

# MUSICA E FILOSOFIA NA DIALÉTICA NEGATIVA DE ADORNO

Lia Tomás\* e Juliano Gentile\*\*

## **RESUMO:**

Este trabalho visa analisar o papel da música no pensamento filosófico de Theodor W. Adorno, especialmente no livro *Dialética Negativa*, uma de suas últimas obras. Neste, evidencia-se a busca por uma filosofia que incorpore o elemento de negação na formação do conceito, de modo a evitar que este seja uma “síntese totalizante”, portanto reificada. Aí reside a proximidade com a música (instrumental), ou seja, na inadequação entre expressão e coisa, pois, por não ter um significado fixo, determinado, a música poderia indicar a não-identidade entre o conceito e aquilo que ele significaria. Em outras palavras, a música é requisitada para explicitar a insuficiência da linguagem conceitual.

## **PALAVRAS-CHAVE:**

Música; filosofia; dialética negativa; Adorno

## **ABSTRACT:**

This work tries to analyze the role of music in the Adorno's philosophical thought, especially in *Negative Dialectics*. In this book, there is a search for a philosophy that incorporates the negative element in the formation of the concept in order to avoid the reification of the “full synthesis”. The author emphasises the proximity of this philosophy with the (instrumental) music, because the music hasn't a fixed meaning and it indicates the inequality between the concept and what do it mean. In other words, the philosophy could learn with music how to make explicit the insufficiency of the conceptual language.

## **KEYWORDS:**

Music; philosophy; negative dialectics; Adorno

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo abordar alguns aspectos da relação entre música e filosofia no livro *Dialética Negativa*, de 1966, que constitui, ao lado da *Teoria Estética*, as duas grandes obras de maturidade da produção intelectual de Theodor W. Adorno. Essa tarefa depara-se de início com o fato de que as referências diretas não só à música, mas às artes em geral, são raras ao longo do livro, o que no entanto não nos permite falar que se trata de uma obra que não se insere no âmbito estético, uma vez que muitos conceitos trabalhados na *Dialética Negativa* serviram de base para a redação da *Teoria Estética*, de tal forma que a presença desses acontece de maneira implícita. Assim, tendo em vista tal relação, essa comunicação será apresentada em três partes, sendo a primeira delas dedicada justamente ao recurso à arte e especialmente à música na constituição do programa filosófico adorniano. A segunda, mais geral, é voltada à proposição de um conceito positivo de esclarecimento na *Dialética Negativa*. Finalmente, uma terceira parte relaciona mais especificamente o quanto a música é solicitada nessa proposição.

---

\* Profa. Dra. Lia Vera Tomás é titular e coordenadora do programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp

\*\* Juliano Gentile é pós-graduando do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp e bolsista da CAPES (jgentile4@gmail.com).

## 1. O LUGAR DA MÚSICA NA FILOSOFIA DE ADORNO

Para se compreender o lugar que a arte ocupa no pensamento de Adorno, é preciso considerar que a elaboração de sua teoria estética caminha ao lado de sua atividade como crítico literário e principalmente musical no embate com as obras de arte de seu tempo. Não se trata então de uma teoria a partir de grandes estéticas do passado como eram os sistemas de Kant e Hegel, por exemplo. Como coloca Jorge de Almeida em sua tese de doutorado, *Música e Verdade – A estética negativa de Theodor Adorno*, “A Teoria Estética de Adorno é por isso o coroamento de toda uma vida dedicada à crítica musical e literária. Neste sentido, explica-se a importância do conteúdo histórico da reflexão sobre a questão do conteúdo de verdade das obras”(ALMEIDA, 2000, p.147). Ou seja, ao trabalhar com conceitos como “falso” e “verdadeiro”, Adorno leva em conta a historicidade das obras, embora sua argumentação se dê em bases filosóficas. No recurso às artes, vistas como capazes de formalizar conteúdos de verdade, Adorno volta-se à estética como campo de possibilidades de expressão não submetido à reificação, ao contrário do que acontece com a linguagem filosófica e principalmente a ordinária.

Dentro desse panorama, a música, mais do que as outras artes, emerge no pensamento adorniano como um campo privilegiado pelo seu caráter não figurativo, o que permitiu ao filósofo desenvolver em outras obras a auto-crítica da razão presente na *Dialética do Esclarecimento* por meio da análise da racionalização do material musical, tomando a forma musical como peculiar portadora de processos de racionalização. É a idéia de que a música gera problemas que escapam ao campo estritamente musical, idéia de que o desenvolvimento das formas musicais tem muito a dizer enquanto história da razão. Dessa maneira, a partir do interior das obras musicais e não do fenômeno musical em geral, Adorno debruça-se sobre questões como a dissolução da experiência da temporalidade, os dispositivos racionais de dominação da natureza e o estabelecimento de uma gramática dos afetos que submete a expressão da subjetividade a uma relação direta de identidade, questões que podem ser expostas justamente na interface entre música e filosofia.

Essa recorrência ao conteúdo musical não é certamente um caminho comum na história da filosofia. Há, de fato, muitos pensadores que escreveram obras dedicadas à música. Platão já havia estabelecido a função disciplinadora da música ao condenar certos modos que “amolecem” o espírito no livro IV da República, Descartes desvinculou a harmonia musical da harmonia celeste em seu *Compendium Musicae*, Rousseau, que também era compositor, dedicou-se a escrever sobre a função da harmonia e da melodia, gerando uma querela com Jean-Phillipe Rameau que, por sua vez, havia escrito um tratado de harmonia. Enfim, existem alguns exemplos, mas a reflexão estética sempre esteve mais vinculada com a literatura e com as artes visuais. Hegel, por exemplo, absteve-se de um aprofundamento do conteúdo musical por considerá-lo, no capítulo dedicado à música em seu *Curso de Estética*, demasiado abstrato, já que os sons não têm significantes como a linguagem e a relação entre eles era extremamente formal. No entanto, a incompatibilidade apontada por Hegel entre a produção de sentido e o processo racional da composição musical ganha outro contorno no romantismo alemão, e aqui falamos da música instrumental. Autores como Herder, Schelling, August e Friedrich Schlegel, entre outros, viam na música efetivamente um meio privilegiado de reflexão filosófica, justamente pela ausência de uma representação concreta, o que a tornaria o meio por excelência para a exposição da metafísica do sublime. Isto é, exatamente pela inadequação a uma representação sensível, a música exprime o que, para a linguagem, é indeterminado. Mesma idéia que partilha Schopenhauer quando coloca a música no topo do seu sistema das artes, pois ela seria a única arte capaz de apresentar o essencial, o *em-si* da aparência. É a essa tradição que Adorno que se filia, não pela questão, candente à época, da representação da essência dos sentimentos, mas pela concepção da música como capaz de

formalizar aquilo que foge à determinação de um significado. Adorno também parte do diagnóstico da insuficiência da linguagem significativa, que se frustra ao tentar dizer o absoluto mediatizado, enquanto que a música o faz diretamente. Embora, e este é um ponto que será retomado, ao alcançar o absoluto de maneira imediata, ao mesmo tempo esse absoluto se esvai, ou melhor, cega o olho pela luz excessiva.

Esse projeto filosófico, vale ressaltar, gerou leituras diferenciadas das obras de Adorno, muitas delas problemáticas por separarem análise musical e elaboração filosófica. Tem-se assim, por um lado, aqueles que colocam os textos sobre música na margem do pensamento adorniano, como se fossem exteriores e pouco decisivos na constituição de conceitos centrais de sua teoria. Tais interpretações apóiam-se na *Teoria Estética* desvinculando-a de questões pontuais relacionadas à música. Por outro lado, tem-se uma leitura que exclui dos textos suas razões filosóficas e procura neles apenas análises formais de obras sob um ponto de vista estritamente musical, o que ocasiona frustração devido à escassez de tal abordagem por parte de Adorno, e ainda levanta o questionamento sobre a real contribuição do filósofo para a teoria musical. Esse desconforto diante dos escritos musicais de Adorno acontece porque esses talvez tenham o que a comentadora Anne Boissière chamou de “estatuto estranhamente indeterminado”<sup>1</sup>. Qual o lugar que eles ocupam no interior de sua filosofia? Para responder essa questão, vale inicialmente insistir na idéia de que não se trata de uma teoria geral da arte que se anteciparia aos fenômenos estéticos, e sim de uma teoria filosófica da obra que, ao invés de fornecer categorias prévias, se realizaria por meio do confronto entre o conceito e o atual estágio da produção artística a partir das obras, pois “a consciência do antagonismo do exterior e do interior imanente à arte faz parte da experiência artística”(ADORNO, 1970, p.384). Assim, ao pensarmos num primado do objeto, não se trata de um desprezo do conceito em favor de uma experiência pré-reflexiva que indicaria uma relação direta do sujeito com a coisa. A recorrência à música se dá pelo fato de ela poder formalizar o que não é redutível ao conceito, que, ao se constituir, aglutina a diversidade da experiência a um predicado de identificação positiva. Daí a diferença entre formalização e conceitualização. A música ganha em Adorno a dimensão de ser um modo especial de reflexão dentre as outras artes capaz de apontar os limites da prosa comunicacional ao formalizar o que “os conceitos oprimem, desprezam e excluem”(ADORNO, s/d, p.11).

## 2. A RECUPERAÇÃO DA DIALÉTICA

No prefácio da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer anunciam as dificuldades em levar a cabo a proposta inicial do livro, isto é, descobrir porque a humanidade, em vez de se desenvolver a um estágio verdadeiramente humano, se afunda em uma nova barbárie. O que está por trás dessa empreitada é a elaboração de uma auto-crítica totalizante da razão, esta denunciada como mistificadora na medida em que inverte seu propósito inicial de emancipação para transformar-se em seu contrário. Focar-se em tal inversão poderia indicar um descompasso entre teoria e práxis, como se essa última tivesse ultrapassado a primeira. Eis o tipo de interpretação que Adorno nega, mas que, como ele mesmo comenta, dá subsídios para as acusações de que a filosofia caiu em futilidade ao apartar-se totalmente da realidade, pois, transformada numa ciência particular, estaria condenada a voltar-se eternamente sobre si mesma. As primeiras palavras da introdução à *Dialética Negativa*, referentes à idéia de que a filosofia se mantém viva porque perdeu seu momento de realização, nos insere no debate adorniano e contradizem essas interpretações. Segundo Adorno, o problema estaria, antes, na própria forma de aplicação do conceito, que no

---

<sup>1</sup> Termo extraído do livro *Adorno: la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

capitalismo tardio seria invertido já no momento mesmo em que é colocado. Em outras palavras, não se pode falar de uma insuficiência na passagem do conceito à suas expectativas de determinação da experiência e sim, no caso, no próprio questionamento do conceito de passagem, ou melhor, na ruptura entre o conceito e si mesmo.

O que Adorno insiste é no retorno à filosofia como forma de análise crítica aos modos de racionalização da sociedade contemporânea, que teriam naturalizado estruturas de racionalidade que impedem a compreensão dos processos de inversão do conceito na efetividade, o que explicaria a facilidade com que as teorias são deglutíveis no mercado, mesmo as que se lançam contra ele, pois são expostas como opiniões concorrentes. O ato de opor-se é transformado também numa mercadoria, principalmente se pensarmos na mediação da linguagem. É por isso que ele fala num “desencantamento do conceito”, isto é, numa reflexão sobre seu próprio sentido para impedir que seja tomado como absoluto. Sendo assim, seu projeto é o da recuperação da dialética, tomada como um processo capaz de fornecer um conceito positivo de esclarecimento a partir da incorporação do não-conceitual na constituição do conceito, o que se daria num primeiro momento “libertando” a dialética de uma natureza afirmativa, presente desde Platão, e explorando seu aspecto paradoxal. À primeira vista pode parecer irônico ou um mero jogo de palavras, mas se considerarmos que a filosofia necessariamente opera com conceitos, que são inevitavelmente limitados, fica mais fácil compreender a proposição de Adorno de incorporar o não-conceitual como “antídoto” para a filosofia que não deseje transformar sua essência conceitual em absoluto. Assim, ele aponta a possibilidade da dialética indicar que os objetos superam seu conceito, o que evidenciaria a insuficiência do pensamento. Na dialética, o conceito é um componente dentro de um processo que se dá no interior da consciência capaz de modificar a apreensão do mundo posto pelas experiências sensíveis, não as reduzindo a uma nomenclatura naturalizada. Essa iniciativa, profundamente hegeliana, é decisiva na reconfiguração dos processos de determinação de objetos da experiência e da crítica à naturalização de representações do pensar. Ou seja, trata-se de incorporar a função da negação como índice de falsidade da identificação entre coisa e conceito, pois, da mesma maneira, o imediato não é a base mas um componente do conhecimento. Também é hegeliano, embora por um caminho diferente, o recurso à categoria de sujeito, este entendido como fundamento das categorizações e determinações sensíveis. Adorno baseia sua crítica à razão na própria categoria de sujeito, pois reconfigurá-la é para ele um requisito para o surgimento de uma razão transformada, especialmente no que diz respeito à relações de identidade. Nesse ponto, é preciso salientar o diagnóstico lançado na *Dialética do Esclarecimento* de que o processo de constituição do eu na modernidade carregou consigo exigências de auto-identidade imediata e de auto-determinação, ocasionando a sujeição de toda experiência possível ao primado da identidade e da abstração. Por isso o resgate adorniano da dialética conta também com a função da negação na reconstituição da categoria de sujeito, que deve incorporar o não-conceitual, sem abrir mão do sujeito. Se, como diz Adorno, pensar é identificar, ou seja, mesmo que todo pensar seja pensar em algo, não se pode ignorar que permanece vivo para o pensamento aquilo que não é idêntico.

Nesta recuperação da dialética, Adorno deixa claro também aquilo que deve recusar. Boa parte da *Dialética Negativa* é dedicada à crítica à ontologia fundamental do ser de Heidegger. A escolha não é gratuita, pois ambos partilham de diagnósticos parecidos quanto ao estágio de desenvolvimento da razão na contemporaneidade, como também podemos até aproximar o “não-idêntico” adorniano do “nada” heideggeriano. A recusa de Adorno diz respeito à “solução” de Heidegger. Tanto um como outro identificam que o processo de racionalização transformou-se em dominação técnica da natureza e inverteu o projeto de emancipação em controle técnico do homem com a extensão da razão instrumental, o que os aproxima na crítica ao positivismo e à extrema especialização das ciências. Ambos são

críticos à concepção moderna do sujeito, centrada numa consciência projetiva que teria reduzido o mundo a uma disposição de objetos a serem representados. Os dois pensadores também recorrem filosoficamente à arte, cada um à sua maneira, como contraposição à reificação da linguagem. Tais semelhanças parecem justificar a constante presença de Heidegger no texto adorniano, embora existam algumas diferenças importantes. Com relação ao recurso filosófico à arte, por exemplo, Heidegger vê no poema um pensamento filosófico que busca um novo começo, uma linguagem na qual o homem pode ouvir o apelo do ser, ou seja, uma linguagem ainda não vinculada à racionalidade instrumental e que estaria próxima de um pensamento originário. Adorno recusa esse retorno a um estágio pré-reflexivo, arcaico. Daí a sua insistência no problema da mediação, que não se restringe só à linguagem mas à própria consciência enquanto experiência de individuação de estruturas de socialização. A ontologia fundamental do ser é criticada por Adorno por submeter o sujeito ao ser, negando assim a dialética entre sujeito e objeto ao isolar e absolutizar um de seus componentes. Segundo Adorno, Heidegger quer evitar a redução do fenômeno ao pensamento mas, ao isolá-lo, o reifica. O sentido da recuperação da dialética em Adorno se faz pelo embate entre a função sintetizante do pensamento e o objeto a ser sintetizado, sem que haja independência de um ou outro. Ao afirmar que nada é filosoficamente primeiro, Adorno critica Heidegger por este ter se convencido de que “o que transcende a subjetividade seja imediato à subjetividade e isento de máculas pelo conhecimento”(ADORNO, s/d, p.75).

### 3. A EXPRESSÃO DO INEXPRIMÍVEL

É a partir dessa crítica a Heidegger que se pode pensar no espaço que a música ocupa na *Dialética Negativa*. Mesmo com a contundência de sua crítica, Adorno vê legitimidade no recurso ao ser como a busca de algo que não estaria submetido à linguagem reificada. Para ele, o que está por trás desse conceito de ser é o impulso filosófico para expressar o inexprimível. Essa seria a peculiaridade da filosofia que, ao tentar negar esse impulso, tende a abordar diretamente o inefável, “sem o trabalho de Sísifo, que não seria a pior definição da filosofia e que tantas brincadeiras provoca sobre ela.”(ADORNO, 2001, p.114). A referência não poderia ser mais clara, tanto quanto a idéia de que a história da filosofia é a de um permanente fracasso comparada com a positividade da ciência. Assim, cabe à filosofia fazer o que raras vezes se fez em sua história, a saber, incorporar à sua reflexão a diferença qualitativa com relação aos saberes a que está ligada, à ciência, à doutrina da ciência e à lógica, pois não é nem “vérités de raison” nem “vérités de fait”. Nem por isso renuncia à verdade, denunciando por exemplo a verdade científica como limitada. Tal como Heidegger, Adorno partilha da crítica à importação do positivismo pela linguagem filosófica e sua pretensão de clarividência e pura transparência, assim como a necessidade do recurso filosófico à arte como maneira de transformação da linguagem filosófica em suas expectativas cognitivas. O modo como faz esse recurso, no entanto, é diferente, pois, enquanto Heidegger vê na poesia essa possibilidade, Adorno recorre à música como arte privilegiada capaz de formalizar a expressão do inexprimível, filiando-se dessa maneira a uma tradição de filósofos ligada ao romantismo alemão que tomava a música como reflexão filosófica, conforme já mencionado. Contra a estaticidade da palavra “ser” no pensamento heideggeriano, que para Adorno seria uma reificação do inexprimível, tem-se a idéia de inadequação, de separação entre expressão e coisa, o que indicaria a não-identidade entre o conceito e aquilo que ele significaria. É aí que se faz forte sua recorrência à música, como indica uma passagem da primeira parte do livro, mais especificamente no parágrafo justamente intitulado “Expressão do Inexprimível”, onde Adorno escreve que “o que [a filosofia] tem de flutuante não é outra coisa que a expressão do inexprimível nela mesma. Nisto está verdadeiramente irmanada com

a música. O que tem de fluante é a duras penas exprimível em palavras (...) É mais a premissa para a compreensão de textos filosóficos que as propriedades demonstrativas desses.” (ADORNO, 2001, p.114). Esse aspecto fluante está relacionado com a concepção de uma filosofia que não se deixa fixar. Na constante tentativa frustrada de *nomear*, música e filosofia se aproximam, com a diferença de que a música não é linguagem, mesmo sendo semelhante a ela, pois não comunica significados. Nisso reside seu aspecto enigmático, no abrir-se ao puro nome, na simultaneidade na expressão de signo e coisa. Assim, a aproximação da filosofia com as artes, em especial a música, é o que possibilitaria à primeira ultrapassar o conceito sem abrir mão dele, o que fica claro em passagens como esta: “A resistência da Filosofia, porém, necessita de desdobramento. Também a música, e mesmo toda a arte, encontra o impulso que anima respectivamente o primeiro compasso, não imediatamente preenchido, mas apenas no transcurso articulado. Nessa medida, ela exerce – mesmo que também aparência como totalidade – através dessa, crítica à aparência, à da presença do conteúdo aqui e agora.” (ADORNO, 2001, p. 28). À expressão imediata do inefável, Adorno contrapõe o transcurso musical, com suas exigências de rememoração e expectativa, onde essa expressão se daria de modo escorregadio e efêmero, diferentemente do “isso é” denotativo. Ao que também se relaciona à sua crítica da espacialidade na música, presente em compositores que se centraram na materialidade do acorde, como Debussy. A este, Adorno contrapõe o exemplo de seu antigo professor, Alban Berg, que teria preservado uma temporalidade subjetiva frente à reificação do tempo cronológico e à idéia de uma “soma de instantes”. Eis o principal aspecto ressaltado por Adorno na música, algo que lhe manteve atento aos rumos da composição em seu tempo. Exemplos não faltam, mas é notório o caso de Schoenberg. Para Adorno, a elaboração da técnica dodecafônica a partir do atonalismo na primeira metade do século XX, significou um desenvolvimento do processo geral de *Aufklärung*, fato que, como ele mesmo coloca, tenha sido talvez inédito no que diz respeito à consciência do material musical.

Adorno ainda pôde ver, e criticar, os desdobramentos da técnica dodecafônica que, ao tentar evitar o fetichismo do momento parcial engessou a forma. É o que faz, por exemplo, na redação de *Vers une musique informelle*, de 1961, já em outro contexto. Segundo autores como François Nicolas, falar da possibilidade da música dar forma ao informe é a resposta de Adorno a um momento que vivencia, como foram seus escritos sobre a técnica dodecafônica na primeira metade do século XX, com a crise do tonalismo. Tal assunto, entretanto, pela sua abrangência, necessitaria de outra pesquisa.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. W., HORKHEIMER, Max, *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Tradução de Newton Ramos de Oliveira. São Carlos/SP, UFSCar.

\_\_\_\_\_, *Negative Dialectics*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. Traduzido por Dennis Redmond, 2001.

\_\_\_\_\_, *On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music*. In: “Essays on music”. Berkeley: University of California Press, 2002.

\_\_\_\_\_, *Quasi una Fantasia – Essays on Modern Music*. Londres: Verso, 1992.

\_\_\_\_\_, *Teoria Estética*. Edições 70: Lisboa, 1970.

ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. *Musica e Verdade – A estética negativa de Theodor Adorno*. São Paulo: FFLCH-USP, 2000.

BOISSIÈRE, Anne. *Adorno: la vérité de la musique moderne*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

DUARTE, Rodrigo. *Da filosofia da música a música da filosofia – Uma interpretação do itinerário filosófico de Theodor W. Adorno*. In: “Adornos – nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

NICOLAS, François. “Lire en musicien la dialectique négative d'Adorno”. Seminário “Muisique et Philosophy”, Novembro, 2004.