

A MÚSICA DA FILOSOFIA DE ADORNO

THE MUSIC OF ADORNO'S PHILOSOPHY

*Rafael Reis Pombo*¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar algumas afinidades estruturais existentes entre a filosofia de Adorno e a música de Schoenberg. A mais evidente delas é a dificuldade intencional de apreensão das obras de ambos os autores, que se demonstra possuir um motivo social e um motivo técnico. Vemos também a semelhança de alguns procedimentos adotados pela música atonal com procedimentos utilizados por Adorno em seu projeto filosófico, o que confere o mesmo estatuto e importância à tensão presente nos discursos. O estudo procura, dessa forma, discutir como e porque o filósofo se aproxima da linguagem da arte, da música e, mais especificamente, da música atonal.

Palavras-chave: Filosofia interpretativa. Música atonal. Conceito. Dificuldade.

Abstract: This article aims to show some structural affinities between Adorno's philosophy and Schoenberg's music. The most evident is the intentional difficulty to apprehend the works of both authors, which we demonstrate to have a social motivation and a technical motivation. We will find out also the similarity of some procedures adopted by the atonal music composers with procedures used by Adorno in his philosophic project, what gives the same status and importance to the tension that is present in the discourses. This study wants to discuss how and why the philosopher get closer to the language of art, of music and, more specifically, of the atonal music.

Keywords: Interpretative philosophy. Atonal music. Concept. Difficulty.

Introdução

Pretendo mostrar que a não obrigatoriedade de resolução da tensão nos discursos da filosofia e da música são consequências do enfrentamento dos problemas que se impõem na configuração deles, levando a dificuldades que não podem ser obliteradas. Faço isso na tentativa de ir além da mera analogia entre os procedimentos da música nova e da filosofia interpretativa adorniana, e além da evidente semelhança entre a intencionalidade da dificuldade das obras de Adorno e Schoenberg com a sua dupla motivação, a saber, de ordem técnica e também social. Na música com a polifonia e na filosofia com a tessitura conceitual do campo de forças, aparece a simultaneidade do diverso. A variação progressiva dos temas de uma composição e a utilização da riqueza de significados dos conceitos são igualmente responsáveis pela apresentação da multiplicidade presente na unidade.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: rafaelreispombo@yahoo.com

A presença desses dois aspectos nos discursos filosófico e musical é responsável pela dificuldade de compreensão deles. Isso porque as sequências harmônico-melódicas estabelecidas pelo sistema tonal e a exposição lógica do método científico acostumaram ouvintes e leitores a esquemas prontos de apreensão. Ao recusar esses esquemas prévios de construção e aproximando-se à lógica musical com sua capacidade de expressar a transição, a filosofia tenta superar a lógica discursiva da apresentação conceitual, sem abandonar o conceito, pois não pode haver filosofia sem conceito. Portanto, o que a interpretação filosófica realiza, através da forma ensaística, é uma aproximação com relação à dinâmica da realidade, mesmo imobilizando as tensões existentes entre os elementos dessa realidade. Os conceitos que compõem uma constelação reproduzem as tensões do objeto com seu caráter dinâmico, mas na forma estática de uma imagem ou figura interpretativa. Dispondo os elementos do discurso de modo descontínuo e não hierárquico, as tensões entre eles se transformam em energia produtiva que os mantém numa disposição não conclusiva e fragmentada como a própria realidade.

A filosofia adorniana, tanto em sua forma como pelo seu conteúdo, recusa-se a aceitar a identificação da ordem das coisas à ordem do pensamento. A realidade não é harmônica. Ela se nos apresenta de forma descontínua, fragmentária, fraturada, sendo essencialmente antagonista e contraditória. Não basta dominá-la, através do uso de uma racionalidade técnica: é preciso transformar a sua configuração social atual. E, para isso, faz-se urgente o desenvolvimento de uma crítica da racionalidade.

1. Dificuldade intencional: semelhança mais evidente entre Adorno e Schoenberg

Ao fazer as suas considerações sobre a nova música, Adorno busca compreender porque ela é tida como de difícil apreensão. Essa dificuldade ele atribui à própria postura dos compositores atonais. Ou seja, ela é intencional e, mais ainda, duplamente motivada. Por um lado, as composições de Schoenberg, Webern e Berg são difíceis de serem ouvidas porque, durante o processo de composição, eles enfrentam todos os problemas que o material musical lhes coloca, sem recorrer aos meios ultrapassados da linguagem tonal. Esse é o motivo técnico-musical da dificuldade da nova música. Schoenberg fala sobre esse aspecto técnico do procedimento composicional apresentando duas maneiras de tratá-lo, quer pela construção de melodias ou de temas, sendo este último meio o mais recorrente em sua obra:

Toda sucessão de tons produz instabilidade, conflitos, problemas. Um único tom não é problemático porque o ouvido o define como uma tônica, um ponto de repouso. Cada tom adicionado torna essa determinação questionável. Toda forma musical pode ser considerada como uma tentativa de tratar essa instabilidade suspendendo-a ou limitando-a, ou pela resolução do problema. Uma melodia restabelece o repouso através do equilíbrio. Um tema resolve o problema através do desenvolvimento de suas conseqüências. A inquietação em uma melodia não precisa chegar abaixo da superfície, enquanto o problema de um tema pode penetrar nos recônditos mais profundos.²

A própria prática composicional de Schoenberg nos aponta a sua preferência pelo tratamento temático do material musical, considerado tecnicamente mais adequado, apesar de sua maior complexidade e maior dificuldade de audição resultante. Por outro lado, o motivo social que o leva a assumir tal postura se expressa pela não condescendência com relação à utilização dos meios tonais. Estes já foram cooptados pela indústria cultural e incutem no ouvinte uma postura passiva. Os novos meios da música de vanguarda, pelo contrário, forçam o ouvinte a uma participação ativa. Essa música recusa, assim, ao mesmo tempo, a audição facilitada da indústria cultural que perpetua a situação de dominação e a restauração de procedimentos musicais ultrapassados.

Sabemos, portanto, que Adorno atribui uma intencionalidade duplamente motivada à dificuldade da nova música. Sabemos, também, da dificuldade imposta pelo filósofo a seus textos. Isso tanto por uma abordagem de sua obra quanto pelas considerações de importantes comentadores que tratam do assunto. Então, temos que as obras de Schoenberg e os textos de Adorno são difíceis e a origem intencional dessa característica é comum a ambos. Se compararmos os procedimentos usados pelo compositor e pelo filósofo para a estruturação de seus respectivos discursos encontraremos também entre eles alguns traços comuns. Confrontando as novas formas de estruturação que Schoenberg e Adorno, ao se utilizarem delas, propõem para a música e para a filosofia, e tendo em vista as especificidades de cada um dos dois tipos de discurso, pretende-se aqui dar um passo adiante no sentido de entender a filosofia adorniana como uma superação da necessidade de se resolver de modo conclusivo as questões que a filosofia se coloca. Assim, o discurso filosófico só pode se apresentar como um jogo de tensões que não precisam ser obrigatoriamente resolvidas em uma

²SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*, p. 102. (tradução nossa)

harmonia teórica, recusando-se a unir de maneira forçada os elementos da realidade que compõem as questões.

2. Afinidades estruturais entre música atonal e filosofia interpretativa

Segundo Adorno, os procedimentos da polifonia e da variação progressiva, ou melhor, a renovação e recuperação do sentido original deles por parte de Schoenberg são grandes indicativos da sua forma mais adequada de trabalhar o material das composições. Defende-se aqui que esses dois procedimentos representam maneiras de configurar, na música, a simultaneidade do diverso e a multiplicidade da unidade, respectivamente. A polifonia, enquanto configuração de várias melodias simultâneas, sem que nenhuma seja mais importante do que as demais, leva o ouvinte à necessidade de acompanhar ao mesmo tempo todos os eventos considerados em sua diversidade, fundando entre eles uma unidade. Segundo Schoenberg, “embora não se suponha que o contraponto deva ser, meramente, uma condução de vozes quase independentes baseadas em um esquema harmônico, a compreensão das harmonias geradas pelo encontro casual das vozes ajuda a controlar a sua eficácia”.³ Isto é, cada voz que forma uma construção contrapontística deve seguir o seu desenvolvimento intrínseco antes mesmo de se submeter a uma conformação harmônica preexistente, sem deixar de se atentar para as sequências harmônicas que disso resultarão.

Já a variação progressiva corresponderia a uma configuração da multiplicidade implícita em algo que é uno, pois apresenta várias estruturas que se desenvolvem sempre a partir de uma mesma ideia musical, mostrando assim a diversidade de significados latentes em um único elemento composicional. No atonalismo, segundo Adorno,

a variação se dinamiza, mesmo quando conserva não obstante idêntico o material que lhe serve de ponto de partida, o que Schoenberg chama “modelo”. Tudo é sempre “o mesmo”. Mas o sentido dessa identidade se reflete como não identidade. O material que serve de ponto de partida está feito de tal maneira que conservá-lo significa ao mesmo tempo modificá-lo.⁴

No ensaio, forma mais adequada de exposição do procedimento intelectual da interpretação filosófica, a simultaneidade do diverso e a multiplicidade da unidade

³SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*, p. 27.

⁴ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*, p. 51.

podem ser reconhecidas no tratamento que é reservado aos conceitos. Temos, por um lado, que eles são organizados de modo a se sobreporem uns aos outros. Isso nos obriga a acompanhar ao mesmo tempo as várias relações estabelecidas entre eles dentro de um campo de forças, pois a diversidade dessas relações apresenta-se de modo simultâneo, e não de modo sequencial. A forma ensaística possui a capacidade de criar uma densa “tessitura conceitual” que, assim como a polifonia na nova música, não estabelece uma hierarquia entre os elementos estruturados: nenhum conceito é mais importante do que os demais. Nisso o ensaio é análogo ao procedimento contrapontístico de Schoenberg, que também não sobrevaloriza uma dentre as múltiplas melodias que são realizadas de uma só vez. O ensaio recusa quaisquer esquemas prontos, e assim, principalmente, a forma de exposição continuada da ordem lógica imposta pelo método científico e acadêmico.

O ensaio exige, ainda mais que o procedimento definidor, a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade dos pensamentos.⁵

Os pensamentos são mais fecundos na medida em que a tessitura conceitual é mais densa porque o ensaio toma cada conceito em sua mais ou menos rica gama de significados, recuperando a riqueza de qualidades dos objetos. E o sentido dos conceitos é delimitado exatamente à medida que são estruturados como uma trama, e não antes de se trabalhar com eles. A multiplicidade de significados do conceito representa, assim, no ensaio, a multiplicidade da unidade, unidade que é evidente na palavra: a palavra, sendo uma só, apresenta múltiplos significados. Da mesma forma, na música de vanguarda, a variação progressiva é a prova de que uma mesma ideia musical, em sua unidade, é capaz de se desdobrar de várias formas, graças às possibilidades de desenvolvimento que essa ideia se permite enquanto material de uma composição. Schoenberg diz que “o termo ‘variação’ tem inúmeros significados. Variação cria os motivos-forma para a construção de temas. Ela produz contraste nas seções intermediárias e variedade nas repetições”.⁶ Esse procedimento não impede que o material musical apresente suas possibilidades de desenvolvimento, como ocorre com os procedimentos aos quais têm que se enquadrar no tonalismo.

⁵ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 29-30.

⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*, p. 166. (tradução nossa)

Assim, a nova música recusa os esquemas prontos do sistema tonal com suas sequências harmônico-melódicas preestabelecidas, já que o próprio material é responsável pela determinação das formas de sua exposição. “Mestres compositores introduzem livremente procedimentos irregulares ou não-simétricos assim como exigidos pela ideia musical ou pela estrutura”.⁷ Já o ensaio se contrapõe ao método científico, que necessita, como vimos anteriormente, da delimitação prévia do significado de um conceito, sem o que não poderia garantir a sustentabilidade do seu procedimento sistemático.

3. Aproximação da filosofia com relação à arte

A consequência da utilização de procedimentos que evidenciam a simultaneidade do diverso e a multiplicidade da unidade é, tanto para a música atonal quanto para a filosofia interpretativa, o caráter aberto das obras produzidas por ambas. Essa característica está presente no atonalismo quando ele respeita a própria lógica musical, intrínseca a essa forma artística, ao recusar-se utilizar as estruturas preestabelecidas do sistema tonal. Adorno chama a lógica musical de “arte da transição”, arte que trabalha com rigor na estruturação de seus elementos, mas que não lança mão de conceitos. Segundo o filósofo, é nesse sentido de transição que a filosofia deve se aproximar da arte. Porém, sabendo que não pode abandonar o conceito. Se o fizesse, a filosofia deixaria de ser filosofia e pretender-se-ia arte, algo em que ela nunca conseguiria se transformar integralmente e, ainda pior, acarretando graves consequências para o estatuto da sua racionalidade. Por isso, ele diz do ensaio:

Seus transições repudiam as deduções conclusivas em favor de conclusões transversais entre os elementos, conexões que não têm espaço na lógica discursiva [...]. Uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva.⁸

Portanto, o projeto filosófico adorniano não se relaciona exclusivamente à produção da música atonal. O seu próprio pensamento sobre a música de uma forma geral permitirá novas relações entre ela e a sua filosofia. Tomando um pouco mais de distância para contemplar sua obra de forma mais ampla ou entrando em contato com os

⁷SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*, p. 138. (tradução nossa)

⁸ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 43.

seus momentos particulares, é visível uma aproximação cuidadosa entre o discurso da arte e a forma com que a filosofia tenta lidar com a realidade. Não somente a música de vanguarda, mas as próprias características da linguagem musical são tomadas pelo filósofo em suas relações com a linguagem discursiva – que é essencialmente significativa – e influenciam a filosofia no sentido de torná-la crítica do conceito. Este deve ser criticado pelo fato de ter passado de ferramenta do ser humano contra a coerção da natureza à condição de instrumento de dominação dos próprios homens. Mas a filosofia não pode reverter o processo de fetichização do conceito simplesmente abandonando este. Ela deve “ultrapassar o conceito através do conceito”, senão corre o risco de se transformar em mera ideologia. É a partir disso que Adorno configura a filosofia interpretativa como próxima da música enquanto linguagem que se atém ao transcurso, ao devir. E, ao mesmo tempo, mantém a devida distância com relação à linguagem musical, não se pseudomorfoseando nela, pois a filosofia precisa do conceito para realizar a crítica dele mesmo e assim combater a dominação.

4. Tensão contra harmonia

A filosofia interpretativa procura trabalhar com os conceitos, que ela não pode abandonar, mas com a intenção de dispô-los numa configuração semelhante àquela em que os elementos de uma questão se encontram na realidade. Ela consegue isso através do ensaio:

O ensaio tem a ver, todavia, com os pontos cegos de seus objetos. Ele quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos, ou aquilo que, através das contradições em que os conceitos se enredam, acaba revelando que a rede de objetividade desses conceitos é meramente um arranjo subjetivo [...]. Quer construir uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto.⁹

Assim, lançando mão da forma ensaística e superando a forma de exposição continuada da lógica discursiva, a filosofia consegue se aproximar da dinâmica da realidade, impedindo que esta seja congelada em conceitos rígidos dispostos numa ordem fechada. Ou seja, existem inúmeras nuances do existente que não cabem dentro de um conceito unívoco e, sabendo disso, a filosofia interpretativa os toma com a multiplicidade de sentidos que lhes é própria. Essa riqueza é historicamente natural,

⁹ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 44-45.

segundo Adorno, pois determinada por condições sociais dentro de um processo histórico. As possíveis contradições que resultam da utilização de conceitos equívocos, com vários significados, são responsáveis por revelar aquilo que seria deixado de lado por uma definição pré-científica dos conceitos.

Em comparação com as formas em que um conteúdo já pronto é comunicado de modo indiferente, o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. Mas, ao mesmo tempo, ele também é mais estático, por ser uma construção baseada na justaposição de elementos. É somente nisso que reside a sua afinidade com a imagem, embora esse caráter estático seja, ele mesmo, fruto de relações de tensão até certo ponto imobilizadas.¹⁰

No ensaio, a forma de apresentação e o conteúdo que é apresentado não são indiferentes, mas é estabelecida entre eles uma tensão. O ensaio é, por um lado, dinâmico: conteúdo e forma, ou melhor, o objeto que é abordado e as intenções do sujeito que aborda esse objeto, determinam-se mutuamente. Nenhum dos dois – sujeito e objeto – está totalmente configurado de antemão, e nem mesmo se harmoniza a tensão que existe entre eles. Por outro lado, essa tensão se torna estática quando é colocada na forma de texto. Este precisa manter-se aberto justamente para não imobilizar em definitivo a dinâmica da realidade e a relação do sujeito com ela. Apesar de justapor os elementos conceituais num campo de forças, formando uma constelação que serve de imagem-resposta para os enigmas da realidade, o ensaio só pode fazer isso mediante a apresentação discursiva. Ele consegue quebrar um pouco da estaticidade desta incorporando a própria contradição de acordo com a emergência desta na realidade,

pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. Não deve haver espaço para meras contradições, a não ser que estas estejam fundamentadas em contradições do próprio objeto em questão.¹¹

Aqui conseguimos entrever uma das mais importantes afinidades das formas de tratamento dos discursos musical e filosófico por Schoenberg e Adorno: na música atonal não existe o estabelecimento de uma hierarquia entre os sons, na qual um deles seria o mais importante, ponto de partida e chegada que causaria uma sensação de

¹⁰ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 43-44.

¹¹ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 43.

repouso ou, em outras palavras, resolução da tensão; na filosofia não há um conceito conclusivo que responda definitivamente e exaustivamente alguma questão, pois o que se tem é uma construção que busca fazer corresponder a estrutura textual dos conceitos à forma como os elementos aos quais eles se referem estão estruturados na realidade. Ou seja, aqui a tensão também não é necessariamente resolvida, apenas imobilizada pela própria natureza do texto, que não se pode abandonar.

E, assim como Adorno e Schoenberg recusam o caráter fechado de suas composições, filosóficas ou musicais, eles também recusam a harmonia. Já vimos como Schoenberg realiza isso na música: abrindo mão de sequências harmônico-melódicas do tonalismo. Em Adorno, a recusa é da necessidade lógica de eliminar a contradição que existe entre os conceitos. Para o filósofo,

a harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. Enquanto concilia os conceitos uns com os outros, conforme as funções que ocupam no paralelogramo de forças do assunto em questão, o ensaio recua diante do conceito superior, ao qual o conjunto deveria se subordinar; seu método sabe que é impossível resolver o problema para o qual este conceito superior simula ser a resposta, mas apesar disso também busca uma solução.¹²

A realidade não é harmônica, na concepção de Adorno: seus elementos são essencialmente antagônicos, contraditórios e conflitantes. A interpretação filosófica e o ensaio respeitam essa configuração da realidade na medida em que não se obrigam a resolver as eventuais tensões que existem entre esses seus elementos. A forma do pensamento e da exposição dos conceitos não é indiferente aos objetos que são o seu conteúdo. É desse modo que a tensão adquire, com a filosofia adorniana, um novo estatuto no discurso: ela não precisa mais ser resolvida necessariamente, mas deve ser coerente com as tensões que existem no próprio objeto. Temos aqui mais uma afinidade com Schoenberg, pois em suas composições a tensão não aparece simplesmente para ser resolvida. Ela se configura como uma energia produtiva que, numa obra, leva adiante o material e o compositor em sua determinação dialética, em seu jogo de perguntas e respostas. Adorno diz que “a obra não transmuta a contradição em harmonia, e sim uma vez ou outra volta a evocar, para outorgar-lhe duração, a imagem da contradição [...]”.¹³

¹² ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 35.

¹³ ADORNO, Theodor W. El compositor dialéctico, p. 52. (tradução nossa)

Essa determinação dialética entre material musical e compositor, entre sujeito e objeto no processo composicional, aparece de forma clara na análise de obras de Schoenberg feita por Almada, especialmente quando ele se debruça sobre o tema das Variações para Banda Sinfônica Op. 43:

Este tema de caráter marcial, escrito em Sol menor, é um típico representante da fase de retorno de Schoenberg ao universo tonal. [...] Melódica e harmonicamente mais palatável do que os temas dodecafônicos, é, por outro lado, a estrutura formal mais complexa entre todas analisadas neste estudo, o que, por certo, resulta do grande amadurecimento construtivo do compositor. O que se torna ainda mais surpreendente é o fato de que essa complexidade parece ter brotado naturalmente, fruto das necessidades internas da construção, o que pode ser constatado na pura audição do tema.¹⁴

O trecho da análise mostra de forma explícita como se imbricam mutuamente as questões da liberdade do compositor ao se deixar guiar pelo material na determinação deste, da complexidade resultante desse processo dialético, da dificuldade de audição de tal obra e da exigência por uma participação ativa do ouvinte. E surge também, implicitamente, a importância do caráter fragmentário do discurso musical de Schoenberg, dada a derivação de diversos aspectos de uma obra a partir de um único tema.

5. Motivos epistemológico-sociais para a discursividade fragmentada de Adorno

Na filosofia adorniana, a exposição descontínua das ideias se coloca como crítica à exposição continuada, aos esquemas textuais prontos e alheios ao objeto abordado. O ensaio se opõe, fundamentalmente, à noção de que “a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias”,¹⁵ formulada por Espinosa e tributária ao método científico da teoria organizada. Defender isso equivale a dizer que a realidade é essencialmente harmônica, e que só resta à filosofia investigar a forma como se dá o conhecimento dessa realidade pelo homem a partir do estudo das suas faculdades intelectuais. E, se a realidade é, em si mesma, harmônica, não se faria necessária uma intervenção no sentido de modificá-la; a ordem harmônica seria natural e não precisaria ser alterada, apenas conhecida para ser manuseada com fins práticos. Assim se

¹⁴ALMADA, Carlos de Lemos. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma, p. 39.

¹⁵ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 25.

estabeleceu a dominação da natureza, da realidade, levada a cabo pela racionalidade técnica. A crítica realizada pela filosofia interpretativa através de sua exposição ensaística é uma crítica a todo idealismo, que tem a pretensão de submeter a totalidade do real à razão. Portanto, essa crítica é social, ao mesmo tempo em que é epistemológica: social porque defende a singularidade de cada indivíduo contra a sua submissão a uma totalidade, e epistemológica porque recusa a eliminação dos traços distintivos dos objetos que permite a subsunção de sua identidade em um conceito. Adorno diz que

a exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejudicar a coerência do objeto, sua harmonia própria. A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, enquanto não determinasse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade.¹⁶

Para resolver esse problema, ao mesmo tempo epistemológico e social, Adorno recorre à forma ensaística, que expõe a descontinuidade da realidade, o seu caráter fragmentário, dentro da continuidade textual. O ensaio não pode abandonar essa lógica inerente à construção de textos, mas pode e deve superá-la. Isso se consegue, como vimos, pela aproximação da filosofia ao discurso da arte, mais especificamente, da música. Portanto, não é de forma alguma discutível a proximidade da forma de exposição textual utilizada por Adorno com a estrutura das composições atonais de Schoenberg, responsável pela recuperação e reinstauração do caráter fragmentário do discurso musical, ao abandonar as formas preestabelecidas pelo sistema tonal. “Fragmento, como todo”, escreveu o mestre em um exemplar dedicado de suas peças para coro”.¹⁷ Essa afinidade entre o filósofo e o músico é mesmo indiscutível.

O que não se deve aceitar, absolutamente, é a desconsideração do motivo que leva Adorno a aproximar sua filosofia a esse caráter fragmentário das composições atonais. E esse motivo é epistemológico, remete a uma concepção própria da estrutura da realidade: “o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada”.¹⁸ A realidade, para Adorno, apresenta-se de forma fragmentada, fraturada; os elementos que a constituem são contraditórios e antagônicos. Essa ordem é natural ao mesmo tempo em que é histórica e, atualmente, determinada

¹⁶ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 34.

¹⁷ADORNO, Theodor W. El compositor dialéctico, p. 52. (tradução nossa)

¹⁸ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma, p. 35.

por instâncias sociais em quase todos os seus âmbitos. E só se configurando como pensamento crítico, em contraposição à racionalidade técnica, é que a razão pode se colocar contra a administração total da realidade por essas instâncias dominadoras, que submetem tanto os objetos quanto os sujeitos à sua dominação.

Aqui está a resposta a todas as possíveis considerações de que Adorno procuraria equiparar seu discurso ao de Schoenberg por mero capricho subjetivo, por simplesmente gostar da música atonal. É certo que ele apreciava as composições de Schoenberg e que elas inspiraram a sua filosofia. Mas o que parece mais provável é que a admiração de Adorno por essa música tenha sido cada vez mais incrementada à medida que ele reconhecia nela, no mais das vezes, a mesma postura frente à realidade, ao mesmo tempo em que determinava cada vez mais a própria concepção epistemológica adorniana, crítica da razão e da sociedade de dominação. Seria muito difícil, ou até mesmo impossível, estabelecer com precisão a anterioridade ou posterioridade das preferências estéticas do filósofo com relação ao desenvolvimento da sua epistemologia. O mais fiel ao seu pensamento seria considerar a simultaneidade e a mútua determinação dos seus pensamentos estéticos e epistemológicos, mesmo porque, desde o início de sua produção intelectual, os dois temas se fazem igualmente presentes, tanto em quantidade quanto em importância.

Considerações finais

A estilística peculiar de Adorno, além de possuir um aspecto de crítica social, ao evitar o entendimento facilitado por parte do leitor e ao forçá-lo a um esforço de compreensão, na contramão do que faz a “linguagem jornalística” padrão da indústria cultural, é, sobretudo, a consequência de uma perspectiva epistemológica que impõe a necessidade de reformular a maneira com que a filosofia concebe e aborda a realidade. A dificuldade imposta pelos textos de Adorno é intencional sem ser gratuita graças a essa sua nova postura com relação ao conhecimento filosófico. Em outras palavras, ou de acordo com outra perspectiva, se o discurso da filosofia se mostra complexo e de difícil acompanhamento, isso se deve ao fato de ela tentar seguir a realidade mais de perto para melhor compreendê-la. O modo adorniano de exposição tem como resultado, para o leitor, certo tipo de dificuldade de compreensão.

A filosofia, frente a essa situação, pode se comportar basicamente de duas maneiras, e aqui me permito analisar a posição de Adorno da mesma forma com que ele

analisa as posições de Schoenberg e de seu antípoda Stravinsky: por um lado, a filosofia pode (Adorno diria mesmo que deve) estar atenta às dificuldades de sua realização na atualidade e enfrentar essas dificuldades pensando numa nova maneira de se relacionar com a realidade e evitando a utilização de procedimentos filosóficos já obsoletos; ou, por outro lado, pode (e aqui Adorno diria que ela não deve) fingir que nada acontece e abandonar toda a história de desenvolvimento das formas de se fazer filosofia – que não é nada mais nada menos que a própria história da filosofia, a história de como a filosofia tenta resolver os problemas que ela coloca para si mesma e de como ela se coloca esses seus problemas –, continuando a filosofar de acordo com formas antigas que já não realizam nenhuma crítica à manutenção da dominação ao não questionar mais a relação do homem com a realidade. Trata-se aqui, portanto, de progresso ou de restauração na filosofia, e Adorno buscava representar o progresso na filosofia, pois estaria encarando a configuração de seus problemas com procedimentos adequados. Quanto às correntes filosóficas contemporâneas suas, tais como a tentativa de recuperação da ontologia por Heidegger, poder-se-ia dizer que representam a restauração na filosofia, e, por isso, Adorno não deixa de recusá-las e denunciá-las.

Este estudo quer ressaltar, enfim, que a dificuldade de compreensão à qual Adorno expõe os seus leitores, além de um protesto contra a infantilização que o mundo administrado lhes impõe, principalmente através dos produtos da indústria cultural, é também uma consequência da necessidade de se estabelecer um novo modelo de cognição da realidade. Em outras palavras, o procedimento que é visto em primeiro lugar como uma crítica social, e em segundo lugar como uma transposição de procedimentos musicais de vanguarda para a filosofia, deve ser mostrado ainda como parte indispensável de uma nova concepção epistemológica, que se remete a procedimentos da arte e da ciência.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.
- _____. O ensaio como forma. In: _____. *W. Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- _____. El compositor dialéctico. In: _____. *Impromptus: serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Ed. Laia, 1985.
- ALMADA, Carlos de Lemos. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 20, p. 34-43, jul./dez. 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Exercícios preliminares em contraponto*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2001.
_____. *Fundamentals of musical composition*. London; Boston: Faber and Faber, 1970.