

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

WISLEY FRANCISCO AGUIAR

**FILOSOFIA, MÚSICA E SOCIEDADE: A NOÇÃO DE PROGRESSO EM
THEODOR W. ADORNO**

**UBERLÂNDIA
2008**

WISLEY FRANCISCO AGUIAR

FILOSOFIA, MÚSICA E SOCIEDADE: A NOÇÃO DE PROGRESSO EM THEODOR. W.
ADORNO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Filosofia Social e Política

Orientador: Professor Dr. Rafael Cordeiro Silva.

Uberlândia
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- A282f Aguiar, Wisley Francisco, 1985-
Filosofia, música e sociedade: a noção de progresso em Theodor W. Adorno / Wisley Francisco Aguiar. - 2008.
109 f.
- Orientador: Rafael Cordeiro Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Filosofia.
Inclui bibliografia.
1. Adorno, Theodor W., 1903-1969 - Crítica e interpretação - Teses.
2. Filosofia alemã - Séc. XX - Teses. 3. Música - Filosofia e estética - Teses. 4. Estética moderna - Teses. I. Silva, Rafael Cordeiro. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1(4/9)

Wisley Francisco Aguiar

Filosofia Música e Sociedade: a noção de progresso em Theodor W. Adorno

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Filosofia Social e Política.

Uberlândia, 02 de março de 2009.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva – UFU
(Orientador)

Profa. Dra. Vani Terezinha de Rezende –
FACULDADE CATÓLICA DE
UBERLÂNDIA

Profa. Dra. Ana Paula de Ávila Gomides - UFU

Aos meus pais, irmãos e amigos pelo estímulo.

A Luana pelo seu amor, carinho e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus pela vida em plenitude que sempre me concedeu.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao programa de Pós-graduação em Filosofia, na pessoa do professor doutor Luiz Felipe, pela oportunidade de realizar este curso.

Ao meu orientador de mestrado, professor doutor Rafael Cordeiro Silva, por sua paciência e estímulo, acompanhando as etapas deste projeto, me ajudando a vivenciar o ambiente acadêmico e o crescimento intelectual.

À minha amiga especial, Vani Terezinha de Rezende, pela confiança e amor que a mim concedeu em todas as horas de dificuldade. Por me ajudar em vários projetos e também pelos conselhos enriquecedores. Este trabalho não teria sido possível sem seu apoio.

A todos os meus professores do programa de mestrado em Filosofia, aos meus colegas e amigos que fiz durante estes dois anos de curso e cujos nomes não fiz menção aqui para não cometer injustiças ou esquecimentos.

Aos meus amigos do grupo de pesquisa em Teoria Crítica.

A minha família e ao meu grande amigo Weiny César pelo apoio e conselho.

A Faculdade Católica de Uberlândia, seus funcionários e professores, na pessoa do professor doutor Pe. Sérgio de Siqueira Camargo.

De maneira especial agradeço a concessão de bolsa de mestrado pelo programa e pela PROPP, com a agência de fomento CAPES. Foi de extremo auxílio na realização deste trabalho.

“Progresso é esta resistência em todos os graus, não o entregar-se à graduação mesma.”

(ADORNO, 1995)

RESUMO

O estudo aqui proposto visa compreender a noção de progresso em Theodor W. Adorno a partir do enfoque dado pelo próprio autor em seus dois textos principais: a *Dialética do Esclarecimento* e a *Filosofia da Nova Música*. A visão tradicional de progresso diz respeito às crescentes conquistas adquiridas pela humanidade no âmbito da técnica. O senso-comum apreendeu a categoria de progresso como o “melhorar das coisas” apenas o relacionando ao desenvolvimento da ciência e da técnica para afastar o medo da falta de recursos. Adorno explora uma crítica que põe em suspenso este conceito de progresso. Na *Dialética do Esclarecimento*, escrita conjuntamente com Max Horkheimer, Adorno utiliza seus estudos anteriores sobre música e filosofia para criticar o processo de desenvolvimento da razão ocidental, que se converteu em instrumentalização da vida. Neste estudo, o progresso técnico parece ser o responsável pela perda da autonomia e liberdade dos indivíduos, estando estes sujeitos ao controle de sistemas ideológico irracionais. No entanto, seus estudos sobre filosofia e música traçaram um outro panorama para o cenário da técnica, pois esta não seria por si só causadora do domínio dos homens, mas objeto determinante para tais interesses, ligados à funcionalidade econômica. É por meio do estudo da *Filosofia da Nova Música* e outros textos filosóficos do autor que se lançará luz às discussões nas quais Adorno falará sobre o progresso e seus limites, desmistificando a idéia de que ele teria abandonado a noção de progresso técnico por seu envolvimento com a razão instrumental. Assim, uma nova abordagem do conceito em Adorno pode ser formulada a partir de suas pesquisas sobre música, utilizando-se da reflexão filosófica para relacioná-la com a sociedade.

Palavras-chave: Progresso. Iluminismo. Música. Sociedade. Filosofia.

ABSTRACT

The study proposed here aims at understanding the notion of progress in Theodor W. Adorno from the focus given by the author in his two main texts: *Dialectic of Enlightenment*, and *The Philosophy of New Music*. The traditional vision of progress concerns the increasing humanity conquests in the scope of techniques. Common sense has understood the category of progress as “getting things better” only with relationship to the development of science and techniques in order to move fear of lack of resources away. Adorno explores a criticism that questions this concept of progress. In *Dialectic of Enlightenment*, written with the collaboration of Max Horkheimer, Adorno uses his previous studies on music and philosophy to criticize the development process of western reasoning that was turned into an instrumentalization of life. In this study, technical progress seems to be the responsible for the loss of autonomy and individuals' freedom, as they are subjected to the control of irrational ideological systems. However, his studies on philosophy and music presented scenery for techniques, once the latter would not be the only ones to cause man's domain, but a decisive object for such interests, linked to the economical functionality. The study of *Philosophy of the New Music* and other philosophical texts by the author will enlighten the discussions in which Adorno talks about progress and its limits, demystifying the idea that he would have abandoned the notion of technical progress for his involvement with instrumental reasoning. This way, a new approach of the concept in Adorno can be carried out from his research in relation to music, being used a philosophical reflection in order to relate it to society.

Keywords: Progress; Enlightenment; Music; Society; Philosophy

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 01: Os elementos do Progresso	20
1. O progresso na história: Benjamin, Hegel e Agostinho	20
1.1. As concepções de Progresso	21
2. Progresso e Sociedade	28
2.1. O conceito de Humanidade	30
2.2. Filosofia e Sociedade	33
3. Filosofia e Progresso	36
3.1. Arte e Progresso	41
Capítulo 02: Dialética e Progresso	46
1. Críticas ao progresso na <i>Dialética</i> : os rumos do esclarecimento	49
1.1. O entrelaçamento entre mito e esclarecimento	51
2. A indústria cultural: o progresso paralisado	59
3. Relações entre arte, técnica e entretenimento.....	64
4. Críticas aos elementos da indústria cultural	68
5. O processo ideológico	70
Capítulo 03: Adorno e o Progresso	74
1. Panorama musical do século XX	76
1.2. O progresso no estilo musical: a atonalidade	79
1.3. A Segunda Escola de Viena: a figura central de Arnold Schoenberg	80
2. Música, progresso e sociedade: Adorno e a Segunda Escola de Viena	82
3. Música, progresso e filosofia	85
4. O progresso musical em Adorno	96
Considerações finais	100
Referências	106

INTRODUÇÃO

A constatação feita por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* de que “no sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento¹ tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e investi-los na posição de senhores” (1985, p.19) ainda permanece atual. O desejo de um mundo melhor, projeto do esclarecimento, levou os homens a acreditarem que, investindo-se na posição de senhores, poderiam criar uma sociedade mais justa e livre de qualquer crise. Os homens continuam perseguindo os meios necessários para alcançar uma estabilidade material, uma vez que o temor de uma crise global em que tais recursos possam entrar em colapso não deixou de incomodar uma sociedade mergulhada nas mais inovadoras conquistas técnicas de que se têm notícias.

Os homens conquistaram a posição de avanço tecnológico graças à ciência. Hoje são capazes de criar e recriar aparatos técnicos e biológicos que expulsem de uma vez por todas o medo da falta de recursos para sobrevivência. Mas a história surpreende os que acreditam ser ela um processo que culminará na felicidade total e definitiva. As guerras usaram os aparatos técnicos para instalar o avesso do esclarecimento, ou seja, a barbárie. Por isso, os autores da *Dialética* se propuseram a “descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 11). “Por que o progresso traz consigo a regressão?”

A pretensão de Adorno e Horkheimer de descobrir o que aconteceu com o processo de esclarecimento se dá pelo fato de serem esses dois autores entusiastas da *Aufklärung* (esclarecimento), das Luzes. De modo particular, Adorno nutria certa aproximação da *Aufklärung*, na medida em que esta desvelava tudo o que era pulsional e inconsciente², como também admirava a ousadia do filósofo Karl Marx em buscar a compreensão dialética do condicionamento socioeconômico da emancipação humana.

¹ Por esclarecimento os autores entendem o processo da Razão em se emancipar dos mitos, através do domínio da natureza, tanto interna (humana) como externa (natural e social). O esclarecimento levaria ao conhecimento das necessidades técnicas para garantir a sobrevivência dos indivíduos, que não mais estariam presos aos rituais míticos, mas à ciência e seu projeto humanístico.

² Nota-se também certa aproximação ao pensamento freudiano, que Adorno considera fundamental para entender as relações opressivas da sociedade como crítica à cultura. Um dos textos de Freud mais comentado por Adorno é o *Mal-estar na Civilização* (1929). Freud dizia que o indivíduo possuía naturalmente um comportamento de agressão que era despertado pela a sociedade que lhe impunha excessiva repressão, um policiamento constantemente, que impedia assim seu livre desenvolvimento. O desenvolvimento do indivíduo só seria possível mediante o controle de tais pressões.

Na discussão sobre o progresso, fica evidente o fato de que “não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto”, uma vez que a regressão está contida no próprio esclarecimento, paralisada pelo temor da verdade, afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p. 46). Assim, buscam os dois maiores representantes da Escola de Frankfurt entender os mecanismos do progresso para aplicar a este a crítica dialética.

É claro que, ao escolherem a expressão “dialética do esclarecimento”, os autores não têm a intenção de atribuir a culpa dos erros e das catástrofes sociais ao processo de emancipação, cujos ideais compartilham, mas de refletir sobre a ambigüidade da *Aufklärung*. Acreditam que não se trata de esquecer erros passados, mas de fazer uma crítica que denuncie o que ainda permanece como perigo para a emancipação, ou seja, o empobrecimento das consciências. Este empobrecimento seria para os dois autores o resultado da prevalência da *Aufklärung* instrumental sobre a capacidade dos sujeitos de compreender as contradições da realidade.

Ao aproximar-se do tema da noção de progresso em Theodor W. Adorno, buscou-se partir do enfoque dado pelo próprio autor em suas obras mais expressivas: a *Dialética do Esclarecimento*, escrita a quatro mãos com Max Horkheimer; e a *Filosofia da Nova Música*, um projeto bem alinhado com seus estudos sobre arte e sociedade. Assim, pretende-se mostrar que o filósofo frankfurtiano, valendo-se de uma concepção histórico-filosófica de progresso e de emancipação universal, acredita na possibilidade de realização de uma racionalidade generalizada, em que os indivíduos estejam destinados alcançar a sua plena humanidade, onde a arte desempenharia um papel decisivo nesse processo.

Entretanto, este objetivo só poderá ser atingido empreendendo uma crítica ao esclarecimento que está na origem da fé no progresso, resgatando a problemática já enunciada por Kant de que a razão se apresentara como iluminação do mundo e que essa mesma razão fizera a promessa de que a ciência e a técnica levariam ao conhecimento da natureza e conseqüentemente do aperfeiçoamento moral e político dos homens.

O objetivo da *Aufklärung* seria a emancipação em relação ao mito e o conhecimento da sociedade pela razão. Com isso, os seres dotados de razão deveriam se guiar por si mesmos sem a tutela de outro, ou seja, deveriam passar para o estado de maioridade. Kant definiu o esclarecimento como “a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo” (2008, p. 63).

Os fatos da história mostraram que o processo de esclarecimento, que Kant entendia como fruto do conhecimento da razão, privilegiou somente a emancipação técnica da sociedade, o domínio da natureza. Tal privilégio foi à custa do esvaziamento de sentido da *Aufklärung* como progresso moral, humano e político, levando os homens a continuarem encobrendo seus desejos mais sombrios, resultando em uma sociedade com tendências à recaída na barbárie.

Essa idéia de recaída na barbárie norteia a *Dialética do Esclarecimento*, que é marco chave para entender a filosofia adorniana e sua perspectiva de progresso. Segundo Freitas (2003, p. 11) a parceria de Adorno com Horkheimer para redação da *Dialética* levou-os a uma crítica dirigida à contemporaneidade instalada na indústria e no “estado de coisas do capitalismo avançado”. Uma das pretensões dessa crítica era mostrar que o movimento do “nazi-fascismo” não estava isolado do processo de modernização burguesa da cultura, e sim relacionado com o processo de racionalização da cultura ocidental. Nessa obra, encontra-se o conceito de indústria cultural, utilizado para designar “uma produção em série de bens culturais para satisfazer de forma ilusória necessidades geradas pela estrutura de trabalho e também para manter a carência por novos produtos” (FREITAS, 2003, p. 18).

O conceito de esclarecimento na primeira parte da *Dialética* é importante para se entender os desdobramentos e o resultado da noção de progresso em Adorno, abordada em capítulos posteriores da obra. Dessa forma, mais adiante Adorno apresentará o processo de esclarecimento como mistificação das massas. Ou seja, se a pretensão da *Aufklärung* era emancipar do mito, a indústria cultural, entendida como ramificação do progresso técnico estendido às obras de arte, transformou os objetos em coisas que valem o seu poder vendável. Ao fazer isso, introduz o mito da felicidade por meio do consumo de seus bens culturais, sob o verniz de progresso humano adquirido de maneira democrática. Portanto, a noção de progresso como felicidade acaba se sustentando mediante uma relação consumista.

Na *Dialética do Esclarecimento*, o estudo da indústria cultural e da razão iluminista são o resultado das reflexões adornianas sobre a modernidade e as conseqüências de seu desenvolvimento no gênero humano. Assim, não só é de suma importância compreender o fenômeno da indústria cultural como processo de mistificação das massas, como também observar o contexto em que esta abordagem se apresenta.

Destaca-se além das constatações feitas na *Dialética do Esclarecimento*, que a filosofia de Adorno é uma crítica dirigida aos mecanismos de manipulação e ideologia que levam as pessoas a perderem sua autonomia e consciência subjetiva em face de um “show” tecnológico oferecido pelos produtos da indústria cultural.

Sua leitura, à primeira vista, pode levar à idéia de que Adorno teria abandonado a noção de progresso iluminista, justamente por seu envolvimento com a técnica. Entretanto, Adorno ainda continuou a defender a noção kantiana de esclarecimento como saída da minoridade. No atual estado de coisas da sociedade, a filosofia coloca um desafio para os teóricos: uma vez que a autonomia e consciência dos indivíduos, indispensáveis em tal processo de emancipação, fora roubada por diversão oferecida pela indústria de bens culturais, não haveria como escapar dessa situação. De fato, não houve um progresso pleno apenas com a dominação técnica da natureza? Os elementos sociais mostraram que não.

Mas para um entusiasta da *Aufklärung* como foi Adorno, Kant representou um misto de progresso e esperança. As intenções do progresso na constituição de uma humanidade material e socialmente formada se deturparam, fazendo com que os indivíduos se adaptassem ao poder econômico. Então, acredita-se que possa haver uma nova referência ao conceito de progresso, partindo do tripé filosofia, música e sociedade, pois a noção de progresso tradicional, construída historicamente pelos filósofos, foi vítima da esperança iluminista da racionalidade técnica.

Para uma autêntica crítica do progresso é necessário denunciar o estado de coisas da sociedade. Adorno e Horkheimer vão refazendo todo o percurso de como a humanidade saiu do mito ao Esclarecimento e deste como recaída no mito do qual era preciso se emancipar segundo suas intenções. Em outras obras, mesmo aquelas que antecederam a escrita da *Dialética*, Adorno elaborou uma noção de progresso mediante críticas às concepções de história, sociedade, arte e filosofia, que carregavam em seus conceitos esta idéia de emancipação, que resultavam no mito do progresso.

Para Adorno, a história como lógica das coisas está vinculada ao acaso, ou seja, nada tem a necessidade de acontecer (2005, p. 295-296). Hegel, como um dos defensores de uma filosofia da história, via o homem como desdobramento do divino no mundo e que tal desdobramento implicava necessariamente um caminhar de dor e sofrimento para que a história se efetivasse verdadeiramente. Adorno critica duramente essa posição de Hegel ao excluir a contingência da história, ao pensar num sistema que se desdobra sozinho sem considerar o inevitável.

Consciente desta crítica, Alberti da Rosa observou que o filósofo frankfurtiano não acredita na possibilidade de se prever os acontecimentos históricos, pois ele afirma em sua *Dialética Negativa* que “é preciso uma racionalidade com a qual se tenha condições de se inserir nos interstícios do desenvolvimento, entre os acasos da temporalidade” (2006, p. 46).

Neste sentido, a preocupação de Adorno é romper com a idéia de que a história está determinada, evitando a legitimação de toda a dor e sofrimento do mundo.

Se o conceito de história é perigoso quando se faz qualquer análise que possa justificar teorias opressivas, o próprio ato de tentar conceituar é sempre correr o risco de se destruir o alvo. Então, apreender a idéia progresso pode ser uma atitude sem sentido, pois quando se faz a pergunta “há progresso?”, corre-se o risco de cair em uma armadilha fatal, que leva à conservação do mal.

Deste modo, para Adorno, falar de progresso requer certo distanciamento do mesmo, pois para o filósofo frankfurtiano, a possibilidade é de “afastar a catástrofe” (1995, p. 38). Enquanto perspectiva histórica acreditou-se que a escassez dos meios materiais comprometeria o progresso humano. No intuito de afastar esta possibilidade de escassez, o homem investiu na acumulação de conhecimentos e habilidades que mantivesse a sociedade em movimento, sempre visando uma “melhoria das coisas”. De fato, identifica-se na sociedade esse conceito de progresso atrelado ao avanço da técnica. Tal conceito se atrela à filosofia que acabou sendo vítima da razão iluminista por ter se retirado da crítica imanente da sociedade para a pureza do pensamento, sofrendo assim da consciência por ter se tornado cúmplice do mundo.

Para que o programa do progresso evitasse a catástrofe social - pois a técnica avançada poderia acabar com a fome no planeta - precisou-se que o conceito de progresso saísse do encantamento de si mesmo. Adorno não acredita que o esclarecimento redunde necessariamente em barbárie. Afinal, o progresso, nessas circunstâncias, não pode ser um conceito fundamental da história, em que se aceitam acontecimentos como Auschwitz e Hiroshima, etapas incontornáveis do desenvolvimento do mundo. Conclui-se que os fatos históricos para Adorno são contingentes e tudo é aberto e fora de qualquer pretensão sistemática. Se a história possui um *telos*, ele “é aberto e o descoberto, tão anti-sistemático como sua liberdade de empreender inerme a explicação dos fenômenos” (ADORNO, 2005, p. 30).

Se a história é para Adorno contingente, como explicar o fato de que em vez de progresso, ocorreu a barbárie? O filósofo não estaria se contradizendo ao afirmar no início da *Dialética* que se propusera a entender porque a sociedade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie? Na verdade, Adorno entende que o processo de racionalização levou o homem a acreditar que o progresso era linear e tenderia para um fim específico bom. Mas, essa finalidade não existe porque progresso é uma categoria crítica e não afirmativa para o filósofo. O objetivo de entender os

rumos do esclarecimento faz parte da análise histórico-filosófica do progresso e por isso que a afirmação de Adorno e Horkheimer não deve ser considerada como uma constatação acrítica, e sim como pressuposto para fazer a crítica. Eles mesmos afirmam que ainda tinham confiança na consciência do momento presente, contudo, suas pesquisas os levaram a abandonar tal confiança (1985, p. 11).

Na *Filosofia da Nova Música* Adorno deixa transparecer sua formação musical ao lado da filosófica. Por meio dessa relação música-filosofia, ele desenvolve um projeto de inconformidade com a regressão que ameaça esvaziar o processo de criação humana. Na mencionada obra, nota-se que sua intenção quanto ao conceito de progresso é revelar um novo projeto que deve ser assumido pela sociedade, para escapar de outros episódios bárbaros da história.

Um conceito de progresso foi se consolidando na *Filosofia da Nova Música* através de diversas influências incorporadas ao pensamento ocidental. Nessa perspectiva, trata-se de compreender o progresso, o novo, dentro das abordagens críticas de Adorno. Fazendo um binômio entre música e filosofia, pretende-se chegar a um conceito claro e evidente do que realmente a sociedade se esqueceu em sua emancipação e de como se deve partir para um novo projeto de progresso.

Para entender melhor essa proposta, cabe um olhar atento para a idéia de filosofia que Adorno estabelece em seu trabalho, que também está mergulhada em um paradoxo do progresso³. As escolas de pensamento que têm a crítica por instrumento vão recaindo aos poucos no mito. Mal se pode afirmar que tenha existido progresso em tais escolas. A filosofia, ao mesmo tempo em que progride, presencia o declínio de seu potencial interrogativo, pois sendo abandonada pelas ciências que dela se emanciparam, vive do que sobrou.

Ao ampliar essa mesma reflexão para a sociedade, Adorno observou que a burguesia se apoiou no princípio de troca para ideologizar a idéia de progresso. Na operação de troca não há, teoricamente, quem leve mais vantagens, pois se dá de igual para igual e entre iguais. Mas não poderia haver progresso burguês se o que sobra da operação fosse nulo. Segundo Adorno (1995, p. 60), a troca de equivalentes é uma mentira. O componente mais forte socialmente recebe mais que o outro. Assim, a injustiça faz mover o progresso na sociedade burguesa, que acredita em si mesma no mito da igualdade.

³ Poder-se-ia pensar em termos de progresso filosófico em seu pensamento. Uma minuciosa exploração da Filosofia ocidental e de seus interlocutores, desejosos de um progresso e atualidade do pensamento filosófico, mas que para Adorno ainda estão presos aos resquícios da Metafísica, há muito superada. (ADORNO, 1991, p. 82)

À primeira vista, pode-se notar que nos textos de Adorno há uma discussão contra o conceito de progresso, ou mesmo se realmente tal conceito tenha se efetivado. Na verdade, o filósofo frankfurtiano o caracterizou de forma inequívoca em sua teoria crítica, pois como ele mesmo afirma na *Filosofia da Nova Música*, “nenhuma crítica ao progresso é legítima, nem mesmo quando se trata de uma crítica dirigida ao momento reacionário do progresso” (ADORNO, 2004, p. 10). É dialeticamente que o progresso se dá na filosofia, na música e na sociedade.

Para refletir sobre o conceito de progresso em Adorno, algumas questões são necessárias: será que ele, enquanto músico e filósofo, preocupa-se com os rumos do progresso social que é consequência do Iluminismo? Uma possível resposta seria que Adorno trabalha uma outra possibilidade de se entender o progresso, não de maneira generalizada, mas respeitando os momentos particulares e diferentes deste conceito.

Neste estudo pretende-se estabelecer e delinear as etapas percorridas por Adorno para demonstrar uma nova idéia de progresso, diferentemente da proposta tradicional de progresso como um caminhar alienado com a técnica, rumo a um *telos* definitivo para a humanidade. Para isso, é necessário abordar uma visão geral de progresso, delimitando-o no contexto teórico a que o autor está se referindo. Em seguida, uma idéia de emancipação poderá ser traçada acreditando-se na relação desta com a visão geral de progresso vista acima, ressaltando os momentos de crítica que se fazem pertinentes. Por último, cabe numa análise sobre o progresso a partir de um enfoque estético, uma vez que este, para Adorno, pode ser entendido como negação determinada de seu sentido pleno, a liberdade do encantamento do próprio progresso, tal como para a arte ser autêntica precisa se libertar “da própria idéia de autenticidade, da idéia de ser somente como é e não de outra maneira” (ADORNO, 2004, p. 165).

A partir da leitura da *Dialética do Esclarecimento* será feita uma abordagem sobre o papel do conceito de esclarecimento presente na obra, no intuito de estudar os passos de Adorno e Horkheimer através da atribuição comum dada a esse conceito pela história e, logo em seguida, suas consequências para a interpretação de progresso.

Da mesma forma, é necessário investigar a recusa de um conceito de emancipação do homem unicamente por meio da ciência e da técnica – ícones da noção mais geral de progresso. Ao que parece, na *Dialética do Esclarecimento*, a razão iluminista, com suas novas teorias, significou apenas um avanço (progresso) na medida em que destruiu seu potencial auto-reflexivo. Tal problemática é representada pelo vícios do pensamento hegeliano adotado por Marx e pelo otimismo marxista com respeito à dominação da natureza.

Neste sentido, Adorno explicita que o “processo de dominação” a que a sociedade foi submetida é um processo que se dá pela decadência inteligentemente escondida sobre o prisma de progresso. Por isso, as obras de Adorno exigem, para se entender essa realidade, uma lógica diferente, uma “lógica da decadência” (Dialética Negativa) inserida nessa abordagem histórica pela qual passou a sociedade, mergulhada em ilusões e projetos ideológicos por vezes perigosos.

Para entender as perspectivas postas por Adorno, procura-se elucidar o que ele buscou analisar quanto ao processo de Esclarecimento (*Aufklärung*). Na verdade, Adorno e Horkheimer se valem da idéia de “desencantamento do mundo” – conceito cunhado por Max Weber – para mostrar não a ruptura com as idéias antigas, “míticas” e teológicas, mas as linhas de continuidade entre o pensamento mítico e o esclarecimento, com o intuito de ressaltar um aspecto de “decepção” e desilusão que esse termo acabou por proporcionar.

É importante também demonstrar as concepções de cultura, sociedade e filosofia em textos adornianos que estabelecem uma relação dialética com o conceito de progresso. Este conceito se encontra mais explícito na obra *Palavras e sinais*, onde o autor reúne uma série de abordagens críticas sobre progresso, profissão e ensino.

Partir-se-á, então, da investigação da *Filosofia da Nova Música* para elaborar as perspectivas adornianas de progresso. Assim, dois caminhos antagônicos serão percorridos por Adorno nessa obra: um chamado “progresso”, representado por Schönberg e outro denominado “restauração”, exemplificada pela figura de Stravinsky. A pretensão de Adorno é mostrar que a restauração não é muito adequada para os conflitos que o progresso acarreta na sociedade. Também não é intenção de Adorno caracterizar negativamente Stravinsky e exaltar Schönberg, pois os dois caem na mesma situação de negatividade. Mas Adorno se revela mais favorável a Schönberg, pois sua música consegue conservar a tradição dialética da música ocidental. Escreve Adorno (2004, p. 40): “A música de Schoenberg desmente a pretensão de que se concilie o universal e o particular”.

Pretende-se, portanto, determinar como Adorno vê o progresso através da música de Schönberg e como este se relaciona com a sociedade, filosofia e história. Que elementos ele trabalha para caracterizar o progresso como antimitologização da sociedade industrial? Que papel tem a discussão da indústria cultural nessa abordagem do progresso? Como é possível retirar de uma obra como *Filosofia da Nova Música* uma noção de progresso? Será que a noção de progresso adorniana se distancia das objetividades do esclarecimento?

Logo em seguida, far-se-á um estudo sobre as pretensões de Adorno na obra *Filosofia da Nova Música*, que o mesmo atribui como um excuroso à *Dialética do esclarecimento* escrita

em parceria com Max Horkheimer. Nesse estudo, Adorno se vale do método dialético para expor duas partes antagônicas: “Schönberg e o progresso” e “Stravinski e a restauração”.

Entretanto, ao fazer esse contraponto entre Schönberg e Stravinski, Adorno não tem o interesse de valorizar intrinsecamente uma obra em detrimento da outra. Neste escrito, a oposição é o motor da pesquisa e serve para desvelar as potencialidades da arte e filosofia. Assim, Adorno faz da nova música uma filosofia, e não só crítica musical. Segundo Siqueira, “nova música dissolve o caráter de jogo e aparência da arte tradicional e expressa a categoria da contradição enquanto determinação estética do esclarecimento musical” (1993, p. 11). Convém lembrar que esses dois capítulos foram escritos em períodos diferentes, no tempo de exílio nos Estados Unidos e com um intervalo de oito anos entre o capítulo do progresso e o segundo da reação.

O trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo buscar-se-á fazer uma abordagem dos conceitos de progresso ao longo da história, da filosofia e da sociedade. Como referência a esse estudo, têm-se os escritos “Atualidade da Filosofia”, *Prismas*, *Dialética Negativa* e *Palavras e Sinais* que traçam, de maneira clara, um quadro da situação social a partir das constatações da obra principal, a *Dialética do Esclarecimento*.

O segundo capítulo versa sobre a concepção de cultura e emancipação na *Dialética do Esclarecimento*. Trata-se de apresentar as críticas dirigidas ao processo de esclarecimento entendido como progresso e sua relação com a alienação técnica na indústria cultural, na medida em que os conceitos de cultura e emancipação impulsionaram Adorno na elaboração de uma noção de progresso esvaziada do apelo mítico, introduzindo elementos para o estudo posterior da obra *Filosofia da Nova Música*.

No terceiro capítulo apresentar-se-á a noção de progresso em Adorno por meio de suas reflexões sobre a música contemporânea, destacando a relação entre arte e sociedade. Analisando Schönberg e Stravinski, Adorno reitera as questões implícitas na *Dialética do esclarecimento* num estudo sobre a música de ambos os compositores. Ele mostra que em Schoenberg encontra-se uma noção de progresso na forma de valorização do detalhe musical. Então, retirar-se-á essa dinâmica do progresso da obra de Schönberg para definir o que vem a ser progresso na visão adorniana.

A crítica a essas prerrogativas musicais e a valorização da música como instrumento filosófico serão feitas nas considerações finais deste trabalho. O uso de uma linguagem musical e de termos não muito usuais na filosofia serão esclarecidos através de notas de referência, para que sua leitura seja de fácil acesso a todos os níveis de conhecimento.

Em síntese, a pesquisa procurará avaliar uma noção de progresso para a filosofia social contemporânea. Parece existir ainda uma visão equivocada desse termo para designar um verdadeiro estado superior da humanidade. Mas se a tecnologia avançou graças à razão, por que não se progrediu na relação moral com o outro e na superação dos preconceitos étnicos? Deseja-se valorizar a noção de progresso que leve em consideração o indivíduo como um todo, e não como coisa.

CAPÍTULO I

OS ELEMENTOS DO PROGRESSO

A *Dialética do Esclarecimento* contém elementos para uma formulação crítica da idéia de progresso presente na história da modernidade. Sua potencialidade e contextualização para situar o problema aqui proposto dispensa comentários. Optou-se em dar atenção, neste primeiro capítulo, aos aspectos que introduzissem a questão do progresso, para que fosse possível uma melhor aproximação e leitura da crítica de Adorno ao processo da *Aufklärung* e, particularmente, a compreensão dos textos que abordam com mais precisão as considerações do filósofo sobre a temática proposta.

O presente capítulo apresenta um percurso histórico da idéia de progresso, relacionando-o com as visões filosóficas tradicionais que, apesar de serem diferentes entre si, acabam se encontrando numa concepção de história linear e ascendente. Essas concepções pregavam um ideal de felicidade não mais possível de se pensar. Em seguida, pretende-se verificar a relação do progresso com os antagonismos sociais, fruto de uma visão ambígua de humanidade. Por último, busca-se estabelecer e justificar a relação do conceito de progresso com a reflexão filosófica e artística de Adorno. Em síntese, tendo como referencial os textos do filósofo frankfurtiano, tentar-se-á uma melhor compreensão de seu conceito de progresso numa outra forma de abordagem, mais ligada aos seus estudos sobre arte, não se esquecendo, contudo, do vínculo com a crítica à sociedade.

1. O progresso na história

A noção de progresso é problemática, segundo Adorno, para aqueles que tentam sua conceituação. Nem sempre ela é entendida sem antes fazer uma apropriação histórica do termo. A pergunta “o que é progresso?” parece encontrar dificuldades de esclarecimento no próprio trabalho que Adorno desenvolveu ao longo de suas pesquisas e escritos filosóficos⁴.

⁴ Adorno desenvolveu o tema do progresso em várias obras, mas não o tratando de maneira geral como no ensaio de 1962. Ele se atém a determinadas idéias de progresso nos textos sobre música, filosofia e sociologia. Entretanto, mais especificamente na *Dialética do Esclarecimento*, o filósofo suscita algumas análises céticas sobre a idéia de história como progresso, apresentando algumas conclusões negativas quanto à tese da superioridade dos modernos. (cf. SILVA, 1994, p. 29).

Segundo o filósofo, “o conceito de progresso, mais ainda que outros, desfaz-se com a especificação daquilo que propriamente se quer dizer com ele: o que progride e o que não progride” (ADORNO, 1995, p. 37). Por isso, se usado erroneamente, pode designar a idéia de que as coisas devem necessariamente caminhar para um desenvolvimento específico, independente da cultura ao qual se faz referência. O problema que anima essa questão é o fato de encarar o discurso do progresso como algo universal e dentro da própria história.

Mas a idéia de um progresso universal é equivocada. Segundo Alberti da Rosa, ela já está falida desde o momento em que não se pode atribuir exclusivamente a “soma de habilidades e conhecimentos com o fenômeno” chamado progresso. Sob esse prisma, tal noção só se aplica àquelas culturas que desenvolveram esse conceito e o seu oposto, isto é, a regressão (2003, p. 19). Assim, quando Adorno apresenta o conceito de progresso, ele o faz a partir da cultura ocidental, partindo da visão agostiniana de redenção até a concepção de progresso na sociedade burguesa. Durante esse percurso, de maneira dialética, acaba mostrando o que progrediu e o que não progrediu na história, na filosofia, na arte e na sociedade.

No intuito de uma maior clareza sobre as críticas de Adorno à noção de progresso, deve-se abordar algumas concepções que servem de referência ao estudo aqui proposto. São concepções que o próprio filósofo menciona ao longo de suas obras, mas sempre dirigindo críticas⁵ precisas ao que ele denuncia como a “zelosa proibição” de se refletir sobre aquilo que as consciências desejam saber: “se há progresso”. Por hora, cabe analisar e, quando possível, fazer uma ligação entre essas concepções e as posições de Adorno sobre as mesmas.

1.1. As concepções de Progresso

Há duas designações para o termo “progresso”. A primeira diz respeito a uma série de acontecimentos que caminham para um sentido desejável, por exemplo, “progresso da técnica”, “progresso do homem”; e a segunda diz respeito a uma crença em fatos históricos que se desenvolvem em sentido desejável, no intuito de realizar um aperfeiçoamento sempre crescente e geral, ou seja, um “progresso” da humanidade como todo.

⁵ Essas críticas serão posteriormente analisadas num outro tópico, quando se fará uma leitura mais aprofundada da conferência sobre o “Progresso” de 1962.

A primeira designação de progresso, segundo Nicola Abbagnano, esteve presente no pensamento filosófico dos antigos, “em particular dos estóicos, que o empregaram para indicar o avanço do homem no caminho da sabedoria e da filosofia” (2007, p. 936). O segundo sentido do termo era alheio à Antigüidade clássica e à Idade Média. Assim, uma concepção mais ampla de progresso foi se associando à idéia de humanidade a partir da primeira concepção dos estóicos sobre ela, como afirma o próprio Adorno:

Historicamente, a noção de humanidade já estava implícita no teorema do estoicismo médio sobre o Estado Universal que, ao menos objetivamente, desembocou na idéia de progresso, por mais alheia que esta tenha sido à Antigüidade pré-cristã. (1995, p. 41).

Cabe ressaltar, como mais uma vez destaca Alberti da Rosa, que faz parte da cultura posterior à civilização pré-cristã, a tendência de reconhecer “progresso” ou “regressão” no transcurso da “História” (2003, p. 19). Ao fazer parte da História, o filósofo deve se colocar fora dela para escolher os indicadores pelos quais ele quer medir o progresso. É por meio da escolha que o filósofo faz do sistema de valores, que ele analisa uma época em termos de progresso ou seu oposto. Ao estudar esse conceito, Adorno considera a concepção agostiniana de redenção como sendo o protótipo da idéia de progresso, como um aperfeiçoar crescente em busca da felicidade perdida.

O retorno de uma felicidade perdida, de um estado de bem-aventurança do homem, é o caminho obrigatoriamente seguido por Agostinho em sua concepção neoplatônica de humanidade. Durante toda sua vida, Agostinho tentou conciliar o livre-arbítrio do homem com a necessária predestinação divina, mas nunca esqueceu a *parusia*, ou seja, o retorno triunfante de Cristo no fim dos tempos.

Como atesta a tradição cristã, pela desobediência a Deus, o homem foi expulso do paraíso e perdeu a felicidade e a bem-aventurança que antes gozava como criação de Deus. Com a vinda de Cristo, os pecados da humanidade foram redimidos por sua morte na cruz e ressurreição. Agora, a humanidade pode caminhar rumo a esse retorno de Cristo e da felicidade eterna. A redenção trazida por Cristo, na “*civitas dei*” agostiniana é entendida como historicamente bem sucedida. Assim “[...] uma humanidade já redimida pode ser considerada marchando na continuidade do tempo para o reino celestial, depois de pronunciada, pela graça, a sentença que lhe toca” (ADORNO, 1995, p. 41). No Ocidente cristão, essa aspiração

ao retorno da felicidade⁶ perdida passou a ser conhecida sob o nome de progresso e suas derivações: progresso da história, do homem, do avanço da ciência e do domínio da natureza.

A idéia de progresso como resultado de um processo histórico necessário de acúmulo de habilidades e conhecimentos foi se consolidando no período do Renascimento por meio da visão exposta acima. Tal processo criaria indicadores de um sempre crescente domínio da natureza. Em sua obra *Naufrações sem espectador: a idéia de progresso*, Paolo Rossi trabalha com a perspectiva de que o conhecimento dos antigos serviu de degrau para se chegar ao conhecimento maduro dos modernos. Estes últimos seriam devedores dos primeiros que lhe revelaram coisas novas ao conhecimento. A imagem moderna da ciência foi se constituindo a partir da aspiração renascentista de um conhecimento objetivo, que implica submeter o cosmos e a natureza às necessidades do homem.

Durante esse percurso histórico, a Filosofia do século XVII foi aos poucos se libertando de uma apologia excessiva aos antigos, como era característico no Renascimento, e começava a se apoiar na procura de caminhos ainda não-desvendados. O homem do presente seria aquele que abriria as portas para um novo futuro e ao mesmo tempo se livraria do ônus da tradição, uma vez que só o novo representaria um avanço no conhecimento. Um retorno a soluções do passado ou uma veneração aos antigos de nada valeria a pena, seria um obstáculo ao progresso. Paolo Rossi cita Descartes como um dos representantes dessa noção de progresso como uma constante, sem a idéia de olhar o passado. Para o filósofo mecanicista francês, não há razão para se venerar os antigos, pois, do contrário, “nós modernos podemos ser chamados de mais antigos que eles” (2000, p. 72).

A filosofia de Descartes inaugura o pensamento moderno, mas são nos textos de Condorcet⁷, Turgot, Saint-Pierre e Auguste Comte onde se encontra a expressão mais clássica da idéia moderna de progresso, ou seja, um crescimento e desenvolvimento constante do gênero humano. Segundo Rossi, tal expressão teve seu auge na segunda metade do século XIX e logo em seguida entrou numa crise profunda, motivada pelas duas grandes guerras mundiais (2000, p. 94). A partir do iluminismo tardio e do positivismo francês nasce a idéia de *fé* no progresso. Os cientistas se inspiraram nos antigos alquimistas medievais e foram à procura da “pedra filosofal”, de uma lei universal que regesse o progresso. A obra que

⁶ Na obra *O que sobrou do paraíso?*, o historiador Jean Delumeau (2003, p. 62-63) apresenta *A Cidade de Deus* de Agostinho como sendo uma das mais brilhantes representações da história da humanidade, cuja perspectiva de retorno do Cristo era análoga ao tempo da criação que fora de seis dias, estimando que a humanidade não passaria mais do que 7 mil anos entre sua criação e a prestação de contas com Deus.

⁷ Em uma passagem do “Progresso”, Adorno (1995, p. 52) cita que “menos trivial que a [noção de progresso – wfa] do século XIX é, decerto, apesar de Condorcet, a tão injuriada idéia de progresso do século XVIII”.

suscitou tal reviravolta teria sido a *Origem das espécies* de Charles Darwin, que levara o mundo acadêmico a insistir num progresso eterno, elevado ao nível de uma religião científica.

A fé no progresso está baseada em três convicções que Paolo Rossi enumera em seu trabalho:

1. na história está presente uma lei que tende, através de graus ou etapas, à perfeição e à felicidade do gênero humano; 2. tal processo de aperfeiçoamento é geralmente identificado com o desenvolvimento e com o crescimento do saber científico e da técnica; 3. ciência e técnica são a principal fonte do progresso político e moral, constituindo a confirmação de tal progresso (2000, p. 95).

O produto gerado por essa fé no progresso é a felicidade. Essa constatação fica evidente nos textos de Adam Smith, como atesta Alberti da Rosa (2003, p. 22). O que Adam Smith entende sobre progresso diz respeito a um rumo natural que a História desenvolve em prol de um estado melhor das coisas, pois o desejo de Deus é a felicidade de cada homem, segundo Smith. Sendo assim, na visão de Smith, o volume do capital circulante no mundo tende a aumentar, gerando necessariamente um aumento da prosperidade geral.

Do século XIV até o século XIX, cada filósofo procurou trabalhar um indicador social para medir o progresso. Se para Smith era o volume de capital que definia se houve ou não progresso, para outros filósofos como Leibniz era o aumento e acúmulo do conhecimento. Os principais indicadores deste período são o conhecimento e a liberdade. O filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1790) também participou dessa escolha de indicadores.

Na filosofia de Kant, segundo Alberti da Rosa (2003, p. 22), há referência a três indicadores sociais. Um deles seriam as necessidades, em seguida o mundo ético e por fim a moralidade. Existem, porém, alguns pontos críticos para que o progresso se efetivasse na História, segundo Kant: 1) o mundo ético deve ter prioridade; 2) tal prioridade abriria caminho para realização da moralidade e da perfeição humana num mundo perfeitamente moral.

Para Adorno, o projeto kantiano de uma doutrina do progresso está vinculado a uma idéia de homem (1995, p. 38-39). Ao citar uma das passagens da obra kantiana *Idéia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, que ilustra tal vinculação, Adorno entende que o conceito de história onde reside o progresso é o “conceito kantiano de uma história universal ou cosmopolita e não o de esferas de vida particulares”. No entanto, ele faz um alerta sobre essa referência de totalidade e progresso, ela acaba se voltando como um aguilhão contra si. Mas Kant não é de todo refutado por Adorno. O filósofo reconhece certo mérito em Kant quando este soube perfeitamente demonstrar em sua obra *Crítica da razão*

pura que a razão está sujeita aos próprios limites da razão, gerando assim a emancipação desta do “demônio da identidade” (ADORNO, 1995, p. 50). Outro mérito de Kant destacado por Adorno é o fato de que ele manteve firme e incorruptível a unidade da razão e mostrou sua autolimitação em face da razão dominadora da natureza.

Os pontos mais cruciais da noção de progresso, além de Kant, estão nas filosofias de Hegel e Marx, que são alvo das investidas de Adorno sobre o conceito de história ligado ao de progresso. A filosofia de Hegel talvez seja a mais problemática no sentido de haver um embate sobre a noção de história como um desdobramento lógico que legitima toda dor e sofrimento.

Quando Adorno tece críticas a Hegel, o faz a partir da leitura da *Fenomenologia do Espírito* e outros textos. Na obra em questão, Hegel trabalha a idéia de que o tempo presente é um tempo de transição, um período novo em gestação e preparação. Sua visão de mundo estabelece o presente como sendo enterrado pelo espírito do passado, ou seja, todos os estágios anteriores da história estão suprassumidos no momento atual.

Em sua filosofia da História, Hegel vê o homem como o desdobramento do divino no mundo. Ele caminha para um desenvolvimento da consciência cheio de dor e sofrimento. É necessário que haja um calvário do espírito, segundo Hegel, pois do contrário não aconteceria a História. Todas as contradições que se apresentam no desenrolar da humanidade não são mais do que a expressão dos momentos de autodesenvolvimento do espírito. O Ser é um processo que está dentro da unidade, cuja multiplicidade é implícita. Assim, Hegel segue os neoplatônicos e acaba ontologizando o progresso como o acúmulo de conhecimento e riqueza (ALBERTI DA ROSA, 2003, p. 23). Para Adorno “ontologizar o progresso, atribuí-lo irrefletidamente ao ser, é tão pouco lícito quanto atribuí-lo à decadência, por mais que isso agrade à filosofia atualmente” (1995, p. 43).

Mas as críticas de Adorno a Hegel não são apenas com relação à ontologização do progresso. Adorno também o acusa de cair na mesma totalidade mística que ele acreditava estar conciliada com a idéia absoluta. Hegel se esquece que o progresso não circunscreve meramente “o âmbito daquilo que tem dialética, mas sim é dialético no próprio conceito” (ADORNO, 1995, p. 50). Entretanto, Adorno reconhece no final de seu ensaio que Hegel e Marx mostraram a necessidade de uma correção na visão dialética do progresso. Essa visão parece ser o tema que permeia todo o ensaio “Progresso”.

A filosofia de Karl Marx é outro indicador social para noção de progresso. Ao se distanciar do humanismo socialista, preconizava uma fé utópica num futuro libertador, onde cada indivíduo fosse capaz de se desenvolver livremente. O progresso só seria possível a

partir de cada indivíduo e de sua consciência de mundo. Mesmo sendo seguidor de Hegel, Marx o criticou por encerrar a história no presente e substituiu a idéia de espírito absoluto pela matéria, pelos meios de produção.

Para Marx, a história apontava para um novo futuro, onde a liberdade dos homens fosse garantida e os seus acontecimentos determinados pelos seus precedentes. O motor da história era a produção social. Essa sim teria a capacidade de transformar a história e não o processo de consciência do espírito, como em Hegel. A crítica marxista conceitua o progresso como superação do presente, por isso é, como destaca Alberti da Rosa (2003, p. 25), críticas à produção de bens, à divisão do trabalho, à propriedade privada, ao Estado, a toda instituição de dominação e também à democracia.

Em sua obra *Manifesto comunista* de 1848, Marx nutria grandes expectativas de transformação do mundo de então em um mundo socialista, sem classes. Ele professava uma comoção social onde, no final de tudo, desapareceria até mesmo o poder público. Para Marx, o progresso não se restringia apenas às ciências, mas principalmente aos homens quando estes entrassem em um acordo acerca do conceito de justiça e sua aplicação. O verdadeiro progresso é o conhecimento da realidade, corroborando assim sua fidelidade a Hegel (DELUMEAU, 1997, p. 323).

Na visão de Adorno (1995, p. 61), Marx ainda representava a continuação da fé no progresso na mesma perspectiva que Hegel, também o ontologizando. A diferença entre ambos está em como o progresso se efetivará na história, pois para Marx o desenvolvimento científico e técnico é o que levaria a humanidade ao pleno avanço de suas forças. O erro de Marx foi não reconhecer as regressões da sociedade, suas recaídas periódicas na barbárie, como ocorrerá mais tarde sob os fascismos e totalitarismos do mundo contemporâneo (MATOS, 2005, p. 28).

Os auges da concepção de progresso, as filosofias de Hegel e Marx, chegaram ao seu declínio no início do século XX, quando o mundo presenciou duas grandes guerras que deixaram profundas marcas na vida de vários intelectuais, principalmente em Adorno, exilado nos Estados Unidos nos anos 1940 em plena Segunda Guerra. Na década de 1930, a idéia de que um caminhar sempre crescente e progressista da humanidade não mais poderia ser concebido em face dos massacres e das trincheiras com gases venenosos ocorridos na I Grande Guerra. Uma nova possibilidade era cogitada entres os teóricos, a de que o mundo pode seguir rumo ao futuro como também pode retroceder à barbárie. O ser humano fica agora à mercê de forças cegas e incontroláveis. A técnica, que até então era aliada ao

progresso, mostra outra face, mais sombria e a serviço da morte e do aniquilamento. Para Paolo Rossi (2000, p. 97), “o que é moderno não coincide mais com o que é humano”.

Esse quadro de crise a que se faz referência é o momento histórico em que Adorno desenvolve sua teoria do progresso. Na época de Adorno, as três convicções da fé no progresso vistas acima, presentes na cultura do tardo-iluminismo e do positivismo passam a ser estranhas ao mundo cultural do século XX. A idéia de que a humanidade progredirá rumo à recuperação do Éden terrestre não é mais entendida como necessária. O mito do aprimoramento humano pela ciência e a técnica foi sepultado pelas atrocidades das máquinas de morte das guerras e, por fim, haverá sempre o perigo de um retorno iminente da barbárie, pois o homem se vê a mercê de forças que não consegue mais controlar. Tal panorama é o que suscita certas dúvidas até mesmo entre os historiadores da filosofia como Paolo Rossi (2000, p. 97), que questiona a proposta de se falar em “origens” da idéia de progresso, uma vez que elas podem se prestar a muitos equívocos. A mesma preocupação é considerada por Adorno (1995, p. 37-38), como fica claro nesta citação:

Como qualquer termo filosófico, o de progresso tem seus equívocos; como quaisquer outros, estes também remetem a algo em comum. O que, no momento, deve entender-se por progresso, sabe-se, de forma vaga, mas segura: por isso mesmo não se pode empregar o conceito de forma suficientemente grosseira. Seu uso pedante defrauda apenas naquilo que promete: resposta à dúvida e esperança de que finalmente as coisas melhorem, de que, enfim, as pessoas possam tomar alento.

O conceito de progresso é perigoso em vários sentidos, principalmente quando usado para justificar ideologias que se dizem defensoras da humanidade, mas promovem a alienação e só se prestam ao ruim. Assim, o objetivo de aqui destacar algumas concepções de progresso é exemplar no sentido de mostrar a própria ambigüidade do termo e como este pode ser apreendido para corroborar falsas promessas. Por isso, Adorno quer levar a crítica do conceito de progresso para crítica da sociedade que o movimentava. Ao fazer isso, eleva a noção de progresso para outro patamar da história e o define dialeticamente. A noção de progresso não deve desaparecer, mas necessita de outra roupagem. Este é o objetivo do autor ao longo do texto “Progresso”.

2. Progresso e Sociedade

A conferência “Fortschritt” (Progresso) foi apresentada por Adorno no Congresso Filosófico de Münster em 22 de outubro de 1962 e posteriormente publicada na obra *Argumentationen, Festschrift für Josef König* em 1964. Em sua constituição, apresenta sistematicamente as concepções anteriores do filósofo frankfurtiano sobre esse conceito. Mas, o que até então era característico de suas formulações estéticas, passa agora a ter um caráter mais geral. Uma concepção histórico-filosófica de progresso e de emancipação universal passa a fazer parte do itinerário percorrido por Adorno na esperança de realização de uma racionalidade generalizada, cujos objetivos são garantir aos indivíduos, tanto quanto aos objetos, a liberdade de exercerem seus direitos. No fundo, o filósofo frankfurtiano visa dar continuidade às intenções de Marx, desta vez sobre condições diferentes. Ele não dá pistas ou fórmulas a serem seguidas, mas fica evidente sua preocupação em construir uma sociedade razoável, algo que ainda precisa acontecer.

É pela busca de justiça que não se pode identificar o progresso como sendo simplesmente um processo de redenção, como denunciado no tópico anterior. A redenção como intervenção transcendental perde, junto com a dimensão temporal, qualquer significado perceptível e se transforma em teologia a-histórica. O discurso sobre o progresso perseguiu ao longo da história uma relação de dominação. O medo pela falta de recursos materiais que poderia impedir ou retardar o progresso foi aos poucos se afastando e o nível alcançado pelas forças produtivas técnicas trouxe consigo a esperança de que ninguém mais padeceria de fome sobre a face da terra.

O acúmulo de conhecimentos e habilidades específicas foi identificado como progresso, tendo sido este o protótipo de sua concepção até Hegel e Marx. Assim, a contrapartida social do conceito não pode ser retirada, pois só mediante a sociedade é que ocorre tal identificação. A qualidade temporal do conceito de progresso o vincula ao mundo empírico: das cavernas, a sociedade passa para horda de coletores e caçadores, depois para agricultura, e assim por diante. Progresso e sociedade estão intimamente ligados entre si. Contudo, a opressão do homem pelo homem ainda continua e agora é tarefa do progresso evitar “a catástrofe mediante a organização racional da sociedade total, como humanidade”. (ADORNO, 1995, p. 38).

Para evitar a catástrofe e organizar racionalmente a sociedade, é preciso que o progresso saia do encantamento de si mesmo. A própria essência do progresso é livrar a

natureza do encantamento, num processo de desmitologização, então, ele mesmo deve se libertar do mito da “fé no progresso”. É necessária uma tomada de consciência da própria humanidade, que reconhecendo sua naturalidade, põe fim ao domínio que exerce sobre a natureza. “O progresso acontece ali onde ele termina”, afirma Adorno no intuito de considerar o afastamento daquilo que pode se prestar à conservação do ruim (1995, p. 47). Mas Adorno é mais radical quanto à barbárie no esclarecimento. Se Marx observara que o esclarecimento não exclui necessariamente a barbárie, para Adorno um está contido no outro, pois em meio ao máximo esclarecimento, houve lugar para acontecimentos como Auschwitz e Hiroshima.

A possibilidade adorniana é o afastamento da catástrofe, e por isso necessita seguir um procedimento que não crie definições generalizadas. Ao mesmo tempo em que se deve mergulhar no conceito para expô-lo, também é necessário certo afastamento. O conceito para Adorno é limitado, pois quando é enfatizado, abandona o “reconhecimento das diferenças, da alteridade, do Outro, da inesgotabilidade do real. Sempre há algo que fica fora do conceito” (REZENDE, 2006, p. 111). Para não ser vítima do conceito, é necessário, destaca Rezende, uma vigilância que implica usar a memória, a reflexão e a experiência (2006, p. 112). Tal procedimento é o dialético e está presente em outras críticas feitas por Adorno, como a crítica cultural. Em uma passagem dos *Prismas*, nota-se certa semelhança à citação anterior:

A dialética tem de se resguardar contra essa perversão tanto quanto tem de se proteger do perigo de ficar aprisionada pelo objeto cultural. Não deve se sujeitar ao culto do espírito, nem à hostilidade contra o espírito. O crítico dialético da cultura deve participar e não participar da cultura. Só assim fará justiça à coisa e a si mesmo. (ADORNO, 1998, p. 25).

A categoria de progresso, se existe uma justificação teórica para defini-la, exige certa aproximação, sob o risco de ser um possível fracasso tal aproximação, na aparente evidência de seu uso, tanto positivo quanto negativo. Uma melhor compreensão disso acontece quando se pergunta a um indivíduo mergulhado em uma realidade comum, o significado de “progresso”. Ele fará uma aproximação do termo à realidade social em que vive, como por exemplo, um bairro sem asfalto. Nesse sentido, o progresso está ligado a melhorias visíveis. Todavia, essa aproximação, que ao mesmo tempo é necessária, também dificulta a justificação do termo. Adorno aponta para uma fatal dissolução do conceito e o perigo de se destruir o seu alvo. Dirige severas críticas ao que chama de “argúcia subalterna” que vê apenas a possibilidade de se falar em progresso mediante o seu deslocamento em situações específicas, desconsiderando qualquer unidade entre esses momentos.

O entrave nas reflexões sobre o progresso está na própria arrogância do conhecimento que acredita encontrar exatidão onde não há possibilidade de saber. Todas as tentativas de definir o progresso levaram “à conservação do ruim” e isso é claramente demonstrado na própria história da razão iluminista. As novas teorias só representaram um avanço quando aniquilaram seu próprio potencial auto-reflexivo. A tarefa de Adorno é exatamente mostrar o contrário disso:

Somente são verdadeiras aquelas reflexões sobre o progresso que mergulhem nele, mantendo, contudo, distância e que evitam os fatos paralisadores e os significados especializados. Hoje, tais reflexões culminam na consideração sobre se a humanidade será capaz de evitar a catástrofe (ADORNO, 1995, p. 38).

O papel de sua reflexão é mostrar que o “progresso” não pode se elevar a conceito fundamental da história, corroborando os fatos acima. Tudo isso porque Adorno tem uma noção peculiar da história. Ela se dá de maneira contingente, aberta, não existe uma determinação. Por isso, considera sua filosofia anti-sistemática, algo que fica claro nesta passagem da *Dialética Negativa*: “o telos da filosofia, o aberto e descoberto, é tão anti-sistemático como sua liberdade de interpretar os fenômenos que inerme afronta” (ADORNO, 2005, p. 30).

2.1. O conceito de Humanidade

No ensaio “Progresso”, Adorno procura mostrar como a preocupação em relação à idéia de história foi tomada como ponto-chave para consolidar o processo de desenvolvimento da humanidade. Existe o discurso kantiano que é o do esclarecimento. O projeto do autor da *Crítica da Razão Pura* para uma doutrina do progresso está vinculado à idéia de homem, que por sua vez se encontra atrelada a uma “constituição civil justa” como objetivo principal da natureza para o homem. Dessa forma, Kant entende o conceito de história como algo universal ou cosmopolita e não o de vidas separadas. Mas Adorno adverte que “a referência do progresso à totalidade volta-se como um aguilhão contra ele” (1995, p. 39). Na contramão da crítica a Kant, Adorno lança uma reflexão mais aberta e particular de Walter Benjamin.

Em suas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin dirigiu severas críticas aos membros da social-democracia alemã por confundirem a idéia de progresso apenas com o

desenvolvimento das habilidades e técnicas da humanidade. Esses políticos se diziam progressistas, no intuito de conquistar o apreço daqueles que entendiam progresso como o *telos* necessário da história e o resultado das conquistas científicas. Como Adorno (1995, p. 39) destaca, colocavam sua fé na fórmula publicitária do “sempre-melhor-e-melhor”, na certeza de que a humanidade só avançaria através da melhoria material da vida, o que em parte é verdadeiro. No entanto, essa posição contém uma contradição empírica, afinal apenas uma parcela mínima da população alemã pôde gozar dos privilégios obtidos pelo lucro explorado da parte mais pobre e trabalhadora. Assim, afirma Buck-Morss, Benjamin procurou sempre negar em sua teoria a idéia de história como progresso técnico, uma vez que tal noção serviu como pano de fundo para as políticas opressivas do Terceiro Reich (1981, p. 331).

Para Adorno (1995, p. 40), Benjamin trabalha com a idéia de que progresso e humanidade se encontram na noção de “felicidade das gerações vindouras”. Essa noção implica na inevitável visão de redenção. Em Benjamin, redenção é compreendida como “sobrevivência da espécie”. Por isso, não se pode pensar em progresso pressupondo a existência de humanidade, pois esta ainda não se deu de fato, de maneira que, para Benjamin, progresso seria a geração desta humanidade. Então, mais adiante, Adorno observa que o conceito de história universal defendido por Kant como o lugar do progresso se torna irrecuperável para Benjamin, uma vez que caberia aceitar a existência de uma humanidade harmônica e em marcha na direção de uma “felicidade” completa.⁸

O confronto teórico que Adorno estabeleceu entre Kant e Benjamin visa mostrar que Kant comete um equívoco ao associar história universal e humanidade. Isso é totalização do conceito. Neste sentido, Benjamin foi mais cauteloso, e separou os dois termos alegando uma contradição no fato de que o progresso não pode estar contido na idéia de humanidade, visto que esta ainda não se realizou definitivamente.

Mais próximo das teses de Benjamin, Adorno acrescenta uma reflexão dirigida ao momento transformador da humanidade (1995, p. 40). Prosseguindo em suas análises no ensaio “Progresso”, questiona o cerceamento da humanidade no próprio conceito de totalidade da qual ela é responsável. Para o filósofo, se a humanidade está presa ao conceito de totalidade, o progresso não existiu, pois só em termos de totalidade é que este pode ser pensado e não o contrário, como queriam os partidários da social-democracia que Benjamin

⁸ Adorno concorda com as teses de Benjamin sobre progresso e redenção porque ambos trabalham com elementos teológicos provenientes principalmente do messianismo judaico e não exclusivamente relacionados à vinda de Cristo e seu projeto de salvação.

criticou. A compreensão disso é bastante simples, sugere Adorno. É preciso definir humanidade a partir do contexto de “não exclusão” presente na idéia de totalidade.

A totalidade possui em si um princípio limitador. Para que a idéia de humanidade fosse pensada, seria necessário eliminar tal princípio, concebendo uma totalidade livre de qualquer submissão coercitiva, aquilo que inibe a liberdade dos membros dessa totalidade. No mundo atual prevalece, segundo Adorno, o conceito burguês de totalidade e humanidade, que faz questão de manter o princípio limitador em sua aplicação (1995, p. 40). Bastaria observar, no entender de Adorno, os poemas de Schiller para se ter uma compreensão disso, pois eles ilustram o aspecto forçado de uma unidade baseada na negação do diferente, do não-idêntico.

Assim, o conceito de totalidade adquire em seus extremos um forte caráter antagônico, uma vez que revela a verdadeira face dos sistemas políticos totalitários, cujo interesse é aniquilar os que não fazem parte de seus ideais de humanização. Nisso, fica claro o que Adorno comenta como indispensável para consolidação do conceito de humanidade:

Ao conceito de totalidade pertence, como nos sistemas políticos totalitários, o antagonismo persistente; assim, são definidas as malvadas festas míticas das fábulas por aqueles que não foram convidados. Somente onde desaparecesse esse princípio limitador de totalidade ou, ainda, o mero mandamento de identificar-se com ela, haveria humanidade e não seu simulacro (2005, p. 41).

Nesta citação, evidencia-se o fato de que o conceito de humanidade, tão caro para a teoria do progresso, só é possível quando desaparece o princípio limitador de totalidade. Em termos de uma sociedade mais justa, o fim de tal princípio revelaria o verdadeiro progresso que talvez Adorno acreditasse ser possível mesmo na evidente constatação da barbárie. Para Martin Jay, dentre os membros da Escola de Frankfurt, Adorno foi o que mais resistiu à dissolução do indivíduo contingente à totalidade, seja esta do *Volk* (povo) ou de classe (1989, p. 128).

No tópico anterior, o conceito de humanidade, como Adorno pensava, aparece como noção implícita no teorema do estoicismo médio. Isso significa que mesmo tendo sido alheia à Antiguidade pré-cristã a idéia de progresso, a noção de humanidade continha todos os elementos que suscitaram a elaboração da idéia de progresso identificada como acumulação de habilidades e conhecimentos. Aqui, humanidade passa a estar atrelada a uma história universal da salvação.

Neste momento, se faz necessário examinar os aspectos que ligam o conceito de humanidade com a idéia de progresso, à luz das reflexões expostas anteriormente,

justificando a relação dessa análise com a idéia de sociedade. Permanece, contudo, as indicações feitas por Adorno no ensaio sobre o “Progresso”, que na medida do possível serão corroboradas por outros textos.

2.2. Filosofia e Sociedade

A análise do progresso não pode se afastar de seus elementos filosóficos e sociais. É assim que Adorno observa o relacionamento entre filosofia e sociedade. Para o filósofo frankfurtiano, a sociedade desempenha um papel fundamental no estudo sobre o progresso, pois é a partir dela que surgem todos os dispositivos que o representam. Como foi observado no tópico 2, a sociedade passou por um processo histórico de transformação. O homem deixou para trás uma vida de subsistência baseada na coleta e na caça para ser um agricultor. Também deixou suas antigas relações servis; de escravo para um trabalhador assalariado. Todos esses dispositivos constituem uma ampla gama de fatores para se ter uma representação de progresso.

O conceito de progresso, quando tratado filosoficamente, não pode deixar de fazer referência aos elementos históricos da sociedade, ou seja, ele não pode se manter puro em si mesmo sem levar em conta os fatos acima descritos. Entretanto, Adorno alerta: “quando o sentido de um conceito força a passagem à facticidade, não se pode detê-lo arbitrariamente” (1995, p. 44).

Não se pode deter o conceito de progresso quando este passa a percorrer novos objetivos. Neste sentido, surge a idéia de reconciliação, que representa o “telos” transcendente de todo progresso. Este, por sua vez, não pode se separar do processo de esclarecimento, cuja meta é afastar a catástrofe e erigir o homem como senhor de tudo. Assim, o conceito de humanidade fica circunscrito ao interesse e à onipotência dos homens sobre as coisas e se eleva sozinho sobre a imanência do mundo.

As conseqüências deste fato podem ser observadas na idéia de que progresso não se esvazia na sociedade. Para Adorno (1995, p. 44), existem outros problemas que se unem ao progresso, e um deles é a filosofia enquanto possuía na história uma função social. Segundo o frankfurtiano, no texto “Progresso”:

A própria filosofia, enquanto servia para alguma coisa, era simultaneamente doutrina da sociedade e só depois de entregue a ela sem reservas é que teve

de separar-se da sociedade, auto-afirmando-se; a pureza para a qual recuou é a má consciência de sua impureza, de sua cumplicidade com o mundo.

Neste sentido, o conceito de progresso pode ser entendido filosoficamente quando é o responsável pela articulação do movimento social, e ao mesmo tempo trabalha para contrapor este movimento. Numa dimensão crítica, a filosofia desempenha uma dupla atividade: ela se constitui como veículo de crítica e também carrega a culpa de ter se afastado da discussão sobre o progresso, se isolando em um estado metafísico. Contudo, Adorno sabe da importância da reflexão filosófica enquanto crítica à sociedade e à história, não hesitando em conferir valor a uma linha bastante expressiva, isto é, a dialética.

O pensamento dialético é o responsável pela estruturação dos conceitos. A partir de suas análises sobre o momento histórico do progresso, tendo como referência a dinâmica dialética, Adorno formulou sua crítica tendo em vista a dupla abordagem em que tal conceito se fundamenta. Se para uma definição aceitável de progresso, é necessário relacioná-lo com a dinâmica social, não é possível abandonar o momento de redenção mesmo que este se encontre totalmente secularizado. Por isso ele é um conceito contraditório, até mesmo pelo fato de não se deixar reduzir à simples facticidade ou à ideia.

O conceito de progresso está atrelado ao processo de esclarecimento. Ao mesmo tempo em que este se interessa pela reconciliação com a natureza, no sentido de apaziguar sua fúria, também demonstra uma forte ligação com sua dominação. Assim, o modelo de progresso que se tornou evidente, afirma Adorno, é o modelo da dominação, do “controle da natureza externa e interna do homem” (1995, p. 45).

As conseqüências desta opressão sobre a natureza estão evidenciadas nos antagonismos sociais. O princípio de identidade da razão reforça a reprodução de injustiças. Isso gera ainda mais o sofrimento do não-idêntico e o progresso se torna o de um todo só. Segundo o filósofo, “tudo progride no todo: só não o faz até hoje o todo mesmo” (ADORNO, 1995, p. 45).

Em outros trechos do ensaio “Progresso”, encontram-se passagens onde Adorno estabelece algumas possibilidades acerca desta opressão exercida pelo programa da identidade:

Se a continuada opressão sustava o progresso ao mesmo tempo em que o desatava, enquanto emancipação da consciência, ela também permitiu que se reconhecessem o antagonismo e a totalidade do ofuscamento, que é pressuposto para a resolução desse antagonismo (1995, p. 46).

Então, pode-se entender que dentro do próprio processo de dominação do progresso, há maneiras de identificar e encontrar um possível antídoto ao sentido degenerado dado ao conceito. Contudo, apesar de não traçar os rumos almejados na consolidação de uma emancipação completa do homem, o progresso visto como resultado do sempre-idêntico é o único que pode começar a qualquer instante e também um potencial transformador. Todavia, alerta o filósofo, “que o constrangimento à natureza, no qual o próprio progresso se enreda, não tenha a última palavra” (ADORNO, 1995, p. 47).

Em suma, o que forma a ideia de progresso é a sua tendência antimitológica. Ela é capaz de quebrar, como afirma Adorno, o próprio círculo vicioso da dominação ao qual pertence, ou seja, ir contra o processo de identificação que impede sair de seu próprio encantamento. Assim sendo,

Progresso significa sair do encantamento – também o do progresso, ele mesmo natureza – à medida em que a humanidade toma consciência de sua própria naturalidade, e pôr fim à dominação que exerce sobre a natureza e, através da qual, a da natureza se prolonga. Neste sentido, poder-se-ia dizer que o progresso acontece ali onde ele termina (ADORNO, 1995, p. 47).

Contra as correntes negativas do progresso, representadas pelos pensadores do início do século XX, Adorno apresenta uma resposta. É possível que as coisas sejam diferentes. Não se deve olhar apenas os pontos mais tenebrosos do avanço técnico e se esquecer da história. O veneno da fé no progresso tem seu antídoto na inclusão de uma teoria do progresso que ofereça uma constelação de conceitos.

Aquele que, ao recordar o naufrágio do Titanic, esfrega as mãos, humilde e satisfeito, porque o ‘iceberg’ teria assestado seu primeiro golpe contra a ideia de progresso, esquece ou oculta o fato de que o desastre, de qualquer forma não determinado por qualquer destino, deu lugar a medidas que, nos cinquenta anos posteriores, permitiram prevenir as catástrofes naturais da navegação (ADORNO, 1995, p. 52-53).

A sociedade burguesa opera uma convergência total do progresso que nega este mesmo progresso. Fundada no princípio da troca, a sociedade burguesa encobre seus mecanismos de controle, e só vê progresso enquanto persistir a desigualdade e a injustiça. O mecanismo de troca funciona, teoricamente, como uma relação entre iguais, ou seja, não existe nem perdas e nem ganhos quando se faz uma troca justa. Se realmente isso acontecesse,

não existiria progresso na sociedade burguesa, pois o que restaria da operação seria nulo. No entanto, segundo Adorno:

Desde sempre, e não só depois que começou a apropriação capitalista da mais-valia na troca da mercadoria força de trabalho por seu custo de reprodução, o contratante socialmente mais poderoso recebe mais que o outro. Por meio desta injustiça, acontece algo de novo na troca: o processo que proclama sua própria estática torna-se dinâmico (1995, p. 59-60).

O momento da apropriação sempre existiu, diz Adorno na citação acima. Não foi algo introduzido unicamente para geração de mais valia. Na verdade, sem essa relação não poderia haver progresso, pois este deixou de ser estático para se tornar dinâmico. Com isso, a injustiça move o progresso na sociedade burguesa, uma vez que ela está mergulhada em sua própria fé no mito da igualdade da troca. Se não fosse assim, teria permanecido estático.

Onde a sociedade burguesa satisfaz o conceito que ela mesma cria, não conhece progresso; onde o conhece, infringe sua lei, na qual está contido esse delito, e perpetua a injustiça com a desigualdade sobre a qual deveria elevar-se o progresso (ADORNO, 1995, p. 60).

Na dinâmica do progresso, existem outros elementos que se unem às críticas feitas acima. Trata-se de duas esferas da humanidade: a arte e a filosofia. Nelas, Adorno não deixou de emitir seu parecer acerca de seu progresso. Por isso, cabe fazer algumas observações sobre esse dois itens.

3. Filosofia e progresso

O que Adorno compreende por filosofia pode ser encontrado em um de seus textos mais centrados sobre o tema. Quando ele retornou para Frankfurt depois da tentativa de se tornar um compositor de sucesso, dirige seus esforços para redação de uma habilitação para lecionar no ensino superior. Agora, Adorno segue convicto para carreira de professor e continua atuando na sua antiga paixão, a música, desta vez tendo a filosofia como atividade prazerosa de trabalho.

Assim que obteve a habilitação para a docência é admitido na Universidade de Frankfurt. Com uma grande amizade estabelecida entre ele e Horkheimer, trabalha também

para o Instituto de Pesquisa Social, conhecido como “Escola de Frankfurt”. Para marcar seu início de carreira, proferiu em 1931 uma conferência intitulada “Atualidade da Filosofia”, publicada posteriormente em suas obras completas.

As reações dos participantes foram as mais variadas possíveis. Segundo informações apresentadas por Wiggershaus (2006, p. 125), a impressão foi que o filósofo frankfurtiano apresentava um programa teológico-materialista de filosofia, influenciado por sua leitura de Benjamin e Kracauer. O que parecia ser um discurso que caminhava para a linha materialista interdisciplinar de Max Horkheimer, se converteu em uma posição difícil de ser compreendida pelos seus próprios companheiros.

Horkheimer, Mannheim e até mesmo Kracauer não gostaram da forma como Adorno se manifestou, tendo este último enviado uma carta para o filósofo comentando que “era um erro tático apresentar-se como materialista-dialético [...], em lugar de iniciar qualquer pequeno trabalho realmente dialético [...]” (WIGGERSHAUS, 2006, p. 126).

Os comentadores atestam que Adorno permaneceu fiel a seu programa, buscando apresentar os conceitos de Benjamin ao mundo científico-universitário. Isso implicava em adotar uma nova postura diante dos conceitos consagrados pela fenomenologia e ontologia reinantes na academia. O que ele procurou explorar em seu “manifesto filosófico” foi uma crítica ao modo como Heidegger procede em suas investigações de natureza histórica. Uma “ontologia da história”, como Heidegger concebia desvalorizava a própria história enquanto lugar do novo. Adorno, então, explicava essa ontologia com os conceitos de natureza e história.

Ao afirmar que “quem hoje em dia escolhe o trabalho filosófico como profissão, deve, de início abandonar a ilusão de que partiam antigamente os projetos filosóficos: que é possível, pela capacidade do pensamento, se apoderar da totalidade do real” (ADORNO, 1991, p.), Adorno empreende uma desconstrução da razão filosófica baseada na elaboração de pensamentos totalizantes, como foram conhecidos os esquemas metafísicos da antigüidade e da Idade Média, cujo auge, na modernidade, foi a filosofia de Hegel. Não obstante, na *Dialética Negativa*, publicada em 1966, trinta e cinco anos depois, o filósofo frankfurtiano retoma essa mesma observação dizendo:

a filosofia, que outrora parecia obsoleta, se matem viva porque se deixou passar o instante de sua realização. O juízo sumário de que meramente interpretava o mundo, de que por resignação ante a realidade se atrofiou também em si mesma, se converte em derrotismo da razão atrás do fracasso da transformação do mundo (ADORNO, 2005, p. 15).

Na verdade, o pensamento filosófico caminhou até Marx num sentido de interpretar a realidade e construir uma grandiosa teoria que abarcasse a “totalidade do real”. Nem o projeto dos antigos e modernos obteve êxito, muito mesmo a ousadia de Marx em transformar o real a partir da práxis. Para Adorno, o que resta da filosofia é continuar interpretando o mundo, desta vez alicerçado em uma nova maneira de agir. É essa maneira de ser que o filósofo tenta explicar no seu discurso.

No ensaio “Progresso”, Adorno afirma que o progresso na filosofia é paradoxal. Se há ou não uma maneira de definir os seus rumos de acordo com certas tendências progressistas, aí se encontram algumas dificuldades em se entender o que se chamaria “progresso filosófico” (1995, p. 58). Na verdade, é muito suspeito atribuir tal termo aos projetos que foram se transformando ao longo da história, desde Platão até os mais influentes pensadores contemporâneos, como Heidegger e Sartre.

Por mais concludentes que possam ser as transições de uma autêntica filosofia a outra, mediadas pela crítica, continua, não obstante, sendo tão dúbia a afirmação de que neles – entre Platão e Aristóteles, entre Kant e Hegel, ou mesmo no todo de uma história universal da filosofia – tenha existido progresso (ADORNO, 1995, p. 58).

A responsabilidade sobre essa falsa atribuição de progresso não deve ser imputada ao caráter invariável do presumido objeto filosófico, isto é, o Ser, como destaca Adorno no mesmo parágrafo do ensaio. Tão pouco adiantaria criar uma visão meramente estética destas concepções que elevariam os pensamentos arquitetonicamente bem elaborados acima da verdade. Trata-se de afastar da visão filosófica de progresso o caráter de sistema que o envolve numa roupagem fechada e omniabrangente. Isso seria incompatível com a teoria crítica, em especial, com sua dialética negativa, entendida como “anti-sistema”. Resumindo, nem a busca pelo Ser como único e imutável, muito menos o critério estético de sistema, seriam respostas ao paradoxo do progresso na filosofia.

Outro problema a ser pensado é que a própria história da razão está marcada pela regressão já tipicamente atribuída ao progresso. De fato, toda tentativa de superação dos conceitos foi feita de maneira arbitrária e sem levar em consideração os próprios limites do pensamento. As filosofias que outrora surgiam uma após a outra, caíam no *Orkus*, abismo, do mítico. Uma filosofia acusava a outra de não ter sido suficientemente racional, de ainda estar ligada ao mito e, por conseguinte, atribuía a si mesma ser verdadeira, até cair por terra devido a outra filosofia, que também acusava sua antecessora de ser mítica.

Nesse jogo de forças, a filosofia identificou-se com a ciência. Ambas promovem uma simbiose no sentido de que a filosofia não pode se separar da ciência sem dogmatismo. A primeira retiraria da segunda aquilo que foi descartado, desperdiçado. Agindo assim, desvia-se de sua trajetória de progresso, ajudando a afinar o aparato científico. O pensamento filosófico também parece atrelado a um desejo de compreensão que só pode ser realizado por meio da auto-reflexão, mas ele só avança na busca de um todo que seja a igualdade de seu princípio consigo mesmo. Assim,

O progresso filosófico zomba de si mesmo porque, quanto mais ele adensa os nexos de fundamentação, quanto mais invulneráveis se tornam as formulações, tanto mais se converte em pensamento identitário (ADORNO, 1995, p. 59).

Dessa forma, o que anula a pretensão de progresso na filosofia é esse desejo de sempre estar ligada aos momentos subseqüentes da ciência e da sociedade. A filosofia acaba perpetrando o ato de encobrir a verdade, guiando-se para as falsas idéias de igualdade e identidade que circunscrevem a sociedade e seu movimento. Por isso, Adorno afirma que “tampouco a filosofia está imune contra a recaída” (1995, p. 59). Enquanto ela persistir em continuar alienada ao que se passa na sociedade, ela permanecerá encobrendo “os objetos com uma rede que obtura os buracos do que não é ela” (1995, p. 59).

Qual seria a saída para filosofia? Talvez a resposta esteja na forma como a filosofia precisa ser desenvolvida e aplicada. É na conferência de 1931, “A atualidade da Filosofia”, que uma possível resposta é formulada.

O ensaio é dividido basicamente em três partes. Apesar de não serem explícitas em algumas traduções⁹, essa é uma consideração feita a partir de uma visão panorâmica do texto. O filósofo procede sua investigação adentrando na mais recente história da filosofia, dirigindo suas críticas à escola de Marburgo (neokantismo), filosofia da vida de Simmel, escola de Rickert e às filosofias científicas. Em seguida, não se incomoda de dirigir comentários às mais atuais tendências da filosofia contemporânea, a saber, a fenomenologia de Husserl, Max Scheller e Martin Heidegger.

A conferência de 1931 alerta para o fato de que não é mais possível pensar uma filosofia que tenha pretensão de se “apoderar da totalidade do real”. Muitas filosofias tentaram resgatar esta objetividade, mostrando os pontos superados das outras que as precederam. No entanto, novamente caíam nas mesmas armadilhas de superação e limitação, se dissolvendo em mera metafísica especulativa (1991, p. 73).

⁹ Utilizou-se a tradução castelhana da editora Paidós, cujo tradutor é José Luis Arantegui Tamayo. O texto é cotejado com a tradução brasileira feita por Bruno Pucci.

Novamente, a vontade de entrar em cena numa época de crise, motivou muitos filósofos contemporâneos a investirem numa nova maneira de filosofar, apelando para construção de uma filosofia do “Ser”. O contexto agora é outro, desta vez direcionada para uma fenomenologia do existente. Contudo, os esforços empreendidos acabaram não resultando numa filosofia emancipada de seus resíduos metafísicos e idealistas, tornando-a mais uma vez incapaz de ser grande e total.

Na segunda parte de sua exposição, Adorno traz à tona a pergunta mais importante de sua comunicação: é válido dizer que a filosofia é absolutamente atual? Depois do fracasso dos últimos grandes esforços filosóficos, cuja meta era alcançar um genuíno progresso do pensamento, restou para a filosofia a possibilidade de responder às questões que lhe são feitas desde que não se anule seu potencial de crítica. Por isso, um dos riscos que a filosofia enfrenta é ser colocada como uma “mera instância de ordenação e de controle das ciências particulares”, como tentou o círculo dos positivistas (1991, p. 83-84).

Não é certo, entende Adorno, que a filosofia siga na história separada das outras ciências nem mesmo que sirva de instância de ordenação. Para ele, a filosofia não tem a pretensão de ser mais uma ciência especializada, ela se diferencia desta pelos seus resultados, não estando à mercê dos ataques empiristas, que obscurecem uma reflexão mais profunda e crítica. É importante que a filosofia estabeleça um diálogo com as outras ciências, pois só assim “poderá conseguir plenitude material e concreção dos problemas a partir do estado contemporâneo das ciências particulares”. Mas também não lhe é conveniente estar acima das ciências, uma vez que os problemas filosóficos se encontram “indissolúvelmente encerrados nas questões mais definidas das ciências particulares” (1991, p. 86).

Ao construir sua definição de filosofia, Adorno afirma simplesmente que sua tarefa primordial é interpretar. Nesta função, os resultados das ciências particulares correspondem ao interesse de abordagem que assume um paradoxo:

a filosofia deve proceder interpretando cada vez mais com a pretensão da verdade, sem possuir nunca uma chave segura de interpretação; que nas figuras-enigma do existente e em seus admiráveis entrelaçamentos não lhe sejam dados mais que fugazes indícios, que se esfumam (1991, p. 87).

Percebe-se uma preocupação em não reduzir o potencial crítico da filosofia e promover, ao mesmo tempo, um processo dialético de reflexão. O trabalho filosófico é ler as entrelinhas do incompleto, do contraditório e fragmentário, entregue, no dizer de Adorno, “a cegos demônios”. O papel da autêntica interpretação filosófica se constrói na solução dos enigmas a partir da idéia de constelações mutáveis, ou seja, quando em diferentes tentativas,

os conceitos são encaixados em uma figura legível como resposta à questão outrora colocada, que vai se desvanecendo, mas não se esgota completamente.

O método de Adorno é o das constelações e a construção dos conceitos é subjetiva e está ligada ao fato do filósofo possuir imaginação. A intenção é criar um campo de força onde o objeto é confrontado com o sujeito por meio da imaginação do filósofo que busca entender um determinado fenômeno sem a pretensão de dominá-lo completamente. Assim, as constelações se organizam e reorganizam como bem faz o filósofo que as interpreta.

No fundo, Adorno deseja promover uma transformação dialética e uma práxis social profunda, dando vigor ao fazer filosófico por meio da interpretação, contrariando Marx que dizia reprovar os filósofos que apenas interpretavam o mundo. Interpretar também é uma práxis social¹⁰, parece dizer Adorno, e se o que Marx profetizou não se concretizou, a filosofia se vê na continuidade da interpretação (2005, p. 15).

Por isso, a reflexão sobre o progresso segue como tarefa interpretativa da filosofia, que ao se abrir para o novo, o diferente e fragmentário, possibilita uma intervenção profunda e auto-reflexiva, preocupada com os rumos da sociedade, contra uma nova barbárie.

3.1. Arte e progresso

A arte desempenha em Adorno um papel semelhante ao da Filosofia. Pode ser um veículo que potencialize a crítica radical da sociedade, como também está sujeita a se transformar em ideologia, ocultando a apropriação do trabalho e até mesmo exercendo o domínio da natureza interna do homem.

Se na filosofia reina o paradoxo de se dar ou não progresso, no campo da arte esta categoria implica movimento histórico. Segundo Adorno, nem tudo avança segundo as forças produtivas e nas esferas espirituais, onde a arte está incluída, existem aspectos que precisam ser considerados antes de se fazer um julgamento mais preciso sobre seu progresso. Nota-se que o trabalho filosófico de Adorno não pode se dar sem uma proximidade com a arte. Dentre as mais variadas expressões artísticas, o filósofo frankfurtiano deu maior importância à

¹⁰ Em “Notas marginais sobre teoria e práxis” (Palavras e Sinais), Adorno discute a questão de se reunir à especulação filosófica e a experiência em seu sentido pleno. Aponta o quanto o ativismo é regressivo (o agir imediato) sobre a teoria que, também atrelada ao conjunto do processo social, também tem independência, o que lhe dá a característica de resistência ao fascismo do todo.

música. Como compositor e instrumentista, deixou que essa arte o influenciasse em todos os seus aspectos, tanto teóricos, como críticos.

Pode-se comprovar tais observações analisando suas idéias estéticas que estão espalhadas ao longo de seus escritos. Muitos comentadores como Freitas apontam que a arte não é apenas uma questão teórica a mais em sua teoria, mas quase um objeto central de estudo no meio daquelas reflexões consagradas pela tradição sociológica e filosófica do autor (2003, p.8). As experiências que Adorno teve com a música se mostram absorvidas em seus trabalhos, em suas produções, e isso o tornou tão diferente de outros pensadores que trataram das questões estéticas, como Kant e Hegel, que fez com que ele soubesse retirar do fazer artístico toda energia necessária para a crítica e a teoria.

Deve-se ressaltar aqui, que a estética é uma das disciplinas mais abrangentes da Filosofia, pois apareceu em assuntos como “diversificação da beleza natural ou artística”, em um dilema da sensibilidade e do conceito, do gosto e da experiência estética, em uma metafísica do belo. (FREITAS, 2003). Não só nessas questões, mais se vê que, na história da filosofia, muitos filósofos se ativeram a estudá-la, entre eles Aristóteles, Kant, Schelling, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Lucács e Benjamin. Esses pensadores colocaram a arte em um lugar especial nas suas produções por um motivo importante. Para Freitas, seria que a arte propiciou a estes filósofos “vários elementos teóricos capazes de fornecer um paradigma *sui generis* para a vida humana, desde o âmbito mais imediato da experiência sensível até a construção de sistemas filosóficos bastante abstratos” (2003, p.9).

Além de todas essas abordagens estéticas, a que particulariza o pensamento adorniano em relação a outros é, sem dúvida, o cunho crítico e social que o mesmo imprime em seus trabalhos. Tanto que as suas primeiras obras filosóficas tinham como característica o estilo do ensaio. Ao escrever de maneira ensaística, Adorno se preocupava com os seus leitores. O texto, mais que um veículo de comunicação, precisa atingir leitores conscientes historicamente, e criar uma inserção crítica. Com a proliferação de revistas e jornais com conteúdo pobre, o sujeito se vê reduzido a uma figura passiva diante do poderio ao qual o sistema lhe submete. Escrevendo em forma de ensaio, era possível dar ao leitor uma possibilidade de entender e sentir seu estado diante do mundo que o cercava, além de convidá-lo a fazer parte da crítica dialética.

Dentre todas as artes, a música ocupava um lugar especial no itinerário filosófico de Adorno. A sua estética musical considerava certas exigências, como, por exemplo, o conhecimento e a sensibilidade do material. Assim, a obra de arte não era apenas um conceito criado por uma mente, mas uma manifestação dos fatos sociais ou a revelação do estado-de-

coisas em que se encontrava a humanidade. Diante da música verdadeira, era necessário uma formação erudita e ao mesmo tempo uma postura crítica. Por isso, ele resgatava certos pensamentos, como o de Schiller, que em seus escritos denunciava o uso da arte como entretenimento. E ele mesmo constata que “com toda a nobreza de seus gestos, Schiller no fundo antecipa a situação da indústria cultural quando a arte é recebida como vitaminas a cansados homens de negócios” (ADORNO, 2001a, p.12), ou seja, só o aspecto agradável e de deleite seria privilegiado na obra de arte.

A arte contemporânea possui uma característica que a diferencia em termos de progresso na arte. Seu desenvolvimento é mais livre, e a saber: não cumpre uma função específica como antigamente em outros tipos de arte, ou seja, ela se emancipou da tutela que antes dominava a arte grega, medieval, renascentista e clássica. No entanto, o avanço do mercado contribuiu para que houvesse uma dispersão dos fins a que a arte poderia servir. Com isso, a arte contemporânea se viu atrelada a novos interesses porque, segundo Adorno, “justamente por seu edificante descompromisso, [...] deve ser incorporada à vida burguesa e a ela subordinada como seu complemento antagônico” (2001a, p.11).

Nem todas as obras da arte contemporânea caem vítimas do mercado. Por não aceitar uma função preestabelecida, a arte contemporânea avançou na elaboração de suas obras, mas de uma maneira *séria*, diferentemente dos produtos feitos para o mercado do entretenimento. Este busca apenas formas de submeter esta a arte à função de consumo. Adorno valoriza muito algumas expressões artísticas de sua época, principalmente escolas musicais como o Expressionismo e a atonalidade livre da Segunda Escola de Viena. Para o filósofo, são expressões que ilustram o progresso na arte a partir do “domínio material, quanto à técnica” (1995, p. 57). É na seriedade do prazer artístico que qualitativamente a arte contemporânea diferencia sua experiência da dos meios de comunicação de massa.

Outro elemento que Adorno expõe em sua análise sobre a obra de arte em termos de progresso é o forte lado crítico e reflexivo que ela pode imprimir no sujeito esclarecido. Segundo Adorno (2001a, p.13), a obra de arte é “*a priori*, antes de suas obras, [...] uma crítica da feroz seriedade que a realidade impõe sobre os seres humanos”. Dessa forma, o filósofo entende que a pretensão primeira da obra de arte é ser crítica, é lutar por uma sociedade moderna e formativa do caráter humano esquecido no processo de esclarecimento. Ela também é um forte elemento denunciador, pois, “ao dar nome a esse estado de coisas, a arte acredita que está soltando amarras. Eis sua alegria e também, sem dúvida, sua seriedade ao modificar a consciência existente” (ADORNO, 2001a, p.13).

Percebe-se que a estética de Adorno transita por uma série de paradoxos: luta por uma modernidade que esteja baseada em obras importantes e exemplares, mas já clássicas, e busca requerer o caráter perturbador de uma literatura de vanguarda. Suas referências, como já citados, são à escola de Viena e muitos outros pensadores (JIMENEZ, 1999, p. 350).

Inacabada, a *Teoria Estética* se tornou a obra referência onde o conceito de arte é tratado com rigor e preocupação. Nela o autor referenda a concepção de arte como “promessa de felicidade”¹¹, mas também oferece ao leitor um pessimismo enquanto desenvolvimento artístico. A arte não está segura quanto à sua existência nessa sociedade, quanto a sua espontaneidade (JIMENEZ, 1999, p.350).

A preocupação adorniana é o imane trabalho que exercem as instituições culturais, as mídias, as estratégias de comunicação e o impacto das modas que causaram uma mudança na maneira como as pessoas se relacionam com a arte e as obras culturais, uma mudança de séculos, de perspectivas. O fácil acesso às obras de arte motiva o turismo cultural e as visitas aos museus, mas isso pode causar dúvidas quanto à “intensidade e autenticidade” das experiências estéticas, sua capacidade de enriquecer a vida cotidiana.

Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer tentaram explicar os mecanismos que amarram a arte num outro tipo de conceito, que não o de conhecimento. Os autores se interrogam sobre o devir da arte e da cultura em geral na sociedade moderna, em que ambas vão se tornando reféns do elemento econômico. A democratização da arte tornou manifesto um aspecto da crueldade do capitalismo, ou seja, tudo virou mercadoria.

Para ilustrar essa situação em que se encontra a arte contemporânea, Adorno e Horkheimer cunharam uma expressão que se tornou banal nos dias de hoje. O termo indústria cultural foi empregado para designar o surgimento de uma cultura estandardizada, condicionada e comercializada segundo os padrões de bens de consumo (JIMENEZ, 1999, p.355). Ao que parece, indústria cultural virou sinônimo de produção valorizada, não só em termos econômicos, mas no sentido de qualidade também, o que para Adorno e Horkheimer é impensável, uma vez que os bens produzidos por esta indústria são desprovidos de qualquer tipo de cognição. São obras que corroboram o estado ideológico dos sujeitos.

As obras de vanguarda, segundo Adorno, procuram se desvincular dessa noção de indústria cultural. Obviamente elas não são produtos da mesma, só que estão sujeitas aos mesmos processos que impõem e distribuem os produtos feitos para o entretenimento. Por serem obras de difícil entendimento, acabam se tornando peças de museu destinadas a um

¹¹ Essa concepção é de Stendhal e foi apropriada por Marcuse em 1937, no ensaio “Sobre o caráter afirmativo da cultura”.

público alvo. As obras de arte não podem ser estritas, mas a indústria cultural faz com que elas sejam, jogando para fora da consciência o poder crítico que tais obras possuem para a sociedade. A obra *Guernica*, de Picasso, é um exemplo dessa interação das obras de vanguarda. Sua ação como crítica evidente da sociedade mostra sua força que pode deslançar uma *práxis*.

Em linhas gerais, entende-se apreender de Adorno a idéia de uma estética “negativa”, pois sua promessa de felicidade está muito distante da realidade, de uma possível reconciliação entre o indivíduo e o mundo. Sua estética está como outras na tentativa de compreender a situação social, política e ideológica das revoluções artísticas modernas.

No texto “Progresso”, quando Adorno fala sobre arte, desqualifica as críticas feitas por Hegel e Marx sobre o material artístico. Para os dois pensadores alemães a arte não avançaria com o mesmo vigor que as forças produtivas materiais. De maneira análoga, a psicanálise também demonstrou que o inconsciente, responsável pelo conteúdo do consciente e das operações objetivas da mente, está fora da história.

Todos os progressos nos âmbitos culturais o são quanto ao domínio material, quanto à técnica. O conteúdo de verdade do espírito não é indiferente a isso. Um quarteto de Mozart não é apenas mais bem feito que uma sinfonia da escola de Mannheim, mas sim, enquanto mais bem feito e mais harmônico é, também, em sentido enfático, de qualidade superior (ADORNO, 1995, p. 57)

No entanto, Adorno enxerga que essa qualidade superior da arte conquistada pelo material técnico da obra pode perder seu valor de progresso quando é efetivado apenas como concepção e logo em seguida, como obra de arte consumada. Conseqüentemente, isso gera no artista o desejo de sempre empregar no material, formas mais livres e desprendidas do passado mais recente. Na *Teoria Estética*, Adorno defende a postura de sempre buscar o melhor das obras a partir do imperfeito, que se desfaz por meio da técnica nova disponível.

Em suma, o progresso na arte estaria ligado a uma tendência que aproveita o momento dialético da criação artística. O artista deve se relacionar com o seu material da mesma forma como o filósofo dialético trabalha os conceitos. Mantendo distância, mas ao mesmo tempo mergulhando em sua essência, respeitando o resultado que desta relação surge. A expressão acontece enquanto tal iniciativa é considerada, em que ao absorver o domínio da natureza, faça valer o tempo que age quando as coisas ao retorno delas mesmas.

CAPÍTULO II

DIALÉTICA E PROGRESSO

Uma proto-história do ocidente e dos rumos do esclarecimento já estava sendo traçada por Horkheimer durante o exílio norte-americano. Seu trabalho se dirigia à elaboração de uma dialética que pudesse ampliar o horizonte de investigações que ele havia esboçado em estudos anteriores. Segundo Wiggershaus, desde os anos 1930, Horkheimer dava aos seus trabalhos o título geral de “lógica dialética”. Pensando na redação de um livro sobre a dialética, ainda na Europa, mandou vir, de Genebra para os Estados Unidos, Marcuse, com quem acreditava formar parceria ideal para este novo projeto (2006, p. 206).

No entanto, Horkheimer considerou que seu trabalho só poderia ser escrito ao lado de Adorno. O projeto sobre a dialética seria o resultado da continuidade dos trabalhos em relação aos fundamentos filosóficos da teoria da sociedade e também uma resposta ao desafio que a racionalidade das ciências colocava sobre a análise dos objetos, se restringindo a um puro “cientificismo”. O novo papel que Horkheimer traria à dialética corresponderia a uma crítica consistente da ciência, que, por rejeitar as diferentes nuances da metafísica, se esqueceu de aplicar ou considerar as correções que esta sugere. Seria necessário integrar as correções da metafísica com uma ciência mais dinâmica.

Para se ter uma idéia sobre tais iniciativas, o discurso inaugural de Horkheimer como diretor do Instituto de Pesquisa Social alude para a necessidade de aplicar um programa interdisciplinar que pudesse ampliar o horizonte de atuação da crítica dialética. Os filósofos, sociólogos, especialistas em economia política, historiadores e psicólogos deveriam atuar na elaboração de uma interpretação dialética capaz de tornar a teoria filosófica e a prática da pesquisa especializada num domínio da teoria da sociedade. Um trabalho que não seria mais possível apenas para um só homem. Todavia, Horkheimer pensava em termos de uma colaboração de teóricos que dominassem mais particularmente uma ou outra área científica e que a filosofia se tornaria a disciplina *par excellence* capaz de esclarecer as especificidades de cada pesquisa.

Para explicar essa relação entre teoria e ciência especializada, Horkheimer esclareceu que não se trata de utilizar os métodos e resultados das ciências especializadas de maneira mecânica. Antes de tudo, essa relação abarcaria uma função bem definida de teoria global da sociedade, onde o estado desta teoria fosse constantemente sendo avaliado, suscitando diferenças e prolongamentos que surgissem mediante os avanços em relação às ciências

especializadas. Neste sentido, nada melhor do que aplicar o conceito hegeliano da relação entre o entendimento e a razão na união entre ciências especializadas e teoria da sociedade. Um pouco destes temas estiveram presentes na reflexão filosófica de Horkheimer para a redação da dialética.

Em relação a Adorno, os anos de 1930 até o final dos anos 1940 foram marcantes para o projeto sobre a dialética. Ele era um jovem pensador com propósitos firmes e um projeto de pesquisa ousado. Nesse período, dedicou-se integralmente à Filosofia e à Música, buscando nestas duas áreas um caminho de reflexão sobre a realidade social de seu tempo que o levou à consolidação de um de seus trabalhos mais significativos ao lado de Max Horkheimer, a *Dialética do Esclarecimento*. Antes de tudo, o filósofo frankfurtiano sabia que uma análise mais profunda e dialética da música de sua época poderia abrir caminho para a compreensão da sociedade e seus contrastes.

A Teoria Crítica passou a ter, nesse período, um papel fundamental para a elaboração de uma teoria da sociedade, que dentre os inúmeros significados atribuídos a ela por seus pesquisadores, recebeu de Jimenez um apontamento que a aproxima dos objetivos de Adorno, a saber, “desvelar as máscaras sob as quais a sociedade toma a precaução de encobrir suas engrenagens funcionais” (1977, p. 27). Todavia, é bom lembrar em que contexto o pensamento adorniano está inserido. Mesmo tendo uma visão particular sobre o que é Teoria Crítica, Adorno não deixou de sentir certo entusiasmo nas suas especificidades mais gerais. Especificidades estas que estão inseridas no projeto do Instituto de Pesquisa Social dirigido por Max Horkheimer (NOBRE, 2004, p. 12-13).

Extraído da coletânea de textos de Max Horkheimer e atribuído ao conjunto de concepções da chamada “Escola de Frankfurt”, o termo Teoria Crítica encontrou em Adorno seu representante mais determinado a caracterizá-la como “denúncia” de uma estranha realidade que confunde a racionalidade dos meios técnicos com a racionalidade da dominação. A tarefa a que se propõe consiste em desmontar os sutis mecanismos de dominação da sociedade que forçam uma integração entre indivíduo e totalidade pseudo-racional e opressiva. É por essa razão que, mais do que qualquer outro membro do Instituto de Pesquisa Social, Adorno procurou, principalmente no período inicial de seu trabalho com Horkheimer, desviar a atenção deste e do próprio Instituto das preocupações estritamente políticas e econômicas que caracterizavam as pesquisas dos anos de 1930, para alertar sobre a “liquidação do sujeito” e a falsidade da totalidade (BRONNER, 1997, p. 219-220).

Cada vez mais Adorno, em suas obras subseqüentes, foi mostrando sua perspicácia para investigar os rumos do progresso e da sociedade construída sob o prisma de uma

racionalidade vazia e incapaz de oferecer ao homem condições de uma verdadeira emancipação, onde todos seriam capazes de exercer sua plena humanidade livre e fora de qualquer jugo opressor.

Os conceitos que permeiam as obras de Adorno são, ao mesmo tempo, críticos e intervenções vivas da realidade social. Talvez um dos mais interessantes conceitos seja a idéia de “negação determinada”, cuja influência reside no panorama geral da Teoria Crítica. De modo geral, a Teoria Crítica sempre negou, ou sequer cogitou a possibilidade de formular uma idéia de “homem socialista”. Segundo Jay, dentre as várias hipóteses que os comentadores levantam, uma delas seria a resistência a uma especulação antropológica, motivada por uma aversão ao socialismo científico, isto é, um socialismo utópico que idealizava o homem. Outra explicação seria o fato dos frankfurtianos serem hostis à redução da filosofia a mera ciência. Entretanto, Jay destaca que a teoria mais provável seja a de que os filósofos da Escola de Frankfurt não teriam abandonado a religião da temática materialista. Nisso ele afirma: “seria um erro, com efeito, tratar seus membros como ateus dogmáticos” (1989, p. 106).

De descendência judia paterna, Adorno foi fortemente marcado por alguns aspectos desta religião, dentre os quais seus preceitos de proibição, que representariam a negação da Teoria Crítica em sustentar uma visão utópica das coisas. Da mesma forma que para os judeus é proibido fazer imagens de Deus e do paraíso, a filosofia de Adorno se negou a construir, ou mesmo pretender, uma imagem de sociedade perfeita. A religião, mesmo exprimindo uma falsa consciência, alude a um caráter de esperança que era negada pelo ateísmo burguês.

Para entender essa “negação determinada” e o que ela representa no espectro de sua teoria, Adorno, segundo Jay, “escolheu a música, a menos representativa dentre os modos estéticos, como instrumento primeiro, por meio do qual é possível explorar a cultura burguesa e seus signos de negação, indicando assim a continuidade do poder da proibição” que a religião judaica pregava em seus preceitos (1988, p. 106).

Por isso, na vasta obra de Adorno, principalmente nos seus trabalhos sobre música, localiza-se o potencial da negação determinada. Ela se apresenta ao leitor por meio da relação dialética e pela tensão entre os diferentes signos do ensaio. Sua tarefa exige uma postura de conhecimento e respeito diante dos fatos que situam a consciência do sujeito para mergulhar e, ao mesmo tempo, se afastar do objeto investigado. Uma vez que isso não ocorre, há o risco de se perder todas as suas possibilidades de compreensão. Não é a toa que os ensaios de Adorno, resumindo grosso modo, são um convite para se pensar a riqueza de seu pensamento ou, como destaca Martin Jay, são ricos em possibilidades, pois “é possível, por conseguinte,

tomar uma obra [de sua filosofia] mais curta e examiná-la com cuidado, em lugar de tentar fazer um resumo e uma paráfrase de sua *oeuvre* como um todo” (1988, p. 54).

Para examinar os aspectos que se relacionam com a concepção de progresso em Adorno, basicamente definida na *Filosofia da Nova Música*, buscou-se fazer, neste segundo capítulo, uma leitura da *Dialética do Esclarecimento*¹². Em um primeiro momento, observar-se-á o processo de crítica ao esclarecimento e como a razão iluminista se transformou em racionalidade instrumental. Logo depois, em um segundo momento, serão analisados alguns aspectos do segundo capítulo da *Dialética* sobre a mistificação das massas como resultado desta prevalência da razão instrumental sobre o todo social. Assim, a partir dessa dupla abordagem do livro, será possível mostrar a crítica ao progresso técnico que se cruza com a idéia de progresso social e autêntico.

1. Críticas ao progresso na *Dialética*: os rumos do esclarecimento

Quando Horkheimer convidou Adorno para participar do projeto da *Dialética*, ele foi motivado pela leitura instigante do artigo sobre “Schönberg e o progresso” que Adorno havia rascunhado para a primeira parte da sua obra *Filosofia da Nova Música*, publicada em 1949. O parecer de Horkheimer¹³, que Wiggershaus cita em sua obra sobre a Escola de Frankfurt, foi contundente: “se alguma vez na vida eu conheci o entusiasmo, foi nessa leitura” (2006, p. 331). De fato, Horkheimer se sentiu tomado por um sentimento de felicidade porque o manuscrito de Adorno o levava a pensar uma teoria da sociedade que, semelhante ao modo como o sentido da música é apreendido, ou seja, por meio do confronto de suas categorias com a realidade, exigia que a crítica não mais ficasse na função de resposta e sim que assumisse seu papel de transformação.

À primeira vista, não fica claro que os autores da *Dialética* queriam transformar a sociedade por meio da crítica ao processo de esclarecimento, mas que desejavam apenas entender os rumos da ciência e sua relação com a barbárie. Na verdade, o gesto dos dois filósofos em diagnosticar o estado de coisas da própria sociedade já era um indício da

¹² A partir de agora, a obra *Dialética do Esclarecimento*, quando mencionada no texto, será apenas citada como *Dialética* em itálico.

¹³ Carta de Horkheimer a Adorno, datada de 28 de agosto de 1941.

capacidade de mudança que o pensamento emancipado de seus próprios encantamentos poderia proporcionar na realidade.

Todavia, uma preocupação ainda persistia na possibilidade da crítica, a saber, quais seriam os instrumentos a serem utilizados por ela? Se havia um colapso na atual civilização burguesa, como destacavam Adorno e Horkheimer no prefácio da *Dialética*, também a própria ciência se viu mergulhada em inúmeras contradições, e não só suas atividades, mas também o seu sentido, foram afetados nesse processo. Os dois veículos da crítica, o pensamento e a linguagem, se transformaram em mercadoria. Diante de tal realidade, restou aos dois filósofos entender que a crítica deveria se recusar a desvelar as tramas do esclarecimento com a mesma linguagem da dominação.

Ao recusar essa linguagem do “inimigo”, Adorno e Horkheimer se viram incumbidos de elaborar uma crítica capaz de ressaltar os aspectos contraditórios do processo de esclarecimento e ao mesmo tempo buscar uma tensão dialética, onde a reflexão filosófica pudesse contribuir fundamentalmente para a teoria crítica da sociedade. Para isso, não bastaria fazer apenas uma investigação alicerçada em teorias sociológicas, uma vez que sem a função de interpretação e crítica que a filosofia possui, não haveria como intentar tal proposta de ação. Os dois autores perceberam que o problema não é tão simples assim, pois “ao tomar consciência de sua própria culpa, o pensamento se vê por isso privado não só do uso afirmativo da linguagem conceitual científica e cotidiana, mas igualmente da linguagem da oposição” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 12).

Como o pensamento pode tomar as rédeas da crítica uma vez que serviu aos interesses irracionais da dominação? Em um ponto ambos concordavam: o esclarecimento é autodestrutivo. Não é por causa disso que os autores abandonam a importância do pensamento esclarecedor para a liberdade na sociedade. O que se espera do próprio pensamento esclarecedor é o reconhecimento de que nele está contido o germe da regressão. Somente a reflexão consciente de si mesmo, concluem os autores da *Dialética*, pode abrir caminho para outra perspectiva de ação, sob o risco de se afastar da relação com a verdade (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 13).

O processo do esclarecimento reflete o movimento da sociedade burguesa real e seus aspectos mais contraditórios sobre os indivíduos. Neste sentido, o poder da verdade não pode ficar meramente preso à consciência racional, mas precisa fixar suas raízes na própria realidade efetiva. Mesmo aqueles que tentaram uma via de protesto contra os horrores do sistema dominante e propuseram reformas necessárias à sociedade, se tornaram presas das

mesmas categorias e discursos que alimentavam tal situação, acabando por colaborar para perpetuação deste mesmo poderio (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 4).

Antes de tudo é preciso olhar para realidade humana e perceber que ela não é indissociável do progresso social. No mundo moderno, a produtividade econômica alcançou expressivos números nas condições objetivas para uma sociedade mais justa. No entanto, concentra seu aparato técnico em grupos específicos que controlam com superioridade a maioria da população. As consequências disso repercutem na anulação do sujeito perante o poder econômico. Mas Adorno e Horkheimer observaram que mesmo desaparecendo diante do aparelho que serve, o indivíduo continua iludido pelo fato de sua vida estar melhor do que nunca. Que a qualidade de vida tenha melhorado pela acumulação de riquezas não há como discutir. Todavia, o processo de reificação ou coisificação não se anula no indivíduo enquanto persistem a fabricação e distribuição de bens culturais para fins de consumo. Um dos resultados práticos do esclarecimento foi a indústria cultural, responsável pela situação em que os sujeitos perdem a capacidade de apreender os elementos da realidade, uma vez que essa apreensão já lhe é oferecida nos produtos desta indústria.

1.1. O entrelaçamento entre mito e esclarecimento

O tema da primeira parte do livro é sobre o processo do esclarecimento. Ele é entendido como compreensão lógico-racional do mundo. Sabido por todos é o fato de que o esclarecimento se impôs histórica e gradativamente sobre o mito. O surgimento da filosofia atesta este fato histórico. No entanto, Horkheimer e Adorno constatarem que o esclarecimento recaiu no mito. Segundo os autores, as causas da recaída do esclarecimento no mito, que este objetivou extirpar da consciência humana, não devem ser buscadas nas novas mitologias do mundo moderno, mas no próprio esclarecimento. Vítima de seu próprio interesse, o esclarecimento recusou os últimos resíduos de sua autoconsciência. Ao fazer isso, tornou-se incapaz de se emancipar do mito por causa de sua insistência no controle dominante da natureza. Por isso, afirmam Adorno e Horkheimer, “só o pensamento que se faz violência a si mesmo é suficientemente duro para destruir os mitos” (1985, p. 20).

Neste sentido, duas idéias precisam ser levadas em consideração. Um delas diz respeito aos objetivos da primeira parte do livro; uma análise do processo de racionalização da civilização ocidental, dominada por uma ambivalência facilmente descrita pelo conceito de

desencantamento do mundo de Max Weber. A outra idéia é a redução das relações humanas aos processos que homem e natureza estabelecem entre si, às vezes de maneira amistosa ou hostil.

Fica evidente também a relação com a tradição filosófica da época. O uso de interlocutores que não são mencionados no texto, mas que dão valiosas contribuições para compreensão dessas duas idéias acima. Um deles, como já dito, é Max Weber, como sociólogo da racionalidade moderna e, em seguida, Ludwig Klages, por ser um crítico da dominação moderna da natureza. É por meio de ambas as combinações que Adorno e Horkheimer procuram tecer críticas ao modo como se deu esse enfrentamento do homem com a natureza e seu resultado catastrófico para sociedade (WIGGERSHAUS, 2006, p. 358).

Os dois autores irão tomar Bacon como ponto de partida para suas análises. Conhecido como o “o pai da filosofia experimental”, Bacon reunia em seus escritos elementos que constituíam uma verdadeira valorização das ciências que aproximava o homem do saber que o tornava superior às outras coisas. Em suas críticas aos conhecimentos que nada diziam sobre o uso prático da ciência, proclamava que a verdadeira ação consistia no entrelaçamento entre entendimento humano e natureza das coisas para que o primeiro, vencendo a superstição, pudesse imperar sobre a natureza desencantada.

O conhecimento da técnica, para Bacon, era essencial porque não se prendia a conceitos e imagens, mas ao método, na forma como utilizar suas leis para dominar as coisas. Por isso, diante da multiplicidade das coisas, tudo era instrumento para que os homens fossem capazes de empregá-los para dominar completamente a eles e a natureza externa. Assim, em Bacon, e logo depois Lutero, o que importava na ciência era seu poder de *operation* e não os discursos vazios que causavam deleite, praticados na época pelos escolásticos.

Pode-se perceber que a partir destes aspectos que surgem da filosofia de Bacon, encontram Adorno e Horkheimer subsídios para elaborar suas pesquisas sobre o esclarecimento. O problema em questão, abordado pelos dois autores, é mostrar que a razão, dividida em dois momentos, acabou sendo privilegiada em um aspecto. A razão objetiva diz respeito à dimensão racional inscrita nas próprias coisas. Outra razão, a subjetiva, representa a capacidade intelectual dos seres humanos de atingir fins determinados valendo-se de meios úteis. No auge do Iluminismo, a razão objetiva estava em declínio, prevalecendo um tipo de razão voltada para a autoconservação. Desse modo, a razão subjetiva se converteu em razão instrumental. Como visto no parágrafo anterior, Bacon e Lutero são o indício desta prevalência da razão instrumental que busca dar ao homem os meios úteis para se atingir fins determinados.

O discurso do mito não conferia significado e nem instrumentos que levassem os homens a controlar totalmente a natureza. Era necessário destruir o animismo, pois este representava o mundo não desencantado, ainda dominado por deuses. Desde Xenófanes, o pensamento começou a extirpar os mitos da consciência, mas ainda restava o saber metafísico. Este também deveria, aos poucos, ser substituído pela ciência da fórmula. Segundo Adorno e Horkheimer, o percurso até a ciência moderna foi sendo caracterizado pela renúncia ao sentido, “o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (1985, p. 21).

Ao fazer isso, a ciência foi deixando de lado aquilo que a metafísica insistia em continuar, ou seja, a valorização do conceito como o “sentido das coisas”. Mas para a primeira, o importante seria a calculabilidade dos objetos, sua fórmula. Para os autores da *Dialética*, Bacon tratou de eliminar da mente todos os ídolos filosóficos: sentido, conceito e causa. Somente a causa ainda se colocava como padrão para a crítica científica¹⁴, dentre os inúmeros conceitos que foram sendo secularizados.

Por fim, o esclarecimento se impunha como dominação da natureza e a matéria deveria ser dominada sem apelos a outros recursos que não fossem o da calculabilidade e da utilidade. Essa superioridade do esclarecimento em relação a outros elementos corrobora o fato de que, “o esclarecimento ainda se reconhece a si mesmo nos próprios mitos” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 22). O discurso do esclarecimento se torna totalitário porque a tudo atribui um ar de argumentação racional, isto é,

qualquer que sejam os mitos de que possa se valer a resistência, o simples fato de que eles se tornam argumentos por uma tal oposição significa que eles adotam o princípio da racionalidade corrosiva da qual acusam o esclarecimento (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 22).

O esclarecimento acusa o mito de ser um antropomorfismo porque projeta o sujeito na natureza. Esse poderia ser um dos argumentos explicativos dessa pretensão de totalidade. Os homens criam imagens sobrenaturais, demônios e espíritos tendo em vista o medo que a natureza lhes proporciona. Então, as figuras míticas remetem ao sujeito, segundo o esclarecimento. No entanto, Adorno e Horkheimer mostram que o esclarecimento cai na mesma armadilha da qual acusam os mitos. Para os autores, “o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode

¹⁴ Mesmo sem mencionar Hume, Adorno e Horkheimer o utilizam para mostrar a prevalência da causa como fator de crítica para ciência, uma vez que tal conceito é atribuído pelos empiristas como sendo o antecedente de um fenômeno chamado efeito, isto é, uma relação da causa e efeito.

deduzir toda e cada coisa. Não é nisso que sua versão racionalista se distingue da versão empirista” (1985, p. 22).

Neste caso, o esclarecimento acaba sendo algo direcionado para o princípio de unidade ou equivalência, a lógica formal e a matemática. Desde os filósofos antigos como Platão, a desmitologização representou o número inserido nas idéias. Tudo gira em torno de equações que regem a dinâmica do universo.

As conseqüências disso repercutem nas relações sociais. Essas mesmas equações acabam dominando a sociedade burguesa e influenciando a troca mercantil. Para Adorno e Horkheimer, o progresso técnico foi se constituindo na prevalência de interesses quantificados. Quanto maior o avanço no provimento de recursos técnicos, maior seria a qualidade de vida das pessoas. Mas a sociedade burguesa, mergulhada na lógica da equivalência, torna tudo o que é heterogêneo em grandezas abstratas, reduz o indivíduo a uma simples “coisa” e desconfia de qualquer outra atribuição que não se fizer número. “No ideal do homem liberto, cheio de força, criativo, infiltrou-se o feiticismo da mercadoria que, na sociedade burguesa, traz consigo a inibição, a impotência, a esterilidade do sempre igual” (ADORNO, 2001, p. 148).

A coisificação do indivíduo, mesmo diante de todo progresso técnico, é a situação pressuposta que Adorno e Horkheimer têm nas mãos para mostrar a aparente oposição entre mito e racionalidade científica. Esta última possui uma secreta relação com o mito porque ambos se encontravam em um mesmo propósito. Se o esclarecimento tinha como alvo retirar da consciência humana as explicações míticas sobre as coisas, o próprio esclarecimento herdou do mito esta mesma função. Nas palavras de Adorno e Horkheimer: “os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento. [...] O mito queria relatar, denominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar” (1985, p. 23).

Em comum, mito e esclarecimento possuem a finalidade de exercer um domínio sob a natureza exterior. Contudo, entre ambos havia certas diferenças. No caso do mito, sua proximidade com a racionalidade científica ocorria na magia, através da noção de “representatividade específica”, ou seja, uma estreita relação entre representante e representado obtida pelo pronunciamento de fórmulas mágicas. No entanto, para que isso acontecesse, era necessária certa aproximação “factual” entre objeto e sua representação. Não se poderia dirigir o feitiço para esse ou aquele objeto em particular, mas sim para o que possuísse uma ligação semelhante entre si. Na ciência ocorre algo diferente. Seus objetivos são alcançados não por uma aproximação específica no objeto, mas por um progressivo distanciamento do mesmo. “A distância em relação ao objeto, que é o pressuposto da

abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através da dominação” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 27).

A ciência visou transformar o mundo externo por meio da dominação constante da natureza, encarando-a como simples matéria caótica manipulável. Destacam Adorno e Horkheimer que a “representabilidade específica” do mito não existe mais na ciência e sim o que eles chamam de “fungibilidade universal”. Como exemplo, citam “um átomo é desintegrado, não em substituição, mas como uma espécime da matéria, e a cobaia atravessa, não em substituição, mas desconhecida como um simples exemplar, a paixão do laboratório” (1985, p. 25). Para Duarte, isso significa que uma porção da matéria, de uma molécula de oxigênio, por exemplo, seria a mesma em qualquer canto do universo e não mais estabelecida por uma relação *ad hoc*, como na magia (2004, p. 30).

Assim, a cobaia anônima do laboratório representa o progressivo afastamento metodológico que a ciência empreende entre sujeito e objeto, pois este foi o seu pressuposto: “para substituir as práticas localizadas do curandeiro pela técnica industrial universal foi preciso, primeiro, que os pensamentos se tornassem autônomos em face dos objetos, como ocorre no ego ajustado à realidade” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 25).

O distanciamento promovido pela ciência revela outra face de seu interesse dominador, isto é, a frieza calculadora com que ela lida com o mundo ao mesmo tempo em que o reduz ao modelo-padrão vertical com que opera. Neste sentido, Adorno e Horkheimer dizem que “de antemão, o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda e qualquer coisa” (1985, p. 22). Não por acaso, os dois filósofos o chamam de totalitário.

O esclarecimento é totalitário porque apresenta, a seu modo, uma simplificação dos entes, isto é, “a multiplicidade das figuras se reduz à posição e à ordem, a história ao fato, as coisas à matéria” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 22). Agindo desta maneira, o esclarecimento empreende uma padronização das coisas e uma rigorosa seleção dos seus verdadeiros objetivos. O que, em outras palavras, tem o mesmo significado do que Adorno escreveu em *Mínima Moralia*: “O que não está coisificado, o que não se deixa numerar nem medir, não conta” (2001b, p. 37).

Para a ciência tomar as rédeas do progresso, não basta apenas coisificar, reduzir um elemento a uma propriedade calculável e divisível. Seria necessário, para tanto, que a matéria fosse “dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 21). Com isso, a Lógica se

tornaria o carro-chefe da ciência, movimento bem sublinhado por Max Horkheimer em seus escritos, principalmente em *Eclipse da Razão*.

A partir desse processo lógico-racional, a ciência tenta radicalizar seu afastamento dos mitos. Nada melhor do que torná-los o alvo mais direto de sua força racional. Empreendendo uma verdadeira guerra contra os mitos, a ciência acredita estar promovendo um verdadeiro progresso para humanidade. Todavia, ainda que a ciência se apóie no progressivo distanciamento prático em relação ao objeto, uma vez que tende a subsumi-lo no princípio da identidade teórica, o seu critério de verificação, contraprova de sua eficácia, continua sendo a repetição. E é justo nisso que ela guarda o seu parentesco inextrincável com a Mitologia.

A doutrina dos sacerdotes era simbólica no sentido de que nela coincidiam o signo e a imagem. Como atestam os hieróglifos, a palavra exerceu originariamente também a função da imagem. Esta função passou para os mitos. Os mitos, assim como os ritos mágicos, têm em vista a natureza que se repete. Ela é o âmago do simbólico: um ser ou um processo representado como eterno porque deve voltar sempre a ocorrer na efetuação do símbolo (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 30).

No procedimento dos sacerdotes, via-se claramente sua confiança na eficácia da palavra/imagem enquanto operacionalidade mimética sobre a materialidade da Natureza. A noção de tal aproximação era tirada da apreensão do próprio movimento natural que, tomado como cíclico, permitia a interferência humana mediada pela comunicação mágica. Com isso, a eficácia do procedimento simbólico dos sacerdotes repousava na repetição.

A ciência recorre ao que Adorno e Horkheimer chamam de “princípio da imanência”, isto é, “a explicação de todo acontecimento enquanto repetição” (1985, p. 26). Segundo eles, é com a noção da repetição que o esclarecimento quer inquirir a eficácia dos mitos. Entende-se, de maneira bem simples, que científico é aquilo que pode ser comprovado sob as mesmas condições em diferentes espaços e temporalidades. É aquilo que não se dá aqui ou ali, sob as sombras do oculto e misterioso, mas algo que pode ser examinado pela experiência empírica e que, portanto, no fim das contas, adquire a qualidade de universal pelo mérito de ter-se comprovado pela repetição.

Baseado na figura da repetição, a ciência formal apresenta seu critério de procedimento. Não obstante, o mito age da mesma forma, visando eliminar o medo da morte em cada novo acontecimento, a partir dos mesmos recursos usados no passado para coisas semelhantes. Mas o alcance da idéia da legitimidade pela repetição não se resume a um aspecto epistemológico isolado, neutral. É algo que vai se desdobrar também como repetição

na vida social, ou seja, como conservadorismo contra as formas de negação do existente, de tal modo que, “na imparcialidade da linguagem científica, o impotente perdeu inteiramente a força para se exprimir, e só o existente encontra aí o seu signo neutro” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 35). A força da frase reitera um dos traços distintivos da Teoria Crítica: a recusa total ao procedimento analítico entre conhecimento e sociabilidade.

As conseqüências do procedimento científico atingem uma outra instância, isto é, a do sujeito. Ele se esquece que a formalização do conhecimento não só transforma o objeto em uma mera coisa subordinada ao cálculo positivista como também o torna um objeto passivo, e conseqüentemente o coloca na mesma qualidade que define um objeto. Isso é uma forma de regressão do sujeito sob os ditames da ciência empírica.

Os autores da *Dialética* afirmam: o “triunfo da racionalidade objetiva, a submissão de todo ente ao formalismo lógico” denuncia a situação do conhecimento em face da suposta idéia de neutralidade da ciência moderna. O distanciamento abstrativo do objeto serve apenas para mostrar sua recaída no imediatismo, fazendo renascer a noção de repetição mítica e levando o conhecimento a uma situação tautológica, cujo resultado, para os indivíduos, nada mais é do que esvaziamento das mediações críticas em seu pensamento. Assim, o factual tem a última palavra (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 39).

Analisando seu conceito de filosofia, observa-se que Adorno não só critica a tutela do sujeito sobre objeto, como também evita atribuir a este último um status privilegiado. Para o filósofo, não deve haver qualquer tipo de relação hierárquica entre sujeito e objeto. Na *Dialética Negativa* ele deixa isso bem claro: “O pensamento crítico não quer procurar no objeto o trono vazio do sujeito, em que o objeto não seria nada mais do que um ídolo, se não eliminar a hierarquia” (ADORNO, 2005, p. 172).

Em outra passagem da *Dialética* se lê: “a equação do espírito e do mundo acaba por se resolver, mas apenas com a mútua redução de seus dois lados. Na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida”. Os autores veem que “mundo e pensamento” estão unidos não no sentido de um compromisso crítico, mas como uma cumplicidade da imediatez e da falta de crítica, gerando o ódio pelo diferente, pelo contraditório. Estes seriam a causa da perda de exatidão nas análises (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 38).

O que leva o esclarecimento a regredir ao mito é a falta de distanciamento (auto)crítico-reflexivo. Pode-se dizer que o “sempre igual” ou a vitória do mesmo no final representa uma sociedade mergulhada em teorias responsáveis pela fatalidade da perda crítica do real. Isso

torna os indivíduos passivos e abertos a qualquer tipo de adesão a ditaduras totalitárias, pois acreditam ser o destino final de suas vidas.

Quanto mais a maquinaria do pensamento subjuga o que existe, tanto mais cegamente ela se contenta com essa reprodução. Desse modo, o esclarecimento regride à mitologia da qual jamais soube escapar. Pois, em suas figuras, a mitologia refletira a essência da ordem existente – o processo cíclico, o destino, a dominação do mundo – como a verdade e abdicara da esperança. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 39)

No seu artigo “Notas sobre modernidade e sujeito na Dialética”, Duarte esclarece esta passagem de Adorno e Horkheimer com um tom de preocupação. Os dois filósofos fazem uma preocupante constatação em relação à racionalidade. Uma vez que o pensamento crítico e a esperança transformadora foram banidos da razão, ela se tornou algo empobrecido, coisificada. Ao ser utilizada apenas como instrumento de domínio da natureza, a racionalidade “não consegue mais encontrar seu caminho de volta a si, e a inconsciência, outrora característica apenas da natureza, toma de assalto o âmbito da cultura”. Em outras palavras, a razão se converte em “naturalização” do pensamento na sua obsessiva restrição a uma logicidade meramente analítica. (1997, p. 50).

O esclarecimento promove uma verdadeira profanação na aura sagrada mitológica da natureza. O que antes era animado graças aos rituais míticos é agora inanimado pela ciência esclarecida. Mas o preço dessa inanimação é bem alto e quem paga a conta é o sujeito esclarecido. Ele também precisa passar por esse mesmo processo se quiser inanimar tudo, e para isso torna-se acrítico. Todavia, isso o prende a uma situação difícil de escapar ileso. O resultado final é a identificação desse sujeito “animado” com tudo aquilo que é inanimado, uma vez que a pretensa neutralidade da Lógica frente às coisas faz o conhecimento regredir até a imediatidade, ou seja, à lógica da própria coisa.

Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. A pura imanência do positivismo, seu derradeiro produto, nada mais é do que um tabu, por assim dizer, universal. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 29).

O esclarecimento radicaliza aquilo que o mito sempre considerou como angustiante – dominar a natureza – simplesmente pelo fato de que no esclarecimento está algo que já se encontrava nos mitos, uma implacável lei de dominação do existente. E se o esclarecimento radicaliza o que residia nos mitos, é porque sua idéia de progresso se tornou uma recaída na

mitologia. Para Adorno e Horkheimer, “não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão” (1985, p. 46).

Neste sentido, a crítica ao progresso feita pelos dois autores da *Dialética* está delimitada ao processo histórico da própria razão. Ao aplicar as categorias de crítica e reflexão sob o estudo do progresso, é visível que a ciência entende progresso como dominação única e exclusivamente da natureza por meio da técnica, utilizando para isso a idéia de substituibilidade, algo que remonta à mitologia. “O mais poderoso é aquele que pode se fazer substituir na maioria das funções, assim também a substituibilidade é o veículo do progresso, ao mesmo tempo, da regressão” (1985, p. 46). Assim, a regressão persegue o progresso como uma sombra. Resta perguntar: mas haveria progresso no entender de Adorno?

Ao longo de seu trabalho filosófico, Adorno procurou uma maneira de expressar seu posicionamento em relação ao conceito de progresso. A maneira mais acertada seria dizer o que não é progresso, ou seja, ir pela via da negação determinada. No entanto, em seus textos sobre arte, o filósofo frankfurtiano procurou defender a idéia de uma mimese criativa da arte, numa tentativa de resgatar um espaço que mantenha viva a utopia da reconciliação entre homem e natureza. Um sinônimo de progresso, para o filósofo, seria esta possibilidade de reconciliação. É por isso que na música, ele tenta desenvolver seus conceitos de progresso partindo do avanço artístico e material da obra. Para entender um pouco mais sobre sua crítica, é preciso analisar algumas idéias sobre a situação da arte em meio ao domínio do esclarecimento.

2. A indústria cultural: o progresso paralisado

Quando Adorno e Horkheimer terminam o primeiro capítulo da *Dialética* sobre o “Conceito de Esclarecimento”, afirmam:

Hoje, quando a utopia baconiana de “imperar na prática sobre a natureza” se realizou numa escala telúrica, tornou-se manifesta a essência da coação que ele atribuía à natureza não dominada. Era a própria dominação. É à sua dissolução que pode agora proceder o saber em que Bacon vê a “superioridade dos homens”. Mas, em face dessa possibilidade, o esclarecimento se converte, a serviço do presente, na total mistificação das massas. (1985, p. 52).

O processo de domínio da natureza deu ao homem a capacidade de criar novas formas de comunicação. A técnica plenamente desenvolvida e o surgimento da eletricidade marcaram uma nova fase no progresso humano. No entanto, ao mesmo tempo em que houve progresso no âmbito da técnica, não se pode dizer o mesmo em relação ao progresso moral e social do homem. Na verdade, Adorno e Horkheimer tentam mostrar como a própria invenção dominou o seu criador.

A indústria cultural é o resultado catastrófico do progresso racional. Francisco Rüdiger expressa bem essa idéia quando afirma que para os frankfurtianos “o progresso da razão é gerador de um avanço que não pode ser separado da criação de novas sujeições e dependências, responsáveis pelo aparecimento de sintomas regressivos” (2004, p. 21).

De fato, o início do capítulo sobre a indústria cultural alude ao surgimento de uma nova situação que substitui as antigas formas de sociabilidade entre as pessoas. A religião objetiva, os resíduos pré-capitalista, a diferenciação técnica e social e a extrema especialização perderam seu poder de coesão social. Entretanto, nem por isso houve um caos na cultura como diziam os sociólogos da época.

Para Adorno e Horkheimer, a “cultura contemporânea” se tornou um verdadeiro sistema poderoso, formado pelo conjunto de meios de comunicação como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas com objetivo principal de gerar lucro por meio de produtos acessíveis às massas. Sem nenhum tipo de impedimento, esse produtos exercem uma forte manipulação e controle social que edifica a mercantilização da cultura, corroborada por uma falsa idéia de demanda legítima dos seus consumidores.

O processo de construção e urbanização das grande cidades ilustra este novo modo de vida que vai ganhando força, mas custando a plena liberdade dos indivíduos e a absoluta submissão destes ao capital. É o que pode ser constatado nesta citação:

Os prédios mais antigos em torno dos centros urbanos feitos de concreto já parecem *slums* e os novos *bungalows* na periferia da cidade já proclamam, como as frágeis construções das feiras internacionais, o louvor do progresso técnico e convidam a descartá-los como latas de conserva após um breve período de uso (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Em todos os âmbitos da esfera produtiva, é possível observar mudanças estruturais. A relação entre indivíduos é agora pautada por uma nova ordem social. Os autores da *Dialética* usam o exemplo da arquitetura para demonstrar o problema geral da cultura, a saber, sua falsa identidade do universal e do particular. Não existe diferença nenhuma na estrutura conceitual

da indústria para as massas, e tanto no macrocosmo como no microcosmo, o modelo é o mesmo, ou seja, o objetivo é ser um negócio rentável e nivelador.

Apresentam-se aqui algumas características dos meios técnicos de reprodução que formam o sistema e o seu uso. É fácil notar que o desenvolvimento da técnica não serviu para emancipar o homem em relação à sua própria esfera individual, mas corroborou no controle massivo das pessoas através dos efeitos e dos clichês produzidos pelo sistema.

O cinema é um bom exemplo deste estado de controle. Sua tecnologia empregada na montagem e no efeito, exagerando na realidade de sua produção, exhibe cenas tão rápidas que o seu espectador dificilmente pode parar e refletir sobre o que vê. Isso torna o indivíduo passivo a se integrar à multidão. O rádio seria ainda mais perigoso, pois seu poder de longo alcance nas transmissões se converteu em mecanismo de divulgação do discurso verdadeiro e absoluto.

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114).

Os produtos oferecidos pela indústria cultural passam por um processo de hierarquização quanto à qualidade, no intuito de quantificar os seus procedimentos, não havendo menor interesse de se analisar seu conteúdo, e sim em acompanhar o registro estatístico dos seus consumidores. Para Adorno e Horkheimer, é possível mostrar que a estratégia de controle da indústria cultural consiste na fabricação das necessidades dos indivíduos e que sua justificativa firmada na idéia de interesse pelas massas representa o poder exercido pelos economicamente mais fortes sobre os outros indivíduos da sociedade. Assim, “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (1985, p. 114).

Adorno e Horkheimer perceberam outro agravante da indústria cultural. Seus produtos instauram o poder da técnica sobre os homens e moldam o gosto das massas com a finalidade de criar condições favoráveis para a implantação de seu comércio. Adorno havia identificado este mecanismo de modelagem no seu ensaio “O fetichismo da música e regressão da audição” de 1938. Usando os conceitos extraídos da filosofia de Marx, Adorno afirma que o valor de uso e o valor de troca presentes nas mercadorias são implementados nos bens culturais de maneira deturpada (1983, p. 355). Na indústria cultural, o valor de uso de um bem é absorvido pelo seu valor de troca, desprezando a vivência estética, como por exemplo, a

apreciação de uma ópera. O resultado final desta relação é vazio pois a única coisa que se objetiva conquistar é um prestígio ou status social. Assim, vale mais comprar uma entrada e assistir a uma ópera do que propriamente experienciá-la, uma vez que o prazer já foi alcançado pela compra do ingresso.

As técnicas de reprodução como o filme sonoro e a televisão criam ambientes que aproximam a consciência individual de um mundo ilusório. Aquilo que é transmitido por estes meios seguem a cartilha do interesse econômico e político do sistema no qual a indústria cultural faz parte. Desse modo, a cultura de massa subordina o homem ao progresso da técnica, destruindo sua subjetividade para dar lugar à razão instrumental, isto é, a razão reduzida à instrumentalidade.

Uma outra justificativa alegada pela indústria cultural a seu favor é o fato de que ela segue continuando uma arte que era conhecida como popular, em oposição à arte erudita. Segundo Adorno e Horkheimer, desde o início da civilização ocidental havia uma arte mais elaborada e destinada a um grupo seletivo de pessoas. Esta arte passou a se chamar erudita ou séria. Logo atrás, vinha uma outra forma de expressão artística das camadas populares e minorias étnicas que exercia uma função de entretenimento, de confraternização ou mesmo de resgate dos costumes antigos ao qual ficou conhecida como arte popular. Entretanto, Adorno sentencia que “desde a flauta mágica de Mozart, música séria e música ligeira não se reconciliam” (1983, p. 340). A indústria cultural tenta forçar uma reconciliação entre arte séria e arte popular, colocando tudo num mesmo patamar. Mesmo aquelas obras que negavam o caráter mercantil da sociedade por seguirem suas próprias leis são também mercadorias e a medida que penetram na cultura, tornam-se subordinadas aos objetivos do capital (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 127).

Filósofo de referência para Adorno e Horkheimer, Kant definiu alguns conceitos de estética e gosto que servem de comparação para demonstrar os erros da indústria cultural. Dentre estes conceitos tem-se o de “finalidade sem fim”, entendido como uma determinação do gosto pela finalidade subjetiva da representação, isto é, o belo consiste em uma finalidade meramente formal a qual os indivíduos representam subjetivamente. As obras de arte enquanto mercadorias culturais estão sujeitas a uma inversão desta finalidade. Se comparadas as obras de arte com as mercadorias culturais, percebem-se certas categorias internas como estilo, trágico e catártico e a sublimação (termo oriundo da psicanálise). O estilo significa, neste caso, que os detalhes do construto não se interagem com sua totalidade e podem ser substituídos por outros elementos sem que ela se modifique propriamente (1985, p. 117).

Referente ao trágico, Adorno e Horkheimer dizem que “a arte fornece a substância trágica que a pura diversão não pode por si só trazer” (1985, p. 142). O roubo que a indústria cultural faz deste elemento estético, deturpando-o completamente em seus produtos, fornece a esta uma profundidade que não possui, além de se converter em ameaça de destruição. Quem não coopera está sujeito ao desaparecimento, mas paradoxalmente seu sentido consiste “numa resistência desesperada à ameaça mítica”.

A falsa identidade entre sujeito e sociedade é alavancada no âmbito da indústria cultural por meio do trágico. Ao se dissolver nessa falsa identidade ele confirma o modo mais típico de dominação que a indústria promove todos os dias com seu sistema. A liquidação do indivíduo dá sequência a uma série de acontecimentos degradantes, como o surgimento de um tipo de sadomasoquismo expressado, por exemplo, na violência engraçada da programação infantil, provavelmente com o objetivo de que, desde criança, as pessoas se habituem a apanhar dos mais fortes, ou golpear os mais fracos. “Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem” (ADORNO e HOKHEIMER, 1985, p. 130).

Em relação à sublimação, esta é traduzida nas obras de arte como uma representação acima do que poderia significar suas exibições, isto é, mesmo havendo nus na pintura, na escultura ou teatro, tais exibições nunca foram de caráter sexual, pois seu aspecto de linguagem se sobrepunha ao apelo sensual que por ventura estivesse em uma dessas expressões estéticas.

Em suma, os autores da *Dialética* colocam o problema da indústria cultural ligado ao processo de regressão do esclarecimento na ideologia. Seu ápice estaria na utilização de meios técnicos como o cinema e o rádio para impulsionar o rentável negócio de seus dirigentes. Baseado no cálculo da eficácia e na técnica de produção e difusão, o esclarecimento se converte em engodo das massas, participando de um impiedoso sistema econômico que necessita, no entanto, da concordância das pessoas para legitimar sua existência. Assim, escondido na aparente postura democrática e liberal, a cultura massificada se converte em total enganação e anulação de qualquer idéia de progresso que possa se referir ao âmbito da humanidade.

3. Relações entre arte, técnica e entretenimento

Os eventos políticos e científicos que ocorreram na Europa, principalmente na Inglaterra, no período de 1760 a 1869, resultaram na chamada Revolução Industrial, que posteriormente se desdobrou na idéia de sociedade industrial. O sentido original de indústria como espaço de habilidades e perseverança foi substituído por um conjunto de empresas e fábricas, produtores de bens em larga escala, ou seja, a indústria deixou de ser caracterizada por habilidade individuais. Com isso, a sociedade passou a ser conduzida não mais por um projeto político ou ideológico, e sim como uma sociedade totalmente voltada para a técnica, passando esta a definir uma nova estrutura ideológica.

Um outro aspecto marcante na sociedade industrial é a ação racional e planejada de suas decisões. Ela valoriza extremamente o saber científico e legitima a técnica graças a expansão de sua ideologia no todo social, levando a todos a aceitarem naturalmente sua necessária contribuição para o desenvolvimento da sociedade.

A capacidade de subjetivação e modelagem do cotidiano que a sociedade industrial é capaz de empreender influencia decisivamente a esfera da cultura. Nos EUA, Adorno observou essa interferência direta da indústria sobre a esfera cultural, afirmando que o povo não participa desses produtos, mas os consome em larga escala. Segundo Adorno e Horkheimer, “quanto mais firme se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão” (1985, p. 135). Percebe-se que não se está diante de uma cultura de massa, mas de um desfile de produtos industrializados.

A sociedade industrial é também o resultado de outros acontecimentos oriundos do século XVIII. É nesse período que as condições de divisão são acentuadas, isto é, de um lado a esfera pública e do outro a privada. A indústria deixou de ser uma atividade doméstica para ser um empreendimento privado e conforme modelo individual capitalista. O modo de produção se isola da esfera doméstica levando ao surgimento da família burguesa, símbolo do modelo individual e econômico.

No final do século XIX, a sociedade industrial já se encontrava consolidada e com grandes abismos. A cisão na esfera pública e particular acontecia também no pólo do trabalho e do lazer. Os mesmos mecanismos tecnológicos do trabalho que operavam na racionalização da divisão do trabalho na fábrica, agiam na esfera cultural. A técnica na sociedade industrial

dita e organiza o processo de produção das mercadorias. Neste contexto, até a cultura se transforma em objeto manipulável.

Adorno e Horkheimer afirmam que a indústria cultural transforma o consumidor em objeto. Ele não é rei nem sujeito, mas um ser passivo de controle.

A indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva. [...] Enquanto empregados, eles são lembrados da organização racional e exortados a se inserir nela com bom-senso (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 137).

A produção de bens culturais é analisada por Adorno e Horkheimer como um movimento voltado para a transformação da cultura em mercadoria. A criação de filmes, programas radiofônicos e a impressão de revistas ilustradas visam a racionalidade técnica, implementando o mesmo esquema de organização e planejamento administrativo de uma fábrica de automóveis em série ou até mesmo projetos de urbanização.

Os setores de produção são unificados e iguais uns aos outros. Para Adorno e Horkheimer, “a civilização contemporânea confere a tudo um ar de semelhança”. Bens padronizados são oferecidos pela indústria cultural por toda a parte, no intuito de satisfazer grandes demandas originárias de interesses diversos, respondendo a produções específicas.

A indústria cultural é o resultado de um modo de produção que reúne uma série de objetos feitos de maneira a traduzir o esquema de absorção das criações culturais, isto é, enquadrando-as no esquema: produção em série – padronização – divisão do trabalho. Isso mostra que a evolução tecnológica não é responsável por si só por esta transformação, mas revela sua função na economia atual.

Cientes deste processo, Adorno e Horkheimer afirmam:

sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (1985, p. 114).

Nesta citação, fica claro que a racionalidade da dominação é a própria racionalidade técnica, uma vez que na sociedade atual, o poder adquirido pela técnica provém dos que dominam o mundo economicamente. Assim, a sociedade totalmente alienada é o resultado coercitivo da racionalidade técnica.

A cultural é transformada em mercadoria de maneira exemplar pela indústria cultural. Com isso, sua função crítica é suprimida, anulando qualquer perspectiva de uma experiência autêntica do conhecimento. O papel filosófico-existencial da cultural se dissolve, restando apenas um simples valor como moeda de troca. Para Adorno e Horkheimer, a seguinte ordem é instaurada: “democrático, o rádio transforma-os a todos igualmente em ouvintes, para entregá-los autoritariamente aos programas, iguais uns aos outros, das diferentes estações”, tornando os indivíduos em completos objetos dessa indústria (1985, p. 114).

A economia parece condicionar todo o aparato técnico da indústria cultural. Adorno e Horkheimer citam um exemplo disso ao falar sobre o rádio e o cinema vinculados a interesses de bancos e indústria elétrica:

A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se interpenetram numa confusa trama econômica. Tudo está tão estreitamente justaposto que a concentração do espírito atinge um volume tal que lhe permite passar por cima da linha de demarcação entre as diferentes firmas e setores técnicos (1985, p. 115).

Os consumidores da indústria cultural passam a ser simples material estatístico. Adorno e Horkheimer detalharam o perfil destes consumidores, que são organizados e distribuídos em mapas de pesquisa, encaixados em grupos específicos de rendimentos. Assim, “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas” (1985, p. 116).

A indústria cultural deixa transparecer seu forte caráter de universalidade, quando o estilo, na obra de arte, vira uma promessa. Ela engendra uma forçosa reconciliação entre a idéia de verdade universal com aquilo que é expresso pelo estilo na linguagem musical, pictórica, verbal, dentre outras. A imitação torna-se, neste caso, algo absoluto para a indústria, que atinge o todo e a parte da obra de uma única vez.

“Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. A barbárie estética consoma hoje a ameaça que sempre pairou sobre as criações do espírito desde que foram reunidas e neutralizadas a título de cultura” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.

123). Sendo a indústria cultural o mais inflexível de todos os estilos, acaba ela se convertendo em meta do liberalismo que censura a falta de estilo na sociedade.

Nas passagens da *Dialética*, onde Adorno e Horkheimer citam a música como obra de arte, criticam duramente o modo como rebaixaram seu status a mero ornamento da vida cotidiana. Por ter sido integrada ao sistema de bens culturais, a música perdeu seu caráter autônomo. A música feita pela indústria cultural afasta qualquer pretensão de exprimir a liberdade. Neste sentido, torna-se cultura afirmativa, onde os indivíduos alienados são integrados ao *status quo*. “O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ela se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo” (1985, p. 147).

O indivíduo, na indústria cultural, se torna ilusório. Primeiro porque está integrado ao modo de produção padronizado, e segundo porque é tolerado pela indústria na medida em que sua identidade incondicional com o universal é inquestionável. Para citar alguns exemplos, Adorno e Horkheimer falam que a improvisação padronizada do jazz é um exemplo de pseudo-indivíduo, assim como os tipos originais do cinema que atribuem certos comportamentos padronizados como “deixar a franja cair sobre os olhos” para serem reconhecidos pelo público. Tudo isso é fabricação da individualidade. Assim, o reduzido à capacidade universal de marcar o contingente para que este seja conservado como ele é, o indivíduo perde sua posição de autonomia, sendo apenas, no dizer de Adorno e Horkheimer, “mera encruzilhada das tendências do universal, que é possível reintegrá-los a totalmente a universalidade” (1985, p. 145).

Na *Dialética*, a arte é tratada como um domínio próprio. Para os autores, ele se constituiu ao longo do tempo como arte burguesa. Sua idéia de liberdade como negação da finalidade social foi assustadoramente submetida ao pressuposto da economia de mercado. O valor de uso que era atribuído aos bens culturais passou a ser substituído pelo valor de troca e agora não se busca mais prazer na fruição estética e sim no status de ser bem informado. Nessa arte que gera pseudo-indivíduos, vale mais o prestígio conquistado do que ser um conhecedor. Os indivíduos tornam-se ideologia da indústria do entretenimento, onde fugir está fora de cogitação, pois estão marrados as instituições que os cercam.

4. Críticas aos elementos da indústria cultural

Para os autores da *Dialética*, a cultura é uma mercadoria paradoxal. Isso se deve ao fato de que ela não pode ser mais utilizada devido à confusão estabelecida entre seu valor de uso e seu valor de troca. Na tentativa de continuar reinando na consciência dos consumidores, a cultura como mercadoria se alia à publicidade. Esta, por sua vez, precisa ter menos sentido e mais poder de atração para exercer seu regime de monopólio que a torna toda-poderosa.

Adorno e Horkheimer percebem que os motivos que levam a essa cumplicidade entre propaganda e mercadoria cultural são marcadamente econômicos. “Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. [...] A publicidade é seu elixir da vida” (1985, p. 151).

Conforme criticam Adorno e Horkheimer, o princípio negativo da publicidade é baseado num dispositivo de bloqueio porque apenas podem participar dela aqueles que já estão incorporados ao mercado. É exigido uma marca, um selo. Quem não traz essa marca é economicamente suspeito. Os filósofos ainda ressaltam que a prática publicitária insiste em ser uma atividade indispensável para as empresas particulares. Se elas não puserem sob responsabilidade um produto ao poder deste setor, é como cometer uma infração com os grupos dominantes.

A publicidade parece não respeitar nenhum momento trágico da sociedade. Mesmo em períodos de guerra, afirmam Adorno e Horkheimer, a publicidade realiza seus anúncios como uma forma de demonstrar seu poderio industrial. O padrão de comportamento que ela segue é o da repetição constante. Contudo, isso não é o mais importante. Ela busca estabelecer uma subvenção dos meios ideológicos, uma vez que a pressão do sistema obrigou todo produto a fazer uso da publicidade, esta invadiu todos os setores da indústria cultural (1985, p. 152).

O resultado desta invasão foi a transformação da publicidade em arte pura e simples. Referindo-se a Goebbels, o grande *Propagandaminister* do Nazismo, Adorno e Horkheimer viram premonitoriamente sua sentença sobre a publicidade como *l'art pour l'art*, ou seja, a publicidade de si mesma é uma pura representação do poderio social.

Para explicar o triunfo da publicidade na indústria cultural, Adorno e Horkheimer utilizam o conceito de mimese atribuído nesse contexto a uma espécie de identificação que os consumidores estabelecem com as mercadorias culturais. Dessa forma, o contexto da sociedade industrial é a racionalidade econômica, em que os indivíduos se identificam a si

mesmos nos produtos comprados. Um amplo planejamento deve ser executado, seguido de sucessivos reinvestimentos no setor de consumo, para que consumidores submetidos a mimese compulsiva continuem gerando lucro aos grandes aglomerados econômicos.

A acumulação de audiência é o principal recurso e sentido da indústria cultural. Segundo os autores da *Dialética*, sua força está na ideologia que impõe sobre as massas. As criações culturais são simultaneamente comerciais e mesmo não subtraindo a subjetividade, causam em termos de audiência, consumidores de objetos culturais.

A subjetividade é fabricada pelo sistema que passa a dividir produção de bens e informação cultural. Ela é moldada através dos meios de comunicação e os tipos de subjetividades derivados deste esquema maléfico apenas corroboram a importância dada pela sociedade industrial ao fator econômico. Observa-se que em nenhum momento houve objetivos quanto à formação crítica e autônoma dos sujeitos, mostrando a total anulação do progresso iluminista quanto à emancipação do homem.

O progresso social se vê a mercê da mercantilização. Com isso, a regra geral válida é a da economia, neutralizando os outros elementos que formam o todo social. O próprio meio rural, cenário para várias experiências humanas, foi transformado pela técnica e pela mercantilização em instrumento de lucro e exploração capitalista.

O domínio da técnica na sociedade industrial não pertence exclusivamente ao homem. Ele mesmo se tornou escravo de sua criação, que exerce um poder estruturante e reorganizador. O todo passa a ser controlado pela mercadoria, transformando os sujeitos em objeto, em coisa trocada. Esse processo é chamado por Adorno de “coisificação”. Não só algo se converte em coisa, mas os fenômenos são identificados como coisas, uma ampla tendência a ser seguida pela sociedade. Unindo forças para implantar esta realidade, os meios de comunicação atuam por contágio constante. Tudo isso graças à desintegração da experiência no mundo, que legitima o oferecimento de lazer como prolongação do trabalho e da regressão ao domínio do próprio homem.

A produção cultural é oferecida como mercadoria pelos meios de comunicação. Isso representa um modo sociológico de possibilitar para os membros da sociedade o que a mercantilização, enraizada, suprimiu. Para se identificarem com as narrativas expostas pela produção cultural, os consumidores são bombardeados com exemplos de subjetivação. Não só quer a publicidade estimular a compra, como também oferecer ao mercado uma forma de sedução com as marcas anunciadas, pois pela posse destas, os sujeitos se sentiram diferenciados, adquirindo status, sem a indistinção inicial produzida pela igualdade do

mercado. Para Adorno e Horkheimer, “o que importa é subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante”, achando possuir a liberdade de escolha (1985, p. 153).

A linguagem se tornou uma ferramenta comunicativa poderosa para a sociedade de consumo, pois as coisas que são por ela oferecidas não possuem por si mesmas as características que dizem ter. As pessoas adquirem produtos etiquetados, que nada mais são do que figurações e enunciados especiais dos objetos: as mercadorias se tornam símbolos e os símbolos, mercadorias. O verdadeiro inimigo da indústria cultural já está derrotado, é o sujeito pensante. Todos podem ser como a sociedade todo-poderosa, renunciando à pretensão de felicidade e se entregando de corpo e alma à indústria.

Na visão de Adorno e Horkheimer, o indivíduo se torna algo ilusório para a indústria devido não apenas à padronização do modo de produção como também pela tolerância à questão de sua identidade incondicional com o universal. De forma que o individual reduz-se à capacidade do universal de marcar tão integralmente o contingente que ele possa ser conservado como o mesmo (1985, p. 144).

5. O processo da ideologia

Adorno e Horkheimer interpretam a função da indústria cultural no sistema capitalista como criação e reprodução de bens padronizados para satisfazer necessidade que são vistas como iguais. Os mais fortes economicamente exercem o poder sobre os mais fracos, prevalecendo o domínio da racionalidade técnica numa sociedade alienada de si mesma. Os monopólios culturais sujeitos a esta relação de poder e dominação são considerados pelos dois filósofos como fracos e dependentes. Com isso, revelam os verdadeiros donos do poder, cuja esfera na sociedade de massas não é submetida a uma série de expurgos. Além disso, a esfera dos monopólios culturais produzia um tipo de mercadoria que tinha muito a ver com o “liberalismo bonachão” e os “intelectuais judeus” (1985, p. 115).

Os produtos da indústria cultural oferecidos no mercado são apresentados e classificados de acordo com as novidades investidas para iludir o consumidor. Fala-se em termos de técnica, equipamentos e trabalho empregado na fabricação destes bens, influenciando seu valor comercial. Toda mercantilização das formas culturais é indústria cultural. Adorno e Horkheimer utilizam o termo para nomear o fenômeno do surgimento das indústrias de entretenimento na Europa e nos Estados Unidos no final do século XIX e início

do século XX. Eles analisaram e discutiram os filmes, o rádio, a televisão, a música popular, as revistas e os jornais argumentando que o surgimento da indústria de entretenimento resultou na padronização e na racionalização das formas culturais, e esse processo, por sua vez, atrofiou a capacidade do indivíduo de pensar e agir de uma maneira crítica e autônoma.

Os meios de comunicação, a serviço da indústria cultural, manipulam a percepção dos indivíduos, fazendo com que eles observem de forma ilusória a reprodução mecânica de sua vida. Os filmes exemplificam isso, pois tentam refletir a vida real das pessoas. É como se a vida dentro da tela do cinema se tornasse um prolongamento da vida real. Atualmente, segundo Adorno e Horkheimer, o consumidor de filme tem sua imaginação e espontaneidade paralisadas pelos efeitos dessa máquina, que produz velozmente os fatos diante dos seus olhos. As pessoas são modeladas de acordo com o estabelecido pela indústria cultural (1985, p. 118).

A forma e a estética da arte demonstram uma falsidade ideológica, por meio de sua imitação, vista como algo absoluto. A idéia que o liberalismo político-ideológico e o liberalismo econômico fazem do homem, ou seja, que ele se basta a si mesmo como indivíduo, como algo absoluto, é duramente criticado por Adorno e Horkheimer, porque ao mesmo tempo ele privilegia um forte individualismo e nunca se caracterizou por ser democrático e igualitário, como afirmara. Os ideais de liberdade controlados pela produção capitalista conduzem ideologicamente a massa, fazendo-a acreditar no mito do sucesso que é oferecido a todos igualmente, e que ao mesmo tempo escraviza através do poder da ilusão que acomete os homens.

Adorno e Horkheimer incluem nesta questão ideológica a arte séria e a arte leve. Para os filósofos, a separação entre estas duas esferas da arte demonstra as contradições sociais reinantes no mundo liberal. Segundo Rafael C. Silva, a obra de arte burguesa autônoma era consciente que não estava acessível às massas. Todavia, não sacrificou sua inacessibilidade em prol de uma apreensão facilitada, preservando seu valor de verdade. Já as massas estavam afeitas à arte de entretenimento, que lhes servia de passatempo (1999, p. 31). Assim, a arte leve é a má consciência da arte séria, que no sistema capitalista, perdeu a verdade de exprimir a negatividade da cultura (1985, p. 127).

A indústria cultural tem pior maneira de reconciliar a contradição entre essas duas formas de arte, através da absorção da arte leve pela arte séria ou vice-versa. A indústria cultural usa da técnica e dos melhores recursos para envolver o consumidor, levando até eles uma arte mais acessível de conteúdo vazio, repetido e muitas vezes abandonado. A ideologia da

indústria cinematográfica é mascarada como diversão. Com isso, ela se tornou um grande negócio visando satisfazer as necessidades de quem quer escapar do trabalho.

No entanto, o próprio cinema envolve o seu espectador na mecanização que reproduz o seu processo de trabalho. O homem, inserido neste meio dominado pelo processo composto de técnicas e operações padronizadas e mecânicas, acredita estar fugindo desta mesma realidade que envolve seu trabalho. Na verdade, ele não encontra o que procura, pois acaba sendo alvo de produtos absurdos, preparados e disfarçados através da arte popular, da música ou do terror, que evitam que o espectador tenha um pensamento próprio (1985, p. 128).

Este seria o lado masoquista da indústria cultural, retratado através de heróis nus como objetos de desejo, fazendo com que o espectador sintasse excitado buscando o prazer, mas ao mesmo tempo conservando o seu lado puritano ressaltado no romance. Até o riso é falso na sociedade falsa, pois rir-se de alguma coisa é sempre ridicularizar-se, incluindo a própria humanidade como objeto de paródia. Na sociedade observam-se os contrastes ideológicos que fazem parte das regras e normas que controlam o comportamento de diferentes pessoas.

Segundo Adorno e Horkheimer, “a diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer” (1985, p. 133). Isso significa sempre esquecer o sofrimento, mesmo que este seja mostrado através de uma reprodução cinematográfica como fazendo parte de um contexto artístico. Os indivíduos são persuadidos ao extremo e dificilmente tendem a colaborar para uma mudança. Os cálculos estatísticos da indústria cultural tentam esconder a ideologia que ela exerce sobre a massa.

As pessoas são forçadas pelo sistema a serem outros indivíduos. Graças ao artifício dos meios de comunicação, são expostas a um retrato da vida feliz, como se fosse um espelho ou uma janela da própria sociedade refletida na tela. A fraqueza de todos é mostrada pelas técnicas de reprodução, como algo distorcido, ou invertido. A diversão disseminada pelos meios de comunicação não só controla e difunde informação, mas também cria estímulos, modelos de vida discutíveis e falsos valores.

A diversão se alinha ela própria entre os ideais, ela toma o lugar dos bens superiores, que ela expulsa inteiramente das massas, repetindo-os de uma maneira ainda mais estereotipada do que os reclames publicitários pagos por firmas privadas. [...] A única impressão que ela ainda produz é a de uma lenga-lenga que as pessoas toleram nos *best-sellers* religiosos, nos filmes psicológicos e nos *women's serials*, como um ingrediente ao mesmo tempo penoso e agradável para que possam dominar com maior segurança na vida real seus próprios impulsos humanos (ADORNO e HORKHEIMER, p. 134-135).

Na parte em que Adorno e Horkheimer falam sobre as relações entre cultura e publicidade, referem-se à primeira como uma mercadoria contraditória submetida à lei do uso e da troca dentro do sistema, e que por sua vez acaba não sendo nem usada e nem trocada, fundindo-se com a publicidade. A cultura é destituída de sentido, retratando valores econômicos sustentados pela publicidade que se tornou o elixir de sua vida (1985, p. 151).

Por fim, constata-se que na indústria cultural tudo se transforma em artigo de consumo. A arte, a música, o cinema, o rádio, tudo pode ser comprado como uma mercadoria, transformando a cultura em algo negativo. Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural não é democrática, ela se submeteu à dominação do progresso técnico. Os meios de comunicação são usados de forma original e criativa para impedir o homem de pensar de forma crítica, de imaginar, adestrando consciências, que fazem com que o que é transformado para efeitos comerciais seja convertido em entretenimento para todos.

CAPÍTULO III

ADORNO E O PROGRESSO

No capítulo anterior, vimos que a história da razão ocidental foi marcada pela predominância da razão instrumental sobre a racionalidade social e humanística. O resultado desse processo levou o homem à dominação da técnica. O desenvolvimento da técnica fez surgir meios avançados de comunicação. Estes, por sua vez, criaram um imenso sistema que resultou no surgimento da indústria cultural, uma situação na qual os indivíduos não são mais donos de si, mas massa passiva de ser moldada segundo interesses econômicos. Diante deste cenário, Adorno respondeu criticando os fundamentos da indústria cultural. Com isso, desconstrói os mitos do progresso técnico, pois os mesmos diziam que a sociedade atual estaria mais bem desenvolvida do que em outras épocas.

Todavia, a maior preocupação adorniana tem sido o papel da arte neste contexto de crise racional. Por isso, ele elege a música como forma de mostrar os problemas do conceito de progresso compreendido apenas como avanço e melhoria dos mecanismos de produção de riqueza.

A música ocupa um espaço privilegiado na filosofia de Adorno, chegando até a se falar de uma filosofia atonal¹⁵. Como destacaram alguns de seus comentadores, ele foi por diversas vezes influenciado pela filosofia de Max Horkheimer, no intuito de alinhar uma mente filosófica rigorosa com uma sensibilidade mais estética do que científica. Diferente de seu amigo Horkheimer, que gostava de literatura, mas nunca procurou se aprofundar nesta área, Adorno foi motivado por uma infância marcadamente musical, levando-o a eleger a música como a expressão artística por excelência, cuja riqueza na execução e no detalhe leva a uma reflexão mais profunda e verdadeira sobre a sociedade.

O interesse de unir música e sociedade só aparece depois que suas tentativas como músico fracassaram. Ao retornar de Viena, onde estudou com professores do círculo de Arnold Schoenberg, Adorno escolheu a carreira acadêmica, mas sem deixar de lado o fazer música. Numa carta escrita para Thomas Mann confessa: “Estudei filosofia e música. Em vez de optar por uma das duas, durante toda minha vida sempre tive a sensação de, nesses dois

¹⁵ Filosofia atonal no sentido de uma teoria filosófica influenciada pela música contemporânea da Segunda Escola de Viena, onde compositores como Arnold Schoenberg difundiram um estilo de música mais livre e fora dos padrões da tonalidade vigente no século XX.

campos tão divergentes, estar exatamente em busca de uma coisa idêntica” (ADORNO apud JIMENEZ, 2001, p. 8).

De fato, em 1949, com a publicação de *Filosofia da Nova Música*, o filósofo frankfurtiano consolida sua formação filosófica com a musical, fundando uma estética da música moderna impregnada de filosofia da história. Toda sua vida na primeira década da Alemanha federativa foi marcada pela publicação de diferentes livros sobre música. Entre o já mencionado, estão *Versuch über Wagner* (1952), *Dissonanzen* (1956) e *Klangfiguren* (1959).

Durante muito tempo, Adorno contribuiu com ensaios e conferências que relacionavam arte, filosofia e sociedade, para impulsionar o projeto da *Teoria Crítica* e inovar a leitura das obras de arte, dando mais vida a nova vanguarda musical que surgia na Alemanha de novos tempos. Este Adorno tão caracterizado pela produção musical nunca deixou de fazer brilhantes comparações entre arte e sociedade. Segundo Wiggershaus, as obras de Adorno a partir de fins dos anos 1920 eram:

Uma combinação de amargura e romantismo, uma mescla de interpretação social das obras de arte e de interpretação da sociedade que toma como critério a promessa de felicidade aberta às obras de arte, a combinação de felicidade na expressão do sofrimento e do sofrimento na recusa sadomasoquista da busca de felicidade, a combinação de teoria da catástrofe e de pressentimento da liberdade, de esoterismo e violência verbal (2006, p. 547).

Neste terceiro capítulo que trata da abordagem do progresso a partir da *Filosofia da Nova Música*, o interesse maior é mostrar como sua apreensão de progresso pode se dar por intermédio de uma análise filosófica da produção artística, justamente observando a potencialidade que a obra representa para uma autêntica crítica dos mecanismos sociais que encobrem a verdadeira lógica da dominação.

Quer se resgatar a pequena afirmação que o filósofo frankfurtino faz no final de seu ensaio sobre o progresso: “Progresso é esta resistência em todos os graus, não o entregar-se à gradação mesma” (ADORNO, 1995, p. 61). Assim, a música seria essa forma de não se entregar ao sempre idêntico, seria uma forma de resistência contra a recaída na barbárie que o progresso leva consigo.

Neste percurso estão duas forças antagônicas, decisivas para ilustrar a noção de progresso: “Schoenberg e o progresso”, a primeira parte da obra *Filosofia da Nova Música* concluída em 1944; e a segunda parte “Stravinski e a reação”, terminada em 1948. A pesquisa deter-se-á mais na primeira parte, pois é a que expõe a tese do filósofo a respeito do progresso

na música. Arnold Schoenberg é o principal representante da Segunda Escola de Viena, e Igor Stravinski o compositor mais destacado das personalidades artísticas do século XX. Adorno os toma como pólos de seu pensamento dialético, analisando-os sem fazer qualquer proibição de critérios que não sejam o da coerência do material musical e sua técnica de emprego.

1. Panorama musical do século XX

Antes de analisar propriamente as idéias acerca do progresso musical em Adorno, é necessária uma rápida passagem pela história da música do século XX, pois seus escritos são profundamente marcados pela mudança de estilo e forma de composição. Principalmente na escola onde Adorno estudou música, o círculo dos compositores de Viena, surgem marcas profundas e pareceres rigorosos sobre a idéia de progresso na música. Para isso, como referencia será usada a obra *Uma Breve História da Música* de Roy Bennett para ilustrar os principais pontos de dúvida em relação ao problema da musicalidade na filosofia. Ao mesmo tempo, pretende-se também esclarecer alguns termos que possam não ser bem compreendidos por virem de uma linguagem musical e para não restringir a leitura apenas aos que conhecem alguns elementos de música. Deste modo, visa-se ampliar a discussão para relacioná-la ao verdadeiro tema: o conceito de progresso em Adorno.

Não diferente de outros períodos em que a música obteve expressivos avanços, a evolução sonora do século XX reúne tentativas e experiências que geraram novas tendências, técnicas e sons apurados. Sua gênese encontra lugar numa nova visão de se compor música com mais liberdade, o que cria, segundo Bennett, um resultado brilhante para a história da música. Para o autor, “à medida que aparece uma nova tendência, um novo rótulo surge imediatamente para defini-la, daí resultando um emaranhado de nomes terminados em 'ismos' e 'dades'” (1986, p. 68).

É de se ressaltar que estes novos rótulos musicais convergem, na sua maioria, em uma reação ao estilo romântico do século XIX. Muitos críticos musicais consideram essas tendências como “anti-românticas” e elencam algumas das técnicas que mais se tornaram autênticas no novo panorama musical. Destacam-se o Impressionismo, a Atonalidade Livre, o Expressionismo e o Dodecafonismo de Arnold Schoenberg.

Na contramão da nova música do século XX, ainda persistem compositores que preferem o uso de técnicas menos radicais. Alguns artistas compõem por meio de elementos extraídos da tendência identificada como “o apaixonado estilo romântico”. Entretanto, eles empregam expressivos graus de vitalidade rítmica em suas composições, além do uso da dissonância, o que faz deles sujeitos pertencentes ao novo horizonte da música contemporânea.

Roy Bennett lembra outro aspecto interessante da música do século XX. Diferente de outros períodos, que facilmente podia ser identificado por um único e mesmo estilo em comum com os compositores da época, essa nova fase da música apresenta uma mistura complexa de muitas e variadas tendências (1986, p. 69). Mas é possível, investigando profundamente quatro importantes componentes da música contemporânea, encontrar elementos que caracterizam ou marcam o estilo de uma peça como sendo do século XX.

Um primeiro destes elementos seria a melodia. As melodias das composições contemporâneas apresentam grandes diferenças de altura, fazendo uso frequente de intervalos cromáticos e dissonantes. Muitas vezes são curtas e fragmentadas, fora dos padrões longos e sinuosos da sonoridade romântica.

Nas harmonias, o uso da dissonância é radical e quase dominante em todos os momentos de execução da obra. Os acordes consonantes aparecem em proporção muito inferior, às vezes nem são utilizados totalmente, inclusive até evitados.

Em relação aos ritmos, estes são amplamente empregados de maneira vigorosa e dinâmica, com adesão a sincopados (a acentuação incide sobre os tempos fracos). Os compassos apresentam métricas inusitadas de cinco ou sete tempos, cuja inspiração muitas vezes surge da música folclórica. Há um verdadeiro uso de ritmos e métricas ocorrendo ao mesmo tempo, que criam a sensação de uma música impulsionada inexoravelmente para frente.

Os timbres muitas vezes empregados incluem sons estranhos, intrigantes e exóticos, não havendo qualquer restrição ao uso de sons desconhecidos e fortes que causam explosão e mistério. Existe um grande uso da seção de percussão e de instrumentos bem ritmados além de efeitos especiais vindos de aparelhagens eletrônicas e fitas magnéticas (BENNETT, 1986, p. 69).

Todos estes quatro componentes da música – melodia, harmonia, ritmo e timbre – estão presentes na música contemporânea, mas isso não significa que todos estejam igualmente representados em todas as composições. A utilização destes componentes é

variável e podem estar tanto um como outro numa determinada obra ou não, isto é, cabe ao ouvinte identificar os traços que surgem em cada momento de apreciação da obra.

A música do século XX é marcada por importantes correntes de envergadura teórica e metodológica. Roy Bennett apresenta as mais expressivas escolas e o modo como empregam seus conceitos no material sonoro. Mesmo sendo um modo diferente de fazer música, alguns artistas desse período estão transitando do estilo romântico do século XIX para os diversos aspectos musicais da música nova.

Compositores como o francês Pierre Boulez sugerem que a música moderna se inicia com a obra *L'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy. A obra de Debussy, uma das mais importantes em sua carreira de músico, seria a primeira e mais importante composição que se enquadraria no estilo conhecido como Impressionista. Este termo foi emprestado, segundo Bennett, do estilo de pintura de um grupo de artistas franceses que buscavam dar a suas obras uma mera impressão do real, de maneira que os olhos percebessem coisas apenas de relance (1986, p. 70).

Convicto de que deveria se afastar do estilo romântico alemão, Debussy procurou como os impressionistas franceses, dar às suas composições um caráter marcadamente distante e ao mesmo tempo que lembrasse o mundo real. Assim como os pintores impressionistas usavam um jogo de luzes e cores, Debussy buscava trabalhar com harmonias e timbres instrumentais para criar efeitos expressivos, como cores, em suas obras. Uma característica peculiar do artista, destaca Bennett, era o instinto musical operante, não preocupado em obedecer regras de harmonia. Isso fazia com que os acordes dissonantes tivessem uma penetração maior em suas obras, formando “cadeias de acordes” em movimentos paralelos (1986, p. 70). O efeito que Debussy criou em suas composições transmitia algo vago, fluídico e original.

Nas peças orquestrais, Debussy explorou várias combinações de timbres, ritmos fluidos e tessituras tremulantes. Ele buscava desenvolver um ambiente que mais sugerisse do que apenas definisse o real. Para Adorno, o estilo Impressionista representado por Debussy cria a seguinte cena: a civilização burguesa absorve tudo o que não se experimentou, fazendo gostar aquilo que não se sabe o que é, mas “logo é mal-interpretado e dá-se-lhe um sentido arcaico que ameaça a vida do próprio princípio burguês da individualização” (2004, p. 120).

A influência do *jazz* norte-americano também pode ser atribuído aos vários componentes estilísticos da música do século XX. Stravinski é um compositor, segundo Adorno, que absorve estes elementos do *jazz* em suas obras. A marca que este estilo imprime nas obras contemporâneas são uma vitalidade nos ritmos, por vezes fortemente sincopados. A

utilização de bemol em certas notas da escala musical, como a terceira e a sétima e grande interesse em sons de percussão (BENNETT, 1986, p. 71).

1.2. O progresso no estilo musical: a atonalidade.

Quando os músicos utilizam a expressão “tonalidade de uma peça”, eles se referem ao tom em que a mesma está estruturada. Por exemplo, se uma composição está escrita em dó maior, a tendência dos ouvintes é sentir fortemente a atração pelo dó, a nota *tônica* da música, ou seja, a que possui maior peso dentro de uma determinada tonalidade. Em seguida, na ordem de importância, vem a dominante, que no exemplo citado é a nota sol. O fato é que o ouvido percebe que a música começa num tom e conseqüentemente se sujeita a seu término na mesma nota inicial.

Alguns compositores do século XX começaram a introduzir em suas composições diferentes tipos de tonalidade. Essa técnica ficou conhecida como **politonalidade**, que consiste em utilizar dois ou mais tons ao mesmo tempo. Stravinski emprega a politonalidade em várias de suas obras, como *Petruschka* e *A Sagração da Primavera*. Ravel, em seu *Bolero*, usa três tons diferentes (dó, mi, sol), envolvidos simultaneamente (BENNETT, 1986, p. 72).

Certos compositores preferiam utilizar outro estilo musical que definitivamente se distanciasse da tradicional tonalidade. Surge assim o uso amplo da **atonalidade**. Como o próprio nome sugere, é a ausência total de tonalidade. A música atonal coloca à disposição do compositor todas as 12 notas da escala cromática¹⁶, podendo ser utilizada livremente sem nenhum tipo de restrição. Durante o período romântico, a atonalidade foi uma consequência lógica do emprego de trechos que quebravam a harmonia do todo. Certos compositores como Wagner usavam livremente acordes dissonantes cromáticos para dar um “colorido”¹⁷ especial em suas músicas. Os cromatismos passaram a ser amplamente introduzidos ao lado de ousadas e repentinas modulações atonais que em certos momentos deixavam o ouvinte confuso sobre a tonalidade sobre a qual a música fora construída. O sistema tonal (maior-menor) que durante 300 anos dominou a música ocidental começou a se enfraquecer e dar lugar a um novo modo de se fazer música.

¹⁶ A escala cromática é composta pelas 7 notas musicais: dó, re, mi, fa, sol, la, si, mais os semitons: do sustenido, mi bemol, fa sustenido, sol sustenido e si bemol.

¹⁷ Este efeito era alcançado introduzindo notas estranhas à tonalidade dominante da composição.

Debussy ampliou consideravelmente em suas obras a aplicação de técnicas atonais, como acordes dissonantes em movimento paralelo e da escala de tom inteiro. Com isso, contribuiu para que os procedimentos que levaram ao uso massivo da atonalidade se tornassem a própria essência do estilo dos compositores expressionistas (BENNETT, 1986, p. 72).

O termo Expressionismo é também oriundo da pintura, neste caso, vindo da escola expressionista que surgiu em Viena no começo do século XX. Os pintores dessa escola utilizava exageradamente tons vigorosos que pudessem expressar suas experiências e estado de espírito mais íntimo sobre as telas. Tentavam representar um mundo tenebroso e secreto, marcado por visões fantásticas do subconsciente pessoal. Neste mesmo espírito, inspiravam-se os compositores que se reuniram na figura de Arnold Schoenberg.

1.3. A Segunda Escola de Viena: a figura central de Arnold Schoenberg

A música expressionista buscava um exagero como na pintura, criando uma distorção do romantismo tardio. Seus artistas eram obcecados em despejar na música toda a carga de suas emoções mais intensas e profundas. O grande representante deste estilo é Arnold Schoenberg, que também era pintor. Entre os difusores de sua obra estão seus alunos: Alban Berg, que foi professor de Adorno, e Anton Webern. O professor e seus alunos trabalhavam juntos na capital austríaca, fazendo ficarem conhecidos como “A Segunda Escola de Viena” (BENNETT, 1986, p. 72-73).

Em sua primeira fase, a música expressionista estava ligada a harmonias que passavam a ficar cada vez mais cromáticas, levando-a à atonalidade. As características mais difundidas entre seus compositores são o uso de harmonias extremamente dissonantes e melodias frenéticas. Schoenberg, em 1899, escreve sua primeira obra expressionista no sexteto de cordas *Noite Transfigurada*. A partir daí, iniciou uma série de tentativas atonais que culminaram no Segundo Quarteto de Cordas composto em 1908, que inclui no terceiro e no quarto movimentos uma voz de soprano. No quarto movimento, Schoenberg abandona de vez a tonalidade.

No *hall* das mais importantes obras expressionistas atonais se encontram *Cinco Peças para Orquestra*, Op. 16, e *Pierrot Lunaire*, para soprano e cinco instrumentos de Schoenberg. De Alban Berg tem-se a bela ópera *Wozzeck* e *Três Peças para Orquestra*, Op. 6. De Anton

Webern, *Cinco Peças para Orquestra*, Op. 10. Este último caracteriza suas obras de maneira mais radical, usando instrumentos musicais de maneira separada, quase como se fossem solistas tocando músicas totalmente diferentes uma das outras.

Schoenberg se tornou uma figura bastante polêmica no mundo da música expressionista. Suas primeiras obras são atonais considerando o uso livre do material sonoro, abandonando o emprego do sistema maior-menor em favor do tonalismo. No entanto, ele chegou à conclusão de que deveria formular um princípio que substituísse de vez a tonalidade. Um procedimento de composição cuja finalidade seria dar unidade e coerência a uma peça atonal. Desenvolveu então um método chamado dodecafônico ou serialismo.

O funcionamento do dodecafonismo é explicado da seguinte forma: em uma peça, o compositor ordena inicialmente todas as 12 notas da escala cromática da maneira como achar conveniente. Formando uma sequência de notas, dá-se o nome de *série fundamental* que é a base para toda a composição. As notas da escala cromática possuem igual importância e por isso não devem aparecer fora de sua vez, mesmo que qualquer nota possa ser repetida. Além da forma original de execução, outras maneiras podem ser empregadas na leitura da série: de maneira *retrógrada*, quando é lida de trás para frente; e *inversa*, surgindo de baixo para cima (BENNETT, 1986, p. 73).

O dodecafonismo permite que as séries possam ser transpostas e utilizando qualquer nota da escala cromática. O compositor tem a liberdade de usar qualquer tipo de posição das notas, tanto horizontalmente como verticalmente para construir seus temas. Schoenberg reconhece que seu sistema oferece apenas o material básico – a série de notas. Espera-se que o artista coloque no trabalho todo o seu talento e imaginação para aplicar esse material na construção de temas e acordes, formulando padrões rítmicos e selecionando timbres instrumentais que melhor se adaptem à composição.

Webern e Berg adotaram o sistema dodecafônico de seu mestre, no entanto aplicando-o de maneiras diferentes. Berg usou livremente as notas seriais fora de qualquer ordem ou sequência, além de incluir outros materiais quando achava necessário. Ele conseguia efeitos que deixavam a série mais flexível e com implícitos acordes reconhecíveis do sistema tonal maior-menor. A série sobre a qual Berg baseou seu elogiado *Concerto para Violino* possuía estes tipos de características, e fora concebido como um *réquiem* em memória de uma jovem conhecida sua que morreu de paralisia infantil. Nesta obra, Berg desenvolve sua música atonal em torno de um coral, muito bem planejada e convincente.

As músicas de Berg foram consideradas pela crítica da época como obras mais acessíveis do que as de Schoenberg e Webern por justamente misturar técnicas seriais com harmonias próprias do sistema tonal.

Quanto a Weber, este emprega o dodecafonismo de maneira mais radical em suas obras. Em geral, ele busca formas perfeitas e estruturadas de composições que se assemelhem a certas flores e cristais minerais (BENNETT, 1986, p. 74). As composições principais do artista são a *Sinfonia*, Op. 21; o *Quarteto para Clarinete, Saxofone, Tenor, Piano e Violino*, Op. 22; e o *Concerto para Nove Instrumentos*, Op. 24.

Sem dúvida, a figura mais importante da nova música é Arnold Schoenberg, e Adorno o considera um verdadeiro representante do progresso musical. Em sua *Filosofia da Nova Música* apresenta suas obras como “as primeiras em que realmente nada pode ser diferente: são documentos e construção ao mesmo tempo” (2004, p. 41). Uma vez que sua preocupação é levar a arte ao reconhecimento de seu potencial cognitivo, Schoenberg, na visão de Adorno, luta contra a total regressão da sociedade, buscando promover uma verdadeira tomada de consciência do indivíduo perante a realidade que o cerca.

Schoenberg assumiu uma atitude tão polêmica a respeito do jogo quanto a respeito da aparência. Ele mesmo formulou sua dupla atitude da seguinte maneira: “A música não deve enfeitar, mas deve ser verdadeira” e “A arte não nasce do poder, mas do dever”. Com a negação da aparência e do jogo, a música tende ao conhecimento (ADORNO, 2004, p. 41).

É preciso ressaltar que, por mais admiração da figura de Schoenberg que tenha Adorno, ele o critica em diversas passagens da *Filosofia da Nova Música*, justamente pelo afastamento maior do atonalismo livre e pela implementação de uma técnica de dominação sonora do material musical. Como o próprio filósofo destaca, suas primeiras obras são mais atonais do que dodecafônicas, e isso o coloca um passo à frente do seu tempo. Este seria o progresso no âmbito da arte: sair do encantamento, seja do sistema tonal ou de qualquer outro sistema que inibe a liberdade do artista.

2. Música, Progresso e Sociedade: Adorno e a Segunda Escola de Viena

Dentre todos os filósofos que se dedicaram à filosofia e à estética musical, Adorno talvez seja o que mais se destacou em sua formação. Ele teve aulas de composição com

Bernhard Sekles e Eduard Jung, antes mesmo de ter sido orientado pelo famoso compositor Alban Berg da segunda escola de Viena. Além de Berg, Adorno estudou com Eduard Steuermann em Viena a partir de 1925. Todavia, o filósofo frankfurtiano já deixara sua marca artística com algumas obras executadas em público antes de sua mudança de país.

Para Adorno, Berg exerceu um importante papel em sua trajetória musical. Não foi apenas um professor de composição, mais um teórico da música, preocupado em discutir os elementos da pura técnica musical. Eram envolvidos pelas figuras filosóficas de Walter Benjamin, Kirkegaard, Husserl e também artísticas como Proust, Thomas Mann e Schostakovitsch. Em um poema escrito por Adorno para homenagear Berg em 1956, ele diz:

Berg estava vivo e sua música era apreciada pela sua expressividade, seu tom humano e também, sem dúvida, por sua plena sensualidade frente a seu professor Schoenberg. [...] Após a estréia de *Wozzeck*, em Berlim, em Dezembro de 1925, fomos passear pela cidade até a noite, e teve que consolá-lo pelo êxito, o maior da sua vida: se as pessoas gostaram, dizia ele, é porque algo estava errado (2006, p. 88).

As músicas que Adorno compôs, no entanto, parecem ter sido rejeitadas por ele em sua grande maioria. Seus textos de filosofia e musicologia não citam nenhuma de suas obras. Segundo Alberti da Rosa, a maioria dos trabalhos do filósofo eram *Lieder*, isto é, canções feitas para voz solista com acompanhamento de piano. Ele também teria criado algumas peças para orquestra de dimensões modestas (2003, p. 52).

Além de Berg, com o qual Adorno estabeleceu um contato por correspondência durante dez anos, Ernst Krenek foi uma figura central para o filósofo da música. O relacionamento com Krenek durou cerca de 35 anos. O que mais impressionava Adorno em Krenek era seu estilo de composição. Todavia, Krenek admirava o amigo pela sua capacidade de filosofar. Os dois se encontram pela primeira vez em 1924, quando Krenek experimentava suas primeiras obras com o atonalismo livre e com o dodecafonismo (ALBERTI DA ROSA, 2003, p. 53).

As composições de Adorno não o incluem no círculo dos compositores dodecafônicos rígidos como foi Krenek. A técnica de composição que Adorno empregava seria mais um livre uso do atonalismo, emancipado da tonalidade clássica, mas sem influência dos princípios de composição serial ou dodecafônica. Assim, fica uma pergunta a ser feita: porque um compositor habilidoso no uso de sons em série, não o teria utilizado em suas próprias músicas, exceto em algumas obras?

Segundo Jorge de Almeida, a técnica dodecafônica seria apenas para Adorno “uma etapa preliminar de organização do material, que justamente possibilita a realização da liberdade da fantasia” (2007, p. 249). Estudando as composições dos três maiores representantes da escola de Viena, o filósofo frankfurtiano concluiu que o sistema dodecafônico era utilizado por eles de maneira bastante particular, isto é, cada um extraia resultados extra-seriais. Na *Filosofia da Nova Música*, o próprio Adorno afirma que “Schoenberg violenta a série” por fazer uso de elementos residuais de tonalismo sem renegar o dodecafonismo:

Na realidade, Schoenberg considera a técnica dodecafônica na *práxis* da composição como uma pura e mera preformação do material. Schoenberg “compõe” com a série, domina-a com superioridade, mas também como se nada houvesse ocorrido. Daí resultam continuamente conflitos entre a constituição do material e o procedimento imposto a este (2004, p. 90).

Quanto a Alban Berg, este “se serve” da série para suavizar a dureza da construção dodecafônica, mas não deixando de criar uma atmosfera em que a técnica esteja quase que dominando todo o material sonoro.

[...] todo o esforço tende a não deixar que se distinga a técnica dodecafônica. Precisamente as partes mais felizes de *Lulu* estão notoriamente concebidas em função de dominante e movimentos cromáticos. A essencial dureza da construção dodecafônica fica suavizada até tornar-se irreconhecível (ADORNO, 2004, p. 89).

Em Webern, o uso da série é fetichizado para organizar um material estritamente rarefeito. O compositor quase que idolatra o uso do dodecafonismo como uma fórmula cósmica, como se tivesse sentido por si mesma. Adorno se pergunta por que Webern se preocupa em organizar algo que já não resta nada para organizar.

As relações de intervalos segundo as quais se ordenam os 12 sons são veneradas obscuramente como fórmula cósmica. A lei individual da série adquire um caráter fetichista, no momento em que o compositor imagina que esta tem um sentido por si mesma. Nas *Variações para piano* de Webern e no *Quarteto para cordas opus 28*, o fetichismo da série é estridente (ADORNO, 2004, p. 91).

Adorno considerava o dodecafonismo sem justificativa técnica para ser empregado como método de composição, afinal o compositor já tinha à sua disposição o material necessário para compor impregnado de dialética. Como sistema, ele representava uma obrigação de organização do material extra-artística sendo assim um retrocesso ao livre-

atonalismo. Para o filósofo frankfurtiano, o atonalismo livre das obras *Die glückliche Hand* e *Erwartung* de Schoenberg são os escritos estéticos que mais traduzem o sentido de progresso.

Pode-se dizer que Adorno entende o progresso musical como algo emancipado de qualquer amarra sistemática. Seu projeto é “anti-sistemático”, pois este é o antídoto contra a má subjetividade, ou seja, “não é a submissão ao esquema, mas a recusa ao procedimento esquemático na medida em que o princípio unificador da obra passa a ser contido na própria série, e não no uso de formas consolidadas” (ALMEIDA, 2007, p. 249).

3. Música, progresso e filosofia

A música é uma arte especial porque, mesmo sendo abstrata, dependente da realidade física e rica em parâmetros matemáticos, pode ser examinada de maneira a identificar seus elementos com o interior da sociedade. A sociedade é responsável pelo surgimento da obra e não o artista. Para Adorno, este gênio não existe. Os primeiros escritos sobre música do filósofo frankfurtiano aludem para um processo de mediação entre o mundo dos homens e os diversos modos de criação artística, como uma sinfonia, um romance ou escultura. Neste percurso músico-filosófico, Adorno soube extrair de figuras centrais da filosofia e do pensamento contemporâneo, como Hegel, Karl Marx, Max Weber e Freud, elementos que traduzem os diversos aspectos do progresso da arte, como o irrompimento do irracional na obra, submissão à dialética do material, a racionalização do procedimento composicional e o desdobramento da verdade.

A figura de Freud foi decisiva em alguns estudos sobre música para Adorno. Fugindo do nazismo em 1938, Sigmund Freud deixa duas notas preambulares sobre sua obra *Moisés e o monoteísmo* terminadas em dois lugares diferentes, uma em Viena e a outra em Londres. Seus escritos confirmavam a erupção da barbárie hitlerista como sendo resultado de suas teorias sobre o *Id*. Ao mesmo tempo, ele pôde trabalhar a idéia de subjetividade oculta na criação artística.

A dissolução de todo elemento preestabelecido não deu como resultado a possibilidade de usar à vontade tudo aquilo que a matéria e a técnica põem à disposição dos artistas, [...] mas estes se converteram simplesmente em executores de suas próprias intenções, que se apresentam como entidades estranhas, como exigências inexoráveis nascidas das imagens com que eles trabalham (ADORNO, 2004, p. 23-24).

Nesta citação extraída da Introdução de sua *Filosofia da Nova Música*, Adorno traz à tona os pressupostos teóricos do *Moisés* de Freud, como ele mesmo cita em nota, para estabelecer os postulados que irão nortear sua crítica ao fazer criador dos artistas. Sem dúvida, o interesse maior do filósofo é criticar aqueles que, como Stravinski, acreditam ser suficiente a forma do objeto de arte para isolar o ato criador de todo o contexto histórico e psicológico presente na gênese de sua composição. Do ponto de vista freudiano, Adorno examina a tese stravinskiana para colocá-la em suspenso.

Mas antes de se deter na discussão propriamente dita, é preciso analisar quais os pontos em que a psicanálise e a teoria crítica se encontram para estabelecer uma relação com a obra de Adorno. É possível notar que em várias passagens da *Nova Música*¹⁸, o filósofo tenha usado conceitos extraídos da psicanálise freudiana para apresentar a dualidade de Schoenberg e Stravinski, isto é, progresso *versus* restauração que tem uma raiz numa visão psicanalítica da música dos dois compositores. Em diversos trechos, encontram-se termos condizentes com a proposta: sublimação, repressão, infantilismo, etc.

Já não se trata de paixões simuladas, mas antes de movimentos corporais do inconsciente, de *shocks*, de traumas, que ficam registrados no meio da música. Atacam os tabus da forma, já que estes submetem tais movimentos à sua censura; racionaliza-os e transpõem-nos em imagens. [...] As primeiras obras atonais são documentos no sentido dos documentos oníricos dos psicanalistas (ADORNO, 2004, p. 40).

A música não precisa mais exprimir paixões simuladas, uma vez que não necessita se submeter a uma forma rígida de composição. No trecho acima, Adorno ainda fala que o material musical registra os movimentos do inconsciente, tornando-se eles mesmos o próprio elemento que determinará a forma. Conteúdo e forma são categorias da música que perderam sua validade na discussão de diferenças, pois a forma na nova música é o resultado de seu conteúdo dialético que está sempre em mudança.

A intenção de Adorno, desde a redação da *Dialética do Esclarecimento*, foi adentrar no mundo específico da arte para desmitologizá-la. Com a *Nova Música*, considerada pelo filósofo como “um excursão” da *Dialética*, o projeto da Teoria Crítica estaria ligado ao poder da arte de dar a resposta correta ao dilema existencial do homem-Édipo no mundo. A ferramenta freudiana se torna fundamental para esta finalidade, uma vez que vela as conexões dos objetos artísticos com as suas correspondências no mundo. Ao mesmo tempo, na *Nova*

¹⁸ O título da obra adorniana, *Filosofia da Nova Música*, passará a ser citado como *Nova Música*.

Música, Adorno não só se preocupa com esta ligação entre arte e mundo, mas com a organização dos sons em relação à estrutura íntima da personalidade. As duas grandes obras de Schoenberg, *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, são para o filósofo frankfurtiano uma ferramenta de leitura da “superposição de complexos harmônicos, como alegoria da complexa estratificação do sujeito psicológico” (ADORNO, 2004, p. 34). Na obra póstuma, *Teoria Estética*, as obras de arte são para a psicanálise,

sonhos diurnos; ela confunde-os com documentos, transfere-os para os que sonham enquanto que, por outro lado, os reduz, em compensação da esfera extramental salvaguardada, a elementos materiais brutos, de um modo aliás curiosamente regressivo em relação à teoria freudiana do “trabalho do sonho”. [...] Ao decifrar o carácter social que se exprime pela obra de arte e no qual se manifesta muitas vezes o do seu autor, fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social. (ADORNO, 1993, p. 19-20).

Os momentos de irrompimento do irracional são caracterizados desta forma por Adorno em sua filosofia estética. Eles são como interferências “que se introduzem contra a vontade do autor”, seja na pintura ou na música. O autor da *Nova Música* observa que a resistência de muitos artistas em fazer uso de toda a paleta cromática da escala de notas é como ver uma instituição presa a um tabu e que “remete à proibição do incesto” dito por Freud (ADORNO, 2004, 119).

No percurso de sua análise sobre o conceito de dissonância, mesmo que este exprima a emancipação das notas em relação ao sistema tonal, Adorno acredita que uma misteriosa cumplicidade desta com o tabu da ordem dominante tenha pairado na história da arte:

Talvez a emancipação da dissonância não seja na verdade, como ensina a história oficial da música, o resultado da evolução do romantismo tardio pós-wagneriano, mas a propensão a ela acompanhou como um hemisfério escuro toda a música burguesa, desde Gesualdo e Bach, e pode ser comparada talvez com a função que na história da *ratio* burguesa tem ocultamente o conceito do inconsciente (ADORNO, 2004, p. 124).

Uma simbologia própria domina o ambiente da nova música, voltada contra a reação. Segundo Alberti da Rosa, esta polêmica faz recordar o antigo *stil nuovo* renegado contra o *stil antico* na polêmica Monteverdi *versus* Artusi, quando este publicou em 1600 uma obra defendendo as formas composicionais do contraponto clássico, atacando as ousadas harmônicas contidas em madrigais de Claudio Monteverdi (2003, p. 58). Nesse ponto, uma das partes de *Pierrot lunaire* de Schoenberg, conhecida como *Mondfleck*, é composta segundo

regras do mais severo contraponto. Para Adorno o modo sistemático de composição é agora apenas uma recordação distorcida do que foi um dia:

Há composições modernas em cujo contexto estão ocasionalmente disseminados acordes tonais; e precisamente estes acordes são cacofônicos, e não as dissonâncias em cuja representação eles podem, de vez em quando, estar até justificados. Além disso, não é somente a impureza estilística a responsável pela falsidade desse acordes, mas o horizonte técnico atual, em que os acordes tonais chocam desagradavelmente, compreende hoje toda a música (ADORNO, 2004, p. 37).

Adorno pensa que não é possível imaginar o compositor isolado do mundo, como se as obras fossem fruto de um milagre criador. Beethoven, por exemplo, não pode ser sentenciado como mero entendedor de piano e apolítico. De fato, teria-se que estudar não o legado artístico de Beethoven, mas o seu ponto de vista exclusivamente musical. No caso, entendendo música como algo circunscrito à excussão de sons por meio de cordas, colunas de ar e metais. Segundo Adorno, o artista está ligado ao material por ele utilizado, é parte dele mesmo. Negar essa realidade seria deixar de pensar a pertença do sujeito à sociedade, pois “as exigências do material para com o sujeito provêm [...] do fato de o próprio material ser espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado através da consciência dos homens” (2003, p. 36).

O processo de produção artística está disposto em impulsos inconscientes. Por meio das leis da forma, os impulsos se integram com a obra de arte. Com isso, a consciência da realidade molda o homem e suas idéias, muitas delas alojadas no mais profundo âmago do inconsciente, aguardando uma sublimação que as traga novamente como objeto artístico acabado. O artista livre, na visão de Adorno, é aquele que pode alienar-se totalmente da realidade que formou seu *Ego*, e deixar os seus desejos aflorarem para vida. Beethovem ou Rembrandt são exemplos desta liberdade, pois se alienavam da realidade para constituírem um objeto autêntico da psicologia da arte (2004, p. 20).

A fim de decifrar a dimensão social da arte, a teoria da sublimação talvez seja a contribuição mais significativa de Freud, segundo Adorno, para compreensão de tal fenômeno. Contudo, as obras de arte não são apenas a realização dos impulsos ocultos do artista, mais a cristalização da libido, reprimida em “realizações socialmente produtivas”, que reconduzem o compositor de volta à sociedade. O filósofo frankfurtiano entende que a relação entre a sociedade que produz o material e o criador é uma interação imanente:

Por isso, a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística com um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção (ADORNO, 2004, p. 36)

A ópera de Berg, *Wozzeck*, é assinalada por Adorno como uma criação de estilo próprio, pois a personalidade infeliz é que dita a própria situação, neste caso, o sofrimento do soldado, que, diante do mecanismo da injustiça, se torna impotente. Assim, o estilo não é imposto de fora para dentro, mas algo empregado de maneira mais interna e intrínseca, sem recorrência a estilos esgotados do passado. O compositor ainda utiliza os procedimentos mais tecnicamente elaborados de sua época. É neste sentido que Adorno entende o progresso na música, numa sociedade mais radical.

Além de Freud, outra personalidade filosófica de maior influência nos escritos estéticos e filosóficos de Adorno é, sem dúvida, Karl Marx. Seus textos de teoria da sociedade e de economia marcaram toda produção sociológica da arte do século XX. Os principais conceitos de Marx são o processo de trabalho, os meios de produção e a relação entre trabalhadores e seus patrões. Seguindo o exemplo de seus colegas, Adorno construiu seu pensamento sobre as teorias de Karl Marx, mas não deixando de fazer suas críticas internas aos mesmos. Para os frankfurtianos, Marx é, segundo Olgária Matos, um filósofo central para questionar o conceito de teoria e o de dialética, pois a teoria revolucionária transmitiu para a práxis história suas insuficiências (2005, p. 21).

O mesmo padrão de estruturação que Marx via nas instituições da sociedade, tais como o direito e a religião, era também responsável pela origem da obra de arte ou que também fazia parte dela. O artista, como qualquer outro cidadão, não era imune às flutuações do comércio e das atividades econômicas, ou seja, sua atividade criadora também se regulava pela base econômica da produção humana. Nas obras de Adorno, os antagonismos sociais e sua relação com as forças produtivas se destacam como tema central.

Na *Nova Música*, a dialética adorniana é explorada a partir da oposição entre Schoenberg e Stravinski, conhecida como progresso *versus* restauração. A arte não é uma atividade autônoma, revela Adorno, pois sua linguagem estética não pode estar alienada dos demais fatores do mundo, isto é, tudo se encontra interligado em uma determinada ideologia ou momento histórico. Dessa forma, Stravinski é um compositor que emprega formas de expressão superadas, mas, para Adorno, ela tem a proteção e o reconhecimento da classe dominante, uma vez que esta visa sempre manter um conteúdo social superado. A realidade empírica da obra é comprometida, devido ao fato de ter se perdido no passado.

Segundo Adorno, a arte moderna enfrenta sérios desafios pela resistência em ser aceita como conteúdo social presente. A arte moderna não corresponde a um espelho do social, “mas sim a um negativo da sociedade” (MERQUIOR, 1969, p. 81). Assim, ela é combatida por utilizar de novas formas para se expressar, além de estigmatizada por sua incompreensibilidade. Para o filósofo frankfurtiano, a obra de arte contemporânea corre o risco de ser desprezada devido ao pouco caráter individualista e associal de seu conteúdo.

Na medida em que a arte constituída em categoria de produção de massas contribui para a ideologia imperante e sua técnica é uma técnica de opressão, a outra arte, aquela que está privada de funções, tem sua função. Somente essa arte em seus produtos mais maduros e coerentes reflete a imagem da repressão total, mas não a de sua ideologia (ADORNO, 2004, p. 92-93).

Nesta citação, Adorno expõe um quadro preocupante sobre a resistência. As pessoas já não vão a um concerto pela experiência estética, mas para dar continuidade a um ritual vazio e sem consequências, pois a idéia de humanidade foi posta de lado pela tendência geral dominante. Adorno explica isso afirmando que:

a tendência social geral, que eliminou da consciência e do inconsciente do homem essa humanidade que outrora constituía o fundamento do patrimônio musical hoje corrente, faz com que a idéia da humanidade se repita ainda sem caráter de necessidade e somente no cerimonial vazio do concerto, enquanto a herança filosófica da grande música somente por acaso atinge quem desdenha esta herança (ADORNO, 2004, p. 18).

A estrutura das obras e a estrutura da sociedade estão interligadas por um processo. Assim, a teoria da classe dominante de que o artista e sua produção são isolados de qualquer conexão com o mundo empírico não encontra sustentação porque o público, quando não se reconhece na obra de arte, é devido à recusa deste em aceitá-la como está constituída.

A tese burguesa examinada por Adorno, a saber, “Beethoven é compreensível e Schoenberg, incompreensível” está equivocada. Afinal de contas, na música moderna, se encontram cristalizados os mesmos elementos sociais e antropológicos que condicionam os ouvintes (ADORNO, 2004, p. 17). As dissonâncias, por serem difíceis de compreensão e quase inaudíveis refletem o estado de coisas da própria condição humana. Para Adorno não existe o gênio, mas a obra de arte genial (DUARTE, 1993, p. 129). Citando Beethoven, afirma que suas composições são um produto da divisão social do trabalho. O compositor é

também um trabalhador, pois está condicionado por seu instrumento específico de trabalho, sua técnica e material.

Em relação à música tradicional, Adorno afirma que seu conteúdo está distante da realidade que oprime o homem atual, ou seja, quem a experiencia não a vive como um homem do século XVIII ou XIX, em sua relação com as condições sociais e de estilo musical.

Na realidade, na concepção que o público tem da música tradicional, permanece importante apenas o aspecto mais grosseiro, as idéias musicais fáceis de discernir, as passagens tragicamente belas, atmosferas e associações. [...] Mas a estrutura musical que dá sentido a tudo isso permanece, para o ouvinte educado pelo rádio, não menos escondida numa sonata juvenil de Beethoven quanto num quarteto de Schoenberg (ADORNO, 2004, p. 18).

As obras de arte serão sempre socialmente mediadas, não podendo substituir o estudo específico da obra e de seu conteúdo. Por isso, Adorno, assim como fizera Marx, privilegia a produção artística em detrimento à recepção das obras. Nos conteúdos artísticos, o filósofo encontra elementos sociais sedimentados, portando conteúdos dialéticos e contraditórios, favorecendo, assim, o estudo científico das mesmas (JIMENEZ, 1977, p. 91).

Na *Teoria Estética*, Adorno lembra Marx em sua conhecida sentença “cada época existe para resolver os problemas que lhe são colocados”, justificando sua escolha em adotar a lei da correspondência dialética entre as forças de produção e o estado das forças produtivas (1993, p. 218). Esse problema da estrutura opressiva, que não permite às forças produtivas desencadearem uma mudança nas relações e modos de produção, parece estar exemplificada na arte moderna. Apoiando-se na crítica de Marx à ideologia, Adorno afirma que a arte moderna encontra correspondência na razão e na sociedade, para formar a estrutura dialética entre as forças produtivas. Entretanto, Marx compartilha do pensamento positivista de dominação da natureza pelo homem, isso porque ele acredita que o processo de trabalho está incorporado na maneira como ele deve controlar a natureza. No primeiro capítulo deste trabalho, foi feita uma abordagem a respeito da concepção marxista de progresso e dominação da natureza.

Em relação a Adorno, na *Dialética* fica explícito seu conceito de dominação da natureza, isto é, um caminho cíclico de retorno à mitologia. A dominação do mundo, apoiado na idéia de razão, se transformou em domínio e mecanização da liberdade, justiça e igualdade, o que desembocou no controle de consumo dos homens. Por isso que, o esclarecimento total pela razão é a própria derrota da razão. Adorno e Horkheimer deixam bem claro isso no início

do capítulo sobre “o conceito de esclarecimento”: “Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (1985, p. 19).

Depois de Marx, Hegel se torna o filósofo mais estudado por Adorno em sua *Filosofia da Nova Música*. Logo no começo da Introdução da *Nova Música*, há uma epígrafe extraída das *Lições sobre estética* de Hegel. No capítulo sobre Schoenberg, Adorno sempre faz algumas considerações sobre o filósofo para estabelecer um permanente diálogo que visa avançar em alguns conceitos e também fazer um contraponto crítico.

Hegel apresenta um projeto estético marcado pela apreensão do heterogêneo. Adorno radicaliza-o preocupando-se em não abarcar a totalidade do conceito para evitar uma situação de auto-referência. Suas intenções para Hegel são de buscar um desdobramento de verdade na arte, todavia por uma dialética neo-hegeliana. Na obra de arte, esta verdade se apresenta frágil e com isso seu conceito não pode ser usurpado pela verdade, pois segundo o autor da *Nova Música* a obra de arte nega a pretensão de verdade de uma totalidade não verdadeira.

A análise técnica demonstra que o momento de absurdo ou falta de sentido é um momento constitutivo na técnica dodecafônica; desta forma, aqui está contida, por um lado, a crítica da técnica dodecafônica no sentido de que a obra de arte total, inteiramente construída e portanto “coerente” em tudo, entra em conflito com sua própria idéia e, por outro, em virtude da incipiente falta de sentido, manifesta-se o caráter compacto inerente à obra (ADORNO, 2004, p. 103)

A discussão mais importante em relação à arte é a sua busca pelo conteúdo de verdade. Adorno não faz questão de pensar o estético a partir de referências como gosto ou prazer na fruição da arte. Para ele, a arte é conhecimento e como tal precisa ser analisada por um outro ponto de vista e assim Hegel se encaixaria muito bem em suas pretensões, uma vez que o filósofo investigou a vida do espírito e sua expressão pelas obras de arte. Também para Hegel a arte é uma das formas de se chegar ao conhecimento. Só para lembrar, ele concebe o progresso a partir de um processo histórico em que o espírito absoluto apreende o sentido no mundo e progride até chegar ao conhecimento de si. Quanto a isso, Adorno afirma na *Nova Música*:

Na verdade, o obscuro, que com o progresso do espírito recebe sempre novos ataques, renovou-se até aqui num aspecto diferente, graças à pressão que o espírito autoritário exerce na natureza interior do homem e na natureza exterior a ele. O obscuro não é o puro ser em si e para si, segundo se diz em passagens como a já citada da *Estética* hegeliana. Trata-se, antes, de aplicar à arte a teoria da *Fenomenologia do espírito*, para a qual todo imediatismo é

já em si mesmo uma mediação, ou, dito com outras palavras, um produto da autoridade (ADORNO, 2004, p.22).

Assim, a arte é pensada por Adorno segundo um processo hegeliano de conscientização do espírito. Mas o progresso ao qual o filósofo frankfurtiano se refere não é somente o do material, mas o progresso real na consciência da liberdade (1993, p. 235).

Para Adorno, se Hegel tivesse tido êxito em sua idéia de mediatizar a verdade por meio da filosofia da história, sua concepção teria que levar em conta também as infelicidades da própria história.

Outra idéia que Adorno explora em Hegel é a rejeição à imitação e à recorrência na obra de arte. “Os novos acordes não são os inofensivos sucessores da antiga consonância” (2004, p. 72). A arte não pode ser uma imitação, seja de sistema do passado ou mesmo da natureza, pois inibiria o artista de se expressar livremente em sua criação. Contudo, o artista pode fazer uso da natureza e dos sons que ela gera, mas somente como representação e não como algo mediado. Segundo Alberti da Rosa, em suas composições, Adorno explorou esses recursos, mostrando um estilo expressionista marcado pelo horror em meio à natureza irreconciliada (2003, p. 69).

Assim, Adorno considera como progresso na arte o emprego da técnica utilizada para o domínio do material. Isso seria um processo de desmitologização e de racionalização social, levando a uma conscientização expressa pelas obras de arte. Demandaria também uma total racionalização e um controle de todas as dimensões do material empregado.

É preciso ressaltar que este progresso não é cronológico. O que representa modernidade na arte é a interação da técnica com a experiência subjetiva e que esteja também sob uma orientação crítica. A relação entre música e sociedade presente na técnica é abarcada por meio das exigências históricas do material e pela avançada consciência das necessidades expressivas na sociedade e sua relação com as técnicas de composição. Mas Adorno adverte que, inserida no contexto de produção cultural, a arte só poderá se manter em progresso negando a si mesma.

O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar de modo convincente, é a totalidade desse movimento. Participa do conteúdo mediante a sua negação determinada. Quanto mais energicamente acontece, tanto mais as obras de arte se organizam segundo uma finalidade imanente e se constituem justamente assim, de modo progressivo, no contacto com o que elas negam (1993, p. 161).

Todavia, técnica e espírito continuam em uma relação íntima, assimilando-se e reproduzindo-se mutuamente. A partir do advento de novas técnicas, mais possibilidades de escolha o espírito encontrará, podendo empregar em diferentes momentos estas inovações. Mas Francisco Rüdiger alerta para o fato de que Adorno não imagina a técnica e o espírito em campos antagônicos. É preciso tomar cuidado para que um não seja mais endeusado que o outro, pois não se trata de estar contra ou a favor da técnica, mas de entender sua dialética (RÜDIGER, 2004, p. 103).

Para Jimenez, Hegel teria anunciado essa proposição da maneira como ele a entendia, isto é, prevendo o fim da arte romântica e o advento da arte moderna, que levaria ao fim da ditadura do conteúdo e da forma sobre a subjetividade artística, outorgando à técnica o domínio dos aspectos formais da criação e a liberdade de escolha e produção (1999, p. 22).

A relação da música com o social ou mesmo sua manifestação, Adorno vai buscar em Max Weber. Mesmo não sendo citado na *Filosofia da Nova Música*, o conceito de racionalização de Weber, compreendido como uma visão de mundo que propõe a iluminação de cada ato particular do cotidiano, está expresso na obra assim como outros elementos filosóficos vistos anteriormente.

Hoje, sob a pressão da organização econômica total, ambos os elementos se integram numa falsa identidade, numa convivência das massas com o aparato do poder, e junto com a tensão se dissolvem o estímulo criador do compositor e a força de gravitação da obra, que numa época ligava as duas coisas e que hoje já não está secundada pela tendência histórica (ADORNO, 2004, p. 27).

Weber entende que a racionalidade é aquela ação ou meio que pode ser empregada de maneira adequada para se atingir seus fins. Na *Dialética*, Adorno e Horkheimer abordam essa mesma questão ao falar sobre a dominação da natureza pelo homem através da técnica. Da mesma forma, Weber percebeu que a constante racionalização de todos os parâmetros da vida social levou ao progresso da cultura ocidental. No excurso 1 “Ulisses ou Mito e Esclarecimento”, os autores descrevem o processo de desmitologização do homem às custas da escravização de outros homens e de sua própria superação do sofrimento (1985, p. 81ss). A organização racional da sociedade ocidental também é vista por Weber como um crescente processo de ultrapassagem da frase mítica para o desencantamento, e este não só está presente nos níveis organizacionais da política, indústria e religião, como também se manifesta nas artes.

O conceito de racionalização de Weber adotado por Adorno trouxe também uma inegável realidade, isto é, o desaparecimento do mundo antigo dando lugar a uma terra totalmente administrada. Assim, a música e todos os elementos sociais se foram transformando mediante progressos em suas técnicas de produção. Como exemplo, cita-se o fato do monge beneditino Guido d'Arezzo ter reformado a escrita da música para poder ser possível a música nova (ALBERTI DA ROSA, 2003, p. 74). A proposta que Adorno faz é quase que um antídoto contra a resignação, a saber, uma reflexão racional das contradições sociais.

A racionalidade total da música consiste em sua organização total. Por obra da organização, a música, emancipada, queria reconstruir a integridade perdida, a força e a necessidade também perdidas, de um Beethoven, por exemplo (ADORNO, 2004, p. 60).

As obras de arte, no entender de Adorno, necessitariam da racionalidade para opor resistência à vida empírica. Segundo o filósofo frankfurtiano, a racionalidade instrumental provoca danos que a racionalidade estética poderia atenuar, pois “a desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem” (2004, p. 106). Assim, a elaboração e organização do objeto artístico estaria refletida nessa racionalidade estética. Na *Teoria estética*, Adorno observa que “todas as obras de arte, mesmo as afirmativas, são polêmicas *a priori*. A idéia de uma obra de arte conservadora contém algo de absurdo” (1993, p. 201).

Nenhuma obra de arte pode prosperar numa sociedade baseada na força sem valer-se, por sua vez, da força; mas assim entra em conflito com sua própria verdade e já não pode representar uma sociedade futura que não conheça a força e não tenha necessidade dela (ADORNO, 2004, p. 165).

A arte só poderá superar e resistir ao *status quo* e à repressão que ela opera na sociedade mediante o emprego da racionalidade de forma mimética. Aqui, a mimese já tem um caráter positivo para Adorno, entendida como assimilação num grau extremo da racionalidade instrumental no intuito de resistir e superar esta mesma racionalidade, possibilitando uma reconciliação da razão formal e da estética. No final do capítulo sobre “Schoenberg e o progresso” Adorno revela: “o mundo é a esfinge; [...] e as obras de arte se parecem à sábia resposta que precipita a esfinge nos abismos. Desta maneira, toda arte está contra a mitologia”. Para o filósofo frankfurtiano, trata-se de privilegiar a *boa* racionalidade, porque ela é mediada com fantasia (2004, p. 106)

4. O progresso musical em Adorno

Para chegar até um conceito de progresso musical, em que a discussão estética estivesse relacionada ao modo como Adorno apreendia os filósofos mais importantes de sua época, é necessário fazer um percurso sobre sua vida musical em relação à produção filosófica. É bom lembrar que Adorno retoma sua carreira de professor não deixando para trás o fato da música ser um elemento de análise da sociedade e de suas contradições. É relevante também destacar o relacionamento do filósofo frankfurtiano com compositores e teóricos da música com o qual ele travou diálogos marcantes. Ernst Krenek é um desses estudiosos que mais impressionou o filósofo da *Nova Música* com sua teoria do material musical.

Em 1924, quando Adorno participa de um festival de música em Frankfurt, onde é apresentado a Alban Berg, conhece também Ernst Krenek. Os dois mantiveram contato até os anos de 1930, inclusive no interesse de redigir um artigo para revista *Anbruch* sobre as questões do material musical enquanto produto histórico-filosófico. O trabalho que ele realizou junto de Krenek resultou no estudo posterior da *Filosofia da Nova Música*.

Adorno acreditava ter encontrado em Krenek um compositor de estilo rigoroso e preocupado com os rumos tomados pela música atonal. No entanto, Alberti da Rosa mostra que o conceito de nova música de Krenek não é o mesmo de Adorno, por afirmar que um conteúdo é impensável sem a forma. Já o filósofo frankfurtiano entende que “a forma da nova música seria dada pelo seu próprio conteúdo, o que seria a solução para compor música atonal resolvendo também a questão de uma distribuição inovadora dos sons no tempo” (2003, p. 86).

Isso mostra que Krenek estava preparado para discutir com Adorno. Na mesma revista, ele publicou o artigo “Liberdade e técnica”, que visava questionar o sistema de composição atonal, comparando sua técnica com a do tonalismo. Isso foi fato curioso para um compositor que guardava estreitamente consigo os cânones da técnica dodecafônica.

Krenek, segundo Alberti da Rosa, critica o neoclassicismo partindo da idéia de que o sistema tonal defendido por eles tinha como lei máxima as relações de hierarquia entre as notas, isto é, uma nota tônica exercia seu poder de atração sobre as demais, e que a composição consistia no jogo de afastamento e aproximação das tensões entre os grupos de notas. Os acordes formados pela aglomeração das notas poderiam ser construídos a partir de outro sistema, todavia diferente, isto é, que não reproduzisse as condições de relação e hierarquia entre os sons (2003, p. 87).

Assim, Krenek entendia o progresso como um salto conceitual que ultrapasse o relacionamento funcional entre notas ou grupos de notas. Entendia que para uma composição ser reconhecida como superior, precisava resolver o problema da atração entre os graus da escala desde a origem, para evitar a própria atração ou resolução harmônica. Por isso que considerava a música atonal como emancipação de todos os sons, existindo por si mesmo sem ligação com a escala musical. Mas ele alerta para o seguinte fato: a simples substituição de notas por notas pode levar a um engodo, é necessário que o material seja submetido a uma disciplina severa de tratamento (ALBERTI DA ROSA, 2003, p. 88).

Adorno apresenta uma contra-proposta à tese de Krenek, baseada no seu questionamento do problema material posto pelo compositor alemão. Para o filósofo frankfurtiano, é preciso mostrar como um gesto musical perde sua validade e se desgasta depois de ser empregado muitas vezes.

Entre intervalos maiores e menores do que a oitava há somente uma diferença quantitativa, não qualitativa. Por isso, efeitos de variação melódica como no exemplo de Weber – e como se apresentam em inumeráveis exemplos de Beethoven e Brahms – já não são possíveis; e a própria expressão que tornava necessário esse processo fica ameaçada, porque, uma vez que caíram todas as relações sedimentadas com o tempo e feitos habituais e com elas caiu toda diferença hierárquica dos intervalos, dos sons e das proporções formais, a expressão já não pode tampouco ser imaginada (ADORNO, 2004, p. 67).

Dessa forma, Adorno define o progresso na música como apreensão do material sonoro que esteja no mais alto grau de avanço em relação à sua dialética histórica. Para o filósofo frankfurtiano, isso significa que a obra só se mostrará progressista em sua coerência imanente, pois fácil seria a qualquer imitador se apropriar mimeticamente dos aspectos exteriores da dialética histórica, mas não de sua manifestação social. “O artista não é um criador. A época e a sociedade em que vive não o delimitam de fora, mas o delimitam precisamente na severa exigência de exatidão que suas mesmas imagens lhe impõem” (ADORNO, 2004, p. 38).

O protesto da música burguesa não espera uma reação para agir, se manifestando sobre a perda da liberdade do compositor, limitando-o a cumprir uma dialética do material. Essa dialética seria também limitada, no “sentido primeiro” do material, cuja mensagem original encontra-se na forma intocada. Mas quanto a isso, Adorno afirma que o compositor não tem condições de dispor livremente do material, uma vez que este encontra-se sedimentado no histórico-social, em que o artista está inserido. Também o próprio “sentido primeiro” do

material nunca poderá ser restituído: “o processo histórico no qual o perdeu é irreversível. Como hoje está morto, o acorde de sétima diminuta representa uma situação técnica geral que está em contradição com a atual” (ADORNO, 2004, p. 37-38).

A resposta a este impasse se dará ao aceitar a dialética do material e sua interação no momento histórico atual. Para o autor da *Nova Música* o “sentido primeiro” se restaura a partir da condição de que o compositor dominado possa agir na “desobediência total, da maior independência e espontaneidade possíveis. Até esse ponto o movimento do material musical é dialético” (ADORNO, 2004, p. 38).

Fora dessa possibilidade de desobediência, a tentativa de restituir o sentido primeiro da composição musical não obteria sucesso. Procedimentos harmônicos do período clássico, tomados e aplicados em um contexto contemporâneo, levariam, no dizer de Adorno, a uma composição apagada, impotente diante do pano de fundo histórico atual, em que o ouvido está habituado a procedimentos harmônicos mais complexos. As técnicas empregadas nestas composições que resgatam o antigo simplesmente estariam sucumbidas diante de outros elementos da composição artística, sem comunicar nada. Seriam apenas reminiscências históricas. Na *Nova Música* Hindemith é acusado por Adorno de continuar empregando essas técnicas:

A música em sua maneira de apresentar-se não deve tolerar contradições. Em sua juventude, Hindemith formulou este pensamento com grande energia: imaginava um estilo em que todos escreveriam de maneira idêntica, como ocorreu na época de Bach e de Mozart; e, como professor, ainda hoje Hindemith insiste nesse programa de nivelção (2004, p. 110).

Para Adorno, o progresso na música deve resgatar uma sensação de “sentido primeiro” de constelações sonoras para audição, não as já existentes, mas experimentar um momento especial da nova música, podendo fruir o estético cristalizado no histórico-social da arte.

O material musical escapou da lei eterna da tonalidade, a memória mítica da série harmônica. Suas leis tradicionais estão superadas e o material está mais claro e livre. Assim, o progresso musical resgata o sentido primeiro que não tem a ver com o arcaico, com as imagens sonoras do passado, mas com o domínio das novas imagens e figuras sonoras que são possíveis por meio do irrompimento do irracional na obra de arte e a máxima racionalização do procedimento composicional. Também é progresso a submissão dessas novas figuras sonoras à dialética do material, que elas também fazem parte e a recusa em apreender o heterogêneo. Estas são as características que permeiam toda *Filosofia da Nova Música*, obra

por excelência que reúne estudos de Filosofia, Música e Sociedade numa única temática: “A noção de progresso”.

Em suma, para Adorno, a música ocidental, considerada como uma construção cultural e também um imperativo do mundo físico, é o reflexo do espírito do homem que precisa ir além dos próprios limites teóricos “da natureza”, pois seu desafio é sempre “dar resposta à Esfinge, como Édipo, para poder seguir adiante” (2004, p. 106). A superação do sistema tonal é inevitável, pois imerso no processo histórico, os modelos e sistemas estarão sempre expostos ao desgaste. Assim sendo, não há porque ainda insistir em tutelar modelos estéticos ameaçados de superação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho analisou o conceito de progresso à luz do pensamento adorniano, tendo como referência de estudo seus conceitos de Filosofia, Música e Sociedade. Procurou-se enfatizar o diálogo entre a noção de progresso cunhada ao longo da história pelas correntes filosóficas tradicionais com a crítica de Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* sobre a dominação da natureza por meio da técnica. Em seguida, foi feita uma análise dessa crítica a partir de suas consequências na esfera subjetiva, abordando o conceito de indústria cultural. Não só atingindo os indivíduos, a dominação unilateral da técnica, chamada pelos autores de razão instrumental, provocou sérios danos à apreensão da obra de arte. Para Adorno, a obra de arte, em especial a música, possui elementos que denunciam o estado de coisas da própria sociedade e apresenta, em sua discussão mais recente, características que podem ser levadas em conta quando se fala em termos de progresso ou seu oposto.

Para focalizar a forma como Adorno define seu conceito de progresso, num primeiro momento abordaram-se as concepções tradicionais que caracterizam o progresso como sendo uma série de acontecimentos que convergem para um sentido desejável e específico. Em um segundo momento, mostrou-se que a noção universal de progresso não pode ser aplicada de maneira generalizada, mas apenas em culturas onde haja uma concepção de avanço em termos de qualidade material e intelectual, partindo assim para o estudo das correntes filosóficas do ocidente que introduziram diferentes formas de entender o progresso, seja como avanço técnico ou liberdade cognitiva.

No primeiro capítulo, a idéia de progresso como algo universal foi colocada em discussão a partir dos elementos filosóficos que permeiam o ensaio “Progresso” de Adorno. Neste estudo, observou-se que a análise do conceito de progresso só é possível considerando o fato que apenas se pode falar em progresso a partir da cultura que o identifica, assim também como o seu oposto, ou seja, a regressão. Ao estudar este conceito, o filósofo frankfurtiano resgata a história mostrando que a concepção agostiniana de redenção é o protótipo da idéia de progresso como aperfeiçoamento em todos os aspectos da vida humana, mas como marcha rumo a uma felicidade perdida. O auge desta noção encontra-se em Hegel e Marx quando ambos entendem o progresso como domínio sempre crescente da natureza por meio da ciência e da técnica.

Com o declínio dessa concepção a partir do século XX, diante das guerras e do fato da ciência ainda se mostrar capaz de aliviar o sofrimento dos homens, a idéia de progresso

permaneceu entrelaçada nas concepções filosóficas contemporâneas. Assim, Adorno buscou analisar e criticar cada uma delas em seus limites. Para isso, aplicou seu programa filosófico, que consiste em elevar a crítica ao máximo de sua potencialidade, transformando a reflexão filosófica numa atividade que exige do filósofo uma relação com as outras ciências.

Em seguida, procurou-se estabelecer uma abordagem entre a concepção adorniana de Filosofia com seus estudos sobre arte. Para o filósofo frankfurtiano, é necessário que a arte contemporânea exerça sua capacidade de crítica diante das manifestações contraditórias da sociedade. Ela não deve ser encarada como simples obra de arte fruto de uma mente brilhante, mas vista como capacidade cognitiva. A arte é conhecimento e pode se revelar progressista em diferentes aspectos. Cabe ao filósofo entender e aplicar a crítica dialética por meio dos elementos que a arte oferece, numa relação com a sociedade.

A obra de arte está ligada à sociedade por meio da criação e do material que é aplicado em sua composição. O artista não está fora das relações sociais e muito menos dos meios de produção. Enquanto servia a determinada finalidade, a arte permaneceu sobre a proteção de reis e mercenários, mas à sombra do progresso da ciência. Ao conquistar sua autonomia, se vê impedida da plena realização, pois seu potencial de conhecimento e crítica foi anulado pelos interesses econômicos.

O segundo capítulo propôs analisar este fenômeno a partir da crítica dialética formulada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Os dois maiores representantes da Teoria Crítica verificaram que o processo de desenvolvimento da razão foi marcada pelo predomínio da técnica em detrimento a outros aspectos da dimensão humana. O homem privilegiou o domínio da natureza apenas em relação à matéria. O programa do esclarecimento foi livrar da consciência humana o mito e o fantasma da falta de recursos para sobrevivência. Os mitos não mais se colocavam como resposta às necessidades sociais, apesar de terem representado um importante passo para a emancipação.

Os dois autores defendem a tese de que o mito já era o próprio esclarecimento, mas reduzido a figuras sobrenaturais que não existiam fisicamente. A ciência, com sua forma de manipular a natureza, voltou a aplicar os mesmos procedimentos de controle da natureza que o mito exercia através de rituais mágicos e segretos. Com isso, a dominação da natureza, tanto externa como interna (natureza humana) se transformou em valor inalterado levando ao predomínio da razão instrumental, isto é, tudo passa a ser considerado como instrumento ou objeto mensurável e analisável.

Por isso, a crítica ao progresso como conceito universal é ampliada na *Dialética*, pois este ficou configurado como domínio sempre crescente de algo. Mas para que haja progresso,

é necessário sacrificar ou mesmo enganar alguém no intuito de gerar um produto. Assim, a sobra do progresso, na sociedade burguesa, está marcada pela violência e pela dominação do homem sobre o próprio homem.

Este domínio é completo quando a racionalidade instrumental gera o total controle sobre as massas, oferecendo produtos padronizados e modelando seus gostos. A idéia de que a ciência fosse capaz de extirpar da terra toda dor e sofrimento é minimizada pelas cifras bilionárias do consumo. O progresso se vê então paralisado pelo poder econômico. A arte autêntica é substituída por um produto mais leve e agradável, para fortalecer as massas em seus momentos de folga, restaurando suas energias para retornar ao processo de trabalho que gera riqueza e ao mesmo tempo dependência e controle.

A indústria cultural, através dos meios de comunicação (rádio, televisão e cinema), oferece conteúdo de má qualidade e pouco formativo. A publicidade se torna seu carro-chefe, pois potencializa o interesse dos consumidores por estes produtos, apelando para estereótipos e clichês. Os indivíduos são transformados em coisas como também tudo é visto apenas como objeto passivo de ser utilizado. A face negativa do progresso é vista por Adorno e Horkheimer no preconceito que a sociedade impõe sobre si mesma, neutralizando o diferente e procurando sempre nivelar os desejos e vontades das pessoas.

Com isso, é possível pensar que Adorno tenha abandonado a noção de progresso por seu envolvimento com a razão instrumental. No entanto, ele aborda este conceito a partir de outro estudo, o da música. É por meio da análise musical que o filósofo frankfurtino percorre os elementos do progresso. Assim, esta noção só é possível enquanto pensada filosoficamente e tendo como objeto a música.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, analisou-se os elementos e conceitos que identificam a idéia de progresso musical em Adorno. Para isso, uma leitura dirigida foi realizada em torno da obra *Filosofia da Nova Música*, onde a figura de Arnold Schoenberg expressa o progresso da música. A justificativa para o uso da música como objeto de estudo se deve ao fato do próprio Adorno deixar em seus escritos a marca de uma influência musical vivida nos anos 1920 como aluno de composição de Alban Berg. O interesse pela música levou o filósofo a utilizar meios técnicos da música em sua concepção de progresso.

O modelo de progresso na música defendido por Adorno é expresso na forma de um processo fundamentado no procedimento técnico de grande apuro. Assim, a técnica se faz presente para desempenhar um papel fundamental na arte. A técnica constitui a chave de interpretação e resposta que o homem precisa demonstrar na sua luta em torno do enigma do mundo, levando ao interior das obras de arte.

As ferramentas utilizadas por Adorno neste percurso são oriundas da teoria crítica e da teoria da história. Por isso, recordando a atribuição que o filósofo dá à *Filosofia da Nova Música* como excuro à *Dialética do Esclarecimento*, procurou-se enfatizar nos dois textos a relação que reside na dialética da dominação da natureza pelo homem, no conceito de desmitologização das relações sociais e as conseqüências da própria técnica, que levava ao retorno à barbárie e ao mito, resultando na subjugação da natureza. Como visto na relação entre dodecafonismo e racionalidade, existe a possibilidade de haver uma boa dominação da natureza.

Na música, o conceito de progresso é colocado a prova perante os momentos históricos da civilização. Diante dos fatos mais marcantes deste processo, como o domínio da escrita musical graças à reforma de Guido d'Arezzo, a reforma das escalas dos tons no século XVIII que possibilitou a apresentação destes em uma mesma proporção, a transformação de modelos espontâneos e do improvisado em disciplinas organizadas e formuladas em idéias musicais, o surgimento de novas técnicas de construção instrumental, a união de instrumentos musicais que deram origem às orquestras e às várias possibilidades de construção e combinação de sons que levaram a um contexto de hierarquização, a música parece ter se convertido num objeto inferior ao que poderia ser.

O não avanço da música é a volta da mistificação, em que obras são compostas de maneira tonal. Assim, a arte deixa de ser uma experiência profunda. As obras que não progridem porque insistem em dizer o idioma da natureza, são imóveis diante da história. Mas é na música nova, persiste Adorno, acusada de ser intelectualizada ao extremo, sem alma ou até antinatural, que o progresso é representado por fazer a natureza oprimida se manifestar ao mundo.

Mas a obra de arte se encontra paralisada em seu progresso porque as pessoas não mais conseguem apreciá-la dado os procedimentos de controle da indústria cultural. Na Introdução da *Filosofia da Nova Música*, Adorno constata que o público ficou apenas sujeito à propaganda e à mistificação em torno do “evento” concerto de música clássica. Não existem mais apreciadores que elevam a arte à categoria de conhecimento, mas apenas os que “podem pagar uma poltrona e que querem mostrar aos demais sua cultura” (2004, p. 16-17).

Eis aí o problema da regressão ao mimético que Adorno vê disseminado em toda sociedade europeia. A música passa a ser reproduzida de maneira que anula seu potencial de progresso e transforma-se em algo vazio aclamado por milhões de ouvintes em teatros e plateias. Estes, por sua vez, idolatram seus ídolos, ou seja, peritos arranjadores instrumentais que criam inusitadas performances musicais. De fato, outra preocupação de Adorno foi a falta

de engajamento que muitos compositores de sua época manifestaram em torno da arte moderna. O exemplo mais marcante disso seria o de Stravinski, pois suas obras, recheadas de técnicas fascinantes e que apelam para a emoção, apenas visavam a um aperfeiçoamento que resgatou temas do passado para servir de entretenimento ao grande número de pessoas, ou até mesmo servindo como músicas de fundo para o cinema.

Foi por meio das aulas que teve com Berg e outros compositores da escola de Viena, que Adorno constatou essas tendências na música contemporânea, e por isso tentou trabalhar de forma que pudesse exercer uma crítica aos mecanismos que se instalaram na música europeia de sua época. Não exitou em buscar uma solução embasando-se nos procedimentos que a filosofia lhe proporcionava. Em outras ciências, como a política, a psicologia, a sociologia e a história, o filósofo frankfurtiano encontrou subsídios para sua crítica e a empregou fazendo uso de seus conhecimentos musicais.

A idéia de progresso musical só seria possível se a música desse um salto conceitual em sua relação com o mundo, isto é, superando o tabu da tonalidade e se revestindo de um novo formato. A solução encontrada foi o expressionismo, que rompia os obstáculos da formalidade tonal, mas trazia consigo um problema: como organizar música de maior duração?

Então, somente uma emancipação completa de todos os parâmetros musicais poderia ajudar no processo de constituição da nova forma de se compor. Assim, uma solução viável seria a criação de peças curtas ou implementadas com textos poéticos, possibilitando a máxima liberdade de uso do material artístico, da série de notas. É interessante notar que os parâmetros musicais físicos da música (altura, duração, intensidade e timbre) estão em íntima ligação com as expressões da realidade humana, e então sua capacidade de ser diferente mostra em maior escala a esperança de uma sociedade que progrida em todos os aspectos.

A música atonal é vista por Adorno como possibilidade de realização do progresso, pois explora ao máximo a interação entre harmonia e contraponto¹⁹. Isso porque um acorde com sons “dissonantes” evidencia a potencialidade de outros sons individuais, cada um podendo se mover sem depender de uma nota tônica. Na sociedade, os indivíduos, em pleno uso de sua liberdade, poderiam interagir uns com os outros sem a tutela de esteriótipos ou ideologias que prendem o progresso a determinados conceitos.

A arte emancipada não é apenas atonal. Para que uma criação seja reconhecida como tal precisa estar em acordo com o tratamento que seu material está submetido. O próprio

¹⁹ Contraponto é uma disciplina teórica da música que considera as relações entre as alturas e durações dos sons pela perspectiva do movimento.

material escolhido pelo compositor revela seu tratamento, quando este o organiza de maneira racional, onde as notas não estão lá por acaso. Adorno sabe que as obras de arte são mediadas em si mesmas e a própria forma empregada revela escolha do artista quanto ao material empregado. Para o teórico da nova música, a forma é conteúdo, e o conteúdo é forma. A música em sua história sempre se viu a mercê de “sons” que ditavam seu estilo. Também estava ligada ao modo de produção e distribuição de seu consumo e por fim, seu material era mediado historicamente enquanto progresso, que na *Dialética do Esclarecimento* significava o crescente domínio da natureza e a racionalização de todos os aspectos da vida social. Por isso que Adorno incluiu em sua análise da música, a filosofia, para mostrar que história e sociedade se refletem no material sonoro, levando ao progresso na música.

Por fim, os dois pólos de oposição na *Filosofia da Nova Música*, Schoenberg e Stravinski, são utilizados por Adorno em sua dialética negativa de maneira a desvelar a potencialidade dos dois compositores. Ele não é partidário nem de um nem de outro, mas os utiliza para denunciar a restauração enquanto farsa do novo, mesmo que recuperando a utilização da técnica serial, como fizera Stravinski.

Assim, a música é tratada filosoficamente por Adorno como modelo de progresso, pois seu uso tradicional já se esgotou, mas sua nova face representada pelos compositores da Segunda Escola de Viena, encontra incompreensão e resistência diante do público. Por isso que perguntar sobre se há ou não progresso é perigoso quando existem forças que tentam restaurar o sempre igual. Na verdade, prevalece a idéia de que mesmo a pergunta sobre o progresso é uma busca do mesmo e tal possibilidade ainda permanece. Só é possível para Adorno fazer filosofia da música enquanto filosofia da nova música.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Theodor W. Adorno:

ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Orgs.). **Teoria crítica, estética educação**. Campinas: Unimep, 2001a. p. 11-18.

_____. Alban Berg. In: _____. **Escritos musicales I-III**. Trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madri: Akal, 2006.

_____. **Actualidad de la filosofía**. Tradução de José Luis A. Tamayo. Barcelona: Paidós, 1991.

_____. **Dialéctica negativa**. Tradução de Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Akal, 2005.

_____. **Filosofia da Nova Música**. Tradução de Magda França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Minima Moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001b.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. 2.ed. In: BENJAMIN, W.; HABERMAS, J.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 165-191.

_____. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução de Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

2. Obras sobre Theodor W. Adorno:

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Mexico: Siglo XXI ediciones, 1981.

COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

DUARTE, Rodrigo. Notas sobre modernidade e sujeito na Dialética. In: _____. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. **Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Mímesis e racionalidade**: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

JAY, Martin. **As idéias de Adorno**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.

JIMENEZ, Marc. ADORNO Theodor, 1903-1969. In: HUISMAN, Denis (org). **Dicionário dos filósofos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Para ler Adorno**. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. **O que é Estética**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

REZENDE, Vani Terezinha de. **Adorno e a Astrologia**. São Paulo: Humanitas, 2006.

ROSA, Ronel Alberti da. **A gênese do progresso**: influências estéticas na Filosofia da Nova Música de Theodor W. Adorno. Caxias do Sul: Educs, 2003.

RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**: Adorno e a escola de Frankfurt. Porto Alegre: Edipucrs, 1996.

SIQUEIRA, Antonio Carlos. **O conceito de progresso musical em T. W. Adorno**. Belo Horizonte: Fafich, 1993.

ZUIN, Antônio Álvaro S.; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVIERA, Newton. **Adorno**: o poder educativo do pensamento crítico. Petrópolis: Vozes, 2000.

3. Obras em Geral:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986. (Cadernos de música da Universidade de Cambridge).

BRONNER, Stephen E. **Da Teoria Crítica e seus teóricos**. Campinas: Papiрус: 1997.

DELUMEAU, Jean. **Mil anos de felicidade**: uma história do paraíso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

JAY, Martin. **La imaginación didéctica**: una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950). Trad. Juan Carlos Curutchet. Madrid: Taurus, 1974.

KANT, I. Resposta à pergunta: que é “Esclarecimento”? In: _____. **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 2008.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do Iluminismo. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2005. (Coleção logos)

ROSSI, Paolo. **Naufraágios sem espectador**: A idéia de progresso. São Paulo: Unesp, 2000.

SILVA, Rafael Cordeiro. A atualidade da crítica de Adorno à indústria cultural. **Educação e Filosofia**, v. 13, n. 25, jan./jun., 1999, p. 27-42.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt**: história, desenvolvimento teórico, significação política. Tradução do francês de Vera A. Harvey. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.