluge elogiava o aspecto desconstrutivo da técnica de montagem como uma recusa de uma unidade abstrata na obra, Adorno tentava pensar em como manter a desintegração *na* unidade.

No entanto, em vez de ressaltar a diferença entre os dois autores como um hiato intransponível e, mais uma vez, apresentar a figura de Adorno como um grande crítico da montagem, seria preciso entender o modo como o filósofo incorpora o “problema da montagem” (*Montageproblem*) à ideia mesma de construção formal. Se essa técnica era por ele criticada devido à falta de uma mediação construtiva, nesse momento de debate Adorno passará a reconsiderar sua *função* específica enquanto processo construtivo do cinema. Tudo se passa como se, nesse momento, Adorno considerasse a possibilidade de uma espontaneidade criativa na montagem – não mais considerando essa técnica como simples apagamento ou cancelamento do sujeito, mas sim como ocasião para um tipo de construção estética específica. É isso que veremos adiante.

### ***Verfransung e o lugar da montagem***

Embora apenas esboçada em “Transparências no Filme”, a reconsideração da montagem no cinema desdobra-se em outro ensaio produzido no mesmo ano, “A arte e as artes”. Nesse texto, como já pudemos discutir, Adorno se dedica à análise do processo de *Verfransung*, a saber, ao progressivo desgaste das fronteiras que antes delimitavam os gêneros artísticos. Essa erosão não diria respeito apenas a uma aproximação de diferentes tipos de produção artística, mas indicaria também o diagnóstico do desgaste de uma noção rígida de “arte” em virtude de uma expansão seja dos materiais disponíveis, seja das possíveis formas de produção de coerência nas artes. O que nos interessa aqui é notar dois pontos que complementam tópicos de “Transparências do Filme”: em “A arte e as artes” Adorno discute tanto (1) a possibilidade de pensar o princípio da montagem como o “fenômeno originário” do processo de erosão das barreiras entre os gêneros artísticos, quanto (2) a necessidade de considerar, nesse fenômeno, uma conseqüente “expansão” da noção mesma de arte, tendo o cinema como expressão principal de tal tendência.

Quanto ao primeiro aspecto, Adorno deixa claro que o princípio de montagem teria sido o primeiro “sinal” de uma tendência à liquidação das fronteiras entre o *artístico* e o *extra-artístico*. Esse é um procedimento comum na obra tardia de Adorno: trata-se de olhar mais uma vez para um fenômeno antigo tentando explicá-lo à luz das recentes tendências e, assim, repensar sua função. E é o que faz ao longo do ensaio ao sugerir que um olhar

retrospectivo sobre a técnica da montagem poderia situá-la, naquele momento, como o “fenômeno originário [*Urphänomen*]” (GS 10.1, p. 450) do processo de *Verfransung* em curso, pois ela teria sido a primeira técnica a propor uma intrusão de elementos externos à lógica própria e autônoma de uma obra de arte. Explicar a imbricação das artes seria entender, nesse sentido, que ela tem sua origem na própria ideia de montagem, na medida em que esta abre o caminho para a dissolução das fronteiras entre arte e não-arte.

Embora, para Adorno, o princípio de montagem esteja envolto em uma pretensão insatisfeita – a saber, a possibilidade de que materiais extra-artísticos sejam justapostos e incorporados à obra sem nenhuma intervenção do sujeito –, ele no entanto aponta para uma intenção que se aprofundou ao longo do desenvolvimento da arte moderna: o questionamento do próprio sentido da arte e de seus limites em relação ao “não-artístico”. O que Adorno nos mostra ao longo do ensaio é que o desenvolvimento da técnica da montagem faria parte de um processo maior de crise do sentido na arte, do questionamento de seu conceito, e é nesse ponto que ela deve ser colocada em uma *reflexão segunda*. Ora, pode-se dizer que o cinema seria o lugar privilegiado para essa reflexão tanto porque a montagem é sua técnica constitutiva como porque o filme seria por si só um meio “híbrido”, que nunca aderiu totalmente ao sistema das artes e que, portanto, poderia apontar para a saturação mesma deste último.

É importante recobramos aqui que o aspecto híbrido do cinema era considerado por Adorno, nos anos 1940 – especialmente em *Composição para o cinema* – como algo que lhe retirava da esfera da arte estabelecida e que o colocava num conjunto de técnicas e práticas sem um núcleo estético identificável (Cf. cap. 3). Nesse sentido, o cinema não podia ser pensado esteticamente pois seus elementos materiais não provinham de um gênero artístico específico, mas antes tomavam aspectos das artes visuais e da música, por exemplo, para recombiná-los segundo desideratos técnicos e mercadológicos. Se para Adorno essa característica híbrida do cinema era antes motivo de sua exclusão perante um sistema das artes – e, portanto, de sua exclusão de uma investigação estética mais aprofundada –, ela, no entanto, passará a ganhar um novo sentido no interior de sua obra tardia. Pois na década de 1960 Adorno passa a reconhecer que os limites entre as artes não podem ser mais considerados de forma peremptória. Assim, aquilo que era visto em *Composição para o cinema* como uma desvantagem, como uma razão para situar o cinema às margens da arte estabelecida, é agora entendido justamente no sentido contrário: o caráter heterogêneo e marginal do cinema passa a anunciar uma tendência que se espraia para as demais formas de

arte. Se não há mais uma ordem a selar os meios artísticos – uma vez que esses se tornam cada vez mais fluidos e abertos –, torna-se possível pensar no cinema como uma forma de arte que cresce justamente da mescla dos gêneros que gerou a *Verfransung*.

Com isso chegamos, então, ao segundo ponto. Adorno sustenta que toda a arte contemporânea, envolta na crise do sentido, já não “quer permanecer sendo o que foi. O modo como sua relação [a da arte] com os gêneros tornou-se dinâmica *pode ser visto em seu gênero mais tardio, o filme*” (Ibid., p. 451, ênfase nossa). Aqui o cinema passa a configurar como que o maior representante da dinâmica da *Verfransung* nas artes, visto que sua natureza híbrida questiona as próprias limitações dos gêneros artísticos tradicionais. Nesse ponto, Adorno explicitamente recupera e parcialmente adere à tese benjaminiana de que a essência do cinema estaria na eliminação da aura. Ele afirma que, ao se rebelar contra um sentido tradicional de arte, o cinema poderia trazer à tona essa negação como princípio estilístico, pois “o filme permanece arte em sua rebelião e até mesmo amplia a arte” (Id., Ibid.). Mais uma vez, tal como o fez em sua análise de Beckett, a questão para Adorno é tornar *temática* a própria crise do sentido da arte, e o cinema pode fazê-lo através de uma crítica imanente a seu estatuto e aos seus limites em relação à arte estabelecida. É preciso notar que, aqui, Adorno se posiciona de uma forma bastante distinta de seus textos da década de 1940. Se em *Composição para o Cinema* o caráter híbrido do cinema – isto é, o fato de se reportar a diferentes gêneros artísticos sem se vincular a nenhuma forma dominante – era visto como um problema e algo criticável (GS 15, p. 64), nos anos 1960 o que se quer é precisamente entender em que medida essa natureza híbrida e incerta do cinema pode apontar para uma forma construtiva radicalmente nova no campo da arte. Sem se encaixar em nenhum gênero tradicional e ao mesmo tempo acolhendo diferentes procedimentos construtivos da literatura e da música através da montagem, o cinema incorporaria precisamente o processo de *Verfransung*. Esse ponto é de fundamental relevância ao argumento de Adorno porque ele deseja diferenciar a ideia de imbricamento das artes de uma simples síntese das diferentes artes em direção a uma “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*]. Diferentemente desta, o processo de *Verfransung* apontaria para um contínuo esfacelamento e complexificação dos gêneros – por isso a montagem, enquanto um importante fator de ruptura, poderia ser revista como seu fenômeno originário.

Nesse sentido, o texto que trata do processo de imbricamento das artes é também uma reavaliação do lugar do cinema como expressão das tensões que acometem a arte

contemporânea. Toda essa discussão reaparecerá no conteúdo da *Teoria Estética* de forma lapidar, num momento em que se discute o problema da “crise do sentido”:

obras de arte que negam o sentido devem também estar despedaçadas (*zerüttet*) em sua unidade; esta é a função da montagem que, do mesmo modo em que nega uma unidade como disparidade das partes, também reestabelece uma unidade enquanto princípio formal (*Formprinzip*). [...] *A montagem tem seu lugar apropriado no filme* (GS 7, p. 231-232, ênfase nossa).

Em suma, Adorno passa a atribuir à montagem uma função específica *no filme*, a saber, a possibilidade de trazer à tona um princípio de segundo grau, pois que “o princípio de montagem se converteu naquele da construção” (GS 7, p. 90). Encontrar uma forma construtiva que salva o contingente, a desordem e o “sem sentido” é, como já pudemos ver, uma das principais metas de Adorno em sua obra tardia – e a montagem cinematográfica aparece agora como uma representante desse tipo de construção.

É possível dizer, então, que pelo menos desde meados dos anos 1960 Adorno se via às voltas com a questão da montagem *enquanto princípio construtivo no filme*, e essa discussão ocupou uma parte importante de sua obra tardia e de seu debate com Kluge. Décadas depois, em uma entrevista concedida ao *Berliner Tagesspiegel*, o próprio cineasta chegou a comentar esse tema:

Interessou-o [a Adorno] em que medida a montagem em Eisenstein tem uma natureza retórica e como, em contrapartida, a montagem de Godard surge das coisas – a incompatibilidade desses dois comportamentos. Trata-se da terceira imagem, a imagem montada entre duas imagens, aquela que não pode ser vista e que mantém o filme em movimento. [...] Adorno dizia-nos que se devia filmar às cegas. Quando se grava sem intenções, sempre se encontrará algo [*werden Sie immer etwas aufspüren*]. O filme não-intencional é mais inteligente do que aquele que pode ser intencional. Assim pensa Adorno. (KLUGE; LAUDENBACH, 2003)

Aqui Kluge evidencia dois temas que, diríamos, formam o núcleo duro de “Transparências do Filme”: por um lado, a necessidade de que haja uma infusão do acidental, do não-intencional no cinema – a intrusão das “coisas”, por referência à montagem de Godard; e, por outro, a importância da montagem como construção narrativa nesse movimento de abertura à contingência. Mais uma vez retorna a questão da montagem de Eisenstein como estrutura retórica, algo que já estava presente em *Composição para o cinema* – ainda que apenas como indicação (cf. cap. 3). O que se pode ver é que, nesse livro da década de 1940, a ideia da montagem é tratada de forma vacilante: ela poderia eventualmente servir para mostrar a descontinuidade entre música e imagem, mas essa possibilidade estava então bloqueada devido à conformação do cinema aos propósitos do mercado. Naquela época,

como vimos, Adorno e Eisler situaram sua discussão de acordo com o diagnóstico mais geral de uma total administração da produção no meio cinematográfico, o que espelhava a noção mais fundamental de indústria cultural. Já na década de 1960, o que se discute é um quadro distinto: com a grande ascensão de movimentos de vanguarda no cinema, que buscavam uma produção autoral e não direcionada pelos paradigmas produtivos da indústria cinematográfica, abria-se um campo ainda mais largo para a produção de um cinema independente, crítico. Nesse contexto, as possibilidades construtivas da montagem não estariam mais totalmente bloqueadas.

Como Kluge deixa claro em sua entrevista, a ideia de montagem em Adorno envolvia tanto um exame da possibilidade retórica da técnica quanto sua capacidade de, em alguma medida, manter a particularidade dos materiais extra-estéticos, sem racionalizá-los completamente numa forma construtiva rígida. Ora, já pudemos discutir que esse é tópico comum na obra tardia de Adorno. O exame de uma arte “informal”, a possibilidade de uma “construção do sem sentido”, são temas que reaparecem de formas variadas ao longo de seus textos da década de 1960 e que assinalam uma preocupação comum, a saber, a necessidade de pensar um princípio construtivo que não faça violência ao material e que possa representar uma experiência renovada do “moderno”. Pode-se dizer que a busca por uma tal forma construtiva “põe a montagem num contexto muito mais amplo” (GS 7, p. 233).

Um sinal dessa exigência pode ser lido numa das principais passagens de “Transparências do Filme”, quando Adorno discute a construção de imagens no cinema e frisa a possibilidade de que o filme enfim *seja arte*:

Elas [as imagens] não se seguem continuamente umas das outras, mas são postas umas contra as outras em seu curso, tal como a lanterna mágica da infância. Devido a essa interrupção [*Innehalten*] no movimento, as imagens do monólogo interior assemelham-se à escrita: também ela é ter *algo de movente sob os olhos*, ao mesmo tempo se fixando em signos particulares. Esse fluir de imagens deve se comportar no filme assim como o mundo visível na pintura ou o mundo acústico na música. O filme seria arte como recuperação objetiva desse tipo de experiência. [...] (GS 10.1, p. 355, ênfases nossas)

Aqui Adorno estava se referindo precisamente ao modo pelo qual o caráter fluido e narrativo da justaposição de imagens em uma sequência cinematográfica poderia ao mesmo tempo questionar a ordem desse movimento – esse sendo o momento de “ruptura” proporcionado por um uso específico da montagem. É a isso que Kluge se referia ao observar a “ambiguidade” da ideia de montagem em Adorno: uma tentativa de preservar o caráter fragmentário nela implicado, sem pôr a perder a possibilidade narrativa e construtiva do processo. Adorno

também comenta sobre isso na *Teoria Estética*, ao frisar que a montagem nasce como antítese ao impressionismo. Pois se o impressionismo em arte designa uma forma de construção que tenta “dissolver os objetos” na impressão subjetivista de fluidez, ou seja, em uma “*continuum* dinâmico” (GS 7, p. 232), a montagem traz à tona o contrário, a saber, a própria disparidade dos objetos justapostos e a quebra com qualquer ilusão de fluidez.

Sem que essa discussão permaneça num nível meramente abstrato, Adorno nos fornece um exemplo que apontaria para tal experiência crítica: o filme *La Notte*, de Antonioni. Para o filósofo, *La Notte* é um filme essencialmente “acinemático”: o princípio do cinema como uma síntese de “objetos postos em movimento” é negado pelo caráter lento e quase estático do filme, naquilo que ele considera um particular “esvaziamento do tempo” (Cf. 10.1, p. 354). A escolha de termos não é arbitrária. Nesse ponto, Adorno respondia à *Teoria do Filme* de Kracauer e ao fato de este ter selecionado os “temas cinemáticos” por excelência – isto é, aqueles que caracterizam a *natureza* mesma de um filme –, pontuando entre eles o registro do movimento de objetos, que salvaguardaria a experiência sensível. Ao defender que o filme de Antonioni nega internamente esse princípio de registro do movimento, Adorno quer mostrar que o cinema autoral conduziria a uma reflexão dos elementos que constituem a forma cinematográfica.

Com isso, devemos enfim nos questionar: de que modo uma tal reavaliação dos potenciais do cinema e da montagem também apontariam, de fato, para uma nova compreensão da modernidade artística? Adorno nos dá uma pista importante em um adendo que escreve para *Composição para o cinema*, pouco antes de seu falecimento:

Mantenho o conteúdo [do livro *Composição para o cinema*], com uma reserva. Ela diz respeito à diferença entre “Moderno” e “Modernismo”. Com isso [Modernismo] eu pensava apenas num refinamento artístico com meios aparentemente progressistas, que não derivavam da estrutura da coisa. Sem dúvidas essa diferença pode ser usada contra o uso da música radicalmente moderna no filme. Isso contrariaria totalmente minhas intenções. Sem liberdade para experimentação, a música no filme recairia hoje num conforto afirmativo. Modernismo e Modernidade não estão em rígido contraste. Fixá-lo seria pôr água no moinho dos filistinos culturais [...] (GS 15, pp. 145-146)

Ao rever o conteúdo de *Composição para o cinema*, essa “única” reserva que Adorno demonstra em relação à obra é, na verdade, um sinal importante de seu posicionamento tardio. Se naquele livro da década de 1940 Adorno e Eisler apontavam para os principais impasses no emprego da música avançada em filmes – pondo em questão o uso instrumental da música no cinema como “trilha” –, nesse momento ele assume que tal argumento seria problemático por

separar de modo rígido os meios “efetivamente progressistas” e “modernos” da música avançada, do campo apenas *modernista*, aqui se referindo à modernização própria às “novidades tecnológicas do meio” cinematográfico (GS 15, p. 58). Essa separação, de que tratamos no terceiro capítulo da tese, surge em vários trechos do livro, como é o caso do seguinte: “na verdade nenhum compositor sério se envolve com filme senão por motivos materiais. Até hoje ele [o compositor sério] não se vê como beneficiário de potencialidades técnicas utópicas, mas como um empregado controlado e facilmente demitido” (GS 15, p. 59). Aqui assume-se que o meio cinematográfico não poderia ser encarado como um campo de experimentação e alargamento da música autenticamente moderna. Ora, depois de termos investigado o conteúdo de “Transparências no Filme” e os debates com Kluge, fica claro o quanto Adorno não poderia mais continuar sustentando essa ideia. Rebaixar a modernidade tecnológica do cinema seria ao mesmo tempo deixar de abarcar as potencialidades de expansão do meio e da própria noção de arte. E uma correção a esse problema surge num trecho interessante de “Transparências no Filme”, em que Adorno comenta que “o *potencial mais promissor* do cinema está em sua interação com outros meios que se fundem no filme, assim como certos tipos de música” (GS 10.1, p. 358, ênfase nossa). Aqui ele se referia especificamente aos experimentos de Mauricio Kagel, músico argentino. Sua obra *Antithese* (1965), composição eletroacústica que interage com a *musique concrète*, ganhou uma versão em filme com o ator Alfred Feussner – numa particular “teatralização da música”<sup>124</sup>. A interação entre som e imagem promovida na obra de Kagel pode ser entendida, como sugere o próprio Adorno em carta ao músico, como a expressão literal do fenômeno de *Verfransung* das artes<sup>125</sup>.

Isso complementaria aquela ideia exposta em “A arte e as artes”, a saber, a de que o cinema poderia “alargar a arte” e, diríamos, a própria concepção de modernidade artística. Repensar o lugar do cinema diante da tendência de *Verfransung* abre-nos, assim, perspectivas importantes quanto à própria dinâmica do “novo” em arte, e de como essa ideia se altera. Em uma aula de Estética ministrada no ano letivo de 1967/1968, Adorno comenta como a substância do “novo” sofreu modificações: se num primeiro momento ela sinalizava o acelerado progresso em relação ao domínio do material, de modo a realizar a “integração cada

---

124Mikawa, Makoto. „The theatricalisation of Mauricio Kagel’s *Antithese* (1962) and its development in collaboration with Alfred Feussner” *Musical Times*, Autumn 2015, Vol. 156, pp. 81-90

125 Carta a Kahnweiler em 8.9.1966: „[...] Auch die Tendenz, die ich in dem Berliner Vortrag über 'Die Kunst und die Künste' mit 'Verfransung' bezeichnet habe, ist hier, buchstäblich, zu dem Ihren gekommen und erfüllt worden.“ (Br 0711/7)

vez mais avançada, cada vez mais profunda, cada vez mais implacável” (TWAA Vo 7091) dos materiais disponíveis ao gênero, ela depois passa a estar atrelada aos elementos de “desintegração”, àquilo que foi perdido na própria “modernização progressiva” (Ibid.). Aqui os termos não poderiam ficar mais claros: se a arte mais avançada era antes caracterizada por Adorno como a que mais fielmente cumpre com as exigências técnicas e materiais de seu gênero – como mostra sua inclinação anterior à obra de Schoenberg, por exemplo –, agora ela passa a ser aquela capaz de transgredir esses limites. Essa desintegração e desvinculação das artes a seus limites formais, tal como a vemos, alia-se à constatação de que a arte “de modo algum se fixa em sua pureza” (Vo 7020), por não se fechar às leis construtivas de seu gênero. Nesse contexto, ele também chega a afirmar que “[...] num olhar mais atento, a exigência de ser moderno no sentido da disposição sobre os meios do seu próprio período não necessariamente implica tanto quanto se pensou de início” (ADORNO, 1973, p. 58).<sup>126</sup>

Tal como pudemos observar, a interação entre os meios aponta para uma nova configuração de prática artística nos anos 1960, uma prática “intermedial”, que já não admite simplesmente as tradicionais formas de compreensão dos gêneros. O filme autoral seria não só uma expressão dessa tendência como também um ponto de acesso importante para compreender a própria situação cambiante da arte nos anos 1960, em especial sua progressiva ruptura com os limites dos meios – aquele teria se tornado portanto o “o elemento vivo de toda arte moderna” (GS 10.1, p. 452).

### *Cinema e público*

Além de uma reavaliação dos pressupostos técnicos do cinema, a obra tardia de Adorno também indica um novo olhar quanto à relação entre cinema e público, reavaliando o papel da recepção. Ora, como se sabe, na *Dialética do Esclarecimento* a posição do público no cinema era sempre vista como passiva, na medida em que as formas de resistência dos indivíduos estariam, àquela altura, continuamente bloqueadas pelo caráter estandardizado e planejado dos produtos cinematográficos:

Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais

---

126 „andererseits ist es aber bei näherem Zuschauen dann auch wieder so, dass diese Forderung modern zu sein im Sinne der Verfügung über die Mittel der eigenen Periode gar nicht so unbedingt viel beinhaltet, wie man zunächst einmal glaubt.“ (ADORNO, T. W. *Vorlesungen zur Ästhetik (1967-68)*. Verlag H. Mayer Nachfolger, 1973, p. 58)

à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. (ADORNO, 2006, p. 104)

Também em *Composição para o cinema* pouco espaço foi dado ao momento da recepção, uma vez que os próprios clichês do uso da música nos filmes impediriam uma escuta atenta e crítica e, portanto, uma experiência estética plena. Mas as discussões da década de 1960 com que Adorno se envolveu não poderiam repetir tal diagnóstico. A alteração das possibilidades técnicas encetadas pelo cinema autoral – e, como vimos, acompanhadas de perto por Adorno – abria caminho para uma nova forma de compreender o estatuto da recepção. No debate de rádio de 1962, comenta-se que “a relação do público com o novo cinema não é tão desesperançosa, porque é preciso preparar o público para ele” (TWAA Ge 142/21). Aqui não se trata mais de pressupor, de saída, a impossibilidade de uma recepção crítica do novo cinema, mas sim de constatar a necessidade de fomentar nos indivíduos essa adequada disposição para as novas produções.

Mas como, então, preparar o público para esse novo cinema, que nasceria de uma consciência crítica em relação ao próprio meio? Adorno nos responde com uma reflexão sobre a possível “transformação da consciência” do público, que estaria intimamente conectada à dimensão utópica da arte:

Bem, isso não quer dizer que utopias sejam retratadas no filme ou que as coisas utópicas sejam ali apresentadas. Isso seria certamente algo muito errado. É exatamente o oposto. A arte em geral – e vou simplesmente colocar o filme como arte – tem algo a ver com utopia, com aquilo que é diferente do mundo, essencial e constitutivamente. E se você cortar a possibilidade de experimentar isso, então você corta a experiência viva da própria arte (TWAA Ge 142/23)

Nesse momento, avança-se a possibilidade de que o novo cinema – aqui claramente entendido como uma forma de arte – apresente um potencial crítico diante da sociedade, na medida em que se põe não como *representação* e reafirmação dela, mas com uma reconfiguração de elementos sociais de modo a estimular uma postura crítica. Assim, “a tarefa de mudança de consciência que este filme colocaria para si mesmo seria, em primeiro lugar, deixar cair os véus que a sociedade coloca sobre todos nós” (TWAA Ge 142/24). Adorno põe em movimento o seguinte argumento: através da autorreflexão do cinema sobre suas próprias características e seu lugar social, seria possível delinear numa nova forma de experiência do filme, não mais ligada à passividade contemplativa do cinema comercial, mas conectada a uma experiência crítica, transformadora. Nesse sentido, ao considerar uma mudança de

consciência do cinema em relação a “si mesmo”, Adorno vê também a possibilidade de que ele contribua para motivar uma experiência plena no público. Não supondo mais a mera passividade como forma básica da recepção do cinema, vemos aqui indicada uma saída pela via da resistência.

É preciso também lembrar que o autor estava, nesse momento, alinhando-se ao projeto mais amplo do *Novo Cinema Alemão*. Isso porque uma das principais características desse movimento – e o que o diferenciaria dentre as outras vanguardas do cinema europeu naquele contexto – seria seu elemento metadiscursivo, na medida em que os cineastas que se agrupavam em torno dele propunham um profundo questionamento do cinema enquanto instituição, dos limites sociais e econômicos do trabalho cinematográfico no país, além de suas possibilidades estéticas e políticas. Como bem salienta Elsaesser, “o caráter mais decisivo desse cinema [Novo Cinema Alemão] foi a proliferação de plataformas militantes nas quais os diretores se projetavam, [além do] intenso metadiscurso, e [d]o debate sobre o meio [...]” (1988: 273). Essas plataformas de debate na esfera pública – especialmente no meio radiofônico – criaram um ambiente profícuo para propostas de intervenção na experiência do cinema, propondo pensar de que forma incentivos econômicos e posicionamentos políticos poderiam contribuir para a transformação do meio. Certamente essa cada vez maior autorreflexão dos cineastas quanto ao meio indicava, para Adorno, uma saída à cega reprodução de padrões produtivos que caracterizaram a indústria cultural e, portanto, apresentaria novas possibilidades para o cinema como forma de arte. Tal proposta alinha-se ao que Adorno apresentara a Kracauer (cf. *supra*), ou seja, a necessidade de que o cinema reflita sobre sua legalidade imanente.

Não é fortuita, portanto, a participação ativa de Adorno nessas discussões radiofônicas sobre o lugar do cinema na esfera pública. Em outro momento do debate de 1962 em rádio, ele chega a deixar clara a importância da substância coletiva do cinema:

mas eu creio – e espero que esse não seja um mau compromisso – que ao contrário de outros gêneros artísticos, ele [o cinema] tem que ver com relações coletivas, e que o erro estava no fato de que o cinema até esse momento se adaptou à reação das massas, tomou como dada a reação das massas. Mas o importante – e esse parece ser o ponto arquimediano – seria fazer o filme de tal modo que ele levasse em conta essas formas de reação coletivas, mas que as utilize de uma forma que as conduza para além da ideologia, para que não empurrem as pessoas para um círculo

endurecido e desleixado de ideias que lhes foram lançadas durante duzentos e cinquenta anos [...] (TWAA Ge 142/11-12)<sup>127</sup>

O que Adorno salienta é que a forma como a substância coletiva do cinema havia sido usada até aquele momento (adaptação “à reação das massas”) era fundamentalmente ideológica e, portanto, incapaz de fazer com que o instante da recepção fosse além da mera passividade ou do cálculo de efeitos. A adaptação às massas, como examinamos no capítulo 3, era justamente aquilo que impedia que o cinema pudesse desenvolver mais plenamente suas potencialidades. No entanto, aqui ele sugere uma perspectiva distinta, ao indicar haver no cinema autoral um “ponto arquimediano” para que o momento de recepção não se resuma ao consumo passivo: seria possível redirecionar esse mesmo aspecto coletivo do cinema no sentido crítico e de resistência.

Essa proposta não é abandonada, tampouco permanece sem desdobramentos. Em “Transparências do Filme” – e, portanto, cerca de seis anos depois do debate de rádio supracitado – Adorno volta a essa proposição, dessa vez indicando, de forma incisiva, que “o cinema emancipado teria de arrancar sua coletividade *a priori* do contexto inconsciente e irracional dos efeitos e colocá-la a serviço da intenção esclarecedora” (GS 10.1, p. 359). Mais uma vez se aventa a ideia de tomar o apelo às massas, que caracterizaria a própria essência do cinema, como um meio para a emancipação dos sujeitos, para uma forma de esclarecimento e emancipação. Ora, tal indicação dificilmente poderia ser encontrada em textos como a *Dialética do Esclarecimento* ou *Composição para o cinema*, em que se indica o total bloqueio de potenciais emancipatórios e em que, como já pudemos discutir, o cinema é estreitamente vinculado à mera repetição de esquemas compensatórios na sociedade de massas.

Quanto à passividade, Adorno deixa claro que é preciso quebrar com que o público espera do cinema, ou seja, com as grandes fórmulas narrativas que moldam a adaptação das massas. Em vez de construções que dão ao público o que ele já espera do meio – e que confirma uma forma de recepção administrada – o novo cinema poderia trazer à tona um tipo de quebra com os padrões do cinema comercial:

---

127 „Nun meine ich aber, und das ist ja - hoffe ich - nicht ein fauler Kompromiß, daß er im Gegensatz zu anderen Kunstgattungen mit Kollektivzusammenhängen zu rechnen hat, und daß der Fehler darin liegt, daß sich der bisherige Film den Reaktionsweisen der Massen anpaßt, daß er die Reaktionsweisen der Massen als etwas Gegebenes nimmt. Das worauf es aber ankäme, wäre - und das scheint mir der archimedische Punkt zu sein -, den Film so zu gestalten, daß er zwar durchaus diesen kollektiven Reaktionsformen Rechnung trägt, aber sie in einer Weise wendet, durch die sie über die Ideologie hinausgetrieben werden, durch die also nicht die Leute, ich möchte sagen, indem verhärteten und verschlammten Kreis von Vorstellungen befestigt werden, die man ihnen seit zweihundertfünfzig Jahren eingebläut hat [...]“ (TWAA Ge 142/11-12).

as pessoas, por um lado, querem que o cinema permaneça sendo sempre o mesmo, assim como uma criança quer que o mingau continue o mesmo, ainda que seja o mingau – e peço perdão pela expressão – que a deixa nauseada. E é precisamente neste momento de repugnância e cansaço, que se apodera das próprias massas diante do filme, que eu acredito que há também a possibilidade de fazer um cinema com o cânone do proibido, o cânone do que queremos evitar [...] (TWAA Ge 142/12)<sup>128</sup>

Nota-se que Adorno insere um momento de controvérsia na própria recepção. Se por um lado as massas estariam acostumadas a consumir os mesmos esquemas que a indústria cinematográfica lhes apresenta, por outro há também certo enfado perante essas fórmulas. A repugnância e o cansaço que se apodera do público na recepção dos filmes comerciais indicaria, conforme Adorno, que é possível explorar o “proibido”, ou seja, elementos que convencionalmente foram excluídos e evitados pelo cinema. Produzir filmes que se contrapõem aos padrões da grande indústria cinematográfica também seria um modo de transformar o momento da recepção.

Para tornar mais claro seu argumento, Adorno nos fornece exemplos de filmes que indicam algo como uma modificação interna na produção, na técnica, pode acarretar uma alteração também no nível da recepção. Um deles é, assim como em “Transparências do Filme”, o filme *La Notte*, de Antonioni:

Ou pensem em um filme italiano como *La Notte*, que me parece muito profundamente enredado na ideologia existencialista, mas que no entanto apenas através de meios fílmicos, através de certa lentidão na representação por meio da exploração técnica da ruptura, por todas essas coisas, estabelece como que um vazio no transcurso normal do fluxo de consciência e, com isso, faz com que as pessoas considerem que na realidade em que vivemos não há quaisquer relações íntactas, mas sim uma crise da sociedade que atinge até os relacionamentos mais íntimos. (TWAA Ge 142/20)<sup>129</sup>

Aqui unem-se dois elementos importantes, tratados em nossa discussão: primeiramente, Adorno observa no filme de Antonioni a exploração da *técnica da ruptura*, que interromperia o transcurso normal do movimento. Trata-se precisamente do recurso a

---

128 „dass die Menschen zwar auf der einen Seite haben wollen, dass der Film immer wieder dasselbe ist, was er war, so wie ein Kind will, dass der Brei immer derselbe bleibt, dass ihm aber auch gleichzeitig der Brei, mit Verlaub zu sagen, zum Halse heraushängt. Und genau in diesem Moment des Ekels und des Überdrusses, dass die Massen selbst vor dem Film ergreifen, darin liegt, glaube ich, auch die Möglichkeit einen Film zu machen, der mit dem Kanon des Verbotenen, dem Kanon dessen, was wir vermeiden wollen [...]“ (TWAA Ge 142/12)

129 "Oder denken Sie an einen italienischen Film wie 'La Notte', der mir viel zu tief in die existenzialistische Ideologie verstrickt erscheint, der aber doch schon allein durch das filmische Mittel, eine bestimmte Langsamkeit der Darstellung durch die technische Ausnutzung der Pause, durch all diese Dinge, die ja so eine Art von Hohlraum in den Normalablauf des Bewusstseinsstroms setzt und dadurch die Menschen dazu bringt darüber nachzudenken, dass in der Realität, in der wir leben, es eigentlich intakte Beziehungen ganz gleich welcher Art überhaupt nicht gibt, sondern, dass die Krise der Gesellschaft bis in die intimsten Beziehungen hineingreift“ (TWAA Ge 142/20)

elementos de contingência e de quebra na narrativa que, como vimos, possibilitam a montagem. Para Adorno, essa entrega à ruptura seria um caminho para que o cinema se portasse criticamente em relação à realidade, isto é, não apenas a representando de forma reconciliada e equilibrada – como é tão comum nas fórmulas dos filmes comerciais – mas trazendo à tona o próprio descompasso, a desordem que permeia as relações sociais. Nesse sentido, talvez seja esclarecedor ter em mente como Antonioni comenta sobre sua produção, em termos que muito se assemelham ao que Adorno indica: “a verdade de nossa vida cotidiana não é mecânica, convencional ou artificial como em geral as histórias, do jeito que são contadas no cinema, nos mostram. O ritmo da vida não é equilibrável, é um ritmo que ora corre, ora é lento, ora é estagnado e outras vezes, frenético” (ANTONIONI *in* APRÀ, 2017, p. 72). Ao manifestar por meios técnicos as irregularidades e descompassos da vida cotidiana e das relações sociais, o cinema autoral abre-se ao mesmo tempo para uma possibilidade crítica.

Nesse contexto, o filósofo passa a se referir cada vez mais ao uso dos “meios artísticos” do filme e sua importância para salvaguardar que seria certo instante utópico da arte: “os chamados meios artísticos do filme, a saber, os meios pelos quais o filme se desembaraça da mera reprodução da realidade, devem ter a função de deixar aparecer algo do horror velado e assim manter lealdade ao momento utópico da arte” (TWAA Ge 142/24).<sup>130</sup> Nesse caso, pode-se ver que o momento utópico da arte – que será explorado por Adorno de forma mais extensa em sua *Teoria Estética* – surge no cinema de uma forma bastante específica: é ao se desembaraçar de seus pressupostos representativos, isto é, da presunção de que representa uma realidade sem fissuras ou distorções, que o filme pode se tornar autônomo e trazer à tona um conteúdo social. A possibilidade de um cinema emancipado, de um cinema que deixa transparecer o “horror velado” e as assimetrias que permeiam a vida social através da exploração de suas próprias técnicas seria, então, o caminho para o cinema de um público emancipado.

---

130 „Und die sogenannte künstlerischen Mittel des Films, also die Mittel, durch die der Film über die bloße Wiedergabe der Wirklichkeit hinausgeht, die sollen die Funktion haben, von dem verborgenen Unwesen etwas aufblitzen zu lassen und darin die Treue an das utopische Moment der Kunst eigentlich zu halten“ (TWAA Ge 142/24)

## Considerações finais: Repensando o lugar da *Teoria Estética*

Ao longo deste trabalho, pudemos discutir os diferentes momentos em que Adorno se engajou com a arte moderna, considerando a diversidade de seus diagnósticos de tempo. Tivemos como um dos objetivos principais indicar que, quando se trata dos escritos estéticos do filósofo, não se deve pressupor uma concepção enrijecida e fechada de arte moderna. Pelo contrário, é necessário entender como a obra de Adorno se aproximou de diferentes práticas artísticas e, em vista destas, construiu concepções de modernidade que apresentavam suas próprias características e contradições internas. Com isso, buscamos lançar um novo olhar aos escritos de Adorno, indicando como sua obra acompanhou transformações importantes na produção e recepção da arte e como o filósofo interveio no debate público quanto às funções da arte moderna.

Como sustentamos, a divisão aqui proposta – que aponta dois momentos da obra de Adorno – não pressupõe uma “quebra” nas discussões com que o autor se envolveu, tampouco indica um total revisionismo em sua produção tardia. Pelo contrário, tal divisão metodológica teve como objetivo apontar uma transformação importante em sua obra, que acompanhou as próprias mudanças da prática artística europeia. Nesse sentido, ao longo de nossa investigação tornou-se mais claro que seus textos da década de 1920 à década de 1940 apresentam um conjunto de problemas distinto de seus escritos tardios. Com isso, pudemos encontrar os contornos gerais de uma visão de modernidade artística que difere daquela exposta na *Teoria Estética*, por exemplo. Como examinado ao longo da primeira parte desta tese, em seus primeiros escritos Adorno pretendia defender uma ideia de *novo* em arte que se contrapunha a algumas vertentes da época – como o Neoclassicismo e a Nova Objetividade –, e que se opunha a certa noção de modernização técnica ligada aos nascentes meios de comunicação de massa.

O que pudemos notar é que, nos textos desse primeiro “período”, Adorno procurava indicar que o caráter progressista e crítico da arte estava estritamente vinculado ao domínio mais avançado do material artístico. Essa ideia de um desenvolvimento progressivo dos meios na arte avançada, tendo as obras de Schoenberg e Kafka como figuras fundamentais, forma a base da ideia de “modernismo heroico”. Entendemos que nesse primeiro momento Adorno procurava marcar sua posição em um debate mais amplo sobre o sentido do “novo” e do “moderno” em arte e, nesse sentido, suas posições pretendiam assinalar uma noção de desenvolvimento histórico da arte moderna que resguardasse seu núcleo crítico e que pudesse

diferenciá-la dos demais produtos da cultura de massa. É certo que a proximidade à Segunda Escola de Viena também lhe fez assumir posturas que se alinhavam a essa escola. Como discutido, Adorno estava sobretudo interessado em avaliar os limites do expressionismo como movimento artístico, e indicar a necessidade de que a arte moderna pudesse condensar em si a livre expressão subjetiva, ao mesmo tempo caminhando para uma construção formal coerente. Por isso o debate com o Neoclassicismo e a Nova Objetividade foram importantes para que Adorno delimitasse uma ideia de arte avançada como aquela que desenvolve de modo mais coerente e aprofundado o domínio sobre o material artístico, como exposto na *Filosofia da Nova Música*.

Essa primeira imagem de modernidade artística é aquela que vemos plasmada em boa parte dos discursos sobre a obra de Adorno, e não é difícil encontrar comentadores e críticos que passam das teses da *Filosofia da Nova Música* diretamente à *Teoria Estética*, sem realizar as devidas mediações. No entanto, como procuramos mostrar, seus escritos tardios respondem a um contexto diferente de produção e recepção de arte, que demandava uma postura distinta por parte do filósofo. O que pudemos constatar é que ao longo do tempo Adorno passou a não só questionar o sentido de domínio sobre o material, como também refletir sobre os próprios limites do conceito de arte. Sua aproximação à obra de Beckett, sua concepção de música informal e suas intervenções quanto ao *Novo Cinema Alemão* indicam justamente uma ideia de modernidade artística que se volta à crise do sentido, ao lugar incerto da arte no contexto social do pós-guerra, e às possibilidades críticas de uma hibridização dos gêneros artísticos. Quando postos em conjunto, esses diferentes elementos de sua obra tardia nos mostram uma imagem bastante mais complexa dos desafios e possibilidades da arte moderna, que não se limita a juízos sobre a pureza dos meios, tampouco a uma narrativa teleológica sobre o progressivo avanço das técnicas artísticas. Entendemos ser importante considerar como os escritos tardios de Adorno já apontavam para uma tendência de mistura e interconexão dos gêneros artísticos – o que mais tarde desembocará nas práticas intermediais das artes (Cf. STAKEMEIER, 2014). Com isso poderíamos não só repor a contribuição da obra de Adorno para as teorias da arte mais recentes, como também repensar seu lugar em relação ao desenvolvimento artístico de seu próprio tempo.

Assim, é possível dizer que a obra tardia de Adorno se assentou sobre um terreno bastante incerto da prática artística. Com as novas experiências do cinema autoral, as relações intermediais nas artes e com a expansão dos materiais disponíveis, um conceito rigoroso de “arte” tornou-se cada vez mais questionável. Mas uma questão parece se impor com essas

constatações: por que razão Adorno teria escrito uma *Teoria Estética* em meio à crescente incerteza quanto aos critérios que orientam a produção artística? Poder-se-ia supor que Adorno, ao pretender escrever um livro de teoria da arte, estava buscando precisamente criar critérios que pudessem preencher esses espaços vazios da teoria, ou mesmo propor diretrizes normativas para a prática artística. No entanto, a nosso ver a *Teoria Estética* quer precisamente *desfazer* essa pretensão. Em carta a Kahnweiler, Adorno relata o momento em que começa a elaborar essa obra, além de indicar qual seria o principal ponto de acesso a ela:

Agora estou prestes a concluir um grande livro filosófico – minha obra-prima, se algo assim ainda existe, quer dizer, muito mais uma anti-obra-prima. Assim que a tiver finalizado, vou me dedicar com toda a força a todos os assuntos estéticos que permaneceram fora desse livro. Uma palestra que apresentarei em junho em Berlim e que se chamará ‘A arte e as artes’ deve construir a transição para tal, e seguirá imediatamente este trabalho dedicado a você (TWAA Br 0715/27)<sup>131</sup>

Aqui, trata-se do momento de conclusão da *Dialética Negativa* e da proposta de se dedicar ao que ficou fora dessa “anti-obra-prima” por não poder ser tratado ali, a saber, os temas sobre estética, que seriam abordados posteriormente. Como Adorno nos indica nessa carta, o ponto de transição para aquela que será a *Teoria Estética* seria precisamente “A arte e as artes”, um texto que lida com a tendência de erosão dos gêneros artísticos e com a dificuldade mesma de continuar mantendo incólumes as anteriores divisões entre os meios. É importante frisar esse fato porque esse texto ainda parece ter sido insuficientemente estudado pela bibliografia secundária, o que não condiz com a importância que Adorno lhe atribuía. Lê-lo como uma transição e como texto-chave para a *Teoria Estética* seria, nessa medida, entender que àquela época Adorno pretendia articular uma teoria da arte atenta ao “borramento [*Verwischung*] das cuidadosamente organizadas categorias da arte” (GS 10.1, p. 435). Não é de se estranhar, portanto, que “A arte e as artes” esteja justamente inserido no livro que tem por subtítulo *Parva Aesthetica*, uma estética que questiona sua própria normatividade, e em que Adorno traz à tona declarações como a seguinte: “a formulação de qualquer tipo de estética normativa, invariante, parece-me hoje impossível” (GS 10.1, p. 291).

Se entendermos a *Teoria Estética* como uma obra que se coloca no limite mesmo da teorização sobre arte, podemos ganhar um acesso mais amplo à produção tardia de Adorno.

---

131 Carta de 18.04.1966: “Jetzt stehe ich im Begriff ein großes philosophisches Buch - mein chef d'oeuvre, wenn es so etwas noch gäbe, also vielmehr ein Anti-chef d'oeuvre - abzuschließen. Sobald ich es hinter mir habe, werde ich meine ganze Kraft den ästhetischen Dingen zuwenden, die in diesem Buch strikt ausgeschlossen blieben. Ein Vortrag, den ich im Juni im Berlin halte und der ‚Die Kunst und die Künste‘ heißen wird, soll den Übergang dazu bilden, und wird sich im übrigen an die Ihnen gewidmete Arbeit unmittelbar anschließen“ (TWAA Br 0715/27)

Pois desde o começo da década de 1960 ele já havia chamado atenção para a necessidade de pensar uma teoria que lide com o fenômeno crescente de erosão do conceito de arte, do momento *incerto e vacilante* que caracteriza a imbricação dos gêneros:

Quando eu me referi à expressão algo risível de uma imbricação constitutiva das obras de arte, quis com isso dizer algo sério. Nomeadamente, esse momento em que as fronteiras entre as áreas não estão firmemente seladas, esse momento particularmente incerto e vacilante que surge assim que nos distanciamos do conceito filosófico de arte e emergimos nas obras, através das quais a filosofia da arte distanciada deve se corrigir (...)” (TWAA Vo 7023)<sup>132</sup>

Assim, essa “correção” das estéticas normativas pode ser entendida como fio condutor de sua *Teoria Estética*. Bastaria um exame atento dos temas ali tratados e encontraríamos múltiplas expressões dessa intenção: seja no questionamento da estética do gênio ou na crítica a um conceito de belo restrito às obras de arte, o que está em causa é precisamente a tentativa de se aproximar da inconstância que marca a produção artística na contemporaneidade.

Nesse sentido, é preciso notar que a *Teoria Estética* é sobretudo uma obra que condensa e aproxima-se da situação inconstante da arte no pós-guerra. Podemos encontrar, por exemplo, o diagnóstico sobre “o fatal envelhecimento do moderno” que, segundo Adorno, pode ser entendido “como a falta de tensão [*Spannungslosigkeit*] da obra de arte totalmente técnica” (GS 7, p. 509). Nesse ponto, Adorno retorna justamente ao tema do “envelhecimento” para marcar a situação da arte naquele momento, entendendo-a no complexo de problemas surgidos com o serialismo integral e com a “crise do sentido” da arte. Aqui vê-se que a própria concepção de modernidade artística entrou numa nova constelação, a saber, a obra totalmente técnica parecia não mais promover o aspecto “heroico”, negativo, que havia tomado conta da esfera musical nas primeiras décadas do século.

Adorno vai além e, na *Teoria Estética*, também traça de modo mais explícito as diferenças qualitativas entre essa nova geração do pós-guerra e o modernismo “heroico”, deixando ainda mais clara a diferença que aqui propomos em relação a seus primeiros escritos. É o caso da seguinte passagem:

---

132 “Wenn ich den etwas lächerlichen Ausdruck von der konstitutiven Verfranstheit der Kunstwerke vorhin gewählt habe, so wollte ich damit doch etwas Seriöses sagen. Nämlich, daß dieses Moment also, das an den Rändern nicht gegen andere Bereiche fest abgedichtet sein, jenes eigentümlich Ungewisse und Schwankende, das sich ergibt, sobald man aus der bloßen Distanz des kunstphilosophischen Begriffs in die Kunstwerke selbst sich begibt und wodurch dann notwendig die bloß distanzierte Kunstphilosophie sich korrigieren muss (...) „ (TWAA Vo 7023)

A autossuficiente transição para uma nova positividade, a falta de tensão em tantas pinturas e composições [caracterizam o estado] das décadas do pós-guerra. [...] Aquilo que ao longo dos anos heroicos da arte moderna foi percebido como seu sentido só se manteve enquanto os elementos da organização [tradicional] eram determinadamente negados. (GS 7, p. 238)

Como pudemos ver, os termos de uma “perda da tradição” na arte são essenciais para que Adorno repense o quadro geral de sua estética. Os temas da falta de tensão, da perda de critérios, da crise de sentido, podem ser entendidos como marcadores da alteração profunda por que passou a prática artística nas décadas do pós-guerra, e a demanda por uma estética que consiga enfrentar esse estado de coisas.

Assim, é algo no mínimo intrigante encontrarmos, na literatura secundária, leituras como as de Lenhardt, um dos tradutores da *Teoria Estética* para a língua inglesa. Ele afirmou que essa obra “para começar, já é obsoleta, pois seu conceito de arte moderna é muito ligado a tendências artísticas que acabaram na primeira metade desse século, se não antes (Dahlhaus, Bürger, Jauss).” (LENHARDT, 1985, p.151). Embora não possamos senão discordar dessa afirmativa, Lenhardt nos ajuda a compreender a que linha interpretativa ele se filia ao evidenciar suas referências: Dahlhaus, Bürger e Jauss. Esses são de fato nomes importantes porque moldaram, já nos anos 1980, uma leitura específica da *Teoria Estética*. Se observarmos a coleção de textos que compõem a primeira “*Adorno Konferenz*”, em 1983, são esses nomes que figuram entre os comentaristas da estética de Adorno. Mais do que isso, as três contribuições partilham algumas semelhanças, na medida em que se dedicam seja às limitações históricas da estética de Adorno, seja à ideia de modernidade nela implicada. Bürger, primeiramente, analisando o “Envelhecimento do Moderno” [*Das Altern der Moderne*] em Adorno; Dahlhaus, por seu turno, investigando os sentidos “Do Envelhecimento de uma Filosofia” [*Vom Altern einer Philosophie*] – com um tom que muito se assemelha às considerações de Metzger; e, por fim, Jauss, procurando localizar a obra de Adorno no ponto “final” de uma história de discursos sobre a modernidade, que teria começado com Rousseau. Mas por que a necessidade de fixar a ideia de “moderno” na estética de Adorno, apontando para suas limitações históricas?

Pode-se dizer que todas essas interpretações se construíram em um momento muito particular, a saber, no contexto em que se aprofundavam as discussões sobre o “pós-modernismo” – e os textos de Bürger, Jauss e Dahlhaus se inserem justamente nessa discussão. Nesse sentido, um artigo publicado em 1992 por Hohendahl descreve muito bem aquela que foi a recepção de Adorno nos anos 1980: “numa lógica binária que contrasta

modernismo e pós-modernismo, Adorno é percebido como um firme e às vezes rígido defensor da posição modernista, especialmente em suas obras sobre música moderna ou em sua tardia teoria estética” (HOHENDAHL, 1992, p. 7). Tornou-se comum frisar, por exemplo, o quanto seus textos defendiam uma concepção fixa de arte autônoma, ou de arte moderna – o que deveria ser repensado num contexto incompatível com esses preceitos, isto é, naquele instante “pós-moderno” ou “pós-industrial” (Cf. BÜRGER, 1983, p.177; JAUSS, 1983, p. 95).

Como sugere Hohendahl, nos anos 1990 essa recepção começou a ser questionada, sobretudo com a publicação do artigo de Miriam Hansen (1992), que chama atenção para a ambígua relação entre arte “autêntica” e cultura de massa na obra de Adorno. Além de Hansen, poderíamos indicar outros nomes como Eichel (1993) e, em certa medida, Huyssen (1983), que constituíram vozes dissonantes na época. No entanto, o alcance da obra de Bürger, por exemplo, foi bastante maior do que essas propostas<sup>133</sup>. A *Teoria da Vanguarda* ainda hoje é um livro bastante lido e citado como uma referência importante para compreender a especificidade das vanguardas e, nesse sentido, ir até onde a obra de Adorno supostamente não teria ido. Mas é interessante notar que um dos principais pontos de acesso à *Teoria Estética*, ou seja, o texto “A arte e as artes”, sequer é mencionado na obra de Bürger. As consequências são muitas para o estado das discussões, pois a distinção que sustenta o livro deste autor – isto é, a distinção entre a ideia de modernismo como quebra com a tradição e a experiência da vanguarda como questionamento da própria “instituição arte” – só pode ser sustentada caso se desconsiderem as tensões já presentes na obra tardia de Adorno.

Observe-se, por exemplo, um argumento central do livro de Bürger, a saber, a insuficiência da categoria do “novo” e do moderno em Adorno para compreender o tipo de negatividade relativa às vanguardas. A fim de defender essa ideia, ele afirma que as vanguardas “não apenas tencionavam a quebra com o sistema de representação tradicional, mas sim a abolição da instituição arte” (BÜRGER, 1984, p.63). No entanto, em sua obra tardia Adorno não buscava simplesmente entender o conceito de modernidade como negação determinada de uma tradição estilística, mas sim compreender um processo maior de crise do

---

133 “Bürgers Buch setzte sich als internationale Referenzgröße durch, nicht zuletzt weil es eine kritisch marxistische Überzeugung mit der kulturellen Sicherheit eines modernistischen Wertekanons verband und nicht (...) eine grundlegende Infragestellung dieses Wertekanons zu Gunsten einer Theorie des ästhetischer Gegenwart als nicht mehr genuin moderner einforderte” (STAKEMEIER, 2014, p. 144)

sentido da arte e do questionamento mesmo de seu estatuto, como pudemos discutir. Em uma de suas aulas de estética em 1962, os termos dessa problematização ficam, por exemplo, bastante explícitos:

Poder-se-ia dizer que uma teoria enfática da arte inclui a negação da própria arte enquanto momento necessário. Talvez eu não tenha suficientemente enfatizado esse momento até agora, mas acredito que pelo curso das considerações que fiz a vocês, nós chegamos a este ponto sem muito esforço [...]” (TWAA Vo 7128)<sup>134</sup>

Entender o que significa esse ponto em que a negação da arte figura um momento relevante à estética seria, nesse sentido, acessar a peculiaridade da obra tardia de Adorno. Quando se deixa de lado esse aspecto, perde-se de vista ao mesmo tempo os potenciais de atualização ainda abertos em sua obra.

Ademais, pode-se dizer que a desconsideração de “A arte e as artes” no texto de Bürger colaborou com certo quadro de associação da estética de Adorno a uma ideia de modernismo como estado mais avançado de dominação do material, em que haveria um necessário e inquestionável desenvolvimento progressivo dos meios. Defende-se, por exemplo, que “a obra como estrutura racional é o centro do modernismo” (BÜRGER, 1990, p. 52). No entanto, no último parágrafo de “A arte e as artes”, Adorno observa justamente uma tendência contrária: “Essa aparência [da arte] tolera cada vez menos o princípio do domínio racional sobre o material, ao qual se ligava toda a história da arte” (GS 10.1, p.452). Aqui fica evidente a especificidade do diagnóstico de Adorno na década de 1960. Trata-se precisamente de compreender como o domínio racional sobre o material, que teria guiado toda a história da arte, apresentava naquele momento certo ponto de saturação. Seria o caso de compreender como as artes questionavam não só seus limites no sistema de gêneros estabelecido, mas também o próprio conceito de arte.

Levando em conta todo esse quadro de discussões, seria preciso reconstruir uma linha interpretativa alternativa, que pudesse justamente abarcar a especificidade dos textos tardios de Adorno, bem como as potencialidades neles inscritas. Aventamos que uma tal recepção alternativa poderia ser reconstruída retomando aspectos de textos de Hansen (2012), Eichel (1992) e Rebentisch (2003). Nas obras dessas autoras podemos encontrar uma importante

---

134 Aula em 8/2/1962: “Man könnte auch sagen, daß zu einer emphatischen Theorie der Kunst die Negation von Kunst selber als ihr notwendiges Moment hinzugehört. Ich habe dieses Moment vielleicht bis jetzt zu wenig hervorgehoben, ich glaube aber, wir sind durch den Gang der Überlegungen, die ich mit Ihnen angestellt habe, eigentlich ohne viel Zwang so rein aus der Sache heraus an diese Stelle gelangt.“ (TWAA Vo 7128)

intenção comum, a saber, a de demonstrar o quanto os escritos de Adorno na década de 1960 eram marcados por um decisivo questionamento dos contornos que antes delimitavam a arte da “não-arte”, ou o que o próprio filósofo compreende como um quadro de “crise da obra de arte pura [*Krisis des reinen Kunstwerks*] depois da segunda guerra” (GS 7, p.271). Com isso, é claro, não se quer defender que Adorno tenha deixado de lado o conceito mesmo de arte ou que ele tenha, de súbito, advogado a favor de algo como uma total fusão entre “arte” e “vida”. No entanto, o que se torna cada vez mais evidente em seus textos tardios é a necessidade de pensar numa forma alternativa de teoria, capaz de entender a complexa e interligada estrutura das produções artísticas naquele período.

Nesse sentido, a atualidade da obra tardia de Adorno estaria em sua abertura a uma ideia de arte moderna que não se atém ao ideal de “pureza” dos meios e, portanto, que não se alinharia às principais teorias do modernismo que se apresentavam àquela época, como é o caso da de Clement Greenberg ou a de Michael Fried. Como bem sugere Rebentisch, “diferentemente de Greenberg, ele [Adorno] vê nos movimentos artísticos em direção à *Verfransung* dos limites dos gêneros a sua continuação, e não sua decadência” (2008, p.106). O que está em causa aqui é a famosa tese de Greenberg sobre o modernismo enquanto processo de desenvolvimento imanente das artes individuais, em que a progressiva especialização dos meios e sua respectiva autocrítica seria o signo distintivo da arte moderna. Para Greenberg, o purismo dos meios seria uma extrema “reação salutar” (GREENBERG, 1997, p. 45) da arte contra toda forma de mistura e “confusão” entre os gêneros, pois um total hibridismo em última instância sacrificaria a autonomia da arte, imiscuindo-a em propósitos extrínsecos. Isso ainda implicaria uma noção de desenvolvimento linear e progressivo da arte na história. De modo similar Fried, em *Art and Objecthood* (1967) defendia haver um hiato entre a essencial qualidade das artes individuais, por um lado, e a ilusão promovida pela mera “teatralidade” dos movimentos que promoveriam uma quebra das barreiras entre os gêneros, tendendo portanto à mera ‘objetividade’ (Cf. FRIED, 1998, p.164).

Assim como Juliane Rebentisch, pensamos que a obra de Adorno oferece uma perspectiva essencialmente distinta desses outros discursos sobre o modernismo. O texto de “A arte e as artes”, por exemplo, nos sinaliza possibilidades diferentes de compreensão da expansão das práticas artísticas e, nessa medida, coloca-se precisamente contra uma teoria purista, formalista, da arte moderna. É importante marcar essa diferença porque a hegemonia da teoria de Greenberg fez com que ela fosse aproximada à obra de Adorno sem muitas mediações, na medida em que esta também ofereceria uma grande “teoria” da arte moderna.

De Duve, por exemplo, considera que “ambos [Adorno e Greenberg] tinham a mesma intuição da vanguarda”, sendo possível equalizar o “respeito pelos meios” em Greenberg ao “progresso do material” em Adorno (Cf. DE DUVE, 2010, p. 43). Apenas para citar mais uma entre muitas dessas associações que surgem na literatura secundária (principalmente em textos sobre o modernismo), diz Albright: “as artes do tempo devem permanecer puras, distintas das artes do espaço – essa é similarmente a mensagem de Adorno, Lessing e Greenberg” (ALBRIGHT, 2000, p. 18). No entanto, uma tal equalização deixa de lado todas essas particularidades que procuramos salientar, em especial o fato de que a concepção do “domínio do material” em Adorno não só é ambivalente quanto questiona um conceito de autonomia vinculado apenas ao desenvolvimento interno e progressivo do material.

Decerto uma forma de repensar a estética de Adorno hoje seria compreendê-la, então, num quadro “pós-formalista” ou “anti-greenberguiano”<sup>135</sup>. Para tanto, um caminho possível seria discutir seu particular conceito de autonomia. Pois não se trata de compreender o caráter autônomo da arte apenas como seu destacamento social, ou como a progressiva especialização dos meios, mas sim como um momento de expansão das diferentes artes em relação àquilo que previamente as determinava no sistema dos gêneros. O conceito de autonomia na obra tardia de Adorno estaria, assim, não para corroborar uma estética de caráter fechado ou formalista, mas para indicar a liberdade da arte em relação às suas antigas dependências e determinações. Isso fica bastante claro no texto “Sobre algumas relações entre música e pintura” [*Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*]. Nele, Adorno discute que a classificação da música como arte temporal só é interessante na medida em que a nova música pode se contrapor à temporalidade (Cf. GS 16, p.628). A fluidez do caráter temporal da música deve, então, conduzi-la a uma transgressão daquilo que a determina enquanto tal, direcionando-a à “especialização” – por isso a tendencial aproximação entre música e pintura. Nessa medida, a autonomização da música não corresponde à descrição de uma técnica cada vez mais especializada e privada de qualquer “mistura”, mas sim à potencialidade de entrelaçamento com outras linguagens artísticas, expandindo suas possibilidades construtivas.

Como bem observa Eichel (1998), isso quer dizer que a obra tardia de Adorno nos apresenta um ideal de autonomia intimamente ligado com a possibilidade de *transgressão* de suas barreiras – não simplesmente com o adensamento destas. A arte verdadeiramente autônoma não é aquela que se purifica daquilo que ameaçaria seus limites ou destruiria sua

---

135 Cf. Osborne (2013, p. 47).

coerência interna, mas precisamente aquela que ousa se expandir. A leitura de Eichel da transgressão nos permitiria enxergar de forma diferente a estética de Adorno e, tal como propomos, a própria noção de modernidade que ela nos apresenta. Tendo-a como pano de fundo, podemos perspectivar a importância de certos momentos da *Teoria Estética* em que Adorno frisa, por exemplo, a “impureza” das obras modernas: “É evidente que as obras supremas não são as mais puras, mas tendem a um excedente extra-artístico, especialmente quando contêm um material inalterado, às custas de sua composição imanente” (GS 7, p.271). Aqui Adorno se esforça por compreender como os elementos extra-artísticos, que não são totalmente incorporados pela lógica compositiva de uma obra, poderiam apontar para aquele momento em que a arte extrapola o puro domínio do material, que teria caracterizado todo o desenvolvimento da história da arte. Além disso, há também aí implicada a tendência de que toda a arte contemporânea se aproxime de um instante de “antiarte” – sem o qual, segundo Adorno, “nenhuma arte é mais pensável” (GS 7, p.50).

Levando em conta esse momento em que a “antiarte” surge na *Teoria Estética*, podemos conceber melhor o porquê de uma teoria que se volta à experiência do não-idêntico, do que não se reduz ao domínio racional sobre o material. Em vez do coroamento ou do fechamento de sua obra, a *Teoria Estética* nos apresenta, antes de tudo, a abertura para um tipo de teoria que reconhece a própria inconsistência, além da necessidade de afastar-se das tradicionais teorizações da arte. Adorno volta-se cada vez mais ao estudo de “um comportamento mimético com a empiria”, o que nos apontaria também para “a capacidade de uma reação intuitiva sem controle racional” (EICHEL, 1998, pp. 292-293). Tanto a “impureza” das artes em relação à compartimentalização dos gêneros quanto o questionamento do próprio conceito de arte são motivos essenciais à *Teoria Estética* e surgem como pano de fundo em várias de suas discussões, como é o caso, por exemplo, da do “belo natural”. Nesse caso, o que se vê é o esforço por pensar um tipo de experiência estética que vai além de uma mera afirmação da harmonia formal, construtiva, de uma obra como domínio racional sobre os meios. Para além do mero juízo sobre a justeza de uma técnica ou procedimento construtivo, o belo natural designaria, segundo Adorno, uma experiência cuja substancialidade “estende-se ao profundo do moderno”, na medida em que as obras de arte autênticas “sentem a necessidade [...] de sair de si mesmas [*aus sich herauszutreten*]” (GS 7, 100). Que Adorno tenha retomado a importância dessa experiência do “belo natural como *heraustreten*”, ou seja, como uma saída das obras de arte de seu confinamento conceitual e

das suas antigas dependências formais, sinalizaria precisamente aquela ideia de autonomia da arte como transgressão de limites, como abertura – não como fechamento autocentrado.

O que propomos aqui, então, é a possibilidade de reler a *Teoria Estética* como uma obra que se aproxima da complexidade da prática artística dos anos 1960 – e que não teria estancado, como propôs Lenhardt, simplesmente naquelas experiências do modernismo heroico dos anos 1910 e 1920. Se a obra de Schoenberg não é mais um paradigma para o que há de “mais avançado” em arte; se a própria ideia de progresso artístico é posta sob severa desconfiança; se o avanço no domínio sobre o material não pode mais decidir sobre a arte autenticamente moderna, Adorno tem de lidar com uma situação em que “a arte responde à sua falta de evidência não simplesmente através de transformações concretas de seus procedimentos e comportamentos, mas tentando livrar-se de seu conceito como um grilhão” (GS 7, p. 32).

Ler a *Teoria Estética* como uma obra que reflete o aspecto transgressivo da arte moderna nos anos 1960 seria, então, uma forma de repor o debate sobre o lugar da obra de Adorno dentro de uma discussão mais ampla sobre os limites das artes e suas interconexões. Isso significaria reposicionar a recepção de seus escritos, concebendo-os não como meros reforços de teorias consolidadas do modernismo, mas como produções que tentam lidar com a fragmentação mesma de um ideal de arte moderna. Nesse sentido, nossa pesquisa em arquivo, que possibilitou o contato com textos inéditos de Adorno, nos fez compreender que ainda há muito a ser repensado sobre sua contribuição para as teorias da arte moderna. Certamente um primeiro passo importante, que aqui procuramos realizar, seria uma revisão mais atenta do desenvolvimento de sua obra, entendendo a particularidade dos diagnósticos de tempo construídos ao longo de seus textos. Tal como discutido em nosso trabalho, não é possível desconectar as teses estéticas de Adorno de todo um quadro mais amplo de contato com movimentos artísticos, de debates com teóricos de arte e das discussões de que participou na esfera pública. Procuramos trazer esses debates e intervenções ao primeiro plano, de modo a indicar como o pensamento de Adorno esteve em constante tensão com as demandas de seu tempo. Entendemos que todos esses aspectos de sua obra devem ser considerados, caso queiramos ter um acesso mais amplo às suas contribuições e ao modo como elas ainda podem hoje ser acessadas e atualizadas.

Mas para além desse primeiro passo de reconsideração dos escritos de Adorno, é certo que ainda há muito a ser feito no que diz respeito a uma revisão sobre a história de recepção de sua obra. Como pudemos discutir, a forma como a estética de Adorno foi recebida ao

longo do tempo em muito contribuiu para a formação de certos estereótipos em torno de seus escritos, como é o caso das posições sobre seu elitismo, seu formalismo ou mesmo sobre sua suposta aderência plena à obra de Schoenberg. Embora o nosso trabalho tenha se focado nas transformações por que passaram seus escritos, tornou-se claro que também é necessário um movimento maior de revisão crítica sobre a história de recepção da obra de Adorno, entendendo como certas tendências interpretativas correspondiam a visões específicas da modernidade artística, que se modificaram ao longo do tempo. A ainda difusa literatura secundária que aborda o mapeamento desse fenômeno da recepção indica justamente a necessidade de que compreendamos como as leituras da obra de Adorno dependem de uma visão mais ampla sobre o estado geral das discussões sobre estética.

Nesse sentido, recentemente podemos encontrar uma tendência importante de reavaliação das próprias premissas do modernismo. Em vez de simplesmente repetir os diagnósticos sobre a “pureza” dos meios, a “autonomia” da arte e o elitismo como marcas principais das teorias modernistas, há em curso um esforço para analisar mais atentamente os pressupostos da ideia de modernidade em arte, como ela mobilizava o campo da crítica social, e de que forma ela hoje ainda poderia ser pensada. São muitos os exemplos dessa tendência que poderíamos aqui apenas ilustrar: ao reavaliar o binômio “alta arte *versus* cultura de massas” na atualidade, compreendendo-o após as críticas decoloniais e pós-coloniais, Andreas Huyssen (2002) propõe pensar em “modernidades alternativas”, ou novas configurações do imperativo de modernidade no campo das práticas artísticas; as perspectivas de Miller (1999) e Jameson (2002) também já haviam indicado a necessidade de repensar a historiografia do modernismo, desfazendo uma perspectiva linear e teleológica sobre o conceito; já Osborne (2018) pretende entender como a ideia de modernidade se modificou diante das demandas do “contemporâneo”, dos processos de globalização e das novas formas de compreender a história – tratar-se-ia, para ele, de uma “modernidade global”.

Se todas essas perspectivas nos mostram que estamos longe de ter capturado plenamente a modernidade artística, também está claro que ainda há muito caminho a ser percorrido para compreendermos a especificidade das teorias que lidaram diretamente com ela, como é o caso da obra de Adorno. É certo que é preciso, como indicamos, entender que seus escritos não apresentam um *continuum* de temas, atingindo seu ponto alto na *Teoria Estética* – obra em que supostamente deveriam ser apresentadas as teses mais abrangentes e os conceitos mais normativos sobre a prática artística. A grande quantidade de palestras, cursos e entrevistas ainda inéditos nos mostram sobretudo uma obra viva, que procurava se

localizar em meio a discussões sempre tensas sobre os limites e campos abertos para uma arte que se diz moderna, avançada e sobretudo crítica. A impossibilidade de manter qualquer juízo peremptório sobre a arte é, tal como consideramos, a marca da estética de Adorno – e o fechamento da introdução à *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica* não poderia ser mais claro quanto a isso:

[...] se a abertura não mitigada da questão do sentido estético permite que apareçam hoje obras nas quais esse sentido é questionável, então nenhuma figura condutora [*Leitbild*] tem o direito de afastá-las com gritos. O que se considera seguro é, desde o início, mais perdido do que o que lhe parece estar perdido. Somente naquela zona que o conformismo gostaria de proibir como experimental é que a possibilidade da verdade artística ainda encontra seu refúgio (GS 10.1, p. 301)

Sobre uma obra que acolheu a própria incerteza e a vacilação quanto ao sentido da arte, e que procurou aproximar sua teoria do campo sempre polivalente e experimental das práticas artísticas, ainda há muito a ser dito.

## Referências Bibliográficas

- ABBOTT, P. “Late Modernism: Samuel Beckett and the Art of the Oeuvre”. In: BRATER, E.; COHN, R.(eds.), *Around the Absurd*. University of Michigan Press, pp. 73–96, 1990.
- ADORNO, T.W. *Ästhetik (1958-1959) – Nachgelassene Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009a.
- \_\_\_\_\_. *Briefe* (TWAA Br), Theodor Adorno Archiv (TWAA), inédito.
- \_\_\_\_\_. *Current of Music: Elements of a Radio Theory*. Ed. Robert Hullot-Kentor. Cambridge: Polity, 2009b.
- \_\_\_\_\_. *Frankfurter Adorno Blätter III*. Organizado e editado por Theodor Adorno Archiv. München: edition text+kritik, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden (GS)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Digitale Bibliothek (CD-ROM), 1972-86.
- \_\_\_\_\_. *Gespräche* (TWAA Ge), Theodor Adorno Archiv (TWAA), inédito.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Sociologia da Música*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Kranichsteiner Vorlesungen - Nachgelassene Schriften Band 17*. Suhrkamp Verlag, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Vorlesungen* (TWAA Vo), Theodor Adorno Archiv (TWAA), inédito.
- \_\_\_\_\_. *Vorlesungen zur Ästhetik (1967-68)*. Verlag H. Mayer Nachfolger, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Vorträge* (TWAA Vt), Theodor Adorno Archiv (TWAA), inédito.
- \_\_\_\_\_. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit [Nachgelassene Schriften Abteilung IV, Band 13]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- \_\_\_\_\_; BENJAMIN, W. *Correspondência 1928-1940*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- \_\_\_\_\_; BENJAMIN, W. *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994.
- \_\_\_\_\_; DOFLEIN, E. *Briefwechsel*. Andreas Jacob (org.). Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2006a.
- \_\_\_\_\_; EISLER, H. *Composing for the films*. Londres & Nova York: Continuum, 1994.
- \_\_\_\_\_; HORKHEIMER, M. *Briefwechsel. Band II: 1938-1944*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

- \_\_\_\_\_; HASELBERG, P. „Zeitadäquates Bewußtsein statt Vorurteil und Ideologiebefangenheit“ *Akzente - Zeitschrift für Dichtung* - Heft 6/65, p. 487-497, 1965.
- \_\_\_\_\_; KRENEK, E. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- \_\_\_\_\_; KRACAUER, S. *Briefwechsel 1923-1966*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.
- \_\_\_\_\_; MANN, Thomas. *Correspondence Adorno-Thomas Mann*. Tradução Nicholas Walker. Cambridge: Polity Press, 2006b.
- \_\_\_\_\_; SUHRKAMP, P; UNSELD, S. “So müßte ich ein Engel und kein Autor sein”: *Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld*. Ed. Wolfgang Schopf. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2003.
- ALBRIGHT, D. *Modernism and Music: an anthology of sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and other Arts*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- ALMEIDA, J. *Crítica Dialética em Theodor Adorno: Música e Verdade nos anos 20*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ANDRADE, F.S. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- APRÀ, A. (Ed. e org). *Aventura Antonioni*. Rio de Janeiro: Voa!, 2017.
- BAGGIO, Igor. *A dialética da composição musical em Theodor W. Adorno*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BECKETT, S. *Disjecta*. New York: Grove Press, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Fim de Partida*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fin de Partie*. Paris: Minuit, 1957.
- \_\_\_\_\_. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BEICKEN, P. “Kafkas ‘Prozeß’ und seine Richter. Zur Debatte Brecht-Benjamin und Benjamin-Scholem”. In: BENETT, B; KERS, A.; LILLYMAN, J. (orgs.). *Probleme der Moderne: Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 343-367, 1983.
- BELTING, H. *Szenarien der Moderne: Kunst und ihre offenen Grenzen*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia, técnica, arte e política – Obras escolhidas v.1*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BOES, T. "Germany". In: LEWIS, PERICLES (Org.). *The Cambridge Companion to European Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- BORIO, G. "Dire Cela Sans Savoir Quoi: The Question of Meaning in Adorno and in the Musical Avant-Garde". In: HOECKNER, BERTHOLD (Org.). *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_; DANUSER, H. (Hrsg.) *Im Zenit der Moderne / Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- \_\_\_\_\_; GARDA, M. *L'Esperienza Musicale*. Torino: EDT, 1989.
- \_\_\_\_\_. "New technology, new techniques: The aesthetics of electronic music in the -1950's", *Interface*, 22:1, pp. 77-87, 1993.
- BOULEZ, P. *Notes of an Apprenticeship*. Trad. Herbert Weinstock. New York: Knopf, 1968.
- BRUNKHORST, H. "Irreconcilable Modernity: Adorno's Aesthetic Experimentalism and the Transgression Theorem". In: PENSKY, M. *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York Press, 1997.
- BUCK-MORSS, S. *The origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1977.
- BÜRGER, P. "Adorno's Anti-Avant-Gardism". *Telos*, n. 86, p. 49–60, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Das Altern der Moderne". In: HABERMAS, J.; FRIEDEBURG, L. (orgs.). *Adorno Konferenz 1983*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Theory of the Avant-garde*. Translated by Michael Shaw. University of Minnesota Press, 1984.
- CARPEAUX, O. *A História Concisa da Literatura Alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- CERRATO, L. "Postmodernism and Beckett's Aesthetics of Failure". *Samuel Beckett today / Aujourd'hui*. Vol. 12. Beckett in the 1990s, pp. 21-30, 1993.
- COLLINS, J. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-modernism*. Routledge, 1989.
- CONTI, C. "Critique and Form: Adorno on 'Godot' and 'Endgame' ". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 14, After Beckett / D'après Beckett, pp. 277-292, 2002.
- COOKE, M. Truth in narrative fiction. *Philosophy & Social Criticism*, 40(7), pp. 629–643, 2014.
- CRONIN, I. *Samuel Beckett: The Last Modernist*. Londres: Harper Collins, 1996.
- CUNNINGHAM, D. "A time for dissonance and noise: on Adorno, music, and the concept of modernism". *Angelaki* 8 (1), pp. 61-74, 2003.

- DAHLHAUS, C. *Foundations of Music History*. Trad. J. B. Robinson. Nova York: Cambridge University Press, 1983.
- DAMIÃO, C. “A resenha ‘Crise do romance’ de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, p. 44-56, 2009.
- DANUSER, H. “‘Materiale Formenlehre’ – ein Beitrag Adornos zur Theorie der Musik”. In: NOWAK, A.; FAHLBUSCH, M. (orgs.) *Musikalische Analyse und Kritische Theorie: Zu Adornos Philosophie der Musik*. Tutzing: Hans Schneider Verlag, 2007, pp.19-49.
- DE DUVE, T. *Clement Greenberg between the lines*. Trad. Brian Holmes. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- DEARLOVE, J. E. *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett’s Nonrelational Art*. Durham: Duke University Press, 1982.
- DEMING, R. *James Joyce: the critical heritage*. London/New York: Routledge, 1970.
- DUARTE, R. “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”. *Artefilosofia* v. 4 n.7, 2009, p. 31-40.
- DURÃO, F. A. “As artes em nó”. *Alea* (vol.5 no.1) Rio de Janeiro, 2003.
- EDWARDS, P. “Convergences and Discord in the Correspondence between Ligeti and Adorno”. *Music & Letters*, Vol. 96 No. 2, 2015.
- EICHEL, C. *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste: Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1993.
- \_\_\_\_\_. “Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos”. In: KLEIN, R.; MAHNKOPF, C. (orgs.) *Mit den Ohren Denken: Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- ELSAESSER, T. “A retrospect on the New German Cinema”. *German Life and Letters* 41 (3), 1988.
- \_\_\_\_\_. *New German Cinema: A History*. New Jersey, Rutgers University Press, 1989.
- ESSLIN, M. *Théâtre de l’absurde*. Paris: Buchet, 1977.
- EVERS, H. G [Org.]. *Das Menschenbild in Unserer Zeit - Darmstaedter Gespraech*. Darmstadt: Neue Darmstaedter Verlagsanstalt, 1950.
- FISCHER-SEIDEL, T.; FRIES-DIECKMANN, M (org.). *Der unbekanntte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005.
- FLEISCHER, N. “O Expressionismo e a dissolução dos valores tradicionais” in GUINSBURG, J.(org) “O Expressionismo”. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

- FOSTER, R. "Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth". *New German Critique* 118, Vol. 40, N. 1, 2013.
- FOX, C. "Darmstadt and the Institutionalisation of Modernism". *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 1, p. 115–123, 2007a.
- \_\_\_\_\_. "Music after Zero Hour". *Contemporary Music Review*, v. 26, n. 1, p. 5–24, 2007b.
- FRIED, M. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- GATTI, L. "Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama". *Kriterion*, vol.55, no.130, 2014.
- \_\_\_\_\_. "As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica". *ARS* (São Paulo),14(27), 2016, p. 90-105.
- \_\_\_\_\_. "Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto". *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade*, (12), 51-78, 2008a.
- \_\_\_\_\_. *O foco da crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin*. Tese (doutorado) – Campinas: Unicamp, 2008b.
- \_\_\_\_\_. "Narração ou Teoria? Adorno e *O Inominável* de Samuel Beckett". *Revista Literatura e Sociedade*, No.17, p. 68-75, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Samuel Beckett e o minimalismo". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 12, n° 23, 2018, p. 210-237.
- GOEHR, L. "Adorno, Schoenberg, and the Totentanz Der Prinzipien—in Thirteen Steps." *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56, no. 3, 2003, pp. 595–636.
- \_\_\_\_\_. "Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental". In: DE ASSIS, P. (Ed.) *Experimental Affinities in Music*. Leuven University Press, 2015, p. 15-41.
- GONTARSKI, S. "Style and the man: Samuel Beckett and the Art of Pastiche". *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 12, p. 11-20, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Beckett Matters: Essays on Beckett's Late Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- GORBMAN, C. "Hanns Eisler in Hollywood". *Screen* 32 (3), p. 272-285, 1991.
- GRANT, M. J. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional theory in post-war Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001

- GRAVER, L.; FEDERMAN, R (eds.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. London: Routledge, 1979.
- GREENBERG, J. *Modernism, Satire and the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- GRIFFITHS, P. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Modern Music: a concise history*. London: Thames and Hudson, 1994.
- GRITZNER, K. "Adorno and Beckett: from the Crisis of Schein to the Fidelity to Failure". *Adorno and Modern Theatre*, p. 24–45, 2015.
- GROB, N.; PRINZLER, H.; RENTSCHLER, E. (orgs.). *Neuer Deutscher Film*. Stuttgart: Reclam, 2012.
- GROSCH, N. *Die Musik der neuen Sachlichkeit*. Stuttgart: Metzler, 1999.
- GRÜNZWEIG, W. „Ästhetischer Pluralismus und Kritik. Ein Nachwort“. In: Werner Grünzweig und Christiane Niklew (orgs.) *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts Band 10: Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*. Akademie der Künste, Berlin / Wolke Verlag, 2010.
- GULDBRANDSEN, E.E.; JOHNSON, J. (eds.). *Transformations of Musical Modernism*. Cambridge University Press, 2016.
- HANSEN, M. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor Adorno*. Los Angeles, CA: University of California Press, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer*. *New German Critique*, n. 56, p. 43–73, 1992.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética. Volume IV*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
- HAYMAN, D. [1970] *Ulysses: the mechanisms of Meaning*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1982.
- HOHENDAHL, P. "Introduction: Adorno Criticism Today". *New German Critique*, n.56, p.3-15, 1992.
- HUFNER, M. *Adorno und die Zwölftontechnik*. Band II – Forum Musik Wissenschaft. ConBrio Verlagsgesellschaft, 1996.
- HULLOT-KENTOR, R. "Editor's Introduction". In: ADORNO, T. W. *Current of Music: Elements of a Radio Theory*. Ed. Robert Hullot-Kentor. Cambridge: Polity, 2009.

- \_\_\_\_\_. “The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schoenberg”. In: HUHNS, T.; ZUIDEVAART, L. (Eds.). *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno’s Aesthetic Theory*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- HUYSSSEN, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- IDDON, M. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Cambridge University Press, 2013.
- JAMESON, F. *A Singular Modernity*. New York: Verso, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo Tardio*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- JANUÁRIO, A. “Educação, Maioridade e Democracia em Th. W. Adorno”. *Prometeus: Filosofia em Revista*. N. 26., 2018.
- JAY, M. *As ideias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara. São Paulo: Cultrix, 1988.
- JAY, M.; KAES, A.; DIMENDBERG, E. (Eds.) *The Weimar Republic Sourcebook*. London: University of California Press, 1994.
- JAUSS, H. R. “Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno”. In: HABERMAS, J.; FRIEDEBURG, L. (orgs.). *Adorno Konferenz 1983*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, pp. 95-132.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.
- KAFKA, F. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAHNWEILER, D. *Ästhetische Betrachtungen: Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: Dumont Schauberg, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Confessions Esthétiques*. Paris: Gallimard, 1963.
- KÄUSER, A. “Medialität und Musikalität: Plessner und Adorno”. In: GRAGE, J. (org.) *Literatur und Musik in der klassischen Moderne: Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*. Bonn: Ergon Verlag, 2006.
- KELLNER, D. “Kulturindustrie und Massenkommunikation. Die Kritische Theorie und ihre Folgen”. In: BONß, W.; HONNETH, A. *Sozialforschung als Kritik: Zum sozialwissenschaftlichen Potential der Kritischen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- KENNER, H. *Joyce’s Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- KOHLER, G.; MÜLLER-DOOHM, S. (Orgs.) *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*. Velbrück Wissenschaft, 2008.

- KLEMM, E. “Zur vorliegenden Ausgabe”. In: ADORNO, T.W.; EISLER, H. *Komposition für den Film*. Ed. E. Klemm. Leipzig: VEB, 1977.
- KLUGE, A.; LAUDENBACH, P. „Kluge über Adorno / Gespräch mit Alexander Kluge“. *Berliner Tagesspiegel*, 2003. Disponível em <https://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/kluge-ueber-adorno.html>. Acesso em 21 fev. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Personen und Reden*. Berlin: Salto/ Wagenbach Verlag, 2012.
- KNOWLSON, J. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- KOLOCOTRONI, V.; GOLDMAN, J.; TAXIDOU, O. (Eds.). *Modernism: An Anthology of Sources and Documents*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- LA FONTAINE, M. Experiência Artística em Arnold Schönberg. Tradução de Marcos Nobre e Fábio de Souza Andrade. *Novos Estudos*, v. 27, 1990.
- LENHARDT, C. “Reply to Hullot-Kentor”. In: *Télos* (65), pp. 147-152, 1985.
- LEPPERT, R. Locating Music: Society, Modernity and the New. In: ADORNO, Theodor W. *Essays on music*. Notas de Richard D Leppert. Berkeley, Calif.: Univ. of California, 2002.
- LESSEM, A. “Schönberg and the Crisis of Expressionism”. *Music & Letters*, Vol. 55, No. 4, 1974, pp. 429-436.
- LIEBMAN, S.; KLUGE, A. “On New German Cinema, Art, Enlightenment, and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge”. In: *October*, Vol. 46, *Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview*, pp. 23-59, 1988.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Expressionism: its Significance and Decline” In: *Essays on Realism*. Ed. Rodney Livingstone; trad. David Fernbach. London: Lawrence and Wishart, 1980.
- MIKAWA, M. “The theatricalisation of Mauricio Kagel’s Antithese (1962) and its development in collaboration with Alfred Feussner”. *Musical Times*, Vol. 156, pp. 81-90, 2015.
- MCCANN, G. “New Introduction”. In: ADORNO, T.W.; EISLER, H. *Composing for the films*. Londres & Nova York: Continuum, 1994.
- MAPP, N. “No Nature, No Nothing: Adorno, Beckett, Disenchantment”. In: *Adorno and Literature*. Nova Iorque: Continuum, pp. 159–170, 2006.
- MARTIN, S. “Autonomy and Anti-Art: Adorno’s Concept of Avant-Garde Art”. *Constellations* Vol. 7 No. 2, pp. 197-207, 2000.

- MENKE, C. “Der Stand des Streits. Literatur und Gesellschaft in Samuel Becketts Endspiel”. In: H. König (org.) *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.
- METZGER, H. “Just who is growing old?”. *Die Reihe 4*, pp. 63-82, 1958.
- MILLER, T. “Dismantling authenticity: Beckett, Adorno, and the ‘postwar’”. *Textual Practice*, 8:1, pp. 43-57, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. University of California Press, 1999.
- MITCHELL, T. “The Stage of Modernity,” In: *Questions of Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 1–34, 2000.
- MITTAG, S.; KÖRNER, K. *Literatur und literarisches Leben in Deutschland 1945 – 1949*. Bonn: Der Arbeitskreis, 1989.
- MÜLLER-DOOHM, S. *Adorno: A Biography*. Tradução de Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Die Macht des Banalen: zur Analyse der Kulturindustrie”. In: NIEDERAUER, M.; SCHWEPPEHÄUSER, G. (orgs.) “*Kulturindustrie*“: *Theoretische und empirische Annäherungen an einen populären Begriff*. Würzburg: Springer, 2018.
- NIXON, M.; FELDMAN, M. (org.) *The international reception of Samuel Beckett*. New York: Continuum, 2009.
- NOBRE, M. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Limites da imanência. Um exercício de dialética negativa”. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v.3 n.2, Dossiê Theodor W. Adorno, 2º semestre de 2019, pp. 16-44
- NOERR, G.S. „Der Schatten des Widersinns: Adornos ‚Versuch, das Endspiels zu verstehen‘ und die metaphysischer Trauer“. In: König (Org.) *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1996.
- OPPO, Andrea. *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*. Oxford: Peter Lang, 2008.
- OSBORNE, P. “Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a ‘Postmodern’ Art”. In: BENJAMIN, A. (org.) *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*. New York & London: Routledge, p.23-48, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*. New York: Verso, 2013.
- \_\_\_\_\_. *The Postconceptual Condition: Critical Essays*. New York: Verso, 2018.
- \_\_\_\_\_. “Arte contemporânea é arte pós-conceitual”. In: *Revista Poiésis*. n 27, p. 39-54, 2016.

- OSMOND-SMITH, David. New beginnings: the international avant-garde. In: COOK, NICHOLAS; POPE, ANTHONY (Org.). *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, 2004.
- PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_; DELIÈGE, I. (Eds.) *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Ashgate, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Stravinsky as Devil: Adorno's Three Critiques". In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 192–202, 2003.
- \_\_\_\_\_. "The critique criticised: Adorno and popular music". *Popular Music*, V. 2, p. 201-218, 1982.
- PATRIOTA, R. "Imagens do moderno na estética de Theodor Adorno". In: QUERIDO, F. et al. (Orgs.). *Teorias críticas entre passado e presente*. Campinas: Unicamp/IFCH, p. 125-138, 2019.
- PEYSER, J. *To Boulez and beyond*. Plymouth: Scarecrow Press, 2008.
- PICHT, G. "Atonale Philosophie." In: Schweppenhüser, H. (Ed.) *Theodor W Adorno zum Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.
- POWELL, L. "Die Zerstörung der Symphonie": Adorno and the Theory of Radio. *Apparitions: New Perspectives on Adorno and Twentieth-Century Music*. New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The differentiation of Modernism: Postwar German Media arts*. New York: Camden House, 2013.
- PRINZLER, H.H.; RENTSCHLER, E. (Orgs.). *100 Texte neuer deutscher Filmemacher*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988.
- RABATÉ, J. *Think, Pig! Beckett and the limits of the human*. New York: Fordham University Press, 2016.
- RADDATZ, F. "(Brecht+Kafka) x Benjamin = Müller!" In: Wizisla, E. (org.) *Benjamin und Brecht: Denken in Extremen*. Suhrkamp Verlag, p.131-145, 2017.
- REBENTISCH, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- \_\_\_\_\_.; TRAUTMAN, F. "The Idea of Culture Industry". In: GORDON, P.E. et al. *The Routledge Companion to the Frankfurt School*. New York & London: Routledge, 2018.
- ROBINSON, J.B. "The Jazz Essays of Theodor Adorno: Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany". *Popular Music*, Vol. 13 (1), pp. 1-25, 1994.

- ROKEM, F. “Philosophie und Performance. Walter Benjamin und Bertolt Brecht im Gespräch über Franz Kafka”. In: Brüggemann, H.; Oesterle, G. *Walter Benjamin und die romantische Moderne*. Königshausen & Neumann, pp. 323-340, 2009.
- ROSEN, P. “Adorno and Film Music: Theoretical Notes on Composing for the Films”. *Yale French Studies*, (60), 157, 1980.
- SAID, E. *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. New York: Vintage, 2007.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. University of California Press, 1984.
- SOCHA, E. “Música informal: perspectivas atuais do conceito adorniano”. *Kriterion* v.59, n. 139, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015.
- STAKEMEIER, K. “Verfransung und Digitalität. Medienspezifität in der Krise”. QUENT, M.; LINDNER, E. (orgs) *Das Versprechen der Kunst: aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie*. Viena/Berlin: Turia + Kant Verlag, 2014.
- STOCKHAUSEN, K. “Karlheinz Stockhausen”. In: FISK, JOSIAH (Org.). *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*. Northwestern University Press, p. 450–454, 1997.
- STRECKHARDT, C. *Kaleidoskop Kluge: Alexander Kluges Fortsetzung der Kritischen Theorie mit narrativen Mitteln*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2016.
- STUCKENSCHMIDT, H. *Neue Musik zwischen den beiden Kriegen*. Suhrkamp Verlag, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Schönberg: Leben, Umwelt, Werke*. Zürich: Atlantis Verlag, 1974.
- \_\_\_\_\_. “Sozialisierung der Musik”. In: Werner Grünzweig und Christiane Niklew (orgs.) *Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts Band 10: Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Deutsche im Konzertsaal*. Akademie der Künste, Berlin: Wolke Verlag, 2010.
- SZIBORSKY, L. *Adornos Musik-Philosophie: Genese, Konstitution, Pädagogische Perspektiven*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
- VALLIER, D. *L'art abstrait*. Paris: Librairie Générale Française, 1980.
- VÖLKER, K. “The reception of Beckett’s theatre and television pieces in West and East Germany”. In: Nixon, M.; Feldman, M. (org.) *The international reception of Samuel Beckett*. New York: Continuum, 2009.

- WELLER, S. "Beckett and Late Modernism". In: HULLE, D. V. (org.) *The New Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- \_\_\_\_\_. "Adorno's notes on *The Unnamable*". *Journal of Beckett's Studies* 19.2, pp. 179-195, 2010.
- WELLMER, A. "Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität". In: HABERMAS, J.; FRIEDEBURG, L. (orgs.). *Adorno Konferenz 1983*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
- WILLET, J. *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety: 1917-1933*. Nova York: Pantheon Books, 1978.
- WILLIAMS, A. "Adorno and the semantics of Modernism". *Perspectives of New Music*, v. 37, n. 2, pp. 29–50, 1999.
- \_\_\_\_\_. "New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music'". *Music Analysis*, 27/ii-iii, pp. 193-199, 2008.
- WIGGERSHAUS, R. *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*. Tradução de Michael Robertson. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- WHITTALL, A. "Stravinsky in Context". In: CROSS, J. (Ed.) *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge University Press, 2003.
- ZAGORSKI, M. "Material and History in the Aesthetics of 'Serielle Musik'". *Journal of the Royal Musical Association*, v. 134, n. 2, p. 271–317, 2009.
- \_\_\_\_\_. "Nach dem Weltuntergang: Adorno's Engagement with Postwar Music". *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 680–701, 2005.
- ZENCK, M. "Auswirkungen einer musique informelle auf die neue Musik: Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 10, No. 2, pp. 137-165, 1979.
- ZIPES, J. "Beckett in Germany/Germany in Beckett". *New German Critique No. 26, Critical Theory and Modernity*, pp. 151-158, 1982.
- ZUIDEVAART, L. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1991.