

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

**FILOSOFIA E ARTE EM THEODOR W. ADORNO:**

A CATEGORIA DE CONSTELAÇÃO

Eduardo Soares Neves Silva

Belo Horizonte

2006

EDUARDO SOARES NEVES SILVA

**FILOSOFIA E ARTE EM THEODOR W. ADORNO:**

A CATEGORIA DE CONSTELAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

Belo Horizonte

2006

100 Silva, Eduardo Soares Neves  
S586f Filosofia e arte em Theodor W. Adorno : a categoria de constelação  
2006 / Eduardo Soares Neves Silva. - 2006.

201 f.

Orientador: Rodrigo Antonio de Paiva Duarte.  
Tese (doutorado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade  
de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Filosofia - Teses 3. Arte –  
Teses 4. Teoria crítica. I. Duarte, Rodrigo Antonio de Paiva II.  
Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e  
Ciências Humanas. III. Título



Para Dora

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Rodrigo Duarte, que se fez presente nas horas importantes e, sobretudo, sempre manteve uma distância respeitosa, fundamento de todo trabalho intelectual que se pretende exercício de autonomia.

Aos professores que integraram a Banca Examinadora da tese, pela atenção e críticas.

Às agências de fomento CAPES e CNPq, pela concessão de bolsas em momentos distintos desse longo percurso de formação. Aos funcionários do Departamento de Filosofia da UFMG, em especial a Andréa Baumgratz, pela sempre gentil eficiência.

Aos professores Christoph Türcke, pela decisiva co-orientação deste trabalho durante o estágio de pesquisa em Leipzig, e Gerhard Schweppenhäuser, pela acolhida e o acesso à biblioteca em Weimar.

A Roger Behrens, pela amizade e diálogo.

Aos inúmeros professores.

Aos muitos alunos.

Aos vários colegas.

Aos poucos amigos.

Aos meus familiares.

Aos meus pais, por muito.

A Dora, pelo que não se mede.

*Gedanken, die wahr sind,  
müssen unablässig sich aus der Erfahrung der Sache erneuern,  
die gleichwohl in ihnen sich erst bestimmt.  
[...] Wahrheit ist werdende Konstellation*

Pensamentos, os que são verdadeiros,  
devem renovar-se incessantemente pela experiência da coisa,  
a qual, não obstante, apenas neles se determina.  
[...] Verdade é constelação em devir

Theodor W. Adorno  
*Observações sobre o pensamento filosófico, 1964*

## RESUMO

Esta tese demonstra que a categoria de *constelação* é a chave do que Adorno denomina “modelos de pensamento” e, como tal, garante a fidelidade à sua utopia do conhecimento. Com isso, enfrenta-se de modo fecundo dois problemas legados à tradição de interpretação: o que diz respeito à sua atualidade e o que procura o nexo entre arte e filosofia. Conclui-se que a constelação, como procedimento metódico e princípio composicional, ilumina o nexo entre ambas e explicita o sentido da atualidade de Adorno, ao conferir importância às noções de “diagnóstico do tempo”, “negação determinada”, “momento dialético” e “composição”.

Palavras-chave: Theodor W. Adorno, constelação, dialética, composição.



## ABSTRACT

This thesis states that the category of *constellation* is the key of what Adorno calls “thought models” and, as such, guarantees the loyalty to his utopia of knowledge. In doing so, it challenges in fruitful way two interpretation problems: the one that questions its actuality and the other that looks for the connection between art and philosophy. It concludes that the constellation, as methodical procedure and compositional principle, illuminates the connection between both and elucidates the meaning of Adorno’s actuality, by way of attesting the significance of the notions of “time diagnosis”, “determinate negation”, “dialectical moment” and “composition”.

Key-words: Theodor W. Adorno, constellation, dialectics, composition.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1. SKOTEINOS OU COMO SE DEVE LER, MAIS UMA VEZ .....	13
1.1. A possibilidade do impossível .....	13
1.2. Pensamento: modo e modelo .....	38
1.2.1. Filosofia e arte, identidade e expressão .....	44
1.3. Dialética negativa e análise modelar .....	49
2. CONCEITOS E CATEGORIAS .....	62
2.1. Procedimento como método .....	62
2.2. Constelação: esboço de figura .....	74
2.3. Constelação, análise modelar, utopia .....	83
2.3.1. Estetização .....	93
2.4. Entre arte e filosofia .....	98
2.5. Antecipando a pergunta: por que o senhor voltou? .....	109
CONSIDERAÇÃO INTERMEDIÁRIA .....	112
3. ENSEMBLE .....	126
3.1. Música, história, verdade .....	126
3.2. Entre música e filosofia .....	148
CONCLUSÃO .....	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	173
ANEXO A – QUADROS DE OCORRÊNCIAS .....	186

## INTRODUÇÃO

O objetivo desta tese é mostrar que a idéia de constelação, presente na obra de Adorno desde seus primórdios, torna-se paulatinamente a categoria que, na pluralidade de seus modos, realiza os modelos de pensamento e consolida sua utopia do conhecimento. Para tanto, mostraremos, na primeira parte da tese, que a obra de Adorno se caracteriza pela oposição dialética entre momento e sistema, corrigido por cada diagnóstico do tempo, o que implica em afirmar que a negação determinada que governa seu anti-sistema não exprime apenas a contraposição efetiva entre os momentos, mas também a necessidade de resistência à dissolução de um no outro. Em seguida, mostraremos que se o modelo de pensamento é o modo de sua filosofia, a constelação torna-se o seu meio, por força de sua face de procedimento metódico. Feita essa passagem, enfrentaremos o problema da relação entre arte e filosofia, para lá reencontrarmos a constelação, não mais como procedimento, mas como princípio composicional. Em função dessa descoberta, iremos intervir em alguns debates que se estendem da arte à filosofia, a partir de algumas regras que se seguem como implicações da categoria de constelação.

Após essa primeira aproximação ao problema, indicaremos que o tratamento constelatório do pensamento de Adorno revela que ele se configura como uma unidade dialética apreendida nos seus três momentos: o da juventude, o maduro e o tardio. A cada um desses momentos, negação determinada do momento anterior, corresponderia um diagnóstico do tempo e o exercício de um modelo de

pensamento. Logo, é por via do tratamento constelatório desses momentos – a partir do exame, justamente, da categoria de constelação – que faremos a leitura da obra de Adorno como um *ensemble* de análises modelares. Para que isso ocorra, será preciso, contudo, verificar duas condições: por um lado, a categoria de constelação precisa resguardar os diagnósticos e objetos, o que se verifica conforme sua variação em função dos momentos; por outro lado, ela precisa estar presente em todos os momentos para que seja possível acompanhar *nela* a composição das análises modelares. A “Consideração intermediária” que faz a mediação entre as duas partes da tese visa desenvolver essa questão.

Finalmente, na segunda parte da tese, faremos a composição de análises modelares que partem da atenção às ocorrências da categoria de constelação na obra de Adorno. Mais precisamente, acompanharemos a origem dessa categoria a partir da recomposição dos debates musicais e filosóficos nos quais o jovem Adorno se envolveu, para então, no cotejo entre seu projeto inacabado acerca do problema da reprodução musical e sua primeira conferência filosófica, encontrar a primeira formação plena da categoria de constelação, que confirma a possibilidade de leitura empreendida nos passos anteriores.

## **1. SKOTEINOS OU COMO SE DEVE LER, MAIS UMA VEZ**

### **1.1. A POSSIBILIDADE DO IMPOSSÍVEL**

Por ocasião do centenário do nascimento de Theodor Wiesengrund Adorno, exatos dois anos após os abalos de 11 de setembro, o meio acadêmico viu um sem-número de comemorações trazer à tona um dos tópicos que balizam a interpretação de todo autor em algum momento de sua herança teórica, o problema de sua atualidade. Como os sinais vívidos da mais nova expressão do terror contribuíram para tornar mais acirrada a fronteira do problema, talvez em nenhum momento da história recente tenha estado tão claro o que diz (e o que cala) Adorno acerca do mundo: por um lado, os que nunca duvidaram da atualidade de seu pensamento puderam entrincheirar-se na obra a buscar elementos para a análise do que, por solidariedade, não admite explicação; por outro lado, aqueles que já legaram Adorno ao passado puderam questionar em sua filosofia justamente a capacidade explicativa, entenda-se, a possibilidade de engendrar ação sistêmica. Como sempre ocorre em debates em que não há clareza das premissas, as partes contribuíram, cada uma a seu modo, para um diálogo de surdos. Ora acentuando negatividade, ora acentuando resignação, o que se viu, sob esse aspecto, foi uma reedição do vigoroso embate dos anos 80, aquele que opôs habermasianos e adornianos e

constituiu a referência central dos destinos da teoria crítica.<sup>1</sup> Ainda assim, e é preciso que se diga, tal interpelação constituiu a exceção do que realmente se viu: a mais profunda reverência, o mais profundo desprezo. A ambigüidade aparente da última assertiva se deixa compreender quando reconhecemos o que significa designar uma obra filosófica como *clássica*. Para tanto, vale acompanhar os passos dados pelos organizadores de uma mostra de arte contemporânea que, ao buscar um diálogo com a estética adorniana, recuperam uma definição cristalina: “segundo Niklas Luhmann, autores se tornam clássicos quando seu potencial de diagnóstico está exaurido e só se trabalha ainda com suas teorias porque outros o estão fazendo”.<sup>2</sup> À parte a crueldade da definição, cumpre verificar sua validade. Seria Adorno um clássico? Ou ainda, seria Adorno um clássico *nesses termos*? Claramente, a diferença entre essas duas perguntas recobre todo o debate que mencionamos.

Um pouco à frente, no mesmo texto, encontramos mais alguns elementos para entender o problema. Os autores argumentam que, por razões históricas, profundamente articuladas ao estabelecimento do debate público na Europa do pós-guerra, encontramos hoje na Alemanha “uma sociedade cuja filosofia oficial só designa propriamente a forma pragmática da teoria crítica, aquela relativa a uma ética da responsabilidade, a de Habermas”.<sup>3</sup> De mais a mais, uma série de

---

<sup>1</sup> Cf. FRIEDEBURG; HABERMAS (Orgs.), *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, 1999; LÖBIG; SCHWEPPENHÄUSER (Orgs.), *Hamburger Adorno-Symposion*, zu Klampen, 1984.

<sup>2</sup> HIRSCH; MÜLLER, “Vorwort”, in SCHAFHAUSEN et al. (Orgs.), *Adorno*, Lukas & Sternberg, 2003, p. 7. Todas as traduções são de nossa responsabilidade, salvo indicação de edições já estabelecidas; note-se, porém, que também essas últimas podem vir modificadas sem aviso.

<sup>3</sup> Ibid.

transformações devidas ao projeto artístico das neovanguardas, “que procuram superar a distinção entre arte e vida” e “articular produção cultural e práxis em um contexto político progressista”, acabaram por legar às análises de Adorno uma posição periférica. A razão é clara: “nada poderia estar mais distante do autor da *Teoria estética* que essa atribuição imediata de função e lugar”.<sup>4</sup> Em face dessas considerações, os autores estabelecem aquela que seria a divisa tanto da mostra de arte que organizaram, como dos ensaios que a acompanharam: se entendermos que o gesto fundamental de Adorno é a recusa a toda forma falsa de reconciliação, toda asserção de imediatidade, então “insistir na possibilidade do impossível contra o pragmatismo e, acima de tudo, contra o realismo do presente seria o objetivo enfático de todo trabalho contemporâneo com Adorno”.<sup>5</sup> Mesmo aventando uma possível recusa da formulação do problema, o que se revela sumamente interessante é a tomada de posição dos organizadores, teóricos e artistas envolvidos no projeto: “advogamos, por isso, a causa de um trabalho imparcial com o pensamento de Adorno, para além da ortodoxia estéril e para além do *Zeitgeist* dominante que toma Adorno por superado”.<sup>6</sup>

Assim, à pergunta “seria Adorno um clássico?”, os membros do projeto responderiam: sim, mas não *naqueles* termos. Haveria, então, uma outra pergunta: o que permite que um autor seja clássico, sem ser superado? Ou ainda, por que justamente Adorno escaparia à definição dada por Luhmann, com a qual os

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 8.

<sup>5</sup> Ibid., p. 9.

<sup>6</sup> Ibid.

organizadores, no geral, concordam? A resposta que eles dão é evasiva, mas aponta para uma questão crucial.

Na conclusão da apresentação, podemos ler:

Neste livro se encontra uma variedade de modos de trabalho com Adorno [...]. Perceber-se-á a diferença, disparidade, até, entre as várias abordagens do conteúdo da teoria de Adorno. O que isso significa é, por ora, pouco claro. Contudo, formulada sob a perspectiva do presente, essa múltipla releitura aponta para os fragmentos de um pensamento que preservou sua radicalidade, mesmo na abstração de seu contexto histórico imediato.<sup>7</sup>

A construção é preciosa. Em primeiro lugar, os autores afirmam a um só tempo seu contentamento e seu desconforto com os resultados obtidos, ao reconhecer que não se afigura claro o modo privilegiado de se abordar o conteúdo da obra de Adorno. Além disso, se a afirmação do fragmento parece remeter ao caráter anti-sistemático de sua obra, o que reforça a impressão de que ela seria imune à refutação em bloco, a insistência em marcar seu componente histórico parece funcionar como defesa prévia a uma acusação de caducidade. Como se não bastasse, nessas poucas linhas se verifica uma bamboleante apreciação do conjunto de ensaios: “variedade”, “diferença”, “disparidade”, “várias abordagens”, “múltipla releitura”. O que é notável nessa apreciação não é tanto sua variação, posto que os termos não são equívocos, mas a ênfase implícita no direito de existência de todas as interpretações. Afora esse critério de validação interpretativa discutível, ao qual retornaremos depois, o que parece estar em pauta não é a defesa da *atualidade* do pensamento de Adorno, mas a da possibilidade de sua *atualização*.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 11.



Assim, se quiséssemos manter a definição de Luhmann, Adorno poderia ser um autor clássico e atual se e somente se sua teoria pudesse manter-se a mesma *ao mesmo tempo* em que se tornasse outra. Sinteticamente, há duas possibilidades de se entender essa última frase.

A primeira delas envolveria um abandono da lógica sentencial clássica e a afirmação de alguma lógica polivalente que envolva a negação do princípio *tertium non datur*. Embora haja um grande número de esforços envidados nesse sentido,<sup>8</sup> não nos parece plausível recuperar um tema lógico contemporâneo para justificar a atualidade de um autor. Isso seria, como diz o vulgo, “muita bala para pouco passarinho”.

A segunda possibilidade de se definir a teoria de Adorno como algo que muda mas permanece resulta de uma generalização do particular: confirma-se ou rejeita-se toda a teoria de Adorno, mas o que está em xeque são seus elementos. Assim, a atualização do que se supõe clássico se daria ou pela defesa de que algo constitutivo da teoria permanece, embora seus desdobramentos tenham se alterado, ou pela defesa de que a aplicação da teoria ainda é válida, embora seu princípio geral tenha caducado. Ao que parece, em um sentido estrito, essa é a única possibilidade de, com Luhmann, entender como uma teoria pode ser clássica sem ter seu potencial de diagnóstico exaurido. Rigorosamente, Adorno estaria em um estado indiviso: a meio passo de se tornar um clássico, permanece atual porque o

---

<sup>8</sup> Cf. HAACK, *Filosofia das lógicas*, UNESP, 2002, p. 269-288.

trabalho com sua obra revela dimensões insuspeitas que lançam luz sobre o que já se julgava claro. Logo, a atualização de Adorno é, na verdade, sua descoberta.

É por essa razão que os autores do texto analisado ressaltam não saber o que significa a disparidade entre as análises da obra. Se o que move o trabalho dos estudiosos envolvidos no projeto em questão é uma releitura, o Adorno que emerge não é um clássico sob nova roupagem, mas um Adorno diferente da “ortodoxia estéril”, um outro autor, atual e indecifrável. E, como tal, indecيدido.

Sob outra chave, que tem a propriedade de avançar questões intrínsecas que nos serão caras à frente, há a possibilidade de se entender essa peculiar atualidade de Adorno através de uma compreensão dialética do problema. Como o termo “dialética” é um dos mais ambíguos da história da filosofia, convém alguma explicação; porém, como essa explicação poderia tomar centenas de páginas sem que se chegasse ao ínfimo ponto que nos interessa, o mais indicado aqui é uma exposição direta que faculte, então, o desdobramento de outras questões implicadas. Assim, *in media res*, a teoria de Adorno teria se tornado atual uma vez que deixou de ser mera abstração: contradita em alguns pontos, negando-se a si própria no particular, sua teoria se mostra tanto mais concreta quanto mais se deixa atualizar. Entretanto, mesmo sob essa compreensão, para que uma teoria qualquer possa se tornar verdadeira à medida que revela seus momentos de inverdade, ela deve satisfazer dois critérios: 1) não ser de todo contínua, caso contrário, a negação do momento implicaria a negação do todo da teoria; 2) não ser de todo discreta, caso contrário, a negação dos momentos isolados não diria nada sobre a verdade do todo. Logo, o custo pago por tal teoria não é outro que a aceitação desse equilíbrio instável. Seu limite é a precariedade da síntese, a aceitação de que todo

diagnóstico é provisório. Dito de outro modo: para que satisfaça os dois critérios, a teoria deve se construir na mútua negação entre momento e sistema.

Agora podemos retomar a questão da atualidade de Adorno e redescrever seus termos em uma forma condizente com os pressupostos teóricos acima esboçados. Dizíamos que a atualização de Adorno corresponde à sua descoberta, que o trabalho com sua obra revela elementos que contradizem a *dóxa* anteriormente formada. Ora, esse esforço tanto alude à necessidade de se ratificar a morte daquele Adorno clássico, que ortodoxamente vem sendo lido como pensador *sistemático*,<sup>9</sup> como resgata a possibilidade de sua permanência através da atenção ao *momento* e ao elemento negativo da teoria, o que necessariamente implica a consideração de que na sua obra de há a vigência de um princípio estruturante que poderíamos chamar de “momento dialético”.<sup>10</sup> A aplicação desse termo de extração hegeliana, que circunscreve a remissão de uma idéia a seu contrário, não é gratuita. Na verdade, ele ao mesmo tempo ilumina um aspecto central do hegelianismo “em suspensão” de Adorno e fornece a chave de compreensão do processo de atualização que estamos descrevendo. Sucintamente, sua aplicação ao caso envolve entender a atualização de uma teoria como negação de um de seus momentos. Dito de outro modo: a atualidade de Adorno dependeria da aceitação do limite de seu diagnóstico; a fidelidade à sua filosofia exige que a concreção histórica perpassse a atividade de abstração.

---

<sup>9</sup> Tanto a tradição que lê Adorno à maneira de um sistema, linha interpretativa hegemônica, como as tradições que procuram outras abordagens da obra serão apresentadas logo à frente.

<sup>10</sup> Cf. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, in *Hauptwerke in sechs Bänden*, vol. 6, WBG, 1999, §81, p. 119.

Desse modo, o confronto com a realidade, ao invés de significar que o “potencial de diagnóstico está exaurido”, pode implicar, dado o caráter dialético da obra de Adorno, a necessidade de um novo *diagnóstico do tempo* que comporte uma reordenação dos termos do problema – o que nos remete a uma das idéias centrais da teoria crítica, a saber, a pressuposição de um *núcleo temporal da verdade*. Essa idéia, transformação de um motivo que já se fazia presente no *Trabalho das passagens* de Walter Benjamin,<sup>11</sup> encontra duas formulações lapidares na obra de Adorno, que merecem uma leitura conjunta.

No primeiro dos *Três estudos sobre Hegel*, escrito em 1957 e publicado em 1963, Adorno afirma:

A verdade, como processo, é um “percorrer de todos os momentos” contraposto à “proposição isenta de contradição” e tem, como tal, um núcleo temporal [*Zeitkern*]. Isso liquida aquela hipóstase da abstração e do conceito que se iguala a si mesmo, que domina a filosofia tradicional.<sup>12</sup>

Tal noção de verdade processual (que, aliás, Adorno atribui *com ressalvas* à filosofia de Hegel)<sup>13</sup> ganha literalidade na nota para a nova edição alemã da *Dialética do*

---

<sup>11</sup> Cf. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V.1, Suhrkamp, 2001, p. 578. Abordaremos a relação entre Adorno e Benjamin no Capítulo 3. Por ora, observe-se que o esboço do *Trabalho das Passagens* já era conhecido de Adorno desde 1929, especialmente o trecho conhecido como “Pariser Passagen II”, *Gesammelte Schriften*, V.2, p. 1044-1059. Acerca dessa questão, vale ainda ressaltar a correção da análise de Nobre, que sustenta que esse primeiro esboço do *Trabalho das passagens*, ao lado do ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas* de Goethe e o livro *Origem do drama barroco alemão*, marca a base da aproximação teórica entre Adorno e Benjamin e gera um debate que ilumina a obra tardia de Adorno (NOBRE, *A dialética negativa de Theodor W. Adorno*, Iluminuras, 1998, p. 60-63). O que mostraremos é que a reconstrução desse problema, a partir da visada que iremos propor, é também a chave para compreensão do sentido da filosofia de Adorno e explícita o que chamamos de “diagnóstico do tempo”.

<sup>12</sup> ADORNO, *Drei Studien zu Hegel*, in *Gesammelte Schriften* (doravante GS, seguido do volume e página), vol. 5, Suhrkamp, 1997, p. 284. Aspas no original.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, p. 285.

*esclarecimento*, escrita por ele e Horkheimer, em abril de 1969: “Não nos agarramos sem modificações a tudo o que está dito no livro. Isso seria incompatível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal, em vez de opô-la ao movimento histórico como algo de imutável”.<sup>14</sup>

Como entender essas passagens? Como *dizer o que é* uma teoria que pressupõe que a noção de verdade seja refratária à idéia de permanência? Ou: como *expor* uma teoria que pretende manter acesa a possibilidade de conciliar verdade e história? A resposta a isso não será dada agora, mas já podemos começar dizendo *o que não é* tal teoria.

Adorno não pretende com a noção de “núcleo temporal da verdade” nem afirmar um relativismo destemperado, nem apostar em um princípio historicista de evolução linear do conceito de verdade. Isto é, não se trata nem de negar a realidade em estado bruto, traço irreduzível que sobrevive a qualquer devaneio teórico, nem de conceder à passagem do tempo uma propriedade que ela, por si mesma, não pode ter e que é aduzida pela atividade racional. Ainda que se possa sustentar uma abdição não-enfática do princípio de *adaequatio*,<sup>15</sup> certamente não se cogita rejeitar por completo, ao modo do anti-representacionalismo contemporâneo, as noções de correspondência, fato e representação.<sup>16</sup> Porém, tomadas as devidas

---

<sup>14</sup> HORKHEIMER; ADORNO, “Zur Neuausgabe”, *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, p. 9; trad., “Sobre a nova edição alemã”, *Dialética do esclarecimento*, Zahar, 1986, p. 9.

<sup>15</sup> Cf. *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 283.

<sup>16</sup> Cf. RORTY, “Anti-representacionalismo, etnocentrismo e liberalismo”, in *Objetivismo, relativismo e verdade*, Relume-Dumará, 1997, p. 13-33. Há ainda muito a ser dito acerca da posição de Adorno em relação ao debate contemporâneo que envolve o neopragmatismo e a filosofia analítica, mas isso escaparia aos propósitos desta tese. Vale apontar, entretanto, que o esforço de Adorno em garantir à

precauções, cada uma dessas posições informa um pouco a situação específica de Adorno em relação às correntes de que é herdeiro.

Em primeiro lugar, embora não fosse relativista nem duvidasse quixotescamente do que lhe saltava aos olhos, Adorno nutriu durante toda a vida uma suspeição irritada tanto em relação às teorias que ignoravam a natureza dialética do pensar e confundiam o conceituado com o conceito, como em relação às hipóteses que contrariavam o limite dado pela crítica kantiana e julgavam encontrar em um caso singular a verdade redentora. Em segundo lugar, embora não entendesse que a cada época corresponde uma verdade provisória posta em linha evolutiva ao modo de uma revelação, Adorno manteve como horizonte analítico tanto a imbricação hegeliana entre pensamento e realidade, corrigida pela sua própria tese da não-identidade entre saber e objeto (do saber), como a correção feita por Marx dos termos daquela imbricação, sintetizada na fórmula da “primazia do objeto”.<sup>17</sup> E em terceiro lugar, embora Adorno não tenha abandonado a tradição filosófica clássica e se refugiado em uma tarefa analítica, nem tenha feito, em termos habermasianos, a transição do paradigma da filosofia da consciência para o da linguagem, o núcleo estético de seu pensamento anuncia cada uma dessas frentes de trabalho teórico.<sup>18</sup>

---

idéia de verdade a abertura para o que escapa à possibilidade de nomeação significa bem mais que uma crítica à noção clássica de representação, apontando para uma idéia da filosofia como crítica da atividade conceitual, o que o aproxima, *malgré tout*, de Wittgenstein. Cf. também DEMMERLING, *Sprache und Verdinglichung*, Suhrkamp, 1994, p. 130-139.

<sup>17</sup> A análise da primazia do objeto [*Vorrang des Objekts*] e o conseqüente impacto no método dialético e no materialismo de Adorno ocupam a segunda parte da *Dialética negativa (Negative Dialektik)*, GS 6, p. 194-207). Apresentaremos alguns elementos dessa questão ainda neste Capítulo.

<sup>18</sup> Sobre o embate entre Habermas e Adorno ver SILVA, “Mímesis e forma”, in DUARTE et al. (Orgs.), *Theoria Aesthetica*, Escritos, 2005.

Em função do modo de exposição aqui escolhido, mal chegamos à soleira da obra de Adorno e já podemos inferir muitos de seus predicados. Desde já se pode notar, por exemplo, que essas sucessivas aproximações e distanciamentos em relação às demais teorias que compõem seu espectro de problemas marcam de modo evidente sua obra. Mais ainda, como se sugere desde o início, também nos parece que a relação de Adorno para com suas próprias análises pode (e deve) ser vista segundo um princípio dialético de reconstrução. Em face do que foi exposto, a sustentação do argumento exige que voltemos nossa atenção para o exame das nuances interpretativas que envolvem a pergunta sobre a *unidade* de sua obra.

Seria impossível relacionar todas as menções a esse problema da unidade ou indicar todos os diagnósticos da questão, uma vez que não é fácil lembrar nem ao menos um caso em que tal questão não seja tratada ou pressuposta. Porém, mesmo um mapeamento sucinto desse ponto indicaria como posição prototípica a que enfatiza a *continuidade* da obra, ancorada em algumas referências que se tornaram chave de leitura e, assim, compuseram a tradição interpretativa dominante. No caso, são significativos os trabalhos de Tiedemann (1973),<sup>19</sup> Jimenez (1973),<sup>20</sup> Jay (1973 e 1984),<sup>21</sup> Habermas (1981 e 1985),<sup>22</sup> Wellmer (1985)<sup>23</sup> e Wiggershaus (1986).<sup>24</sup> Por

---

<sup>19</sup> Trata-se do editor das obras de Adorno. Sua compreensão dessa questão – que constitui a base da posição prototípica que poderíamos chamar de uma hermenêutica da continuidade – pode ser lida em sua nota ao primeiro volume da edição: “Editorische Nachbemerkung”, GS 1, p. 379-384.

<sup>20</sup> Cf. *Para ler Adorno*, F. Alves, 1977, p. 45 e 59-60.

<sup>21</sup> Cf. *La imaginación dialéctica*, Taurus, 1974, p. 121-122; *Adorno*, Harvard, 1984, p. 57.

<sup>22</sup> Cf. *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. 1, Suhrkamp, 2001, p. 515-516; *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, 1998, p. 144-145.

motivos diversos, esses trabalhos geraram uma caudalosa produção secundária que contribuiu, entre erros e acertos, para estabelecer como hegemônica a tese de que, nos termos de Jay, “não há nenhum problema ‘jovem-maduro’ que seja significativo para os estudos de Adorno”.<sup>25</sup>

Contribuíram igualmente para essa orientação um grande número de estudos – hoje periféricos – que procuravam encaixar Adorno em dois construtos teóricos: a “Escola de Frankfurt” e o “Marxismo Ocidental”. Esses estudos, em sua maioria, cumpriam duas funções: ou eram “estudos de ocasião”, isto é, procuravam situar Adorno em relação a correntes filosóficas ou problemas teóricos candentes, ou eram rematadas simplificações, aliás, bem ao gosto do que, paradoxalmente, ganhava relevo nessas leituras, a indústria cultural. Se essas leituras simplificadoras não nos deram senão dores de cabeça, o mesmo não se pode dizer dos chamados “estudos de ocasião”. Na verdade, é possível dizer o seguinte: se as simplificações tentavam aplainar as diferenças constitutivas da obra de Adorno e fracassaram justamente por tentá-lo, os “estudos de ocasião” que tentaram enquadrar Adorno na “Escola de Frankfurt” e no “Marxismo Ocidental”, na medida em que fracassaram, obtiveram sucesso. Examinemos brevemente o sentido desses estudos.

Embora haja consenso entre os especialistas acerca de sua impropriedade, o termo “Escola de Frankfurt” vale mais que um pé de página. Ao que tudo indica, embora tal

---

<sup>23</sup> Cf. “Adorno, *Anwalt des Nicht-Identischen*”, in *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp, 2000, p. 139.

<sup>24</sup> Cf. *L'École de Francfort*, PUF, 1993, p. 584-585.

<sup>25</sup> JAY, *Adorno*, p. 57.



designação se refira à origem, ela se forma na *recepção* de meia dúzia de contribuições de alguns membros do Instituto de Pesquisa Social, entre eles Adorno, Horkheimer e Marcuse, então exilados nos Estados Unidos da América. Assim, tratar-se-ia de uma designação *post-mortem* que visava mais introduzir esses autores no ambiente intelectual *norte-americano* do que dar conta da orientação original do Instituto, que justamente insistia na necessidade de se fazer teoria em meio às divergências de posições, portanto, de maneira não-escolástica. Nesse contexto de recepção, um elemento é central: o movimento estudantil, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos.<sup>26</sup> Se por um lado o movimento estudantil europeu é responsável por tirar conseqüências práticas da obra de Adorno e Horkheimer, *em perspectiva contrária aos próprios autores*,<sup>27</sup> revitalizando nesse passo dúbio seu legado, por outro lado o movimento norte-americano é que definitivamente reorganiza a herança do Instituto e põe Marcuse em primeiro plano, mudando o espectro de forças original. Logo, a conjunção desses dois movimentos não apenas criou a legenda fantasiosa “Escola de Frankfurt”, como garantiu aos teóricos a saída de um relativo ostracismo na Europa, para onde muitos voltaram depois da guerra, possibilitando, assim, a sobrevivência de uma tradição.

---

<sup>26</sup> Na vasta bibliografia sobre o tema, um estudo é central: KRAUSHAAR, *Frankfurter Schule und Studentenbewegung*, Zweitausendeins, 1998. Sobre o papel intelectual dos membros do Instituto emigrados nos Estados Unidos, cf. JAY, *Permanent exiles*, Parte 1, Columbia, 1985, p. 3-137.

<sup>27</sup> Uma ressalva deve ser feita a esse respeito: a posição *pública* de Adorno em relação ao “salto para a prática” realizado pelos estudantes de Frankfurt pode ser matizada pela sua apreciação *privada* da dívida teórica que alguns de seus melhores alunos, ativistas, afirmavam ter para com ele. Tal posição ambígua – que mescla o rigor teórico na rejeição ao engajamento e o ingênuo contentamento consigo mesmo – só cai por terra a partir dos episódios da prisão de Hans-Jürgen Krahl e da invasão de sua aula pelas estudantes seminuas. Cf. LÜDKE, “Über Beckett hinaus”, in FRÜCHTL; CALLONI (Orgs.), *Geist gegen den Zeitgeist*, Suhrkamp, 1991, p. 194-195.

A mesma ambigüidade pode ser lida na relação de Adorno com o “Marxismo Ocidental”. Não apenas sua compreensão do sentido do materialismo em geral e da obra de Marx em particular é bastante idiossincrática, para dizer o mínimo, como seu diálogo com outros protagonistas da legenda “Marxismo Ocidental” é feito de muita apropriação secreta e afastamento voluntário. Parte dessas sutilezas de convívio será examinada mais à frente, mas o resultado imediato já pode ser dito: a necessidade de recompor a relação de Adorno com o marxismo é irmã de seu esforço pessoal em repensar suas análises à luz das transformações efetivamente dadas na sociedade e, nesse sentido, ilumina de modo claro uma herança deixada por Marx, a saber, a ênfase no que acima denominamos *diagnóstico do tempo*. Assim, se a aproximação de Adorno com Marx e seus epígonos não é fácil, isso se dá porque ele compreendeu como poucos a necessidade da teoria não se fazer doutrina, o que, mais uma vez, testemunha sua filiação dialética a Marx e ao materialismo. Essa seria a inesperada lição dos melhores estudos sobre Adorno e o “Marxismo Ocidental” e lança a base para a compreensão dos *modelos teóricos* que vão de Horkheimer (ou mesmo Marx)<sup>28</sup> até Habermas.<sup>29</sup>

Seja como for, voltando ao tema da unidade da obra de Adorno, a ênfase transversal desses “estudos de ocasião”, sem espaço para tratar dos meandros da análise, acaba favorecendo a tese da continuidade de sua obra, com um agravante: de modo geral, tanto os textos que trabalham o tema “Escola de Frankfurt”, quanto os que

---

<sup>28</sup> Cf. BOLTE, *Von Marx bis Horkheimer*, WBG, 1995, p. 31-32.

<sup>29</sup> Muitos textos estão pressupostos nessa passagem e sua compreensão plena depende de análises que nos afastariam do percurso da tese, o que não queremos. Porém, como indicação da importância dessa discussão, devemos nos remeter à *reconstrução* da teoria crítica realizada por Habermas na *Teoria da ação comunicativa*. Cf. HABERMAS, *Theorie des kommunikativen...*, vol. 1, p. 453-534.

investigam o “Marxismo Ocidental”, tendem a ler sua obra sob o prisma da *Dialética do esclarecimento*, uma vez que, além de ser o título que mais destaque obteve, é precisamente aquele em que o débito para com ambas as legendas aparece de modo mais claro. E aqui encontramos uma especificação do problema da unidade da obra. Quase todos os estudos que fomentam a tradição predominante de interpretação, acima mencionados, não apenas insistem na *continuidade* da obra de Adorno, como reforçam a impressão de que essa continuidade se dá em torno da *Dialética do esclarecimento*.

Tal linha interpretativa – chamada de “paradigma da *Dialética do esclarecimento*” por Nobre<sup>30</sup> – traz a reboque uma série de outras pressuposições que, segundo o princípio que orienta esta tese, o de que a obra de Adorno deve ser entendida segundo a oposição dialética entre momento e sistema, corrigido pelos sucessivos diagnósticos do tempo, não são isentas de simplificações e erros. Não ajuda em nada transferir tal centralidade para outro texto, como procura fazer Jimenez e, em certa medida, Gómez em relação à *Teoria estética* (1970).<sup>31</sup> Também nesse caso, uma vez escolhido o texto que servirá de apoio para a leitura, passa a vigorar o critério da continuidade. De qualquer modo, embora os limites dessa tradição

---

<sup>30</sup> NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 15. Cf. também DUARTE, *Mimesis e racionalidade*, Loyola, 1993, p. 13-17.

<sup>31</sup> Cf. JIMENEZ, *Para ler Adorno*, passim; GÓMEZ, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, 1998, p. 11-21, 46-47 e 151-159. A leitura de Jimenez é uma boa introdução a alguns aspectos da *Teoria estética*, mas não consegue sair da camisa-de-força da atribuição de uma teoria sistemática a Adorno. O texto de Gómez, ao contrário, embora tenda a aplainar as diferenças ao sugerir uma chave de leitura da obra de Adorno fundamentada em uma “virada estética”, que teria início com o ensaio sobre Kierkegaard (1929) e se manteria relativamente estável até seus últimos textos, nos fornece um material muito importante à medida que salienta a vinculação entre projetos do jovem Adorno e sua solução tardia, chave de leitura que informa parte das nossas análises.

interpretativa só possam ser vistos à luz de alguns elementos que ainda não apresentamos, já é possível antecipar que tais estudos tendem erroneamente a desconsiderar o elemento de negatividade que perpassa a obra de Adorno, além de nutrirem um inconfessável amor secreto pela simplicidade da *resolução*, que levaria os diagnósticos, paradoxos e fragmentos à rigidez do sistema.

Não é contra outra arbitrariedade que se ergue outra linha de estudos que, na exata contramão da ênfase na continuidade, procuram atestar a *ruptura* na obra de Adorno, como o de Thyen (1989).<sup>32</sup> Em geral, tais trabalhos procuram marcar a distância entre a *Dialética do esclarecimento* (1947) e a *Dialética negativa* (1966), tendo como *adversário* imediato não os proponentes da tese da continuidade, mas um em particular: Habermas. O que move essa tradição não é apenas expor as diferenças qualitativas ou fases do pensamento de Adorno, mas responder à acusação habermasiana da falência do programa teórico representado pela *Dialética do esclarecimento* que, segundo Habermas, pode ser estendido aos demais textos da primeira geração de teóricos críticos. Essa multifacetada discussão gerou uma torrente de trabalhos interessantes, encabeçados pelo debate entre Türcke, Kalász e Schiller,<sup>33</sup> que se definiu como uma resposta à conferência de 1983, a qual, por sua vez, tinha gerado justamente a hermenêutica da continuidade. Outros estudos seguiram a trilha aberta por Thyen e procuraram na seqüência construir uma resposta ao diagnóstico de Habermas e, assim, apontar os limites da reconstrução

---

<sup>32</sup> Cf. *Negative Dialektik und Erfahrung*, Suhrkamp, 1989, p. 157-158.

<sup>33</sup> Cf. TÜRCKE et al., “Kritik der Frankfurter Adorno-Konferenz 1983”, in LÖBIG; SCHWEPPENHÄUSER (Orgs.), *Hamburger Adorno-Symposion*, p. 148-169. Cf. também a apresentação da crítica habermasiana por SCHILLER, “Habermas und die Kritische Theorie”, in BOLTE (Org.), *Unkritische Theorie*, zu Klampen, 1989, p. 101-121.

proposta<sup>34</sup> ou, ainda, propor uma revisão de certos aspectos desse diagnóstico.<sup>35</sup> Entre idas e vindas, esse debate e, por extensão, a tradição que procura salientar as *rupturas* no pensamento de Adorno trazem para o primeiro plano da discussão algo que está um pouco mais próximo do princípio que organiza esta tese do que aquela afirmação incosequente da continuidade. Nomeadamente, essa tradição interpretativa tem por referência os diferentes *modelos de teoria crítica*.<sup>36</sup>

Não é esse o lugar de nos situarmos em relação ao debate entre adornianos e habermasianos.<sup>37</sup> Que seja dito de imediato, contudo, que a perspectiva aqui adotada aceita o enquadramento proposto pelo diagnóstico de Habermas justamente por entender que a teoria crítica se organiza em *modelos* que se constroem segundo *diagnósticos do tempo*. Nos termos já aventados, a mera pressuposição de um *núcleo temporal da verdade* exige a compreensão de que só é possível à teoria crítica sobreviver à medida que, atenta ao concreto, faça a negação de seus momentos. No entanto, como contraponto à *démarche* habermasiana, devemos afirmar que, em vista do caráter anti-sistemático da obra de Adorno, que apenas começamos a expor, não nos parece possível descartar em bloco todos os seus *possíveis* desdobramentos.

---

<sup>34</sup> Cf. SCHWEPPENHÄUSER, “Die rividierte Kritische Theorie”, *Leviathan*, vol. 13, n. 4, 1985, p. 595-598; BERNSTEIN, “Art against enlightenment”, in BENJAMIN (Ed.), *The problems of modernity*, Routledge, 1992; RADEMACHER, *Versöhnung oder Verständigung*, zu Klampen, 1993, p. 103-106; DUARTE, “Expressão como fundamentação”, in *Adornos*, UFMG, 1997, esp. p. 168-183.

<sup>35</sup> Cf. BARBOSA, *Dialética da reconciliação*, Uapê, 1996, p. 137-148; FINLAYSON, “The theory of ideology and the ideology of theory”, *Historical Materialism*, vol. 11, n. 2, 2003, p. 165-187.

<sup>36</sup> Devo a expressão “modelos de teoria crítica” ao trabalho de BOLTE, *Von Marx bis...*, p. 31-63. Cf. também NOBRE, *A teoria crítica*, Zahar, 2004, p. 47-60.

<sup>37</sup> Para tanto, voltamos a nos remeter a SILVA, “Mimesis e forma”, passim.

Com essa tomada de posição, passemos à apreciação da terceira linha interpretativa da obra de Adorno, aquela que, atenta aos *matizes* na sua obra, começou recentemente a tirar as conseqüências mais notáveis da problematização da tradição hegemônica. O primeiro estudo sistemático que lê Adorno segundo critérios outros que o da continuidade e o da ruptura parece ser o de Buck-Morss (1977),<sup>38</sup> que entende sua obra como resultado do *desenvolvimento* de hipóteses primitivas. Na esteira desse trabalho, encontramos uma série de comentários que procuram ler Adorno segundo a orientação de que é possível acompanhar os sucessivos momentos de sua obra, sem que isso signifique tomar uma determinada fase ou período como chave-mestra. Assim, se por um lado esses trabalhos são também herdeiros de uma abordagem inaugurada por Petazzi (1977),<sup>39</sup> que mostra como as marcas do trabalho tardio de Adorno já podem ser encontradas na sua muito particular aproximação da obra de Marx e Hegel, por outro lado não descumam da análise de Buck-Morss que, muito embora se aproxime da abordagem de Petazzi, enfatiza a busca do jovem Adorno por um modo de pensamento que permita dar conta de um problema que não só não estava claro no início como sofreu transformações ao longo do caminho, um modo, diga-se de passagem, que ele vai encontrar em Benjamin.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Cf. *The origin of negative dialectics*, Free Press, 1979, p. 64-69.

<sup>39</sup> PETAZZI, "Studien zu Leben und Werk Adornos bis 1933", in ARNOLD (Org.), *Theodor W. Adorno*, Text + Kritik, 1977, p. 22-43.

<sup>40</sup> Cf. BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. 122-163; ZUIDERVAART, *Adorno's aesthetic theory*, MIT, 1991, p. 5-10, 28-43; NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 59-101. Voltaremos a isso no Capítulo 3.

A intuição que deu origem a esta tese nos aproxima do horizonte interpretativo representado por essa última tradição. O que nos parece fundamental na obra de Adorno é que a leitura de seus textos, particularmente daqueles perenemente à margem da interpretação canônica, revela um amálgama de pequenas obsessões e repetidos desvios. Não há dúvida que é possível encontrar uma abundante coleção de argumentos, imagens, termos e referências a se repetir em textos diversos, o que faz saltar aos olhos uma unidade inegável. Acresce a isso que a reiterada uniformidade estilística<sup>41</sup> – a artificialidade na construção de frases, a abundância de parataxes, elipses e quiasmos, a insurgência repentina de conceitos – se pensada conjuntamente com a dependência radical entre conteúdo e modo de exposição, desdobrada por Adorno de modo decisivo ao longo de sua produção intelectual, reforça a impressão da mais pacífica continuidade. No entanto, um olhar atento ao detalhe, ao contexto específico, mostra que os materiais de que se faz a teoria, os conceitos, nunca recebem uma definição que não seja sujeita a correções – não nomeadas, mas presentes – se é que alguma vez chegam a receber definições no sentido rigoroso do termo. No mais das vezes, o que observamos ao acompanhar um conceito é um esboço de definição que, ao longo de um mesmo texto, vai sendo nublada, deixada de lado, negada e reconstruída, em um processo tão persistente

---

<sup>41</sup> A primeira análise conseqüente da questão do estilo de Adorno pode ser encontrada em ROSE, *The melancholy science*, Macmillan, 1978, p. 11-26. Cf. também o artigo que antecedeu a publicação do livro e que apresenta sinteticamente sua posição: ROSE, “How is Critical Theory possible”, *Political Studies*, vol. XXIV, n. 1, 1976, p. 69-85. A mais completa apresentação da questão por Adorno está em “Der Essay als Form”, GS 11, p. 9-33; trad., “O ensaio como forma”, in *Theodor W. Adorno*, Ática, 1994, p. 167-187.

quanto subcutâneo. Ao fim e ao cabo, apenas na *composição* do texto é possível perceber aquela coerência que escapa à análise isolada do detalhe.<sup>42</sup>

Por essa razão, ao passarmos os olhos pela literatura secundária sobre Adorno, encontramos raros estudos que se constroem como análise de um conceito, algo tão comum com outros autores. Em contrapartida, é comum o estudo da relação entre Adorno e seu espectro de influências ou a análise de algo que, na falta de palavra mais apropriada, poderíamos chamar de *motivo*. Isto é, uma vez que carece tanto a estrita estabilidade dos conceitos como sua definição em viés analítico, a tradição interpretativa é constrangida a rever a expectativa de compreensão de uma teoria através da atividade de decomposição do todo em partes elementares, e busca – nos melhores, mais profícuos casos – iluminar a obra através de uma atividade que conjuga os esforços de atenção ao detalhe e vislumbre do todo, uma tarefa que, como já foi dito, implica em pensar a teoria a partir da mútua negação entre momento e sistema, a partir de sua oposição recíproca. Frente a essa exigência, a análise de um motivo que conjugue um elemento organizador da teoria a um de seus conceitos tornou-se modo privilegiado de interpretação, uma vez que nele o princípio de composição da obra se mostra de modo claro e restrito.

Todos esses aspectos somados, ou seja, a se levar em conta o parentesco entre motivo e composição, o acordo não-linear entre momento e sistema, os

---

<sup>42</sup> Em termos musicais, o processo acima descrito se assemelha à idéia de *modelo* que Adorno reconhece e elogia em Schönberg: “aquele que, como compositor, conduz o subcutâneo para fora, encontrou e transmitiu um modo de exposição [*Darstellungsweise*] no qual essa estrutura subcutânea torna-se visível, no qual a execução torna-se realização integral da coerência musical” (“Arnold Schönberg (1874-1951)”, GS 10.1, p. 172; trad., “Arnold Schönberg (1874-1951)”, in *Prismas*, Ática, 1998, p. 165). Voltaremos a examinar os modelos na próxima Seção e no Capítulo 2.



deslizamentos por que passam os conceitos e ainda a ênfase nas noções de diagnóstico do tempo e núcleo temporal da verdade, não há como afirmar categoricamente a prevalência de um dos pólos, continuidade ou ruptura. Somada à impressão de unidade, que não obstante persiste, o que se forma é algo como coerência em fragmentos.

Se a última expressão causa estranhamento não é porque pretendemos revelar um autor amante dos paradoxos. Tampouco seria correto atribuir a instabilidade dos conceitos em sua atividade teórica a uma carência de capacidade lógico-argumentativa. Como se verá, o que realmente alinhava cada uma dessas características constitui o mais íntimo projeto intelectual de Adorno, projeto que circunscreve a busca de um modo de pensamento capaz de acolher e dar expressão ao que se deixa entrever na passagem seguinte:

Nos debates estéticos recentes se fala de antidrama e anti-herói, assim também a dialética negativa – que se mantém afastada de todos os temas estéticos – poderia se chamar anti-sistema [*Antisystem*]. Com os meios da consequência lógica, ela tenta substituir o princípio de unidade e o domínio universal do conceito de ordem superior [*übergeordneten Begriffs*] pela idéia daquilo que estaria fora do sortilégio [*Banns*] de tal unidade.<sup>43</sup>

Há vários problemas a se compreender nessas poucas linhas. Pode-se, por exemplo, perguntar por que a dialética negativa se afasta de todos os temas estéticos, o que, aliás, não deixaria de ter um impacto sobre a tradição, uma vez que parte considerável da literatura secundária procura esclarecer essa relação. Pode-se procurar entender como é possível que a consequência lógica atue contra o princípio de unidade e o domínio do conceito, o que é agravado pelo fato do pensamento de

---

<sup>43</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 10.

Adorno ser fundamentalmente erguido ao largo dos conceitos rigidamente definidos. Pode-se questionar o sentido de atribuir a algo do âmbito da lógica um sentido que lhe é avesso, o de encanto. Alguns desses problemas receberão, oportunamente, a atenção que os esclarece. De imediato, procuremos entender o que poderia significar “anti-sistema”.

A primeira observação a se fazer é que, afora as formas derivadas, essa é a única ocorrência do termo “anti-sistema” em toda a obra de Adorno publicada em vida.<sup>44</sup> O notável aqui, insista-se, não é o fato de ser uma ocorrência rara, mas de ser única. O que se pergunta, então, é porque esse termo, de todo apropriado ao que estamos chamando de mútua negação entre momento e sistema, não se constituiu como tema principal da filosofia de Adorno, ao modo do que o termo “sistema” representou para o idealismo em geral, ou “crítica”, para Kant, ou “absoluto”, para Hegel. A resposta ladina seria: por isso mesmo. A resposta adequada parte da atenção ao que, na passagem citada, aparece como *o que é visado* pela dialética negativa entendida como anti-sistema: chegar à idéia de algo que estaria fora da unidade dada pelo conceito.

Antes mesmo de se pensar o que poderia estar além do conceito, teríamos que aceitar dois passos implícitos na formulação acima: em primeiro lugar, não há identidade entre o que se pensa – o conceituado, o objeto do saber – e o que é resultado do pensar – o conceito, o saber –, caso contrário Adorno não poderia

---

<sup>44</sup> Como se tornará claro, o levantamento de ocorrências de termos em toda a obra, tarefa tão árdua quanto necessária, constitui um dos elementos-chave na metodologia adotada nesta tese. Cf. a “Consideração Intermediária”, à frente.

sugerir que a dialética negativa visaria algo além do conceito; em segundo lugar, qualificando o passo anterior, embora o conceito procure dar unidade àquilo ao qual ele se dirige, algo escapa ao seu encanto. Ora, se *não há* identidade entre saber e objeto, se é possível *dizer que há* algo não-conceitual em relação ao qual o conceito mostra sua insuficiência, e se o anti-sistema da dialética negativa procura chegar à idéia *disso*, logo se entende por que a resposta ladina não deixou de ser verdadeira: em uma cartada, a filosofia de Adorno põe-se substantivamente distante daquelas filosofias mencionadas, ainda que delas não se afaste a ponto de perder de vista suas categorias.<sup>45</sup>

Essa primeira aproximação ao que chamamos de mais íntimo projeto intelectual de Adorno nos leva a outra passagem da *Dialética negativa* que, por seu turno, nos conduzirá às portas do problema que enfrentaremos neste trabalho:

Uma confiança, como sempre questionável, de que seja sim possível à filosofia que o conceito possa ultrapassar o conceito, que prepara e isola, e através disso alcançar o sem-conceito [*Begriffslose*] é imprescindível à filosofia e, com isso, também algo da ingenuidade de que ela sofre. Senão ela está obrigada a capitular e com ela todo o espírito. Nem a mais simples operação se deixaria pensar, não haveria nenhuma verdade, de modo enfático tudo seria apenas nada. Mas o que na verdade é encontrado pelos conceitos, para além de sua extensão abstrata, não pode ter outro cenário que não o do que é oprimido [*Unterdrückte*], desprezado [*Mißachtete*],

---

<sup>45</sup> Em face do que já foi exposto, é possível compreender o que está implicado na questão da primazia do objeto. Embora uma apresentação completa do problema exigisse bem mais do que uma nota, aqui podemos sugerir uma apreciação que nos parece correta e atinge precisamente o ponto que nos interessa: “O objeto tem primazia porque, em seu ser-outro [*Anderssein*], como algo absoluto, ele não pode ser abstraído como ‘idéia’ do sujeito, justamente ao contrário. Evidentemente, o objeto só pode ser pensado através do sujeito, ‘mas ele se mantém sempre em relação a esse como um outro’” (BOZZETTI, *Hegel und Adorno*, Alber, 1996, p. 70). Cf. também SCHWEPPENHÄUSER, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius, 2000, p. 62-63; THYEN, *Negative Dialektik und Erfahrung*, p. 207-213.

descartado [*Weggeworfene*] pelos conceitos. A utopia do conhecimento seria abrir o sem-conceito com conceitos, sem torná-lo igual a eles.<sup>46</sup>

Ao lado da nomeação por negação – sem-conceito – daquele algo que escapa ao conceito e, rigorosamente, não poderia ser nomeado de outra forma, Adorno realiza nessas linhas uma das mais explícitas tomadas de posição que encontramos na sua obra. Na primeira parte da passagem, a tarefa da filosofia se mostra em sua inteireza: se por um lado a ela cabe persistir no esforço de alcançar o sem-conceito através do conceito, por outro lado essa atividade só pode se realizar como renovada confiança, uma vez que seu resultado não é outro que a mesma conceituação isolante. Em outros termos, a filosofia se vê enredada na necessidade, “contra Wittgenstein, de dizer aquilo que não se deixa dizer”,<sup>47</sup> tendo, porém, que ver frustrada sua expectativa posto que “apenas conceitos podem consumir o que o conceito impede”.<sup>48</sup> Esse giro em falso nos leva à segunda parte da passagem, em que Adorno não apenas sustenta que há na atividade de conceituação uma dose incalculável de violência, como sugere que no instante indiviso em que a conceituação *gera* a extensão do conceito – aquilo que ele efetivamente coordena – o que ele tem verdadeiramente diante de si é o *isso*, o *τόδε τι*, que a violência oprime. Esse “*τόδε τι* sem-conceito”<sup>49</sup> recebe, não obstante a impossibilidade de

---

<sup>46</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 21.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>49</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 319.

conceituação, um nome: o não-idêntico. À filosofia caberia, enfim, a tarefa de dizer esse algo inexprimível, como se lê em outra das raras referências de Adorno a Wittgenstein:

A máxima de Wittgenstein, “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”,<sup>50</sup> na qual o extremo do positivismo transborda [*hinüberspielt*] no *habitus* da reverente autenticidade autoritária, e que por isso exerce um tipo de sugestão de massas intelectual, é pura e simplesmente antifilosófica. A filosofia se deixa definir, se possível for, como o esforço de dizer aquilo de que não se pode falar; auxiliar o não-idêntico [*Nichtidentischen*] a chegar à expressão, ao passo que a expressão de qualquer modo sempre o identifica.<sup>51</sup>

Para recuperar o fio da meada, diríamos que a dialética negativa entendida como anti-sistema, modo próprio de realização da filosofia de Adorno, teria como tarefa chegar à idéia do não-idêntico, justamente aquilo que permanece sem-conceito porque não é acolhido no processo de identificação, no encanto da unidade. Além disso, tal tarefa retém *simultaneamente* sua possibilidade – à medida que a confiança nela se apóia no cenário que o conceito “na verdade” encontra – e sua impossibilidade – à medida que a expressão desse cenário paga “de qualquer modo” tributo à identificação. Não é por outro motivo que essa tarefa é definida, na terceira parte da passagem analisada, como utópica. Com efeito, se “pensar quer dizer identificar”,<sup>52</sup> como seria possível chegar a pensar o não-idêntico? E ainda, que

---

<sup>50</sup> WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Edusp, 1994, aforismo 7, p. 281.

<sup>51</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 336. Cf. as formulações paralelas proferidas em aula à época da publicação desses *Três estudos sobre Hegel* em *Philosophische Terminologie*, vol. 1, Suhrkamp, 1997, p. 55-56 (4. *Vorlesung*, 17/5/1962) e p. 82 (7. *Vorlesung*, 5/6/1962); vol. 2, p. 183 (35. *Vorlesung*, 15/1/1963).

<sup>52</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 17.

filosofia sobrevive a essa necessidade? Desde já, somente uma filosofia que desafie o *sentido* de se fazer teoria.

## 1.2. PENSAMENTO: MODO E MODELO

Retomemos brevemente o problema enfrentado até aqui. Dissemos que a atualização – necessária porque constitutiva – do pensamento de Adorno dependeria da negação de seus momentos, realizada em vista de um novo diagnóstico do tempo, pautado pela atenção à concreção histórica. Tal processo condena, em última instância, tanto a tradição interpretativa da continuidade (que sustenta um Adorno *sistemático* e, assim, perde de vista seus momentos), como a tradição interpretativa da ruptura (que embora atenta à idéia de modelos *sucessivos* de teoria crítica, tende a não considerá-los segundo sua possibilidade). Em função disso, defendemos uma leitura da obra que procura ler seus matizes segundo a oposição dialética entre momento e sistema, corrigido por cada diagnóstico do tempo. Assim, faríamos justiça ao princípio de composição da obra de Adorno que, sob o aspecto formal, articula coerência e fragmentação, face visível da dialética negativa entendida como anti-sistema. Finalmente, vimos que a idéia de um anti-sistema recobre justamente um de seus projetos intelectuais – auxiliar na expressão do não-idêntico – e circunscreve sua utopia do conhecimento: “abrir o sem-conceito com conceitos, sem torná-lo igual a eles”.

A pergunta que deve dirigir os próximos passos não pode ser outra que a seguinte: que teoria é capaz de comportar a dupla necessidade representada por tal utopia do conhecimento? E supondo que haja essa teoria, como representar, ou ainda, como exprimir adequadamente o pensamento do não-idêntico sem trair sua intenção? Afinal, esse deve ser *necessariamente negativo*, uma vez que pensar e identificar se coadunam. Claro está que se os conceitos trazem consigo não apenas o esforço de identificação, mas também a identidade positiva resultante, o caminho tradicional da teoria é precisamente o que está em crise. Se por um lado o que deve vir à luz é o que “na verdade é encontrado pelos conceitos, para além de sua extensão abstrata”, o que aponta para a expressão do não-idêntico “oprimido, desprezado, descartado pelos conceitos”, por outro lado essa tarefa se vê bloqueada, uma vez que “a expressão de qualquer modo sempre o identifica”. Assim, entende-se por que Adorno encontra razões para afirmar que “apenas conceitos podem consumir o que o conceito impede”. Essa ambigüidade, que aponta para uma radical não-identidade entre o que *deve ser exposto* e o que efetivamente *é exposto*, o leva a pensar a própria atividade conceitual no limite de sua possibilidade, o que não só justifica a aposta em um anti-sistema – que rejeita a atividade teórica linear e a identidade entre conceito e conceituado –, como exige que se persista nessa resistência à falsidade inerente ao estado de identidade. Ora, é precisamente esse o sentido do “conceito transformado de dialética”,<sup>53</sup> representado por uma dialética *negativa*: contra a afirmação da dialética idealista, Adorno vai encontrar o cerne da dialética – sua *verdade* – não na suprassunção [*Aufhebung*] hegeliana, mas na *resistência* à

---

<sup>53</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 250.

identidade, ou ainda, em uma suspensão da síntese.<sup>54</sup> Como sustenta Schweppenhäuser:

Dialética 'negativa' não é outra coisa que a negação determinada da dialética idealista. Ela gostaria de libertar o particular, o não-idêntico, da subordinação no universal e no idêntico do conceito.<sup>55</sup>

Que se faça duas observações: em primeiro lugar, a reconstrução da dialética proposta por Adorno está apoiada na já mencionada rejeição da identidade entre conceito e conceituado, portanto em uma crítica ao princípio idealista que dá forma ao sistema; em segundo lugar, tal crítica não surge sem mais, ela está apoiada em um *diagnóstico* das condições de produção do próprio pensar que, segundo Adorno,

---

<sup>54</sup> Cf. a muito influente apresentação dessa questão por THEUNISSEN, "Negativität bei Adorno", in FRIEDEBURG; HABERMAS (Orgs.), *Adorno-Konferenz 1983*, p. 41-65. Cf. também THYEN, *Negative Dialektik und Erfahrung*, p. 162-169; e BOZZETTI, *Hegel und Adorno*, p. 55-75.

<sup>55</sup> SCHWEPPENHÄUSER, *Theodor W. Adorno zur...*, p. 54. Outro dos termos de extração hegeliana que, reconstruídos, conferem ao pensamento de Adorno sua especificidade em relação à tradição dialética, a "negação determinada" é, em Hegel, peça-chave da chamada Lógica do Conceito e o passo para a universalidade concreta. Na "Introdução" da *Fenomenologia do espírito* encontramos a seguinte posição do problema: "[...] a exposição [*Darstellung*] da consciência não-verdadeira na sua não-verdade não é um movimento meramente *negativo*. [...] é o ceticismo que vê sempre, no resultado, apenas o *puro nada* e por isso abstrai do fato de que esse nada é determinado, é o nada *daquilo do qual ele resulta*. Porém, o nada considerado apenas como o nada daquilo do qual procede é, de fato, o resultado verdadeiro; ele é, pois, algo *determinado* e possui um *conteúdo*. O ceticismo, que termina com a abstração do nada e da vacuidade, não pode avançar além dessa, mas deve esperar que algo de novo se lhe ofereça para lançá-lo no mesmo abismo vazio. Ao contrário, à medida que o resultado é apreendido como negação *determinada* [*bestimmte Negation*], como na verdade é, então com isso uma nova forma surge imediatamente e, na negação, é feita a passagem por meio da qual o processo se efetua por si mesmo, através da série completa das figuras [*Gestalten*]" (HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, in *Hauptwerke in sechs Bänden*, vol. 2, WBG, 1999, "Einleitung", §79, p. 57; trad., *A fenomenologia do espírito*, Abril Cultural, 1974, p. 51). Para nossos propósitos, o mais importante a destacar nessa truncada passagem de Hegel é que a negação determinada, ao contrário da negação abstrata que define a Lógica da Essência (e que o ceticismo assume), *considera* o que está sendo negado. Assim, quando algo é apreendido como negação determinada (ou concreta), ele não é eliminado, ao contrário, sua negação é passo do reconhecimento de sua *dependência* às demais figuras. Ou seja, passo da suprassunção, a negação determinada faz do que é negado um *momento dialético*. Cf. a excepcional análise desse mecanismo hegeliano, em relação à determinação das três dimensões do espaço, em ARANTES, *Hegel – a ordem do tempo*, Polis, 1981, p. 33-37; e o comentário de LEBRUN, *Passeios ao léu*, Brasiliense, p. 24-31. Cf. também a exposição dos sentidos da negação determinada em Hegel, Marx e Adorno em GRENZ, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Suhrkamp, 1974, p. 75-116.



transformam o *modo* de uma crítica possível ao sistema.<sup>56</sup> Dessa disposição de crítica ao impulso sistemático, já podemos inferir alguns resultados para o sentido da sobrevivência do pensamento. Como se disse acima, o que está em crise é a idéia tradicional de teoria. A hipótese de Adorno é que o resultado da atividade teórica – tanto na crítica kantiana, como na dialética hegeliana – acaba por afastar do centro da análise aquilo que realmente importa: à medida que ela gera através de conceitos uma falsa solução do problema da não-identidade entre pensamento e coisa, afirmando que, afinal, não se trata disso, mas da identidade entre conceito e conceituado, a teoria perde de vista o único elemento ao qual deve fidelidade, o não-identico. Logo, uma vez que a atividade filosófica visa alcançar o sem-conceito, “senão ela está obrigada à capitular e com ela todo o espírito”, Adorno é obrigado a trabalhar *com* conceitos e *contra* a ilusão de identidade que eles representam. Que essa ilusão de identidade seja, porém, inescapável, isso é um resultado direto da tese implícita na frase “pensar quer dizer identificar”; que, além disso, ela seja *necessária* e tenha uma razão objetiva, esse é o horizonte descortinado por seu diagnóstico do tempo.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Faz-se necessário ressaltar alguns desdobramentos desse problema que, embora nos levem além do intento desta tese, fincam um marco possível de estudo da obra de Adorno e retomam questões aqui sugeridas: é exatamente o peso desse diagnóstico acerca das condições do pensar que situa a obra de Adorno em um lugar indiviso, a meio caminho de várias escolas filosóficas, e confere possibilidades insuspeitas de aproximação. Em um ótimo parágrafo de Demmerling: “a crítica ao idealismo por Adorno deve ser entendida como crítica à filosofia do sujeito. A correção materialista do idealismo excede as suposições fundamentais da filosofia da consciência. De modo análogo à crítica materialista ao idealismo, Adorno exerce uma crítica ‘antropológica’ ao princípio fenomenológico de Husserl. Com isso é dado mais um passo na direção de uma transformação materialista da filosofia clássica. O materialismo é validado [*abgesichert*] de maneira crítico-cognitiva” (DEMMEHLING, *Sprache und Verdinglichung*, p. 143).

<sup>57</sup> Novamente, eis a posição do problema por Nobre: “a dialética é a teoria da não-identidade de sujeito e objeto no interior da formação social em que a lógica da dominação é exatamente a da

Em outros termos, precisamente porque esse diagnóstico revela transformações constitutivas nas condições de produção do pensar, como mencionado, é que Adorno é obrigado a esse específico esforço do conceito. Grosso modo, isso significa elaborar um modo de pensamento que permita perseguir o não-idêntico *entre* o conceituado e o conceito, sem que isso implique entendê-lo como o “resto” da atividade de conceituação. Embora seja freqüente na tradição interpretativa a assimilação do não-idêntico ao “resto” do conceito, há boas razões para não fazê-lo. A principal delas, já suficiente, advém da compreensão do que, segundo a passagem da *Dialética negativa* anteriormente citada, o conceito efetivamente faz: “prepara e isola”.<sup>58</sup> Se o conceito simplesmente isolasse [*abschneiden*], poderíamos sim localizar o não-idêntico como uma categoria residual do processo de identificação. No entanto, como a atividade de conceituação envolve também um preparar [*zurüsten*] do cenário, uma armação prévia, o não-idêntico indica um excesso, não um resto. Daí o motivo de Adorno, coerentemente, afirmar: “em brusca oposição ao ideal científico habitual, a objetividade do conhecimento dialético requer não um menos, mas um mais em sujeito”.<sup>59</sup>

Ora, o modo de pensamento que procura realizar tais tarefas não pode seguir nenhum caminho usual do discurso teórico porque, fundamentalmente, ao buscar a

---

‘ilusão necessária’ da identidade entre sujeito e objeto: a dialética é a ontologia do estado falso” (NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 174-175).

<sup>58</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 21. Cf. as últimas páginas da Seção 1.1.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 50. Para uma leitura que, por argumentos distintos, rejeita a aproximação entre não-idêntico e resto ver TÖBBICKE, *Negative Dialektik und kritische Ontologie*, K&N, 1992, p. 115-116. Cf. também uma definição possível do não-idêntico: “ele é o resultado conceitual-negativo da negação determinada do conceito de identidade” (SCHWEPPENHÄUSER, *Theodor W. Adorno zur...*, p. 64).

expressão do não-idêntico, o pensamento se vê às voltas com a necessidade de se deixar guiar, *na medida do possível*, pelo conceituado. A medida desse “possível” se mostra em mais um trecho da *Dialética negativa*:

Não de outro modo pode o conceito defender a causa [*die Sache... zu vertreten*] que ele recalcou [*verdrängte*], a da mimese, senão na medida em que ele se apropria de algo desta em seu próprio procedimento [*Verhaltensweisen*], sem nela se perder. Até aqui o momento estético, embora por motivos inteiramente outros que em Schelling, não é acidental à filosofia.<sup>60</sup>

Assim, subjacente à tarefa de levar o não-idêntico à expressão, encontramos a exigência de que o conceito se aproxime do conceituado deixando-se instruir pelo procedimento mimético. Mesmo que aqui não nos estendamos na apreciação do problema da mimese,<sup>61</sup> vale ressaltar a aproximação entre a causa da mimese recalcada pelo conceito e o cenário do que é oprimido pelos conceitos: duas instâncias de resistência à ilusão de identidade dada pelos conceitos.<sup>62</sup> Tal aproximação aponta para um outro aspecto da tarefa filosófica de Adorno: se o pensamento deve ser solidário a essas instâncias que sobrevivem *de modo lacunar*, como elementos de negatividade, ele deve abandonar a forma mais persistente do discurso teórico, aquela que justamente supõe um discurso linear, *sem lacunas*. Com isso, seu pensamento não apenas permanece refratário ao que convencionamos chamar de *teoria*, como traz para dentro de si um pressuposto

---

<sup>60</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 26.

<sup>61</sup> Algumas apresentações do problema informam esta tese e podem ser lidas em GAGNEBIN, “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas*, n. 16, 1993, p. 67-86; DUARTE, *Mimesis e racionalidade*, p. 133-141 e BARBOSA, *Dialética da reconciliação*, p. 55-66.

<sup>62</sup> Como sintetiza Barbosa: “o conceito de mimese evoca antes a resistência do reprimido no interior mesmo da lógica da identidade” (BARBOSA, *Dialética da reconciliação*, p. 56).

estético, que se exprime – por força do momento mimético apropriado pelo procedimento conceitual – em sua *forma de exposição*. Logo, como mostra Duarte, a tarefa filosófica de Adorno tem como pressuposto “a não-externalidade entre o conteúdo do filosofema e sua forma de apresentação [*Darstellungsform*] convergentes na própria expressão”.<sup>63</sup> Tal é a razão primária para o momento estético não ser acidental à filosofia.

### 1.2.1. FILOSOFIA E ARTE, IDENTIDADE E EXPRESSÃO

O projeto filosófico de levar o não-idêntico à expressão e a utopia do conhecimento que ele exprime resolvem-se, portanto, em um pensamento que parece guardar maior parentesco com a arte, terreno privilegiado da mimese, do que com a lógica discursiva. Contudo, dada a insistência na centralidade inapelável dos conceitos, convém examinar melhor esse parentesco. Voltemos à *Dialética negativa*:

Quisesse a filosofia imitar a arte, quisesse a partir de si ser obra de arte, arriscaria a si mesma. [...] Ambas mantêm a fidelidade ao seu próprio teor [*Gehalt*] através de sua contraposição [*Gegensatz*]: a arte, ao se fazer reservada [*spröde*] em relação aos seus significados; a filosofia, ao não se agarrar a nenhuma imediatidade. O conceito filosófico não abandona a nostalgia [*Sehnsucht*] que anima a arte como sem-conceito e cuja satisfação escapa à sua imediatidade como mera aparência. Organon do pensamento e, ao mesmo tempo, muro entre esse e o que é para ser pensado, o conceito nega aquela nostalgia. A filosofia não pode nem contornar nem se

---

<sup>63</sup> DUARTE, “Expressão como fundamentação”, p. 178. Cf. também DUARTE, “Expression as a philosophical attitude in Adorno”, *Kriterion*, n. 100, 1999, p. 93-97.

curvar a tal negação. Nela reside o esforço de alcançar para além do conceito através do conceito.<sup>64</sup>

A relação da filosofia com a arte, portanto, não se faz pela subsunção ou equivalência, mas pela contraposição. Enquanto a arte parece prometer à filosofia a realização daquilo que a última tanto busca quanto reprime, a reafirmação da específica tarefa filosófica, “alcançar para além do conceito através do conceito”, reforça a caracterização da tarefa como bloqueada por seus próprios meios. Se esse bloqueio já implicava, como vimos, a aposta em um anti-sistema e a resistência à falsidade representada pelo estado de identidade entre o conceito e o conceituado (ou entre o pensamento e o que é para ser pensado) – único modo de se manter a verdade da dialética –, agora sabemos que persistir nessa tarefa exige que a filosofia não abandone algo que a arte parece exprimir. Desse modo, a contraposição entre ambas, arte e filosofia, é trazida *para dentro* do próprio procedimento conceitual: ele não abandona aquela nostalgia, mas a nega. Mais especificamente, aquela contraposição é salva, como expressão, nesse impasse. Ao fim da “Introdução” da *Dialética negativa* encontramos uma passagem que elucida essa relação e situa a posição filosófica de Adorno como projeto crítico e tarefa: “Dialética, literalmente, linguagem como organon do pensamento, seria a tentativa de salvar [*erretten*] criticamente o momento retórico: aproximar coisa e expressão até a indiferença entre si”.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 26-27.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 66.

A dialética buscada por Adorno não pode se resolver em sistema, posto que deve ser expressão da resistência ao estado de identidade. No entanto, do mesmo modo que os conceitos expressam o esforço de alcançar além de si mesmos, *através de si mesmos*, a dialética guarda *também* a necessidade de salvar o conceituado no conceito. Em outras palavras, a dialética negativa de Adorno não é mera denúncia da falsidade *efetiva* do estado de identidade, mas exprime também a verdade *possível* da identidade que o momento retórico aponta: aquela que reconciliaria pensamento e realidade. Assim, em relação ao pensamento, Adorno pode afirmar que “sua aparência e sua verdade se entrelaçam”.<sup>66</sup> Alguns aspectos aqui sugeridos merecem um desenvolvimento. Particularmente, cumpre destacar a *dupla* remissão desse processo: o sistema filosófico, a construção teórica, *converge* com o sistema histórico-social, a construção do mundo. Logo, a falsidade e a verdade do estado de identidade só se deixam compreender plenamente a partir da análise da formação social, da qual o projeto filosófico de Adorno é, fundamentalmente, um diagnóstico. Sendo assim, a falsidade do estado de identidade, embora diga respeito à relação entre conceito e conceituado, só se define em função do estado de coisas que afirma essa identidade e *no mesmo passo* a bloqueia. Só por esse motivo Adorno pode falar de um aspecto do conceito que está além de uma teoria do significado, a saber, seu momento utópico, aquele que aponta para o cumprimento da promessa do conceito ser uno com a realidade. É nessa dupla remissão que se apóia o sentido preciso que Adorno dá ao princípio de crítica ao sistema,<sup>67</sup> e é essa dialética entre

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 17.

<sup>67</sup> Cf. THYEN, *Negative Dialektik und Erfahrung*, p. 116-131; NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 165-176; BEHRENS, *Adorno-ABC*, Reclam, 2003, p. 202-203.

possibilidade e bloqueio que esclarece o sentido do célebre motivo da solidariedade “com a metafísica no instante de sua queda”.<sup>68</sup>

Com isso, já podemos antecipar o desdobramento dessa renovada tarefa crítica. Por um lado o projeto dialético de Adorno desafia o sentido tradicional de teoria e se constrói à medida que realiza a “desmontagem de sistemas”,<sup>69</sup> por outro lado ele não abandona a teoria nem deixa de resgatar no sistema aquilo que é sua verdade: a busca de uma coerência entre o plano do pensamento e o plano do real. Ora, é exatamente essa coerência que o conceito, ao afirmar, bloqueia. Aqui reencontramos a afinidade entre o momento mimético que sobrevive no procedimento conceitual e o momento retórico entendido como impulso dialético: se o que importa é “auxiliar o não-idêntico a chegar à expressão” e se essa tarefa está bloqueada pelo conceito, então a crítica filosófica só pode fazê-lo à medida que defender a mimese salvando-a no momento retórico.

Desse modo, a “teoria” que Adorno propõe exprime um mundo governado, por assim dizer, pelos conceitos e pelos conceituados, que em sua oposição recíproca recuperam algo daquela indiferença que a mimese expressa e o momento retórico tenta salvar. Obviamente, não é possível que isso ocorra a não ser que o modo de exposição, sobre o qual incide o momento retórico, traduza tanto a resistência à violência do sistema, como a afirmação de sua coerência. Logo, a dimensão

---

<sup>68</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 400. Cf. o desenvolvimento desse motivo em MARAS, *Vernunft- und Metaphysikkritik bei Adorno und Nietzsche*, Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen, 2002, esp. p. 96-102.

<sup>69</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 43.

expressiva do pensamento, trazida para o primeiro plano por um motivo estritamente crítico, exige que o discurso filosófico, ao mesmo tempo, conduza e se deixe levar: “algo racionalmente organizado e, simultaneamente, descontínuo, assistemático, móvel, isso expressa o espírito autocrítico da razão”.<sup>70</sup> Na *Dialética negativa* essa *reconstrução* da herança do pensamento sistemático ganha nome: modelo de pensamento.

A exigência de rigor sem sistema é a exigência de modelos de pensamento [*Denkmodellen*]. Esses não são apenas do tipo monadológico. O modelo encontra o específico e mais que o específico, sem se evaporar em seu conceito superior mais genérico. Pensar filosoficamente é tanto quanto pensar em modelos; a dialética negativa é um *ensemble* de análises modelares.<sup>71</sup>

Uma vez que, conforme vimos acima, a dialética negativa entendida como anti-sistema tenta “com os meios da consequência lógica [...] substituir o princípio de unidade e o domínio universal do conceito de ordem superior pela idéia daquilo que estaria fora do encanto de tal unidade”,<sup>72</sup> podemos reconhecer no modelo aquele modo de pensamento que procura *realizar* essa tarefa: enquanto reconstrução do sistema e da atividade lógica de conceituação, o modelo exprime a possibilidade da filosofia não se render nem à nostalgia de imediatidade, a dissolução no específico, nem à loucura do sistema, que é a evaporação no genérico.<sup>73</sup> Portanto, o modelo exprime tanto o esforço [*Anstrengung*] de se “alcançar para além do conceito através do conceito”, como o esforço [*Anstrengung*] em “auxiliar o não-idêntico a chegar à

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 40.

<sup>71</sup> Ibid., p. 39.

<sup>72</sup> Ibid., p. 10.

<sup>73</sup> Cf. *ibid.*, p. 33.



expressão”. Com isso, podemos responder à questão lançada no início desta análise, a saber, “que teoria é capaz de comportar a dupla necessidade representada por tal utopia do conhecimento?”: memória da limitação constitutiva da filosofia, é no *modelo de pensamento* que se deposita a responsabilidade de “abrir o sem-conceito com conceitos, sem torná-lo igual a eles”. Não é outro o sentido da mais precisa referência à sua função por Adorno, encontrada no prefácio da *Dialética negativa*: “os modelos devem [sollen] esclarecer o que é a dialética negativa e levá-la para dentro do domínio do real, conforme com seu próprio conceito”.<sup>74</sup>

### 1.3. DIALÉTICA NEGATIVA E ANÁLISE MODELAR

Sem o peso de ter que representar todo o interesse da razão, como na célebre asserção de Kant,<sup>75</sup> mas com a mesma força de síntese, podemos fazer três perguntas a partir dos últimos passos da argumentação, a fim de circunscrever a

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 10.

<sup>75</sup> “Que posso saber? Que devo fazer? Que me é permitido esperar?” (KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in zehn Bänden*, vol. 4, WBG, 1983, B 832-833, p. 677; trad., *Crítica da razão pura*, vol. 2, Nova Cultural, 1988, p. 223). Há ainda a conhecida quarta pergunta anotada por Jäsche: “Que é o homem?” (KANT, *Logik*, in *Werke...*, vol. 5, A 25, p. 448). Em relação a isso, vale citar uma conhecida passagem de uma entrevista dada por Adorno. Confrontado com a questão: “Mas como o senhor pretende alterar a totalidade social sem ações isoladas?”, Adorno contesta: “Essa pergunta vai além de mim. Diante da pergunta ‘o que se deve fazer?’ eu realmente só posso responder, na maioria das vezes, ‘eu não sei’. Eu só posso tentar analisar, intransigentemente, o que é” (“Keine Angst vor dem Elfenbeinturm”, GS 20.1, p. 404). Sobre o papel dessas questões, especialmente a quarta, no plano geral da filosofia de Adorno, cf. BEHRENS, “A dialética negativa da negação determinada”, in DUARTE et al. (Orgs.), *Theoria Aesthetica*, p. 140-141.

tarefa que a filosofia de Adorno se dispõe a enfrentar: o que é o modelo? Qual é o seu método? Quais são seus resultados?

Embora já se veja que o modelo se apresenta no pensamento de Adorno como efetivação da dialética negativa e reconstrução da filosofia sistemática em anti-sistema, a primeira dessas perguntas é, das três, a que menos admite resposta direta. Não porque a pergunta “o que é o modelo?” prescreva uma exegese em que a mão do intérprete pese mais que a do autor; justo ao contrário, isso se dá porque, enquanto modo de pensamento que demanda um modo de exposição, o modelo *realiza* a filosofia intentada por Adorno. Logo, a única resposta possível é a que devolve uma pergunta pelo sentido da atividade específica da filosofia: na reconstrução que faz da herança filosófica com a qual debate, Adorno salva *no* modelo a verdade do pensamento sistemático; nele se resguarda o princípio sistemático da aproximação entre razão e coisa, corrigido pela causa do não-idêntico. Do mesmo modo, a terceira pergunta também aponta para fora de si mesma: se “pensar filosoficamente é tanto quanto pensar em modelos”, julgar a realização do modelo significa repor a pergunta pela realização do projeto de Adorno, sua atribuição de sentido à própria filosofia. Assim, nos dois casos, a resposta apenas se mostra: é seu pensamento.

Entretanto, se uma definição direta não parece factível, a aproximação ao problema através da atenção às suas circunstâncias é plenamente realizável. Como o modelo de pensamento conforma a filosofia de Adorno e sustenta a possibilidade de enfrentar as questões que ele se propõe, as marcas dessa atribuição podem ser encontradas dispersas em sua obra. Com efeito, não são poucos os textos de Adorno que se definem a si mesmos como modelos: esse é o caso da terceira parte

da *Dialética negativa*, que compreende três *modelos*,<sup>76</sup> bem como o dos dois volumes de ensaios *Intervenções* (1962)<sup>77</sup> e *Palavras-chave* (1969)<sup>78</sup> e o planejado terceiro volume que completaria essa série de *modelos críticos*.<sup>79</sup> Em uma atribuição mais tímida, esse mesmo termo designa também a função dos aforismos finais de cada parte da *Minima moralia* (1951), que deveriam fornecer *modelos* “para um futuro esforço [*Anstrengung*] do conceito”.<sup>80</sup> Deve-se notar também que não é casual que as mais explícitas referências se encontrem em textos da maturidade: o modelo é o resultado da busca por um modo de pensamento que permitisse o enfrentamento de um problema que, em larga medida, já era presente para o jovem Adorno mas que só se esclareceu ao longo de seu percurso intelectual. Não obstante a explicitação tardia, ao longo de toda sua obra a *idéia* de modelo está presente, ainda que não se reconheça como modo privilegiado de pensamento ou categoria operatória. Assim, embora possamos dizer que o modelo de pensamento só vem à autoconsciência no Adorno tardio, sua presença se faz notar em toda a obra, o que faz com que mesmo as *ocorrências* do termo *Modell*, seus derivados (*Denkmodell*, *Grundmodell*, *Hauptmodell*, *Modellanalyse*, *Modellcharakter*, *Modellfunktion*, *modellieren*, *gemodelt*, *modellartig*, etc.) e formas flexionadas e

---

<sup>76</sup> Cf. *Negative Dialektik*, GS 6, p. 10.

<sup>77</sup> *Eingriffe*, GS 10.2, p. 455-594.

<sup>78</sup> *Stichworte*, GS 10.2, p. 595-782; trad., *Palavras e sinais*, Vozes, 1995.

<sup>79</sup> *Kritische Modelle 3*, GS 10.2, p. 783-799. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 10.2, p. 842.

<sup>80</sup> Cf. *Minima moralia*, GS 4, p. 17; trad., *Minima moralia*, Ática, 1992, p. 10.

declinadas se contem às centenas.<sup>81</sup> Descontadas muitas ocorrências que não guardam relação direta com o que estamos apresentando, mas apenas com o sentido trivial do termo, encontramos ainda uma grande quantidade de referências ao modelo como um modo de pensamento.<sup>82</sup> No entanto, em função do grau de importância relativa que o termo ganha em cada texto, podemos dizer que se já encontramos em um dos seus primeiros textos uma definição de modelo muito congruente com os traços que acabamos de apontar,<sup>83</sup> o tempo altera para Adorno a consciência da centralidade dessa idéia e sua compreensão.

Com isso, chegamos à única pergunta, dentre as sugeridas acima, que não se dissolveu na remissão ao todo: qual é o método dos modelos de pensamento? Ou: como se formam análises modelares? Uma indicação dessa resposta é encontrada

---

<sup>81</sup> Como já dito em nota, a metodologia que escolhemos prescreve o acompanhamento de alguns termos que julgamos importantes para a caracterização da tese sustentada. Um desses termos é justamente “modelo” e suas variações. Porém, como não é em relação a esse termo que a tese se constrói, a atenção à sua ocorrência só se fez em vista de sua participação no argumento. De qualquer modo, a fim de justificar esta nota, estimamos em 1000 suas ocorrências no *corpus* examinado. Na “Consideração Intermediária” serão apresentados os detalhes do processo de pesquisa e seleção de material.

<sup>82</sup> Além de centenas de ocorrências nas obras citadas há pouco, cf. *Kierkegaard*, GS 2, p. 161; *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, p. 227; trad., *Dialética do esclarecimento*, p. 188; *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, GS 5, p. 9 e 52; *Jargon der Eigentlichkeit*, GS 6, p. 507; *Ästhetische Theorie*, GS 7, p. 105, 300, 392 e 530; trad., *Teoria estética*, Edições 70, [1993?], p. 83 e 228 (a parte final, “Paralipomena”, não foi traduzida); “Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie”, GS 8, p. 43; “Soziologie und empirische Forschung”, GS 8, p. 196; “Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien”, GS 8, p. 219, 224 e 227; “Einleitung zum ‘Positivismusstreit in der deutschen Soziologie’”, GS 8, p. 331; trad., “Introdução à controvérsia sobre o positivismo na sociologia alemã”, in *Textos escolhidos*, Abril, 1975, p. 249; “Charakteristik Walter Benjamins”, GS 10.1, p. 239; trad. “Caracterização de Walter Benjamin”, in *Theodor W. Adorno*, p. 189; “Blochs Spuren”, GS 11, p. 241; “Zum Studium der Philosophie”, GS 20.1, p. 320; “Kritische Theorie und Protestbewegung”, GS 20.1, p. 400.

<sup>83</sup> “Elas [as imagens históricas] são modelos com os quais a *ratio*, examinando e provando, se aproxima de uma realidade que se nega a lei, mas que o esquema do modelo pode pouco a pouco imitar, se ele estiver corretamente cunhado” (“Die Aktualität der Philosophie”, GS 1, p. 341). Observe-se que, na passagem citada, a idéia de modelo está associada à de imagem histórica, outra idéia de Benjamin que tem grande impacto no pensamento de Adorno.

também no prefácio da *Dialética negativa*, no momento em que Adorno afirma que a terceira parte do livro “executa os modelos de dialética negativa” [*führt Modelle negativer Dialektik aus*]:

Eles não são exemplos; não explicam simplesmente considerações gerais. À medida que eles conduzem ao que é próprio à coisa [*Sachhaltige*], querem simultaneamente fazer justiça à intenção conteudística [*inhaltlichen Intention*] daquilo que inicialmente, por necessidade, foi tratado de modo genérico; ao contrário do uso de exemplos como algo de per se indiferente, que Platão introduz e a filosofia desde então repete. Ao mesmo tempo em que os modelos devem esclarecer o que é a dialética negativa e levá-la para dentro do domínio do real, conforme com seu próprio conceito, eles discutem conceitos-chave das disciplinas filosóficas, não de maneira diversa do chamado método por exemplos [*exemplarischen Methode*], a fim de nelas intervir em seu centro.<sup>84</sup>

Por ora, o mais importante a se desdobrar a partir dessa passagem é que se os modelos procuram fazer justiça [*gerecht werden*] à intenção particular *daquilo* sobre o qual se debruçam enquanto modo de pensamento, então o modelo não é indiferente àquilo que representa, embora seja, por necessidade [*aus Not*], um esquema geral de atribuição. De fato, o que Adorno indica é que o modelo *deve* ser conduzido por *isso* que foi tratado de modo genérico. Ora, se por um lado Adorno quer se referir à já mencionada primazia do objeto e seu impacto sobre o sentido da dialética negativa – qual seja, ela é sua limitação constitutiva –, por outro lado ele quer acentuar que os modelos de dialética negativa só podem existir *em prática*, já que dessa restrição dependeria a possibilidade do modelo pretender ser mais que

---

<sup>84</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 10. Nesta passagem particularmente intraduzível, Adorno recupera sua crítica e transformação da fenomenologia de Husserl. As marcas dessa apropriação são a inversão do termo-chave fenomenológico *intendierender Inhalt*, “conteúdo intencionado”, e a substantivação do adjetivo *sachhaltig*, “dotado de conteúdo concreto”. A referência última são as *Investigações lógicas* (edição de 1913) e as insuficiências que Adorno vê na alegação husserliana da imediatidade entre o conhecer e o que é conhecido. Para Adorno uma tese como “o objeto intencional da representação é o mesmo que seu objeto efetivo [*wirklicher*] e, conforme o caso, o mesmo que seu objeto exterior, e é um contra-senso distinguir entre ambos” (HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, vol. 2, parte 1, Max Niemeyer, 1968, p. 425) pareceria ou contraditória ou insuficiente.

exemplo e, com isso, intervir no sentido de se fazer filosofia. Em outras palavras, tomada ao pé da letra, a sugestão de que os modelos devam tomar um conteúdo particular como *constitutivo* implicaria em dizer que não há método abstrato, só há métodos concretos, materiais, guiados pela “intenção intrínseca” dos particulares, ou seja, atentos à sua concreção histórica. Se os modelos acabam por passar em terrenos já demarcados pela filosofia, isso não se daria porque o método impõe essa adequação, mas porque os modelos – na exata forma da crítica filosófica – viram os conceitos contra si mesmos. Claro, o horizonte não é outro que o do estabelecimento de um método dialético capaz de “aproximar coisa e expressão até a indiferença entre si”, o que justifica a afirmação das análises modelares como *realização* da dialética negativa: em última análise, os modelos acabam por *apoiar* a dialética não no método, domínio da razão, mas no que é próprio à coisa, domínio do real.

A metodologia que podemos inferir dessa apresentação dos modelos de pensamento guarda um parentesco com Hegel e Marx, como é claro, mas também com Husserl, como pode não parecer à primeira vista.<sup>85</sup> Efetivamente, se os métodos das análises modelares devem *se aferrar à coisa*, o que Adorno faz não é senão, em nome de uma necessidade dialética, portanto extrínseca à fenomenologia de Husserl, mas próxima ao sentido enfático da fenomenologia em Hegel, radicalizar uma premissa husserliana tornada lema: *zu den Sachen selbst* (às coisas

---

<sup>85</sup> Adotamos o termo “método” para nos referir aos procedimentos que guiam os passos e operações em vista de um objetivo, isto é, literalmente, “caminho para se chegar a um fim”. Com o termo “metodologia” queremos nos referir à reflexão geral que coordena e justifica esses métodos. Conquanto essa diferença não seja relevante em todos os casos, entendemos que na obra de Adorno ela é importante, como mostraremos na seqüência do texto.

mesmas).<sup>86</sup> Dessa fenomenologia tornada crítico-dialética se segue, contudo, uma ambigüidade: a ênfase de Adorno na impossibilidade de se estabelecer métodos abstratos, que no fim das contas trairiam a intenção daquilo em relação ao qual eles deveriam se construir, implica em concluir que os modelos, para não serem indiferentes ao que é próprio à coisa, não podem seguir método; porém, as análises modelares, que realizam (trazem para o real) os modelos, parecem seguir princípios metódicos ao se deixar guiar pelos particulares. Vejamos como essa ambigüidade pode ser compreendida.

Não são poucos os estudos na tradição de interpretação da obra de Adorno que procuram definir qual é sua metodologia. Muitos desses estudos passam por alto a explícita tomada de posição de Adorno *contra* uma metodologia geral, o que implica em desconhecer algo que, como se viu, está sustentado em uma cadeia de argumentos que remonta a aspectos nodais de seu pensamento. Outros apostam na total ausência de métodos, o que além de ser contraproducente ao extremo, não considera a tão inegável quanto incômoda presença de procedimentos recorrentes em suas obras, aquilo que abrange o que o próprio Adorno chama de proceder

---

<sup>86</sup> Interessante observar que nesse ponto Adorno parece *não* ter sido levado pela mesma miopia que acometeu os primeiros intérpretes de Husserl, que entendiam o princípio literalmente – como se Husserl propusesse um retorno às coisas brutas ou aos objetos ônticos, e não um retorno às coisas que estão em questão, ou seja, um retorno às *representações próprias* da coisa visada, determinada pela intenção. O que Adorno questiona em Husserl é justamente não ter dado esse passo. Cf. a análise da banalização da fenomenologia no *zu den Sachen selbst* e o erro dos intérpretes em MOURA, *Crítica da razão na fenomenologia*, Nova Stella, 1989, p. 18-25.

“metodicamente sem método”,<sup>87</sup> o que na feliz expressão de um comentador configura seu “imperativo metodológico”.<sup>88</sup>

Nas poucas apresentações mais explícitas da questão metodológica em filosofia, como a da passagem da *Dialética negativa* que analisamos acima, Adorno tanto condena o estabelecimento de uma metodologia geral – ela trairia a filosofia –, como condena os métodos abstratos – eles trairiam seus objetos.<sup>89</sup> No entanto, não só porque há diversas passagens em que Adorno defende um método específico para se lidar com um problema enfrentado – mesmo que guiado pela intenção intrínseca dos particulares – e chega a afirmar, por exemplo, que “o nervo da dialética como método é a negação determinada”,<sup>90</sup> mas principalmente em função do escopo exato da crítica de Adorno, é possível coligir *procedimentos* que são tratados como métodos. O que de fato se verifica é que esses procedimentos se estabelecem frente a uma impossível metodologia geral como redescritção de um princípio de crítica *imane*nte: contra o caráter coercivo de um sistema lógico que se torna

---

<sup>87</sup> “Der Essay als Form”, GS 11, p. 21; trad., “O ensaio como forma”, p. 177.

<sup>88</sup> Cf. ZUIDERVAART, *Adorno's aesthetic theory*, p. 53-54.

<sup>89</sup> Além das já mencionadas passagens da *Dialética negativa* e dos textos “Der Essay als Form” e “Die Aktualität der Philosophie”, outras referências metodológicas importantes são: *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, p. 37-44, 227-228, 249; trad., *Dialética do esclarecimento*, p. 33-39, 188 e 204-205; *Negative Dialektik*, GS 6, p. 42-45 e 163-168; *Ästhetische Theorie*, GS 7, p. 530-533; “Gesellschaft”, GS 8, p. 13-17; “Theorie der Halbbildung”, GS 8, p. 101-102; “Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?”, GS 8, p. 356-360; trad., “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”, in *Theodor W. Adorno*, p. 63-67; “Beitrag zur Ideologienlehre”, GS 8, p. 461-462. Além disso, há um conjunto de textos de Adorno sobre teoria social em que ele faz a crítica de diversas metodologias: “Soziologie und empirische Forschung”, GS 8, p. 196-216; “Einleitung zu Emile Durkheim ‘Soziologie und Philosophie’”, GS 8, p. 245-279; “Einleitung zum ‘Positivismusstreit...’”, GS 8, 280-353; trad., “Introdução à controvérsia...”, p. 215-263; “Zur gegenwärtigen Stellung der empirischen Sozialforschung in Deutschland”, GS 8, p. 478-493; “Zur Logik der Sozialwissenschaften”, GS 8, p. 547-565; trad., “Sobre a lógica das ciências sociais”, in *Theodor W. Adorno*, p. 46-61.

<sup>90</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 318.



método, tanto na filosofia como na teoria social, Adorno adota procedimentos que por um lado, à medida que resultam em um *ensemble* de análises modelares, explicitam os limites do método abstrato, enquanto por outro lado, à medida que regem efetivamente cada uma dessas análises, devolvem à atividade teórica a possibilidade compreensiva. Não deve escapar à atenção que “imaneente”, no caso, implica algo diferente do sentido tradicional que o termo ganha em um *sistema*. Ou seja, ao invés de se referir apenas ao âmbito interno do método e do sistema, de ser apenas crítica à pretensão do sistema em ser uno com a realidade e a pretensão do método em chegar à exposição dessa unidade, a crítica imanente no anti-sistema é redescrita como crítica imanente e transcendente: trata-se tanto de expor a inverdade do sistema, sua afirmação de identidade, quanto de fazer a crítica da sociedade que o engendra. Logo, em consonância à passagem anterior que apontava a dupla remissão analítica – sistema filosófico e sistema histórico-social – o que se trata aqui é do diagnóstico do tempo traçado por Adorno: na inverdade do sistema filosófico sobrevive um momento verdadeiro, qual seja, a de que o sistema histórico-social se *comporta* conforme aquela identidade.<sup>91</sup> Logo, a análise modelar, como procedimento e exemplo, repõe o sentido específico da noção de *crítica* em Adorno: por um lado trata-se de mostrar o limite específico da teoria sistemática, por outro lado – do mesmo modo que o conceito é obrigado a ir *por si mesmo* além de si mesmo – não há como mostrar isso por outros meios que não aqueles que governam o próprio sistema. Ou seja, não se trata de questionar a metodologia

---

<sup>91</sup> Cf. o desenvolvimento desse problema, em que se imbricam tanto as análises de Sohn-Rethel acerca da troca de equivalentes no modo de produção capitalista e as de Pollock sobre o capitalismo de estado, quanto o legado das análises de Lukács sobre as antinomias do pensamento burguês, em THYEN, *Negative Dialektik und Erfahrung*, esp. p. 185-198; NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 44-58; BEHRENS, “A dialética negativa da negação determinada”, p. 141-147.

tradicional “de fora” apontando como seus métodos traem o objeto, mas através de procedimentos metódicos mostrar sua própria insuficiência constitutiva: um método possível, por concreto que fosse, seria ainda método. Daí, ser guiado pela intenção intrínseca dos particulares não significa comparar o objeto real com o objeto teórico (como fazer isso se não metodicamente através da teoria?), mas *insistir* na sua não-identidade *contra* a afirmação de sua identidade pela metodologia tradicional. Vale notar que essa é a forma que o problema do não-idêntico se apresenta em relação ao método da atividade crítica. Ou seja, aqui como lá, está em pauta o esforço de “auxiliar o não-idêntico a chegar à expressão, ao passo que a expressão de qualquer modo sempre o identifica”. Para tanto, é preciso simultaneamente *expor* “o que é próprio à coisa”, o “específico”, e *reconhecer* o que há de geral no particular, o “mais que o específico”.<sup>92</sup> Tal é a tarefa a que se dedica o modelo: sua realização em análises modelares se dá através do que estamos chamando de procedimentos que, nessa medida, conferem à atividade crítica seu *modo de exposição* [*Darstellungsweise*].<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Cf. MÜLLER-DOOHM, *Die Soziologie Theodor...*, p. 133-149. Acerca desse passo, Müller-Doohm conclui: “por conseguinte, os métodos precisam estar referidos à compreensão da relação de tensão [*Spannungsverhältnis*] entre o geral e o particular em sua concreção histórica” (ibid., p. 149).

<sup>93</sup> O sentido preciso de mais esse termo que deve sua concepção a Hegel e já nos acompanha desde as primeiras páginas indica de maneira clara o desdobramento da noção de crítica que Adorno põe para funcionar em seu anti-sistema. O espaço em que esse termo se desenvolve na obra de Adorno é determinado pelo sentido da crítica de Marx a Hegel e o lugar que a exposição aí ocupa. Para a compreensão desse passo, remetemo-nos imediatamente à seguinte passagem de um brilhante artigo sobre o problema: “a análise do elemento ‘exposição’ no método dialético d’O *Capital* não pode, em nenhum momento, levar ao esquecimento de que a exposição das categorias da economia política está indissociavelmente unida à crítica, e que é este um dos aspectos em que a exposição dialética de Marx se distingue da de Hegel. A exposição é essencialmente crítica porque ela só reconstitui a totalidade sistemática das determinações do capital, através da tematização da sua estrutura e do seu movimento contraditórios, a partir da pretensão de dominação total do capital sobre o trabalho e do seu malogro sistêmico (crise) [...]. Enquanto exposição das contradições do capital ela é essencialmente crítica, embora a crítica se exerça exatamente e apenas (enquanto teoria) através da exposição sistemática da sua instabilidade estrutural e da necessidade da sua

Ora, do mesmo modo que em outras questões, como a pertinente aos modelos, se há uma *metodologia* que coordena e justifica tais procedimentos ela não pode ser outra coisa que toda a obra de Adorno como projeto filosófico. Portanto, se nos remetermos à pergunta que motivou nosso desvio para as questões de método – “qual é o método dos modelos de pensamento?” – podemos afirmar que o que há de método na obra de Adorno está representado pelos procedimentos que guiam a realização de modelos, a formação de análises modelares. Disso se segue uma hipótese liminar: a metodologia de Adorno se restringe à *recorrência* a esses procedimentos que atuam na *formação* de análises modelares. Como, por sua vez, as análises modelares realizam os modelos, então podemos atribuir a esses procedimentos aquela responsabilidade que repousa nos modelos: não esquecerem a utopia do conhecimento. Remontando a questões ainda mais internas a seu projeto filosófico, reencontramos nossa hipótese: se ao modelo cabe esclarecer a dialética negativa e levá-la para o domínio do real, isso só pode se dar porque as análises modelares se constroem a partir de alguns procedimentos que, tratados como método mas guiados pela “intenção intrínseca” dos particulares, aproximam coisa e expressão na própria análise.<sup>94</sup>

---

superação” (LUTZ MÜLLER, “Exposição e método dialético em ‘O Capital’”, *Boletim SEAF*, n. 2, 1982, p. 19, nota). As vicissitudes da apropriação desse modelo crítico por Adorno podem ser lidas em NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 103-148 e 172-177.

<sup>94</sup> Note-se mais uma vez a relação do modelo com o princípio de composição que liga Adorno a Schönberg, como mencionado em nota anterior. Não é por outro motivo que outra das mais importantes referências à idéia de modelo também se reporta a Schönberg: “logo, em relação ao desenvolvimento, ela [a variação] oferece a produção de relações universais concretas, não esquemáticas. A variação é dinamizada. Até mesmo se ela ainda mantém idêntico o material de partida, que Schönberg chama de ‘modelo’. Tudo é sempre ‘o mesmo’. Mas o sentido dessa identidade se reflete como não-identidade. O material de partida está feito de tal maneira que mantê-lo significa ao mesmo tempo modificá-lo. ‘É’ não em si, mas somente em relação com a possibilidade

Em função da necessidade de desenvolver essa hipótese, buscaremos indícios de procedimentos que possam cumprir as exigências determinadas pelo projeto crítico que estamos desdobrando. Para tanto, precisamos verificar uma dupla exigência. Em primeiro lugar, um tal procedimento precisaria exprimir o cerne da questão enfrentada, precisaria resguardar a primazia do objeto. Esse seria o único modo de não atribuir a esse procedimento mais do que ele sustenta, isto é, de não resvalar para a afirmação de uma metodologia geral em Adorno, resultado inevitável da instrumentalização dos seus procedimentos. Nos seus termos:

Por mais que os momentos dos modos de proceder [*Verfahrungsweise*] queiram ser definidos de forma instrumental – sua adequação ao objeto fica ainda assim exigida, mesmo que de modo oculto. Os procedimentos [*Verfahren*] serão improdutivos quando carecerem dessa adequação. O objeto precisa alcançar validade no método segundo seu próprio peso, caso contrário até mesmo o método mais refinado resultará falho.<sup>95</sup>

Em segundo lugar, esse procedimento precisaria estar presente – garantidas as adequações determinadas pelo que se viu acima – em toda a obra de Adorno. Uma razão para isso é de ordem interpretativa: porque queremos intervir no debate sobre a unidade da obra e defender que o pensamento de Adorno se constitui de momentos que são sucessivamente negados em vista de novos diagnósticos do tempo, precisamos de uma *chave de leitura* da obra que permita percorrer esses momentos e qualificá-los em relação ao princípio da oposição dialética entre momento e sistema. Em outros termos, essa é uma necessidade que surge de uma lógica da descoberta do sentido de seu pensamento. A outra razão para isso é,

---

do todo” (*Philosophie der neuen Musik*, GS 12, p. 58; trad., *Filosofia da nova música*, Perspectiva, 1989, p. 51).

<sup>95</sup> “Zur Logik der Sozialwissenschaften”, GS 8, p. 557; trad., “Sobre a lógica das ciências sociais”, p. 53.

contudo, de ordem interna: por mais que os procedimentos devam estar atentos ao particular para não traírem a promessa que a filosofia faz ao não-idêntico, jamais foge ao esforço do pensamento uma dimensão especulativa, na verdade, ela é que lhe dá seu sentido. A remissão ao todo, o impulso sistemático, sobrevive na obra de Adorno como única instância possível de realização daquela noção de crítica que configura o *telos* de todo o seu projeto filosófico. No mesmo texto citado acima, ele reitera:

Se não se quiser confundir definitivamente a sociologia com modelos das ciências naturais, então o conceito de experimento deverá se estender também ao pensamento que, saturado da força da experiência, ultrapassa-a para compreendê-la. [...] O momento especulativo não é uma carência do conhecimento social, mas, como momento seu, lhe é imprescindível, muito embora a filosofia idealista que outrora glorificava a especulação já pertença ao passado.<sup>96</sup>

Assim, conquanto o procedimento procurado deva ser necessariamente marcado pelo traço intrínseco aos particulares, essa marca não pode se fazer nem à custa da consideração dos *momentos* da teoria, sustentada pela mais estrita compreensão do sentido dos modelos de pensamento, nem à custa da atenção ao *todo* da teoria, ao qual cada um desses momentos se refere em oposição recíproca. Satisfeitas essas condições, encontrar tal procedimento abre a possibilidade de ler a obra de Adorno como um *ensemble* de análises modelares.

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 556; trad., ibid.

## 2. CONCEITOS E CATEGORIAS

### 2.1. PROCEDIMENTO COMO MÉTODO

O estabelecimento de uma chave de leitura de um filósofo não é das atividades mais transparentes para a tradição interpretativa. Na maioria das vezes, ela é resultado de um esforço combinado de intérpretes que, ao longo de anos, acabam gerando um programa de pesquisa fundado em hipóteses relativamente estáveis que passam a coordenar tanto as análises pontuais futuras, como suas possíveis “releituras”, nome que abrange o espaço impreciso que vai das perguntas sobre a atualidade do autor até as aplicações mais, digamos, criativas. O fator que regula se tais análises ou releituras não estão perdendo o foco naquilo que lhes deveria servir de fundamento – a obra – não pode ter outra origem que a própria tradição, o que implica em dizer que ele também repousa nas chaves de leitura que os protagonistas, *por decisão metodológica*, aplicam à obra. Assim, mesmo que um intérprete queira ler a obra isoladamente e dela derivar uma linha argumentativa “independente”, não há como ele medir sua fecundidade enquanto proposta de leitura senão quando retorna ao manancial de hipóteses basais determinadas pela tradição: paradoxalmente, a força de uma hipótese que pretende iluminar um aspecto de uma obra só se verifica à medida que essa hipótese corresponda a um ponto cego na tradição interpretativa. Em outras palavras, dirigir um *olhar atento a*

uma obra é sempre possível, mas dirigir a ela uma *pergunta fecunda* só é possível com o aporte da tradição.

O caso específico de um autor que, conforme vimos, constrói sua obra à margem de um princípio sistemático estrito e procura não perder de vista a concreção histórica e particular dos fenômenos estudados, pode levar a tarefa acima ao seu limite. Isso porque historicamente tem sido difícil às tradições interpretativas definir metodologias que permitam inquirir coerentemente aquelas obras que carecem tanto de uma orientação essencialista que aposta em uma homologia entre ser e pensar sob a forma do sistema, quanto de uma orientação rigorosamente deflacionista que se guia por critérios de consistência proposicional.<sup>97</sup> Não é por outro motivo que, como vimos, tornou-se expediente comum na tradição de leitura de Adorno exagerar aspectos sistemáticos de seu pensamento ou propor rupturas: o que move essas leituras é também estabelecer hipóteses estáveis o suficiente para que nelas se apoie uma tradição. Entretanto, o fato de que queremos aqui cumprir a dupla exigência de se resguardar o particular e referi-lo à dimensão especulativa do pensamento não implica que não possamos encontrar uma chave de leitura geral. Na verdade, é exatamente em vista dessa exigência e do princípio operador a elas

---

<sup>97</sup> Essa dificuldade não atinge somente Adorno, claro. Aliás, bem se pode dizer que sua extensão a outros autores, como Nietzsche, Heidegger e Foucault, ilumina com excepcional clareza o fosso que separaria analíticos e continentais. Mais do que qualquer outro, Nietzsche contou com duas tradições interpretativas bastante distintas entre as décadas de 80 e 90, cada qual procurando acentuar em seu pensamento aqueles aspectos que mais se adequassem a uma agenda filosófica deflacionista ou tradicional. O aparecimento relativamente tardio de um ambiente “pós-analítico” não apenas mudou um pouco o foco da questão como mostrou que boa parte dessas fronteiras é menos de método e mais de política intelectual. Que se aponte como esforços exemplares de esclarecimento dessas questões o trabalho de Rorty e Putnam, de um lado, e Habermas, de outro. Cf. a apresentação simples e direta do ambiente pós-analítico no volume de entrevistas realizadas por BORRADORI, *A filosofia americana*, UNESP, 2003, esp. o texto introdutório (“O muro do Atlântico”, p. 11-42) e as entrevistas de Putnam (“Entre *new left* e judaísmo”, p. 81-99) e Rorty (“Depois da filosofia, a democracia”, p. 145-164).

relacionado – o da oposição dialética entre momento e sistema – que se constrói nossa hipótese de que há na obra de Adorno procedimentos metódicos que atuam na formação das análises modelares: só sua existência garantiria que ao longo dos sucessivos momentos da teoria não se perdesse de vista o que Adorno representa como marca do pensar filosófico: “a exigência de rigor sem sistema é a exigência de modelos de pensamento”. Explicitada a tarefa, vejamos como a tradição pode nos ajudar a encontrar nossa chave de leitura.

Embora muitos comentadores de Adorno tenham procurado definir sua metodologia, raros são aqueles que tomaram uma distância precavida tanto da afirmação de uma metodologia geral, quanto da afirmação da ausência completa de métodos. Dentre esses, mais raros ainda são aqueles que reconheceram que entre “metodologia geral” e “ausência de métodos” há um universo, que a negação da primeira não implica a afirmação da segunda. Assim, não é surpresa que não se tenha lido a obra de Adorno como um *ensemble* de análises modelares, afinal, para fazê-lo seria preciso antes de tudo encontrar o *que* gera uma análise modelar, definir seu procedimento. Não obstante, os poucos estudos mais atentos ao problema que queremos abordar não apenas fornecem o metro de nossos próprios esforços, como podem de imediato indicar possíveis rumos.

Não por acaso, o primeiro trabalho que investigou os métodos empregados por Adorno em sua obra é o mesmo que pela primeira vez criticou a leitura segundo os critérios mutuamente excludentes continuidade ou ruptura, o de Buck-Morss (1977). Já no prefácio, ela apresenta sua muito influente hipótese: os escritos da juventude de Adorno, profundamente marcados pelo contato direto com Benjamin, vão fornecer as linhas gerais de um programa e uma tarefa filosófica que servirão como



guia de sua vida intelectual, ressalvada uma alteração substantiva após 1938. No mesmo passo, ela propõe uma questão:

Como a filosofia inicial, não-marxista, de Benjamin forneceu a chave para o peculiar método dialético-materialista de Adorno? A resposta envolve seguir Adorno em um duplo processo: traduzir as concepções originais de Benjamin em um modelo teórico marxista e fundamentar filosoficamente a teoria marxista com o auxílio dessas concepções, de modo a provar imanentemente que o materialismo dialético era a única estrutura válida da experiência cognitiva.<sup>98</sup>

Responder a essa questão é o que pretende o estudo de Buck-Morss: seu desenvolvimento conduz o leitor para o cerne das relações entre Adorno e Benjamin e fornece, assim, as marcas pelas quais a tradição interpretativa posterior inevitavelmente passa, a saber, o diagnóstico e mensuração de um suposto programa comum, “nossa porção destinada à *prima philosophia*”, que o jovem Adorno tributa a ambos.<sup>99</sup> No entanto, há dois pontos importantes que ficam sem resposta adequada no seu trabalho, um dos quais é central para nós. O primeiro deles se revela quando procuramos investigar, a partir de seu texto, o espaço entre afirmar “a notável consistência de seu pensamento ao longo do tempo”,<sup>100</sup> e acentuar que “uma mudança que ocorreu na posição do Instituto de Frankfurt depois de 1938 [...] marcou da parte de Adorno uma mudança em direção a Marx”.<sup>101</sup> Se por um lado está claro que com isso Buck-Morss se mostra atenta às mudanças de diagnóstico que também formam o projeto de Adorno, o que lhe permitiu questionar

---

<sup>98</sup> BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. xiii.

<sup>99</sup> Cf. ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp, 1994, carta de número 23, p. 73.

<sup>100</sup> BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. xii.

<sup>101</sup> Ibid.

a tese da continuidade, por outro lado ela não mostra por que essas mudanças não chegam a representar *inconsistências* entre momentos do pensamento. Ou seja, embora devamos a esse estudo a percepção de que as hipóteses de Benjamin informam a busca de Adorno pelo modo de pensamento que chega à definição nos modelos, não é nele que podemos encontrar os passos dessa definição: para não minar seus próprios esforços de ler a obra de Adorno segundo a tese de uma remissão original às teses de Benjamin, Buck-Morss apresenta o paulatino afastamento entre as concepções de Adorno e Benjamin durante os debates dos anos 30, mas não desenvolve claramente as fases *posteriores* que deveriam sustentar a impressão de consistência total da obra. Em outras palavras, Buck-Morss acaba aproximando muito rapidamente a fase inicial de Adorno de sua fase final, sem a mediação imposta pelo contraste entre os diagnósticos do tempo, o que a impede de considerar possíveis transformações nas categorias de análise.

Isso nos leva ao segundo ponto que não encontra resposta satisfatória no texto de Buck-Morss: todo seu estudo converge para a hipótese de que o pensamento de Adorno pode ser lido como a realização de um método, o “método da dialética negativa”.<sup>102</sup> O problema aqui não é tanto dizer o que é tal método, uma vez que se pode conceder que a dialética negativa assuma *sob certas condições* a forma de um método, mas fundamentá-lo, passo a passo, na obra de Adorno. E isso, Buck-Morss não faz. Por supor um desenvolvimento “imane” desse método e encontrar traços do seu estado final na formulação de um “programa comum” entre Adorno e

---

<sup>102</sup> Cf. *ibid.*, *passim*.

Benjamin, ela é conduzida a uma paradoxal e abrupta conclusão que brota sem muita mediação na última página de seu texto:

Na *Dialética negativa*, Adorno previne que o pensamento deve evitar fazer da própria dialética um princípio primeiro – “prima dialectica”. Mas ele foi levado a isso apesar de si mesmo, talvez pelas “demandas objetivas” do material. Quando o princípio da técnica dodecafônica tornou-se “total”, as dinâmicas da nova música foram “postas em suspensão”. Mas quando o método da dialética negativa se tornou total, a filosofia também ameaçou chegar a uma suspensão, e a Nova Esquerda dos anos 60 não criticou Adorno injustamente por levar a Teoria Crítica a um ponto sem saída.<sup>103</sup>

Como procuramos mostrar no capítulo anterior, mesmo a resistência a uma metodologia sistemática, outra expressão do projeto filosófico de Adorno, não pode prescindir de procedimentos metódicos. Do mesmo modo que o conceito é obrigado a ir por si mesmo além de si mesmo, o apego à não-identidade em Adorno implica dizer que uma crítica à metodologia nem pode ser só externa (porque isso implicaria uma outra), nem meramente interna (porque isso a confirmaria); trata-se, na verdade, de apontar a insuficiência da metodologia por seus próprios meios (seus procedimentos), de questioná-la de modo imanente e transcendente. Já vimos outros dois aspectos desse mesmo problema: por um lado isso remete à exigência de que “a crítica se exerça exatamente e apenas (enquanto teoria) através da exposição sistemática da sua instabilidade estrutural e da necessidade da sua superação”;<sup>104</sup> por outro lado isso repõe o sentido preciso – no anti-sistema de Adorno – do termo “crítica imanente”, que “não significa comparação do conceito com o conceituado em vista da sua unidade (atual ou potencial), mas não-identidade

---

<sup>103</sup> Ibid., p. 190.

<sup>104</sup> LUTZ MÜLLER, “Exposição e método dialético...”, p. 19, nota.

de conceito e conceituado em vista da ilusão necessária de sua identidade real”.<sup>105</sup> Ora, é exatamente isso que Buck-Morss não considera: afirmar que a dialética negativa se tornou total é afirmar que ela se tornou uma metodologia, o que talvez não esteja errado sob o prisma interno, uma vez que o seu nervo, a negação determinada, *se tornou*, de fato, o procedimento privilegiado de crítica imanente,<sup>106</sup> mas certamente não está certo sob o prisma externo, uma vez que ela só se alça a essa condição sob as condições de um determinado *diagnóstico*. Ou seja, mesmo que a dialética negativa seja o método do Adorno tardio, isso só pode se dar em função de um determinado estado de coisas que as análises modelares procuram expor. Exatamente porque esse princípio não foge totalmente à autora, ela consegue perceber que o que está em jogo é uma questão de diagnóstico e não de método: ao afirmar que “a Nova Esquerda dos anos 60 não criticou Adorno injustamente por levar a Teoria Crítica a um ponto sem saída”, parece criticar o método de Adorno, mas questiona seu diagnóstico (que, como ela bem sabe, está na base de seu “método” da dialética negativa). Conseqüentemente, por fazer de um procedimento tardio a confirmação de um método original, Buck-Morss pode aludir a “uma mudança que ocorreu na posição do Instituto de Frankfurt depois de 1938” que teria tido um impacto na posição teórica de Adorno, mas não é capaz de acompanhá-la, e também sugere que “‘demandas objetivas’ do material” *talvez* tenham levado Adorno à posição tardia, mas não as investiga.

---

<sup>105</sup> NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 175.

<sup>106</sup> Cf. *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 318.

De qualquer modo, além do inapelável reconhecimento da influência precoce de Benjamin, devemos também ao estudo de Buck-Morss a confirmação – *por sua insuficiência* – de que um procedimento metódico, para ser capaz de realizar sua tarefa, deve estar presente em toda a obra e, principalmente, para ser guia de seus momentos, não deve ser independente dos diagnósticos do tempo, pontuados pela concreção histórica. Na verdade, tal procedimento precisa justamente construir a possibilidade das análises modelares serem feitas em vista desses diagnósticos. Voltando ao centro do nosso problema: se o que há de método na obra de Adorno deve estar próximo à tarefa de exprimir o não-idêntico, próximo aos modelos, então os procedimentos que porventura possam guiar a formação das análises modelares precisam também resguardar a configuração particular dada pelos diagnósticos. Que tipo de procedimento poderia nos dar isso? Ressalte-se que nesse ponto o estudo de Buck-Morss nos fornece uma preciosa indicação, ao afirmar que a dialética negativa *em ação* opera segundo um procedimento também encontrado por Adorno em Benjamin.<sup>107</sup> Entretanto, vejamos como outro comentador apresenta a questão do método em Adorno, em busca de novas pistas.

Durante a já mencionada conferência de 1983, que inaugura a série de estudos marcada pela oposição entre gerações de teoria crítica, houve um colóquio dedicado aos aspectos metodológicos da obra de Adorno. Em seu rigoroso estudo de abertura, que ditou os trabalhos posteriores, Bonß alerta:

Falar de metodologia em Adorno significa, portanto, a reconstrução de fragmentos filosóficos, estéticos e das ciências sociais, que em seu nex

---

<sup>107</sup> Cf. BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. 96-110.

interno remetem a um “tecido” [*Gewebe*, entre aspas no original] de procedimentos cognitivos [*Erkenntnisverfahren*] tão complexo como inconcluso.<sup>108</sup>

Há dois aspectos a se ressaltar na passagem citada. Em primeiro lugar, Bonß observa que a obra de Adorno obedece a uma dupla leitura: do ponto de vista *externo*, ela pode ser vista como uma composição de fragmentos, o que, segundo a leitura que propomos, pode ser referido à oposição mútua entre momento e sistema que costura sua obra. Em segundo lugar, diante desse ambivalente nexos em fragmentos, Bonß alude a um tecido *interno* da obra, necessariamente inconcluso, que é constituído por aquilo que ele chama de procedimentos cognitivos e, sob a inquirição que se dirige ao *modo*, reaparece como o que buscamos: os procedimentos metódicos que atuam na formação das análises modelares. Nesse sentido, o passo seguinte de Bonß é mostrar que a idéia original de Adorno – no que tange aos seus aspectos metodológicos – deve exprimir justamente a defesa do momento contra a opressão do sistema, como ressaltamos na análise da relação de consequência entre anti-sistema e modelo. Para Bonß, se consideramos a dupla necessidade de *expor* tanto a irracionalidade da totalidade social como a possibilidade de uma vida racional,

então um conhecimento que abranja ambos os lados deve se colocar para além da filosofia sistemática no sentido de uma formação positiva de sistemas. Ele precisa adaptar-se à dispersão e admitir a forma de uma preservação negativa de evidências [*negativen Spurensicherung*],<sup>109</sup> que parte de elementos singulares e tenta concebê-los como expressão de uma

---

<sup>108</sup> BONß, “Empirie und Dechiffrierung von Wirklichkeit”, in FRIEDEBURG; HABERMAS (Orgs.), *Adorno-Konferenz 1983*, p. 202.

<sup>109</sup> O termo *Spurensicherung* descreve a atividade forense que visa prevenir que os vestígios sejam destruídos por agentes humanos ou naturais, o que garante que eles possam ser utilizados como evidência em um processo.

unidade contraditória entre uma razão possível e uma desrazão efetiva. [...] Para essa [estratégia], não se trata da subsunção do particular no universal, mas da descoberta da universalidade contraditória no particular.<sup>110</sup>

Assim, tais procedimentos cognitivos devem buscar conceber a expressão contraditória daquele “τόδε τι sem-conceito” que mostramos estar no escopo do modelo de pensamento, isso se eles quiserem ser mais que mera denúncia da falsidade efetiva, ou seja, se quiserem também descobrir a verdade possível que o modelo de pensamento exprime no momento retórico como sua contradição constitutiva. Em função da necessidade de descobrir a universalidade contraditória no particular, Adorno é obrigado, como mostra Bonß, a desenvolver uma estratégia que coordene a *compreensão* da contradição, segundo o aspecto cognitivo, e sua *exposição*, segundo o aspecto expressivo. Logo, todo e qualquer procedimento, para preservar a evidência em sua forma contraditória, esbarra na impossibilidade de uma explicação *positiva* do particular: o que lhe cabe é coordenar a compreensão da contradição. Nos termos consagrados por Dilthey, o método em Adorno não seria nunca explicativo, mas sempre e necessariamente compreensivo. Porém, como aquele particular revela-se sempre contraditório, os procedimentos metódicos são menos um *processo interno* à teoria e mais uma atividade que *estrutura* a teoria. Ou seja, na linha das hipóteses que estamos desdobrando, os procedimentos metódicos em Adorno *geram* as análises modelares à medida que *estruturam* a compreensão. Portanto, congruente ao aporte crítico feito à generalização do método por Buck-Morss, podemos inferir que o procedimento buscado não só deve *resguardar* a concreção do particular que se expressa a cada diagnóstico do tempo, mas deve –

---

<sup>110</sup> BONß, “Empirie und Dechiffrierung...”, p. 204.

precisamente por isso – *coordenar* a atividade de interpretação desse particular na teoria. Como conclui Bonß:

Visto metodologicamente, trata-se, em tais preservações de evidências, de realizar exegeses de interpretações [*Interpretationen bzw. Deutungen*], as quais são necessárias porque o mundo, como uma vez formulou Foucault, não “nos apresenta uma face legível que apenas teríamos de decifrar”.<sup>111</sup> [...] Todavia, a categoria de interpretação [*Deutung*] é tomada por ele [Adorno] menos como *processual*, isto é, como processo de compreensão [*Verstehensprozeß*], que como *estrutural*, a saber, como formação teórico-estrutural com o fim de decifração [*Dechiffrierung*] do aparente.<sup>112</sup>

Assim, a estratégia de preservação de evidências realiza-se em uma atividade que permite a compreensão do singular como cifra – justamente o que remete à descoberta da universalidade contraditória no particular. Tal estratégia, segundo Bonß, realiza-se como decifração, isto é, como interpretação da evidência e solução do enigma que essa mesma evidência, como expressão da contradição, representa.<sup>113</sup> Para nosso argumento, cumpre observar que Bonß afirma que o núcleo de toda essa estrutura compreensiva – entendida como *relação dinâmica* que tanto recupera a necessidade de resguardar a configuração particular de *cada* diagnóstico do tempo, como permite a descoberta do contraditório *no* particular – se apóia na construção de um procedimento:

Adorno planeja exatamente essa imagem de movimento permanente e duplo relacionamento quando, na *Dialética negativa*, descreve a produção de ordenações experimentais [*Versuchsanordnungen*] como uma

---

<sup>111</sup> FOUCAULT, *A ordem do discurso*, Loyola, 1996, p. 53.

<sup>112</sup> BONß, “Empirie und Dechiffrierung...”, p. 204.

<sup>113</sup> Cf. *ibid.*, p. 204-207. Note-se que, como Buck-Morss, Bonß reencontra, ao tratar da metodologia de Adorno, o horizonte representado pelo “programa comum”, aqui diretamente representado por outras categorias de Benjamin: enigma [*Rätse!*] e cifra [*Chiffre*].



construção de constelações [*Konstellationen*] que permitem tornar visível o objeto em constelações.<sup>114</sup>

Ora, a se fiar na sugestão de Bonß, a hipótese liminar desta tese – as análises modelares se constroem segundo procedimentos metódicos que, guiados pela “intenção intrínseca” dos particulares, aproximam coisa e expressão na própria análise – pode ser desdobrada na afirmação da *constelação* como fundamento de toda a atividade teórica pretendida por Adorno. Em termos diretos, aquela utopia do conhecimento a que as análises modelares procuram dar forma, “abrir o sem-conceito com conceitos, sem torná-lo igual a eles”, só pode se realizar *por meio* do que a constelação representa: uma sempre provisória ordenação conceitual do sem-conceito. Logo, enquanto *procedimento metódico* e *princípio composicional*, a constelação parece nos fornecer a chave dos modelos de pensamento. Entretanto, para que nossa tese se sustente, é preciso verificar duas condições já aventadas: em primeiro lugar, para não ferir o cerne da dimensão metodológica implicada na utopia de Adorno, para resguardar a primazia do objeto, a constelação como procedimento precisaria expor os diferentes diagnósticos e objetos; em segundo lugar, para não ferir o cerne da dimensão teórica implicada no anti-sistema de Adorno, para resguardar a oposição recíproca entre momento e sistema, ela precisaria estar presente em todos os seus momentos. No que se segue examinaremos o quê, o como e o porquê da constelação.

---

<sup>114</sup> Ibid., p. 207. Na passagem citada, Bonß utiliza um termo, *Versuchanordnung*, que tem na obra de Adorno uma pequena mas reveladora história: esse termo reflete, na oscilação inerente ao seu sentido – ora na compreensão científico-positiva de “experimento”, ora na compreensão artístico-criativa de “tentativa” –, aquilo que de mais sutil há na apropriação por Adorno de termos de outros autores, no caso, de Brecht, através de Benjamin. Cf. ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 98, nota. Cf. também o Capítulo 3, à frente.

## 2.2. CONSTELAÇÃO: ESBOÇO DE FIGURA

O esforço de ler Adorno segundo a chave que atribui à constelação a consolidação da utopia do conhecimento permite que desdobremos sua obra em análises modelares e marca uma contribuição específica desta tese. Contudo, a atenção à constelação não chega a ser novidade na tradição de estudos adornianos. De fato, uma grande parte dos comentadores se refere à constelação como uma *idéia* nuclear de Adorno, enquanto uma parte considerável procura explicitar seu sentido e alcance. Além disso, do mesmo modo que se dá com as metáforas musicais, a imensa maioria dos comentadores emprega o *termo* constelação, nos contextos e usos mais diversos, mesmo que mais por efeito retórico que em função do argumento. Porém, se em maior ou menor grau parece claro a todos que “constelação” circunscreve *algo* muito importante, não houve ainda o esforço sistemático de se determinar o *quê*.

Seria impossível listar todos os textos *sobre* Adorno em que se pode ler o termo constelação. Aliás, é quase possível dizer o contrário: não há texto que não o faça, seja como sinônimo bem-posto de “conjunto” ou “grupo”, seja como questão a ser compreendida, ao menos em parte. O primeiro desses usos típicos, como dissemos, é o mais numeroso na tradição. Seu modo exemplar é a construção de termos compostos como “constelação de conceitos”, “constelação de teorias”, “constelação de objetos”, “constelação de fenômenos”, “constelação de temas”, “constelação de autores”, etc., modo que pretende atribuir compreensibilidade, embora não se

discuta algo primário: por que faria mais sentido dizer “constelação de” e não “conjunto de” ou “grupo de”? Se esse uso do termo é onipresente, isso não significa que ele seja justificado. Ao contrário, e infelizmente, muitas vezes ele se aproxima de um expediente teórico duramente criticado por Adorno: o *jargão*. Quase nunca do jargão que se pretende autêntico e, portanto, se revela impostura, mas muitas vezes do jargão que se presume auto-evidente e denota impostação. Para esses usos, vale a crítica rápida e direta encontrada numa nota de Adorno escrita, em 1967, como adendo ao livro *Jargão da autenticidade* (1964): “Sendo o jargão uma forma contemporânea da inverdade na jovem Alemanha, então em sua negação determinada poderia ser experimentada uma verdade que se ergue contra sua formulação positiva”.<sup>115</sup> Assim, contra os usos mistificadores do termo constelação – que geram mais problemas que soluções – e os usos triviais do mesmo – que não sendo de modo algum condenáveis, podem ganhar muito com sua correta apropriação –, o melhor a se fazer é estabelecer sua crítica a partir do uso, sentido e ocorrência do termo, como faremos à frente.

O segundo uso típico do termo constelação pela tradição interpretativa, aquele que procura desvendar a *idéia* de constelação, muito freqüentemente tem bons resultados como aproximação às questões nucleares do pensamento de Adorno. Ao se observar esse uso no conjunto das análises tanto pontuais como estendidas do termo, identifica-se a atribuição de modos variados à idéia de constelação, que talvez possamos aqui reconstruir segundo três passos analíticos, inevitavelmente imbricados: 1) “constelação” descreve uma *propriedade teórica ou um modo de ser*

---

<sup>115</sup> *Jargon der Eigentlichkeit*, GS 6, p. 526.

do pensamento, aproximando-se bastante do que vimos ser o sentido dos modelos; 2) “constelação” é um *aspecto concreto ou modo de ser da coisa*, o que nos remete ao enigma que o objeto representa para o pensamento identificante; 3) “constelação” é uma forma que desafia a intenção sistemática da teoria, *princípio de composição* que dá visibilidade ao anti-sistema. De imediato, note-se que enquanto os dois primeiros passos recuperam aquele princípio do “duplo relacionamento” sugerido por Bonß,<sup>116</sup> consistindo, assim, na constelação como procedimento, o terceiro passo remete à questão do estilo de Adorno e sua composição no ensaio. O reconhecimento dos dois primeiros passos configura, sem dúvida, a mais comum abordagem do problema. Ela é fundamentalmente correta uma vez que não desconsidera o sentido primário do termo constelação, a saber, sua dupla remissão aos aspectos conceitual e coisal.<sup>117</sup> Em Schiller, por exemplo, encontramos uma formulação inequívoca, síntese da tese de Bonß sobre as constelações como produção de ordenações experimentais: “O conceito de constelação contém uma dupla interpretação. Por um lado trata-se de constelações de conceitos, por outro lado da constelação na qual a própria coisa está”.<sup>118</sup> Já os estudos que procuram apontar a dupla remissão do termo constelação e, a partir daí, abordam *também* o princípio composicional em seus traços expressivos, estilísticos ou formais são ainda

---

<sup>116</sup> Cf. BONß, “Empirie und Dechiffrierung...”, p. 207.

<sup>117</sup> Boas apresentações atentas a essa dupla remissão podem ser lidas em SCHILLER, “Übertreibung”, in SCHWEPPENHÄUSER (Org.), *Soziologie im Spätkapitalismus*, WBG, 1995, p. 204-205, 214-216; GLAUNER, “Gut ist, was Sprache findet”, in AUER et al. (Orgs.), *Die Gesellschaftstheorie Adornos*, Primus, 1998, p. 151-161. Cf. também o desdobramento sociológico dessa relação em DEMIROVIĆ, “Geist, der fliegen will”, in SCHAFHAUSEN et al. (Orgs.), *Adorno*, p. 13-22; e seu desdobramento psicanalítico em RANTIS, *Psychoanalyse und ‘Dialektik der Aufklärung’*, zu Klampen, 2001, esp. p. 14-27.

<sup>118</sup> SCHILLER, “Übertreibung”, p. 214.

mais conseqüentes, embora bem menos freqüentes.<sup>119</sup> Sobre esse uso típico, note-se também que conforme a perspectiva aberta por esta tese – a de que as constelações, como procedimento e princípio, são o meio de realização das análises modelares – esses três passos podem ser tomados como conduções parciais de um mesmo problema: a utopia do conhecimento de Adorno, no que se refere à aproximação entre coisa e expressão na análise modelar.

O uso do termo constelação que nos interessa é uma especificação desse segundo uso típico: alguns raros comentários procuram não apenas desvendar a idéia de constelação, mas também definir seu escopo na obra de Adorno. Sintomaticamente, os mais rigorosos esforços de explicitação do sentido e alcance dessa idéia têm como precursores aqueles dois autores que primeiramente se dedicaram a compreender a questão de método em Adorno: Buck-Morss e Bonß.<sup>120</sup>

Como já dissemos, conquanto o estudo de Buck-Morss resvale para o reducionismo implicado na atribuição de uma metodologia geral a Adorno, ele não deixa de nos fornecer uma indicação definitiva ao propor que a dialética negativa adorniana

---

<sup>119</sup> Uma parte dos trabalhos sobre a estética ou a ensaística de Adorno se mostra atenta a isso, como podemos ver em GÓMEZ, *El pensamiento estético...*, p. 136-150; BAYERL, *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*, K&N, 2002, p. 121-126; BAUER, *Adorno's Nietzschean narratives*, SUNY, 1999, p. 198-205. Cf. também a breve mas precisa apresentação desses três passos em JOHANNES, "Das ausgesparte Zentrum", in SCHWEPPENHÄUSER (Org.), *Soziologie im Spätkapitalismus*, p. 57-58. A remissão da idéia de constelação à lógica do ensaio já faz parte da tradição desde o estudo de ALLKEMPER (*Rettung und Utopie*, Schöningh, 1981, p. 122-126).

<sup>120</sup> Até onde sabemos, dois autores anteriores a Buck-Morss e Bonß trataram do problema da constelação em Adorno, nos termos aqui aventados, porém ou não a trataram sob a perspectiva metodológica, ou não fizeram uma análise sistemática de suas implicações. São eles: GRENZ, *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, p. 211-222; KAISER, *Benjamin. Adorno*, Athenäum, 1974, p. 129-132, 150-153.

operaria segundo um procedimento de origem benjaminiana, justamente a constelação.

Cada um dos ensaios de Adorno articula uma “idéia”, no sentido dado por Benjamin, ao construir uma específica e concreta constelação a partir de elementos do fenômeno, e faz isso a fim de que a realidade sócio-histórica que constitui sua verdade se torne nela fisicamente visível. [...] Seu esforço central era descobrir a verdade da totalidade social (que não poderia nunca ser experimentada em si mesma) à medida que ela, quase literalmente, *aparecesse* no objeto em uma configuração particular.<sup>121</sup>

O passo seguinte de Buck-Morss é a justificação do modo possível de análise desse procedimento: por reconhecer que o método de Adorno não é um “método formal que possa ser separado de sua aplicação específica” e que a “excessiva esquematização, refratária ao pensamento de Adorno, deve ser evitada”, Buck-Morss opta por “clarificar os princípios composicionais de sua teoria vendo-os em ação”.<sup>122</sup> Assim, nas páginas seguintes, ela dá alguns exemplos do *como* da constelação ao acompanhar o acima aludido processo de decifração de um fenômeno por Adorno, realizado justamente através do processo de construção de constelações. Aqui cabem duas observações. Em primeiro lugar, a ambigüidade que notamos no estudo de Buck-Morss se acentua: se a “excessiva esquematização deve ser evitada”, não se compreende por que optar por atribuir à obra inteira de Adorno o governo de um só método, o método da dialética negativa. Mais ainda, podemos questionar se esse método não é ele mesmo “separado de sua aplicação específica” quando é atribuído a períodos da obra de Adorno que sequer tratam do

---

<sup>121</sup> BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. 96.

<sup>122</sup> *Ibid.*

que seja uma dialética negativa.<sup>123</sup> Em segundo lugar, observe-se que, apesar desse limite, Buck-Morss nos dá um dos primeiros usos conseqüentes do termo constelação ao distinguir nele a realização de uma idéia que, como vimos, abrange tanto uma propriedade teórica quanto um aspecto concreto, ao mesmo tempo em que se define como princípio composicional. Nos seus termos:

Havia dois momentos no processo dialético de construção de constelações. Um era conceitual-analítico, desmontando o fenômeno, isolando seus elementos e mediando-os por meio de conceitos críticos. O outro era representacional, juntando os elementos de um modo que a realidade social se tornasse visível neles. No processo analítico, os elementos fenomênicos eram vistos como linguagem em código, “cifras” da verdade sócio-histórica, cuja tradução na linguagem conceitual de Marx e Freud gerava sua interpretação, tornando possível “transformá-las” em um texto legível. Nesse caso, objetos “dados” visíveis eram traduzidos nos termos de um processo social invisível. Mas no momento da representação ocorria o contrário: os elementos “caíam em uma figura”; eles congelavam em uma imagem visível de termos conceituais.<sup>124</sup>

Apesar de uma formulação excessivamente marcada pela análise de um único texto da juventude de Adorno, o que, mais uma vez, mostra que o calcanhar de Aquiles de Buck-Morss é a pressuposição de um método continuado em sua obra, podemos identificar na definição acima os três passos analíticos que inevitavelmente devem estar presentes em uma apresentação adequada da idéia de constelação em Adorno. Como se viu, essa também é a perspectiva adotada posteriormente pela afirmação por Bonß do duplo relacionamento envolvido na construção de constelações. Contudo, talvez por não compreender o pensamento de Adorno como mera extensão programática das hipóteses de Benjamin, Bonß é capaz de dar um

---

<sup>123</sup> Essa questão não escapou a comentadores posteriores que reconhecem a relevância do estudo, mas apontam precisamente esse limite. Cf. ZUIDERVAART, *Adorno's aesthetic theory*, p. 54. Vale observar que, mais uma vez, o limite da interpretação de Buck-Morss nos instrui a perseguir rigorosamente os procedimentos metódicos *ao longo* da obra.

<sup>124</sup> BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. 101-102.

passo além de Buck-Morss ao encontrar na implicação *sociológica* da idéia de constelação os fundamentos de uma pesquisa social crítica que, curiosamente, aproxima Adorno de um autor de extração bastante diversa, Weber.

O entendimento da análise como composição – que Adorno, como musicólogo, supõe – encontra-se, aliás, também em Max Weber, que acerca disso afirma que os conceitos sociológicos não podem ser impingidos [*oktroiert*] dedutivamente ao material, mas “devem ser gradualmente compostos a partir de seus elementos isolados tomados à realidade histórica”.<sup>125</sup> [...] Para além de todas as diferenças, Adorno se encontra ainda com Weber na medida em que também aos seus olhos a sociologia constitui ao fim e ao cabo uma ciência compreensiva [*verstehende Wissenschaft*].<sup>126</sup>

Se nesse passo reencontramos a dimensão compreensiva implicada na necessidade da decifração do aparente, cabe ainda ressaltar, como faz Bonß, que “sobre o pano de fundo da fundamentação histórico-filosófica do conhecimento nas ciências sociais” não há como remeter essa dimensão do pensamento de Adorno à já referida distinção de Dilthey, *senão* à medida que consideramos que o “pensamento em constelações” – além de estruturar a compreensão e interpretação do particular – pode *também* ser entendido como um processo.<sup>127</sup> Ora, justamente nesse caso, por ser uma instância que coordena o processo de composição dos conceitos *a partir* de elementos reais, a constelação se comporta como categoria sociológica e Adorno se vê próximo a Weber.

---

<sup>125</sup> WEBER, “Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus”, in *Potsdamer Internet-Ausgabe*, 2005, p. 30; trad. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Pioneira, 1992, p. 28.

<sup>126</sup> BONß, “Empirie und Dechiffrierung...”, p. 208.

<sup>127</sup> Cf. *ibid.*, p. 208-209.



A relevância de tal aproximação está em atribuir a Weber uma possível influência no desenvolvimento por Adorno do princípio de análise como composição.<sup>128</sup> Essa possibilidade atraiu desde cedo o esforço interpretativo de outros comentadores que, como Bonß e Buck-Morss, também aludem à imbricação daqueles três passos analíticos que encontramos na idéia de constelação: uma propriedade teórica e um aspecto concreto, pólos de um procedimento metódico, e um princípio composicional. A primeira referência a uma possível relação entre Adorno e Weber sob esse aspecto foi feita por Rose que, em 1978, pôde dar atenção a uma passagem da *Dialética negativa*<sup>129</sup> e notar que, entendida como categoria sociológica, a constelação se comporta como os tipos ideais weberianos.<sup>130</sup> Embora Rose não chegue a desenvolver tudo o que essa passagem comporta, sua nota nos conduz a uma série de excelentes trabalhos, sobretudo o de Thyen, que descortinam o horizonte até então insuspeito – porque pouco freqüente em sua obra – da influência sociológica definitiva que Weber exerce sobre Adorno, segundo o modo e função das categorias sociológicas. Nesse ínterim, a idéia de constelação passa a ser referida não apenas a Benjamin, como se fazia desde Buck-Morss, mas eventualmente também a Weber. Nas palavras de Thyen:

A convergência de “conceito” e “tipo ideal” se torna particularmente clara no conceito de constelação de Adorno. É antes de tudo elucidativo que Adorno, no contexto em que ele apresenta o conceito de constelação, remonta a Weber e não ao “teórico da constelação”, Benjamin. Ele reconhece o

---

<sup>128</sup> Tal relação de influência tampouco escapa aos comentadores da obra de Weber. Cf. o paralelo entre ambos em COHN, *Crítica e resignação*, T. A. Queiroz, 1979, p. 3-6.

<sup>129</sup> Cf. *Negative Dialektik*, p. 166-168.

<sup>130</sup> ROSE, *The melancholy science*, p. 90-91.

momento de crítica ao cientificismo na sociologia de Weber no fato de que ela é conduzida por conceitos sem hipostasiá-los.<sup>131</sup>

Assim, se os dois primeiros aspectos envolvidos na idéia de constelação são uma herança benjaminiana<sup>132</sup> e se referem ao “duplo relacionamento” sugerido por Bonß – “uma construção *de* constelações que permitem tornar visível o objeto *em* constelações” –, que aqui recobre o que chamamos de procedimento metódico, o terceiro desses aspectos, que envolve entender tanto a articulação entre a atividade de compreensão e o princípio de composição, como a realização desse princípio em um modo de exposição do pensamento, pode ser remetido à reconstrução por Adorno da categoria weberiana de tipo ideal. Como conclui Müller-Doohm:

Para Adorno, o método de formação de tipos ideais é uma forma do compor [*Form des Komponierens*] no nível da formação de teoria com o fim da interpretação [*Deutung*] sociológica. Uma vez que o próprio Weber fala sobre compor no contexto da formação de tipos ideais, é de se supor que o compositor Adorno recorra a esse método a fim de esclarecer a idéia metódica do constelar conceitual [*der begrifflichen Konstellierung*].<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> THYEN, *Negative Dialektik und Erfahrung*, p. 242-243.

<sup>132</sup> Como já foi dito, essa herança de Benjamin ocupará nosso Capítulo 3. Ressalve-se aqui, porém, que outros comentadores abordam essa questão – na trilha de Buck-Morss – *sem* incorrer na atribuição de um método geral derivado de Benjamin. De grande interesse são o excuro sobre o “conceito” de constelação em Adorno no livro sobre Benjamin de KRAMER (*Rätselfragen und wolkige Stellen*, zu Klampen, 1991, p. 120-129) e a análise da influência da idéia benjaminiana de “imagem dialética” no projeto adorniano sugerida por TIEDEMANN (“Begriff Bild Name”, in LÖBIG; SCHWEPPENHÄUSER (Orgs.), *Hamburger Adorno-Symposion*, p. 73-74) e desenvolvida por HELMLING (“Constellation and critique”, *Postmodern Culture*, vol. 14, n. 1, 2003).

<sup>133</sup> MÜLLER-DOOHM, *Die Soziologie Theodor...*, p. 166. Cf. também a apresentação desse parentesco em DUARTE, *Mimesis e racionalidade*, p. 167-169.

### 2.3. CONSTELAÇÃO, ANÁLISE MODELAR, UTOPIA

Vejamos o que nossos últimos passos revelam. A busca pela chave dos modelos de pensamento nos conduziu à constelação, procedimento metódico e princípio composicional que se mostra consolidação da utopia do conhecimento. Enquanto *procedimento*, a constelação apresenta-se como um feixe de propriedades teóricas e aspectos concretos, o que nos permite afirmar que ela responde positivamente àquela primeira condição implicada por essa utopia:<sup>134</sup> ela expõe diagnósticos e objetos à medida que compreende justamente a dinâmica de coordenação desses elementos. Enquanto *princípio de composição*, a constelação se resolve formalmente em uma exposição constelatória, na qual os conceitos passam a guardar, num esforço compreendido como retórico, aquilo que buscam interpretar. Se, por ora, isso responde com certa clareza o *como* da constelação, podemos também dizer que – do mesmo modo que os modelos – não é possível responder diretamente o *quê* da constelação. Isso não está impedido, como no caso dos modelos, porque a resposta remeteria ao pensamento de Adorno como um todo, mas porque ela mesma *se tomada como objeto do pensamento* só pode ser compreendida sob a forma da constelação. Daí, ao contrário da pergunta hegeliana pelo conceito do conceito, que necessariamente admite resposta, responder o que é a constelação significa não dar uma resposta unívoca – justamente o que está bloqueado – e sim uma resposta constelatória. Em outros termos, se o *porquê* da

---

<sup>134</sup> Cf. o parágrafo final da Seção 2.1.

constelação implica, conforme a utopia do conhecimento, tentar alcançar o sem-conceito através do conceito, então a constelação apenas pode ser *exposta*. Dito de modo categórico: compreendemos a constelação à medida que ela *compõe* análises modelares.

A tradição de comentários que procurou explicitar o sentido da constelação já tocou em algumas das questões acima resumidas. Há, por exemplo, alguns estudos que imputam à constelação a função de método e, a partir disso, referem-se a alguns de seus traços. Zuidervaart identifica na obra de Adorno três procedimentos metódicos – negação determinada, historicismo e constelação – e explica a constelação ao apontar para um princípio anti-essencialista que estaria na base de seu pensamento: “devemos construir uma constelação de conceitos para iluminar os contornos cambiantes de um fenômeno que se desdobra continuamente”.<sup>135</sup> Essa perspectiva, que alinha Adorno a uma posição de crítica à ontologia tradicional, recebe o apoio do trabalho de Többicke, que procura justamente explicitar sua “ontologia crítica”, dela derivando uma análise que se desdobra em três aspectos metodológicos: experiência, constelação e não-identidade.<sup>136</sup> Nesse estudo invulgar podemos encontrar a mais extensa exposição do “conceito” de constelação já realizado. Conquanto a designação de constelação como um conceito não venha sem

---

<sup>135</sup> ZUIDERVAART, *Adorno's aesthetic theory*, p. 62.

<sup>136</sup> Cf. TÖBBICKE, *Negative Dialektik und kritische...*, esp. p. 75-106. Cf. também sua apresentação da questão metodológica na obra de Adorno, que serve como fundamento de sua proposta de uma ontologia crítica (ibid., p. 24-29).

preço,<sup>137</sup> Többsicke atribui a isso que chamaremos de *categoria* do pensamento de Adorno uma posição-chave, na medida em que afirma que um *pensamento em constelações* aparece na obra como recurso metodológico do pensamento não-identificante. Na verdade, continua Többsicke, em função da promessa contraída com o não-idêntico, a dimensão prática do pensamento de Adorno só pode se realizar por constelações, nunca por definições: “Quanto mais o conceito de constelação [...] comunica-se com o conceito de evidência, tanto mais ele, por outro lado, se encontra em uma relação que se pode chamar de frágil com o conceito de definição”.<sup>138</sup> Portanto, a constelação mantém-se indefinível porque nela se resguarda tanto a possibilidade da não-identidade, como o ínfimo liame entre objetos e pensamento. Se os modelos, ou ainda, as análises modelares mantêm uma relação intrínseca com diagnósticos porque deles depende o “aferrar-se à coisa”, isso só pode se dar porque a constelação, *enquanto* as compõe, garante e coordena a interpretação dos objetos. Assim, entende-se que a utopia do conhecimento não apenas se apóia nas constelações como exige que esse esforço se faça sempre em vista dos diagnósticos. Como sustenta Nobre, “o esforço do conceito de superar a sua própria ‘insuficiência inevitável’ chama-se *constelação*” e “a ‘constelação’ é categoria que não apenas não admite definição como também é refratária a

---

<sup>137</sup> Voltaremos a essa questão logo à frente. Por ora, ressalte-se que duas boas apresentações da categoria de constelação que vimos em citações anteriores incorrem nesse mesmo erro: SCHILLER, “Übertreibung”, p. 214; THYEN, *Negative Dialektik und Erfahrung*, p. 242-243.

<sup>138</sup> TÖBBICKE, *Negative Dialektik und kritische...*, p. 92.

qualquer tratamento teórico que pretenda isolá-la de suas configurações concretas”.<sup>139</sup>

Em vista dos últimos passos, cabe explicitar por que tomamos a constelação como *categoria* e não como *conceito*. Em primeiro lugar, como ressaltam Többecke e Nobre, a constelação mantém uma relação problemática com a definição e, nessa exata medida, se abre para além do conceito. Em segundo lugar, aceita a hipótese de que a constelação é chave dos modelos de pensamento, então a designação por conceito envolve também um contra-senso ao impedir a correta compreensão da principal tarefa a que os próprios modelos de pensamento se lançam: “alcançar para além do conceito através do conceito”. Em terceiro lugar, se aceitarmos que a constelação é simultaneamente procedimento e composição, então ela rigorosamente transcende o domínio da univocidade do conceito para se constituir como o espaço lógico que os coordena e expõe. Desse modo, podemos dizer que a constelação é condição de possibilidade dos conceitos sob o esquema dos modelos de pensamento. Não é por outro motivo que optamos pelo termo categoria. A memória kantiana que o termo evoca, embora não possa ser tomada à risca, aponta para um elemento comum: em Kant, das categorias, como conceitos puros do entendimento, depende a possibilidade de compreensão do múltiplo da intuição;<sup>140</sup> em Adorno, da categoria de constelação, como chave do modelo de pensamento, depende a possibilidade de expressão do não-idêntico.

---

<sup>139</sup> NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 168 e 169.

<sup>140</sup> KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in zehn Bänden*, vol. 3, B 106, p. 119; trad., *Crítica da razão pura*, vol. 1, p. 106.

É nesse sentido que a constelação pode ser vista como o procedimento que *pode* realizar a utopia do pensamento de Adorno: ela traz para dentro de si a dinâmica própria que caracteriza as análises modelares; nela se encontram em permanente tensão os diagnósticos e os objetos. Essa é também a conclusão de um dos mais influentes textos escritos sobre o pensamento de Adorno, a contribuição de Schnädelbach à conferência de 1983:

Que a interpretação das constelações ou configurações de conceitos, às quais Adorno imputa o fim utópico do conhecimento [*utopische Erkenntnisziel*], não seja mera projeção mas contexto necessário do discurso, isso mostra a própria caracterização por Adorno da práxis da dialética negativa e, antes de tudo, a estrutura do modelo, que ele mesmo apresentou como modelo dessa práxis.<sup>141</sup>

Assim, a partir da compreensão da constelação como um procedimento metódico que estrutura elementos teóricos e concretos e, como tal, aponta para a utopia do conhecimento de Adorno, podemos ratificar a seguinte pressuposição: seu pensamento exige que o tratamento de suas categorias não se faça sob a forma de definições, mas sob a forma de uma *exposição constelatória*, único modo de fazer justiça à sua utopia enquanto atividade teórica, em vista dos conceitos, e concreta, em vista dos diagnósticos. Exatamente por reconhecer essa questão, Hermann Schweppenhäuser pode propor uma leitura que se apóia no princípio de um *procedimento constelatório* [*konstellatives Verfahren*], posto que essa categoria permitiria uma exposição privilegiada das questões mais internas ao projeto filosófico em questão.<sup>142</sup> Nesse ponto, ele persegue a indicação de um “pensamento em

---

<sup>141</sup> SCHNÄDELBACH, “Dialektik als Vernunftkritik”, in FRIEDEBURG; HABERMAS (Orgs.), *Adorno-Konferenz 1983*, p. 83.

<sup>142</sup> SCHWEPPENHÄUSER, “Denken in Konstellation – konstellatives Denken”, in FLEISCHER (Org.), *Philosophen des 20. Jahrhunderts*, WBG, 1995, p. 210-211.

constelações” feita por Bonß e exemplarmente retomada por Gerhard Schweppenhäuser:

Mas como poderia isso [a compreensão do não-idêntico] ser possível? Adorno quer alcançá-lo através do procedimento [*Verfahren*] de um pensamento constelatório. [...] Um pensamento que poderia adaptar seu próprio movimento ao movimento do objeto, sem que nessa quase mimética aproximação ele tivesse que abdicar de sua autonomia – tal é a utopia concreta do conhecimento em Adorno, que não é alcançável de outro modo que pelo caminho da crítica imanente.<sup>143</sup>

Enquanto a referência ao princípio de crítica imanente evoca o princípio de negação determinada no âmbito do anti-sistema, justamente o que o “procedimento de um pensamento constelatório” visa alcançar, a referência à dimensão mimética implicada no procedimento constelatório nos remete ao outro modo da idéia de constelação, aquele que acena para a possibilidade de compreendê-la como um princípio de composição e um modo de exposição que salvaguarda o momento mimético. Por esse motivo, se a categoria de constelação revela-se também como realização formal da utopia de Adorno, ou seja, se a constelação, como modo de exposição do pensamento, exprime a intenção utópica do seu anti-sistema, então resulta claro que essa intenção tem como pano de fundo o que Adorno chamará de solidariedade com a “metafísica no instante de sua queda”, final enigmático de sua obra que circunscreve, ao fim e ao cabo, a “quase mimética aproximação” ao objeto realizado pela constelação.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> SCHWEPPEHÄUSER, *Theodor W. Adorno zur...*, p. 66-67.

<sup>144</sup> Cf. *Negative Dialektik*, GS 6, p. 400. O reconhecimento da relação crucial entre a crítica da metafísica e a categoria de constelação em Adorno se deve à contribuição definitiva da tese de MARAS (*Vernunft- und Metaphysikkritik...*, esp. p. 139-155).



O princípio *composicional* da constelação, isto é, a resolução dos elementos teóricos e concretos em uma exposição constelatória, é o que recebe menos atenção da tradição. Na verdade, os estudos que se dedicam às dimensões estilística ou formal de Adorno não apenas são menos freqüentes, como também tendem a negligenciar aspectos metodológicos, especialmente no que concerne à centralidade da categoria que perseguimos.<sup>145</sup> Salvo engano, à parte algumas referências à constelação como problema formal,<sup>146</sup> o único trabalho que trata sistematicamente da questão sob esse prisma é o mencionado excuro de Kramer.<sup>147</sup> No entanto, embora notável sob muitos aspectos, esse estudo é insuficiente na medida em que, ao desconsiderar a implicação *procedimental* da categoria de constelação, ignora o problema da dependência entre diagnóstico e momento, fortalecendo a imagem determinada pela hermenêutica da continuidade. Exatamente por isso, Kramer repete uma das mais persistentes inconsistências que encontramos na tradição adorniana: o *tratamento isolado das questões estéticas*. A gravidade dessa inconsistência e o impacto da tendência daí derivada na tradição nos obriga aqui a um comentário mais detido.

Em primeiro lugar, é importante observar que essa tendência não parece ter tomado conhecimento de um dado elementar, *sistematicamente* sustentado por Adorno:

---

<sup>145</sup> Depois do já citado estudo de Rose estabelecer a chave de leitura marcada pela atenção ao problema do estilo em Adorno, poucos autores mantiveram uma análise continuada e consistente do problema. Dentre eles, cabe o destaque do trabalho de GARCÍA DÜTTMANN (cf. "Thinking as gesture", *New German Critique*, n. 81, 2000, p. 143-152; e *So ist es*, Suhrkamp, 2004, esp. p. 36-49).

<sup>146</sup> Já nos referimos ao estudo de GÓMEZ (*El pensamiento estético...*, p. 123-150) e às análises pontuais realizadas por BAYERL (*Von der Sprache der Musik...*, p. 121-126) e BAUER (*Adorno's Nietzschean narratives*, p. 198-205).

<sup>147</sup> KRAMER, *Rätselfragen und wolkige...*, p. 120-129, esp. p. 126.

compartimentar a atividade do pensamento, por extensão, compartimentar seus registros, não apenas é infrutífero, como é, em grande medida, contrário ao *motivo liminar* de toda a teoria crítica e que define o papel da filosofia.<sup>148</sup> Logo, tratar dos temas estéticos sem levar em conta nenhum dos demais registros do pensamento adorniano tanto é sinal de desatenção a um de seus princípios fundamentais, como pode até mesmo conduzir os estudos a exposições fundamentalmente falhas. Em caráter eventual, como no caso do trabalho de Kramer, voltado apenas à análise da dimensão ensaística de Adorno, o tratamento isolado tem resultados fecundos, porém certamente não configura uma hermenêutica rigorosa a ponto de gerar um programa de pesquisa que tenha o foco *na obra*, entendida como um diagnóstico de seu tempo, portanto historicamente determinada, e não como um sistema inequívoco de razões aplicáveis a qualquer situação.

Em segundo lugar, precisamente no que concerne a essa última questão, há que se fazer uma observação importante: não foi outro abuso metodológico que conduziu uma parte expressiva do empenho analítico a entrar na ciranda da crítica à indústria cultural, tendência que, muito embora tenha suscitado alguns trabalhos primorosos, é indelevelmente marcada por diligentes “tomadas de posição”, gerando um curioso círculo de desentendimento de parte a parte. O desdobramento completo desse

---

<sup>148</sup> Encontramos tantas referências a isso na obra de Adorno e dos demais teóricos críticos que resulta quase impossível destacar as mais importantes. Algumas das mais conhecidas estão em HORKHEIMER; ADORNO, “Vorrede” e “Philosophie und Arbeitsteilung”, *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, p. 11-16, 279-281; trad., “Prefácio” e “Filosofia e divisão do trabalho”, *Dialética do esclarecimento*, p. 11-15, 226-228; “Max Horkheimer”, GS 20.1, p. 158-159; “Wozu noch Philosophie”, GS 10.2, p. 464-469; “Notiz”, *Jargon der Eigentlichkeit*, GS 6, p. 524-525. Uma exaustiva apresentação do pressuposto teórico crítico de que a filosofia deva funcionar como atividade de resistência à divisão de trabalho intelectual se encontra em DEMIROVIĆ, *Der nonkonformistische Intellektuelle*, Suhrkamp, 1999, p. 603-632.

imbróglio não poderá ser feito nesta tese, porém algumas implicações devem ser observadas, mesmo que rapidamente, uma vez que recuperam sob nova chave questões já trabalhadas.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> A hipótese que baliza nossa leitura na próxima seção tem origem na análise de parte do vastíssimo material já produzido sobre a questão da indústria cultural. Não poderemos tratar aqui de todos os seus aspectos, mas destacaremos alguns dos estudos que nos conduziram à elaboração da hipótese, segundo uma tipologia que procura dar conta da complexa rede entretecida por essa produção.

Entre os estudos que analisam a questão da indústria cultural a partir da *congruência* aos pressupostos que governam o pensamento de Adorno (Tipo 1), são proeminentes os livros de COOK, *The Culture Industry Revisited*, Rowman & Littlefield, 1996; e DUARTE, *Teoria crítica da indústria cultural*, UFMG, 2003; bem como os vários debates encampados pela revista *Zeitschrift für kritische Theorie* (cf., por exemplo, os textos de DUARTE, “Zurück in der Zukunft”, e ZUCKERMANN, “Aspekte ‘hoher’ und ‘niedriger’ Kultur”, ambos na seção “Kulturindustrie – Fortsetzung folgt”, vol. 6, n. 10, 2000, p. 61-71 e 89-106). Nesses estudos o que se intenta é traçar a fisionomia da indústria cultural como fenômeno contemporâneo por via da explicitação dessa idéia segundo as categorias adornianas, o que os leva a estabelecer um “re-equacionamento” da questão a partir da idéia de uma indústria cultural tornada global e, no mesmo passo, a romper decisivamente o limite do tratamento isolado das questões estéticas.

Entre os que são marcados mais pela “tomada de posição”, portanto, mais pela *incongruência* do que pela remissão à obra de Adorno (Tipo 2), merecem menção sobretudo os artigos de ANDRAE, “The culture industry reconsidered”, *Jump Cut*, n. 20, 1979; BAUGH, “Left-wing elitism”, *Philosophy and literature*, n. 14, 1990; KEMPER, “Der Rock ist ein Gebrauchswert”, *Merkur*, vol. 35, n. 9/10, 1991; RUYTER, “Fragment zum Jazz”, *Merkur*, vol. 48, n. 8, 1994; e o livro de PUTERMAN, *Indústria cultural*, Perspectiva, 1994. Conquanto sejam presas do equívoco gerado pela compreensão limitada à estética, algumas dessas contribuições têm o mérito inegável de apontar limites no diagnóstico adorniano quando aplicado sem mais à situação contemporânea.

Além dessas, podemos encontrar na tradição uma terceira tendência que, embora guarde um parentesco com as anteriores, estabelece com a elas e com a obra de Adorno uma relação de *mediação* à qual poderíamos alinhar, em certa medida, os nossos propósitos nesta tese. Em conformidade ao princípio de que a fecundidade do campo da crítica à indústria cultural se reporta ao estabelecimento de novos diagnósticos acerca dos produtos culturais, o que move essa tendência mediativa é a leitura de Adorno “a contrapelo” (Tipo 3), um exercício que nasce da atenção à célebre passagem de Benjamin sobre a tarefa do materialismo (cf. “Über den Begriff der Geschichte”, in *Gesammelte Schriften*, I.2, p. 697; trad. “Sobre o conceito da história”, in *Obras escolhidas*, vol. 1, Brasiliense, 1993, p. 225). Para a validação dessa tendência, são também importantes os sinais de que, nos anos que antecedem sua morte, Adorno se aproximava da reavaliação de *alguns* aspectos de seu diagnóstico acerca da indústria cultural (cf. sobretudo os ensaios “Der wunderliche Realist”, GS 11; “Zweimal Chaplin, II”, GS 10.1; “Filmtransparente”, GS 10.1; “Freizeit”, GS 10.2). A apresentação dos modelos interpretativos evocados por essa tendência, muitos dos quais bastante fecundos, exigiria um espaço que esta tese não comporta, porém, como indicação de leitura, podemos apontar suas ramificações e os textos-chave de cada uma delas.

A mais contundente delas, também a que nos parece mais acertada, é a que procura rever a crítica de Adorno ao cinema (Subtipo 3.1). Toda essa produção pode ser focada a partir dos trabalhos de Hansen e sua leitura do novo cinema alemão, ao qual Adorno, aliás, emprestava certa validade:

---

HANSEN, "Introduction to Adorno", *New German Critique*, n. 24/25, 1982; "Benjamin, cinema and experience", *New German Critique*, n. 40, 1987; "Of mice and ducks", *The South Atlantic Quarterly*, vol. 92, n. 1, 1993. Cf. também: ROSEN, "Adorno and film music", *Yale French Studies*, n. 60, 1980; ALLEN, "The aesthetic experience of modernity", *New German Critique*, n. 40, 1987; SILVA, "Adorno e o cinema", *Novos Estudos CEBRAP*, n. 54, 1999; STAM, *Film theory*, Blackwell, 2000, p. 64-72; SEEL, "Unkontrolliert dabeisitzen", in SCHAFHAUSEN et al. (Orgs.), *Adorno*, p. 25-31; e LOUREIRO, "Considerações sobre o cinema na teoria crítica", *Impulso*, vol. 16, n. 39, 2005.

A segunda dessas ramificações também procura fazer uma revisão, no caso, ao diagnóstico de Adorno sobre o Jazz (Subtipo 3.2). Ao contrário do que ocorre com o cinema, o Jazz recebe de Adorno uma avaliação negativa inequívoca (cf. esp. "Über Jazz", GS 17, p. 74-108; "Zeitlose Mode", GS 10.1, p. 123-138; trad. "Moda intemporal", *Prismas*, p. 117-130; e "Replik zu einer Kritik der 'Zeitlosen Mode'", GS 10.2, p. 805-809; trad. "Réplica a uma crítica à 'Moda intemporal'", *Prismas*, p. 281-285). A razão desse diagnóstico pode ser lida no brilhante livro de STEINERT, *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, VG, 1992, que não exatamente revê a posição de Adorno, embora procure avançar em uma "teoria do Jazz como arte irônica" (cf. *ibid.*, p. 137-158), o que reabilitaria algumas de suas potencialidades estéticas. Alguns outros esforços nesse sentido, mesmo que marcados pela explícita "tomada de posição" contrária a Adorno, produziram um resultado filosoficamente atraente. Destacam-se o artigo de SCHÖNHERR, "Adorno and Jazz", *Telos*, n. 87, 1991; e o festejado livro de BÉTHUNE, *Adorno et le Jazz*, Klincksieck, 2003. No entanto, parece-nos que o artigo que trata do problema de modo mais fecundo é o de WILCOCK, "Adorno, Jazz and racism", *Telos*, n. 107, 1996.

Finalmente, a terceira ramificação, provavelmente a que mais distante está da letra da obra de Adorno, porém talvez a mais próxima do motivo inicial que a gerou, é a que procura situá-lo em relação ao debate sobre a modernidade, ou antes, sobre o pós-moderno. Nessa, a partir do diagnóstico que aponta uma transformação historicamente determinada das formas de produção da cultura, o problema da indústria cultural é reconstruído como o problema da cultura Pop (Subtipo 3.3). Por um lado, essa tendência reporta-se ao ambiente intelectual norte-americano, principalmente aos estudos culturais e sua revisão dos critérios históricos de valor cultural. Sob esse aspecto, as referências mais próximas da tradição adorniana nos parecem ser o artigo de JAMESON que dá visibilidade ao problema, "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism", *New Left Review*, n. 146, 1984, retomado, em 1990, em seu volume sobre Adorno, *O marxismo tardio*, Unesp, 1997; além dos dois livros de CONNOR, *Cultura pós-moderna*, Loyola, 2000, publicado em 1989, e *Teoria e valor cultural*, Loyola, 1994, publicado em 1992, que replicam no ambiente europeu um problema que nasceu com o ensaio de LYOTARD, *A condição pós-moderna*, José Olympio, 1998, publicado em 1979. Por outro lado, é no ambiente intelectual alemão que o debate sobre o pós-moderno se fez notar como índice de um novo diagnóstico do tempo, o que exigiria uma revisão da teoria clássica da indústria cultural e sua apropriação a contrapelo. Para isso, contribuíram, fundamentalmente, dois movimentos intelectuais. O primeiro deles se viu articulado por um grupo de germanistas em instituições fora da Alemanha, principalmente nos Estados Unidos. Cf. os textos de HUYSSSEN, "Postmoderne – eine amerikanische Internationale?", e RAULET, "Zur Dialektik der Postmoderne", ambos no volume organizado por HUYSSSEN e SCHERPE, *Postmoderne*, Rowohlt, 1997, p. 13-44 e 128-150. O segundo movimento se articula a partir de autores com imensa veiculação na imprensa, como Diederichsen e Büsser, e da revista alemã *Testcard*, que se propõe a escrever a história e teoria do Pop sobre as bases dos estudos culturais e da teoria crítica. Cf. DIEDERICHSEN, "Zeichenangemessenheit", in SCHAFHAUSEN et al. (Orgs.), *Adorno*, p. 33-46; e BEHRENS, *Krise und Illusion*, Lit, 2003.

Evidentemente, as três ramificações da leitura mediativa (Subtipos 3.1, 3.2 e 3.3) guardam uma proximidade entre si e, no nosso entender, procuram realizar, cada qual a seu modo, uma tarefa enunciada por Paetzold: "uma teoria estética que se estenda para uma teoria da cultura tem tanta necessidade hoje de uma teoria da indústria cultural, quanto tem de uma teoria da arte" (PAETZOLD, "Kultur und Gesellschaft bei Adorno", in SCHWEPPEHÄUSER (Org.), *Soziologie im Spätkapitalismus*, p. 129). Note-se que essa também poderia ser uma tarefa enunciada pela

### 2.3.1. ESTETIZAÇÃO

Se voltarmos os olhos para a parte da produção estritamente acadêmica acerca de Adorno que, todavia, é balizada pelo tratamento isolado da estética – algo que aqui chamaremos de *estetização intrínseca* –, veremos um grande número de ensaios, artigos e livros que procuram compreendê-lo, sobretudo, como um autor voltado à crítica cultural e a reflexão acerca da arte moderna, a arte de vanguarda, a música nova, a nova dramaturgia, etc. Ao lado disso, outra parte dos especialistas procura entender, pendendo a balança para o lado da crítica, não apenas o modo de ser da arte nesses sucessivos momentos, mas a forma contemporânea da produção cultural em geral, abrangendo o que seriam as duas faces de um mesmo fenômeno: o pólo da autonomia, representado pelo que Adorno chamou, repetidas vezes, de *arte*, e o pólo da heteronomia, representado pelo afamado conceito *indústria cultural*. E aqui chegamos ao núcleo do problema que queremos acompanhar. A maior parte

---

tendência congruente (Tipo 1), com uma diferença: ao contrário dessa, e a partir de um diagnóstico semelhante, a leitura mediativa se propõe não apenas o re-equacionamento da questão, mas também o abandono de algumas categorias.

Para além dessa tipologia aberta pela implicação estética da idéia de indústria cultural, está o livro de ZUCKERMANN, *Gedenken und Kulturindustrie*, Philo, 1999, que aplica as categorias adornianas à análise do holocausto. Embora se trate ainda da indústria cultural, o que está em jogo na obra é menos a crítica às mercadorias culturais e mais a crítica à produção de falsa consciência pelo revisionismo histórico, o que significa uma apropriação das categorias do capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*, aplicadas ao esquema do anti-semitismo, sugestão encontrada na própria obra e que, até onde sabemos, foi exposta primeiramente no ensaio de CLAUSSEN, “Nach Auschwitz”, em um volume organizado por DINER, *Zivilisationsbruch*, Fischer, 1988, p. 54-68. Cf., no mesmo volume, o ensaio luminoso de POSTONE, “Nationalsozialismus und Antisemitismus”, p. 242-254, que deve ser lido como adendo necessário ao esquema exposto no livro de Adorno e Horkheimer.

da leitura que se faz de Adorno *fora* do meio acadêmico tem como marco fundamental sua crítica aos produtos da chamada indústria cultural, especialmente aqueles que ele rejeitou e que são, ao contrário, fonte de deleite para uma infinidade de pessoas, como é o caso do Jazz e da música popular, do cinema e da astrologia. Nesse outro círculo, Adorno é pouco lido, mas combatido ou defendido com paixão inesgotável. O que nos parece essencial no entendimento dessa questão é que, em função do que mostramos até agora, o tratamento não isolado, digamos, *constelatório*, deveria ser a condição inicial para uma discussão adequada das razões para a inclusão ou exclusão de cada uma dessas expressões culturais na extensão dos conceitos arte e indústria cultural. Em outra forma: o debate sobre a indústria cultural não se torna atividade crítica, no sentido proposto por Adorno, a não ser que as demais categorias de seu pensamento sejam postas à baila. Ora, como o debate não-acadêmico acerca da validade da crítica de Adorno à indústria cultural *não* passa pela compreensão dos diversos registros de sua obra, como esse debate nem mesmo parte da pergunta pelo *porquê* do seu diagnóstico *implicar* tal crítica, então – qualquer que seja a entrada na questão, qualquer que seja a “tomada de posição” – a referência à Adorno, no debate, é mero adorno. No caso, tratar-se-ia somente de encontrar ou rejeitar algum argumento de autoridade para escolhas já feitas e carentes de fundamentação. Esta é a *estetização extrínseca*: Adorno como adorno.

Logo, o que queremos notar é que se, por um lado, a querela midiática acerca da indústria cultural é motivada pelo fenômeno da estetização extrínseca de Adorno, que só se resolveria com a mudança das condições de recepção da obra, essa depende, por outro lado, de uma alteração no modo persistente pelo qual os estudos

adornianos têm obnubilado a inconsistência da estetização intrínseca de sua obra. A hipótese que propomos para a solução desse impasse nos reconduzirá ao ponto que deixamos em aberto.

Na observação que abre o volume com as atas do congresso de Frankfurt em comemoração aos cem anos do nascimento de Adorno, Honneth observa:

Nos últimos anos, pode-se dizer certamente sem exagero, consumou-se no mainstream das ciências do espírito e sociais um dramático abandono da teoria de Adorno; [...] somente na estética sua teoria ainda tem um papel influente, pode-se dizer dominante, porque ela pode funcionar como chave para a compreensão da arte moderna.<sup>150</sup>

Se julgarmos válido o diagnóstico de Honneth, contraponto interessante ao diagnóstico dos organizadores daquela mostra de arte comemorativa que abriu esta tese,<sup>151</sup> podemos inferir que a *Teoria estética* passou a ser a porta de entrada e chave explicativa da obra de Adorno. Essa inferência permite o estabelecimento de uma hipótese que conquanto não seja plenamente demonstrável, tem alto poder explicativo. Com efeito, a partir dos diagnósticos citados, é possível inferir que, “nos últimos anos”, a imensa maioria dos jovens adornianos passou a se dedicar ao estudo da dimensão estética de sua obra. Ora, na medida em que esta recepção intrínseca levava a tradição a se confrontar com os aspectos salientados pela recepção extrínseca, o debate acerca da indústria cultural aflorava como o nó da questão para ambos: por um lado, os especialistas reconheciam que Adorno estava

---

<sup>150</sup> HONNETH, “Vorbemerkung”, in HONNETH (Org.), *Dialektik der Freiheit*, Suhrkamp, 2005, p. 8.

<sup>151</sup> HIRSCH; MÜLLER, “Vorwort”, in SCHAFHAUSEN et al. (Orgs.), *Adorno*, p. 7-9. O ponto a ser observado é que enquanto Honneth afirma que os estudiosos adornianos se refugiaram na estética, Hirsch e Müller apontam que mesmo ali sua dominância vem sendo disputada. O que se deve notar, porém, é que o fato de ainda haver disputa indica sua presença; o que é dramático, como sugere Honneth, é o silêncio nas demais áreas.

sendo veiculado como mercadoria cultural no modo da estetização extrínseca e, *para combater essa tendência*, se aferravam cada vez mais na análise imanente da obra, o que contribuiu para que a estética fosse ainda mais estudada, em detrimento das dimensões que haviam perdido respaldo na canônica acadêmica, fortalecendo, nessa medida, a estetização intrínseca; por outro lado, os leigos, recebendo as respostas cada vez mais técnicas geradas pela estetização intrínseca, não tinham outra reação a não ser concluir que Adorno é mesmo incompreensível, o que acabou contribuindo para reforçar a estetização extrínseca, uma vez que nenhum leigo se sentia apto para lidar com ele e, não obstante, lidava. Com isso, o debate entre especialistas e leigos foi se tornando um diálogo de surdos, gerado pelo fosso cada dia maior entre ambos.

Desdobrando a hipótese: com o peso desmedido dado ao domínio estético da obra, resultado dessa estratégia de combate ao Adorno que é mero adorno, a recepção intrínseca aprofundou a cegueira envolvida no tratamento inconsistente da obra. Ao mesmo tempo, tal cegueira hermenêutica parece se radicar em um outro passo do problema: quando lidamos com a *Teoria estética* ou a crítica à indústria cultural, Adorno parece contemporâneo, parece estar falando diretamente a nós, parece estar vivo. Ora, isso ocorre não apenas pela validade de seu diagnóstico ou porque sua obra se fez chave de leitura da arte moderna, mas também porque há um debate intenso acerca dessas questões na periferia da academia, debate cujo motor é justamente o conflito entre as duas ordens de recepção. Logo, a cegueira hermenêutica é especialmente motivada por uma ilusão de um “Adorno vivo”, ilusão essa que se deve ao mecanismo de retro-alimentação do debate acerca da indústria cultural.



A saída para esse dilema é, como defendemos no capítulo anterior, admitir que Adorno não está vivo, não é “atual”, pelo menos não exatamente: seu pensamento se torna tanto mais concreto, quanto mais se deixa atualizar; e como nem a época para a qual ele falava é a nossa, nem os fenômenos que descrevia são os mesmos, então tanto os diagnósticos devem ser refeitos, como os conceitos devem ser compreendidos em uma nova figura. Em síntese, cabe considerar que essa série de *posições críticas*, constituída por via da negação determinada dos momentos, alude a distintas *constelações*. Isso não significa que nada do que então foi dito não tenha validade,<sup>152</sup> nem que não haja nada parecido com uma indústria cultural nos dias de hoje: pelo contrário, tanto há, que foi justamente sua atividade que levou à estetização de Adorno. O que se trata, portanto, é de reconhecer que os mesmos traços que nos afastam da indústria cultural “clássica”,<sup>153</sup> presente até onde não imaginávamos – na tradição interpretativa do pensamento do próprio Adorno –, ainda nos permitem dizer que “o diagnóstico de Adorno do caráter de mercadoria da cultura envelheceu bem – ele se tornou, depois de décadas, sempre mais correto”.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Fundamentalmente, entendemos que ainda tem validade o que *define* a questão, a saber, “os conceitos de uma obra de arte radical, que aspira à autonomia na relação com seu contemplador, e de cultura de massa, que vive em função dos desejos e expectativas de quem a consome, integrando-se em um contexto de consumo” (FREITAS, *Adorno e a arte contemporânea*, Zahar, 2003, p. 52). O que não significa, todavia, que os fenômenos que esses conceitos abarcam sejam, hoje, *localizáveis*. Paradoxalmente, as condições contemporâneas de produção cultural parecem ter emprestado a esses conceitos algo que deles não se esperava: que determinassem *apenas* condições transcendentais de possibilidade.

<sup>153</sup> Cf. DUARTE, *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 174-182.

<sup>154</sup> STEINERT, “No reino das belas e boas mercadorias”, *Die Zeit*, 28/01/1999.

## 2.4. ENTRE ARTE E FILOSOFIA

De volta à argumentação anterior, vê-se como a inconsistência envolvida no tratamento isolado das questões estéticas, contrária a motivos nodais do pensamento de Adorno, tanto tem um impacto deletério na recepção de sua obra, quanto contribui pouco para a consolidação de uma hermenêutica rigorosa. Sob o ponto de vista da produção acadêmica conseqüente, o mais notável problema gerado por tal inconsistência é o *vácuo* paulatinamente constituído entre os numerosos estudos sobre a *Teoria estética* e os comparativamente raros estudos sobre a *Dialética negativa*, o que indubitavelmente contribuiu para o “dramático abandono da teoria de Adorno” de que trata Honneth.<sup>155</sup> Logo, se aceitarmos – como

---

<sup>155</sup> Deve-se aqui entender o *vácuo* entre a *Teoria estética* e a *Dialética negativa* em dois sentidos: em primeiro lugar, ele refere-se à repetida desconsideração, por parte de algumas tendências, dos inúmeros temas transversais que, em função do pressuposto de que a filosofia é uma instância refratária à divisão do pensamento, deveriam conduzir a uma interpretação conjunta dos textos; em segundo lugar, e associado ao primeiro, trata-se também de uma desproporção no número de estudos dedicados a cada texto. O primeiro sentido será trabalhado à frente. Quanto ao segundo sentido, cumpre observar que a desproporção numérica já era enorme em 1983, ano em que foi feito o último recenseamento extenso da tradição de leitura. Nele se contavam 94 estudos dedicados à *Teoria estética*, descontados os numerosos textos sobre música (65) que acabavam por se remeter também a ela, e apenas 25 dedicados à *Dialética negativa*, também descontados alguns poucos textos (9) sobre Hegel, que atingiam seu escopo (cf. GÖRTZEN, “Theodor W. Adorno”, in FRIEDEBURG; HABERMAS (Orgs.), *Adorno-Konferenz 1983*, p. 447-471). Embora não se tenha feito outro recenseamento de igual envergadura, é possível sugerir que essa relação não se alterou de maneira substantiva, justamente em vista do já citado diagnóstico de Honneth, de 2003.

Ainda sobre a literatura secundária, há que se notar uma outra, e absurda, desproporção: segundo Görtzen, em 1983, os estudos acerca da *Dialética do esclarecimento* somavam apenas 10 itens (cf. *ibid.*, p. 453-454); porém, segundo outro recenseamento feito pelo mesmo Görtzen fez, em 1987, os estudos somavam 138 itens (cf. GÖRTZEN, “Dialektik der Aufklärung”, in REIJEN; SCHMID-NOERR (Orgs.), *Vierzig Jahre Flaschenpost*, Fischer, 1987, p. 242-252). Não apenas porque é virtualmente impossível que em apenas 4 anos a *Dialética do esclarecimento* tenha se tornado tão mais estudada, com também pela mera observação da datação dos textos, o que podemos notar é que nesse segundo recenseamento Görtzen levou em conta – para a contagem dos estudos – não apenas a recepção global do livro, tímida no primeiro recenseamento, mas sobretudo o que acima descrevemos, a saber, o debate periférico acerca da indústria cultural. Ora, que essa questão tenha em tão pouco tempo tomado o primeiro plano da discussão entre adornianos não apenas antecipa o

um corolário da tese que estamos desenvolvendo – que esses textos de sua maturidade definem, respectivamente, o sentido da categoria de constelação como princípio composicional e modo de exposição e seu sentido como procedimento metódico e estrutura compreensiva, então poderíamos encontrar na constelação o vetor que permitiria aproximá-los, que permitiria justapor essas duas análises modelares, reconciliando registros do pensamento de Adorno que a inconsistência na tradição cuidou de separar: *arte e filosofia*. É exatamente a compreensão dessa dupla face do problema que nos permitiria redargüir uma observação de Wellmer:

*A Dialética negativa e a Teoria estética referem-se uma a outra de modo aporético; porém, nesse nexos referencial aporético circula, na verdade, uma porção de metafísica – não aquela que foi redimida criticamente, mas a que não foi elaborada – e que Adorno nem gostaria de abandonar, nem confessar [einbekennen] abertamente.<sup>156</sup>*

Remontando a questões já trabalhadas, vimos que à insuficiência do conceito e da estrutura compreensiva, insuficiência à qual a constelação como procedimento visa dar resposta, corresponde uma sempre cambiante exposição. Por sua vez, sabemos que a composição constelatória – porque se deixa instruir pelo momento mimético e defende criticamente o momento retórico na aproximação entre coisa e expressão – paga necessariamente um tributo, ou em outros termos, move-se *em relação* ao que a metafísica visava exprimir: o espaço da não-identidade. Portanto, se tomarmos

---

diagnóstico de Honneth, como também confirma o nosso, tanto em relação ao mecanismo de retro-alimentação do debate, quanto no que se refere a um traço da indústria cultural – o esvaziamento de sentido, a simplificação, a standardização – ter invadido a tradição interpretativa. Nesse sentido, tal invasão, que parece paradoxal, pode ser vista como a mais estrita confirmação das teses de Adorno acerca dos mecanismos de produção de cultura.

<sup>156</sup> WELLMER, “Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes”, in *Endspiele: die unversöhnliche Moderne*, Suhrkamp, 1999, p. 212. Cf. outra apresentação desse nexos aporético no mesmo volume: WELLMER, “Adorno, die Moderne und das Erhabene”, p. 178-180.

*isoladamente* cada momento do pensamento, não há como evitar um quê de metafísica não-elaborada, uma vez que é somente na verdade depositada no *contínuo* da dialética entre momento e sistema que a metafísica é “redimida criticamente”. Em outros termos, a solidariedade à metafísica somente é prestada, em vista dos diagnósticos e por via das constelações, *nas análises modelares*. E porquanto a constelação, como procedimento metódico e princípio composicional, realiza a análise modelar, então tanto a superação do vácuo produzido entre a *Dialética negativa* e a *Teoria estética*, como a explicitação de seu “nexo referencial aporético”, dependem de uma abordagem rigorosamente pautada pela dinâmica das análises modelares, rigorosamente moderada pela negação determinada que governa os modelos de pensamento.

De modo análogo, podemos objetar as várias interpretações parciais, que ao fim e ao cabo desconsideram a vinculação entre diagnóstico, constelação e análise modelar, a partir do destaque do traço constitutivo da *exposição filosófica no ensaio*, qual seja: nele *a forma não é exterior ao conteúdo*.<sup>157</sup> Com efeito, é precisamente sob esse aspecto que a categoria de constelação se *mostra* como realização das análises modelares: por um lado, a constelação é o procedimento que, no “duplo

---

<sup>157</sup> A mais clara apresentação por Adorno desse argumento está no seu texto sobre a forma-ensaio (“Der Essay als Form”, GS 11, esp. p. 11-14, 20-21, 31-31; trad., “O ensaio como forma”, p. 169-172, 176-177, 185-186). Cf. também *Negative Dialektik*, GS 6, p. 29-30. Por sua vez, no que tange à literatura secundária, encontramos um significativo acordo na tradição, muito bem apresentado por Allkemper: “a exposição do ‘material’ dado, seu arranjo [*Anordnung*] e composição, é para Adorno o análogo do ensaio em relação à arte: seu conteúdo não se descola de sua forma, ele está, ao contrário, em relação de dependência quanto à precisão de sua exposição e sua expressão” (ALLKEMPER, *Rettung und Utopie*, p. 124-125). Essa também é a conclusão de Duarte, que aponta “algo fundamental na arquitetura da *Dialética negativa*: a não-externalidade entre o conteúdo do filosofema e sua forma de apresentação convergentes na própria expressão” (DUARTE, “Expressão como fundamentação”, p. 178). Cf. também DUARTE, “A ensaística de Theodor W. Adorno”, in *Adornos*, esp. p. 73-81; GÓMEZ, *El pensamiento estético...*, p. 124-126; NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 170; HOHENDAHL, *Prismatic thought*, University of Nebraska Press, 1995, p. 232-235.

relacionamento” de propriedades teóricas e aspectos concretos, resguarda o espaço da não-identidade à medida que em seu “movimento permanente” se exprime uma “insuficiência inevitável”; por outro lado, como “ordenação experimental” de conceitos que permite tornar visível o objeto *em* conceitos, a constelação é também a composição instruída pela mimese, a “imagem visível” do esforço de “alcançar para além do conceito através do conceito” que o modelo procura exprimir. Logo, a exposição constelatória é o índice dessa “não-externalidade” entre conteúdo e forma na filosofia, sobrevivência de sua utopia constitutiva.

À parte a recorrente análise da categoria de constelação na forma-ensaio, alguns estudos aventam hipóteses na direção proposta. Em um trabalho precursor, Zenck (1977) ressalta que o ordenamento conceitual em constelações recupera o momento mimético por meio da semelhança [*Ähnlichkeit*] que se estabelece entre a coordenação do pensamento e seu objeto na atividade constelatória, por um lado, e a própria forma assumida pela constelação, por outro.<sup>158</sup> Todavia, como seu interesse é salientar os desdobramentos da relação entre momento mimético e momento do conhecimento na arte, sua análise não se volta para o horizonte descortinado pela *Dialética negativa*. Embora outros trabalhos alarguem a clareira aberta por Zenck e enfrentem também a *Dialética negativa* ao procurar na categoria de constelação elementos para o deslindamento da relação entre arte e filosofia,<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Cf. ZENCK, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, Wilhelm Fink, 1977, p. 106-111. Cf. também a importante referência à relação entre as idéias de campo de força [*Kraftfeld*] e constelação (ibid., p. 153-156).

<sup>159</sup> Cf. KRAMER, *Rätselfragen und wolkige...*, p. 126-127; BAYERL, *Von der Sprache der Musik...*, p. 121-123; RADEMACHER, *Versöhnung oder Verständigung*, p. 81-85; WELLMER, “Die Bedeutung der Frankfurt Schule heute”, in *Endspiele: die unversöhnliche Moderne*, p. 230-232.

aquela que nos parece ser a aproximação mais importante ao problema é encontrada em um trabalho que, paradoxalmente, não faz parte da tradição nuclear de estudos adornianos. Trata-se de uma interpretação que aborda simultaneamente aspectos metodológicos e estéticos da obra de Adorno a partir de categorias analíticas que lhe são extrínsecas, a saber, as da hermenêutica profunda de Lorenzer. Por muito que a possibilidade de uma tal interpretação possa ser questionada, o fato é que o estudo de König vê na constelação mais uma articulação entre a *Dialética negativa* e a *Teoria estética*:

Mas não apenas o pensamento discursivo da filosofia se desenvolve em constelações, segundo a concepção de Adorno, mas também a estrutura simbólica de apresentação [*präsentative Symbolgefüge*] da obra de arte. [...] A obra de arte surge através da produção de constelações, as quais se unem em uma ora compreensível, ora incompreensível escrita secreta [*verständlich-unverständlichen Geheimschrift*].<sup>160</sup>

O que está implicado nessa interpretação merece destaque. Vista sob o aspecto composicional, a categoria de constelação teria uma *dupla referência*: tanto se aplica ao modo de exposição do pensamento privilegiado por Adorno, como também à atividade de produção e apresentação cifrada da obra de arte. Logo, se voltarmos os passos sucessivamente dados ao longo deste capítulo e tomarmos a categoria de constelação em toda a sua complexidade, ou seja, se evitarmos sua definição estrita e a apresentarmos segundo seus diferentes *modos* – procedimento metódico que gera a análise modelar, estrutura compreensiva que resguarda a configuração particular dos diagnósticos e permite a descoberta do contraditório e a decifração do

---

<sup>160</sup> KÖNIG, “Methodologie und Methode tiefenhermeneutischer Kulturforschung in der Perspektive von Adornos Verständnis kritischer Theorie”, in KÖNIG (Org.), *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen*, Suhrkamp, 1996, p. 357.

aparente, princípio que coordena o processo de composição dos conceitos a partir da evidência e se resolve em um modo de exposição do pensamento que dá expressão à utopia do pensamento na forma do anti-sistema, e, finalmente, seguindo a proposta de König, processo cifrado e estrutura simbólica da obra de arte –, se assim fizermos, então podemos, por força daquela dupla referência da constelação como processo de composição, também enfrentar o espinhoso problema da relação entre filosofia e arte em Adorno. Mais precisamente, assim podemos defender que o momento estético do pensamento de Adorno ilumina o sentido do momento utópico do conhecimento enquanto *promessa*: o que está em jogo, em *cada* momento e *entre* eles, é sua reconciliação [*Versöhnung*]. Em outras palavras, a atenção ao não-conceitual na utopia do conhecimento e a promessa de felicidade na obra de arte teriam na categoria de constelação o seu meio e na figura da reconciliação o seu fim. Vejamos, agora, os passos desse argumento.

Presente em todos os momentos da obra de Adorno, a figura da reconciliação é comumente associada aos temas da redenção [*Rettung*] e da utopia [*Utopie*].<sup>161</sup> Por essa associação, entende-se que o tema da reconciliação remeteria tanto a uma questão de teor metafísico, em que a arte entendida como promessa ganha relevo, como a um problema sócio-histórico, em que se acentua a tarefa da filosofia.<sup>162</sup> Rademacher resume o horizonte do problema: “Filosofia e arte não convergem na teoria estética, mas na utopia da reconciliação. A estrutura antinômica da utopia vale

---

<sup>161</sup> Sobre os temas e suas diferenças, cf. ALLKEMPER, *Rettung und Utopie*, esp. p. 103-126.

<sup>162</sup> Alguns autores trabalham os dois aspectos simultaneamente, embora não o façam a partir da categoria de constelação. Cf. BARBOSA, *Dialética da reconciliação*, p. 77-148; ZUIDERVAART, *Adorno's aesthetic theory*, p. 159-169.

do mesmo modo para a utopia do estético”.<sup>163</sup> Em consonância a essa análise, o tema da reconciliação pode ser compreendido, a partir da categoria de constelação, como o espaço da convergência entre arte e filosofia: em ambas, a reconciliação implicaria uma composição constelatória de elementos, modo utópico da filosofia e da arte. Entretanto, se por um lado é essa dupla referência da *composição* constelatória que aproxima esses registros na obra de Adorno, por outro lado é a função de *procedimento* metódico, traço constitutivo *apenas* da atividade filosófica, que garante a essa sua especificidade e permite que ela interprete a arte sem com ela se confundir.<sup>164</sup> Logo, é de antinomia e afinidade que é feito o nexo entre arte e filosofia, como podemos depreender também a partir da *Teoria estética*:

Para além da aporia do belo natural, designa-se aqui a aporia da estética em seu conjunto. O seu objeto [*Gegenstand*] determina-se como indeterminável, negativamente. Por isso, a arte necessita da filosofia, que a interpreta para dizer o que ela não pode dizer, ao passo que, afinal, isso apenas pode ser dito pela arte, à medida que ela não diz.<sup>165</sup>

Assim, embora ambas visem algo que não pode ser exposto senão pela atividade constelatória, a saber, “o vestígio do não-idêntico”,<sup>166</sup> a dinâmica do procedimento

---

<sup>163</sup> RADEMACHER, *Versöhnung oder Verständigung*, p. 84.

<sup>164</sup> Uma passagem da *Dialética negativa* esclarece essa relação: “arte e a filosofia tem o seu comum não na forma ou no seu procedimento figurativo [*gestaltendem Verfahren*], mas em um modo de conduta que proíbe a pseudomorfose” (*Negative Dialektik*, GS 6, p. 26). Note-se que, como acabamos de mostrar, o fato da filosofia gerar suas figuras através de um procedimento metódico marca sua diferença em relação à arte, enquanto que sua aproximação é dada pela presença de um princípio composicional que, pela promessa contraída, impede a cristalização do não-idêntico. Lá e cá, trata-se da constelação *em seus diferentes modos*.

<sup>165</sup> *Ästhetische Theorie*, GS 7, p. 113; trad., *Teoria estética*, p. 89. Outra passagem da *Teoria estética* completa o argumento: “a filosofia e a arte convergem no seu teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*]: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente não é outra que a do conceito filosófico” (ibid., p. 197; trad., p. 151).

<sup>166</sup> Cf. ibid., p. 114; trad., p. 90.



constelatório – que aproxima coisa e expressão na própria análise – rege a atividade da filosofia e a distingue da arte, o que permite a Adorno concluir que “ambas mantêm a fidelidade ao seu próprio teor através de sua contraposição”.<sup>167</sup> Essa conclusão se alinha a uma passagem muitas vezes retomada na literatura secundária:

A consciência da não-identidade entre exposição e coisa impõe àquela um ilimitado esforço. Somente isso é que no ensaio é semelhante à arte; fora isso, o ensaio está necessariamente aparentado com a teoria, por causa dos conceitos que nele aparecem e que trazem de fora não só seus significados, mas também o seu referencial teórico.<sup>168</sup>

Dessa contraposição decorre uma demanda que se reporta ao nexo entre *Dialética negativa* e a *Teoria estética*. A constatação de que o nexo entre esses textos depende da consideração da categoria de constelação como composição e exposição não é algo ausente nos estudos adornianos. No entanto, se isso permite que se demonstre o vínculo entre arte e filosofia, a desconsideração da dependência entre a exposição constelatória e o procedimento metódico que ela exprime impede que se percorra uma imbricação crucial da estética de Adorno, que podemos reencontrar através de uma retomada dos passos que definem sua atividade crítica: dado que a crítica filosófica deve ser feita *em vista dos diagnósticos do tempo*, condição gerada na pressuposição de um núcleo temporal da verdade; como para isso ela deve realizar-se *através da negação determinada dos momentos*, o que é exigido pela tarefa de resistência à identidade, verdade da dialética que se mostra no movimento do conceito; e dado que essa tarefa determina que a filosofia deva

---

<sup>167</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 26-27.

<sup>168</sup> “Der Essay als Form”, GS 11, p. 26; trad., “O ensaio como forma”, p. 181.

buscar *no modelo de pensamento* a possibilidade de exprimir a utopia do conhecimento – abrir o sem-conceito com conceitos, sem torná-lo igual a eles; então a análise modelar – que realiza o modelo de pensamento – é *guiada por procedimentos* que conferem à atividade crítica seu modo de exposição. Desse modo, conquanto não seja exterior à exposição constelatória, o procedimento constelatório tem em relação a ela uma *anterioridade lógica*, o que significa que compreender uma análise modelar – diga-se, um texto de Adorno – exige a atenção ao modo como os diagnósticos, cuja *historicidade* se torna *material* para os conceitos, sofrem negação determinada. Assim, as análises modelares só se deixam compreender em vista umas das outras, isto é, à medida que as constelações de conceitos se negam umas às outras. Logo, compreender Adorno significa acompanhar a dialética negativa *no* procedimento constelatório. É nesse sentido que se pode compreender por que a dialética negativa “se mantém afastada de todos os temas estéticos”:<sup>169</sup> ela não apenas deve manter fidelidade ao seu próprio teor através de sua referência necessária aos conceitos, mas também exige que essa referência se faça pela atenção à explícita negação determinada entre os momentos, algo *constitutivo* da filosofia e que na estética é *revelado* pela crítica.

É preciso tirar as últimas conseqüências do que já descobrimos. Para tanto, podemos começar por lembrar uma das mais claras referências de Adorno à relação entre filosofia e arte. Nos seus *Três sobre Hegel*, Adorno observa:

Decerto o estilo de Hegel é contrário à compreensão filosófica costumeira, porém ele prepara, através de sua fraqueza, uma outra [compreensão]:

---

<sup>169</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 10.

deve-se ler Hegel, enquanto se descreve com ele [*mitbeschreibt*] as curvas de seu movimento intelectual, como que se tocasse as idéias com o ouvido especulativo, como se elas fossem notas. No todo, a filosofia é aliada da arte na medida em que ela, por meio do conceito, deseja salvar [*erretten*] a mimese por ele recalcada [*verdrängte*], e neste caso Hegel procede como Alexandre com o nó górdio.<sup>170</sup>

Salvo a solução alexandrina, justamente o que Adorno rejeita, pode-se bem reconhecer no modo sugerido para a leitura de Hegel, o modo mais adequado para a leitura dele próprio. Além disso, no que tange ao problema que examinamos, Adorno expõe uma tese que irá recuperar na *Dialética negativa*, a de que o conceito é responsável por salvar algo que ele mesmo recalcou, “a causa da mimese”.<sup>171</sup> Porém, à diferença da passagem da *Dialética negativa*, neste trecho Adorno apõe uma implicação coerente ao que já vimos acerca do princípio composicional: as curvas do movimento intelectual – entenda-se, o “movimento permanente” próprio à constelação, a sempre provisória, “quase mimética aproximação” entre pensamento e objeto – devem ser acompanhadas na leitura como um ouvinte diante de uma composição. Ora, se recuperarmos a apreciação de Schönberg em outra passagem já trabalhada – “aquele que, como compositor, conduz o subcutâneo para fora, encontrou e transmitiu um modo de exposição no qual essa estrutura subcutânea torna-se visível, no qual a execução torna-se realização integral da coerência musical” –,<sup>172</sup> então podemos encontrar uma outra consequência da conclusão que tiramos acima, a de que é preciso *acompanhar* a dialética negativa no procedimento constelatório: do mesmo modo que o ouvinte deve procurar o movimento

---

<sup>170</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 354.

<sup>171</sup> Cf. *Negative Dialektik*, GS 6, p. 26. Ver também no Capítulo 1 desta tese a análise dessa passagem.

<sup>172</sup> “Arnold Schönberg (1874-1951)”, GS 10.1, p. 172; trad., “Arnold Schönberg (1874-1951)”, p. 165.

subcutâneo que, em uma composição, permanece abaixo das formas, o leitor deve procurar no texto a composição constelatória, para nela reencontrar o que é recalcado pelos conceitos. Em ambos, trata-se de decifrar aquilo que queda bloqueado, quer seja pela rigidez da forma, quer seja pela coerção do conceito, que “prepara e isola”.<sup>173</sup> Por conseguinte, da mesma forma que, segundo Adorno, “pensar com os ouvidos” constitui o modelo adequado de audição das composições musicais, por ser o único modo de experimentar a história exposta pelas obras através da mediação do material musical,<sup>174</sup> uma leitura correta de Adorno parte do reconhecimento dos motivos, temas e demais estruturas que perfazem a composição constelatória do texto. A implicação desse passo deve ficar tão clara quanto possível. No já citado ensaio sobre o subcutâneo em Schönberg, há uma conhecida passagem em que Adorno afirma que “o ideal interpretativo converge com o da composição”.<sup>175</sup> Ora, se é preciso acompanhar a dialética negativa no procedimento constelatório, então também a interpretação *dos textos de Adorno*

---

<sup>173</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 21.

<sup>174</sup> A expressão “pensar com os ouvidos” [*mit den Ohren denken*] aparece poucas vezes na obra de Adorno, mas a descreve, também, como poucas (cf. “Die gewürdigte Musik”, *Der getreue Korrepetitor*, GS 15, p. 184; “Kulturkritik und Gesellschaft”, GS 10.1, p. 11; trad., “Crítica cultural e sociedade”, p. 7). Para o desenvolvimento do motivo, especialmente no que se refere à sua relação com a idéia de teor de verdade, cf. a tese de ALMEIDA, *Música e verdade*, Universidade de São Paulo, 2000, passim.

O conceito de “material musical” foi encontrado por Adorno no *Tratado de harmonia* de Schönberg e está presente desde seus primeiros textos (cf., por exemplo, uma conversa radiofônica datada de 1930, “Ernst Krenek und Theodor W. Adorno: Arbeitsprobleme des Komponisten”, GS 19, p. 433-439), sendo, entretanto, substantivamente transformado por Adorno para comportar aquele caráter de mediação histórica que permite a aproximação à dimensão cognitiva implicada na expressão “pensar com os ouvidos”. Cf. BUCHAR, “O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg”, in DUARTE et al. (Orgs.), *Theoria Aesthetica*, p. 225-240; PADDISON, “The language-character of music”, in KLEIN; MAHNKOPF (Orgs.), *Mit den Ohren denken*, Suhrkamp, 1998, p. 81-83; e, no mesmo volume, KAGER, “Einheit in der Zersplitterung”, p. 92-114.

<sup>175</sup> “Arnold Schönberg (1874-1951)”, GS 10.1, p. 172; trad., “Arnold Schönberg (1874-1951)”, p. 165.

deve convergir com sua composição. Isso significa que a leitura correta de Adorno – como já havíamos sugerido ao examinar a dependência entre diagnósticos e análises modelares – deve deixar-se instruir pelos diagnósticos e momentos expressos pelos próprios textos. Rigorosamente, do mesmo modo que estudar Adorno é menos estudar um sistema do que estudar a negação determinada que move seus momentos, estudar uma de suas obras é mais estudar o debate no qual ela se inscreve, cuja história é mediada e exposta pelos textos, do que estudar uma suposta teoria. Em síntese, interpretar Adorno é sempre e necessariamente acompanhar os momentos de uma composição. Ou, se quisermos, recompor.

## **2.5. ANTECIPANDO A PERGUNTA: POR QUE O SENHOR VOLTOU?**

Os vários passos da análise que fizemos sustentam a hipótese sucessivamente distendida nesta tese, a de que as análises modelares, realização do modelo de pensamento que a utopia adorniana persegue, se constroem a partir da constelação entendida como procedimento metódico e princípio composicional. No entanto, resta uma condição ainda não verificada, a qual repetiremos literalmente: “para não ferir o cerne da dimensão teórica implicada no anti-sistema de Adorno, para resguardar a oposição recíproca entre momento e sistema, ela [a constelação] precisaria estar presente em todos os seus momentos”.<sup>176</sup> Em outros termos, para que a categoria

---

<sup>176</sup> Parágrafo final da Seção 2.1, nesta tese.

de constelação compreenda o sentido do pensamento de Adorno entendido como anti-sistema, para que ela seja a chave dos modelos de pensamento e ponto de convergência entre arte e filosofia, é preciso que ela se construa ao longo dos momentos de sua obra, conforme os seus diagnósticos. Ainda sob esse aspecto, embora tenhamos examinado “o quê, o como e o porquê da constelação”, não há como negar que essas questões podem ter sido *explicadas*, isto é, *desdobradas*, mas não foram *compreendidas*. Não se trata aqui de fazer um jogo de palavras. Tampouco se trata de apenas justificar nosso “esboço de figura”. O que ocorre é que, como vimos, é plenamente fundamentada a alegação de alguns autores que apontam que a categoria de constelação é “refratária a qualquer tratamento teórico que pretenda isolá-la de suas configurações concretas”,<sup>177</sup> que ela “se encontra em uma relação que se pode chamar de frágil com o conceito de definição”.<sup>178</sup> Na verdade, como se pode inferir a partir da conclusão de nossa argumentação, só podemos *compreender* uma constelação à medida que também *compomos* análises modelares. Sendo assim, nossa tarefa inicial se desdobra: para que se descubra o quê, o como e o porquê *da* constelação, é preciso partir da análise de *quando* ela ocorre. Dito de modo ainda mais claro: por um lado, a idéia representada pelos modelos de pensamento determina que não há “teoria geral” em Adorno, o que há são análises modelares que respondem a diagnósticos do tempo e que têm a constelação como princípio metódico e composicional; por outro lado, a idéia representada pela constelação envolve reconhecer que tais análises modelares só

---

<sup>177</sup> NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 169.

<sup>178</sup> TÖBBICKE, *Negative Dialektik und kritische...*, p. 92.

se deixam compreender na medida em que se acompanha sua formação, isto é, na medida em que se recompõem aqueles debates que concretizaram um diagnóstico em um dado momento; logo, se quisermos entender um problema em Adorno, no caso, a própria categoria de constelação, é menos instrutivo encontrar aquela definição cristalina que supostamente resumiria o problema, do que seguir suas várias posições, segundo os diagnósticos e as negações determinadas que movem a série necessariamente inconclusa de momentos. Finalmente, se tal *tratamento constelatório* é unicamente o que garante “a possibilidade de ler a obra de Adorno como um *ensemble* de análises modelares”,<sup>179</sup> também é por ele que se compreende a própria categoria de constelação.

---

<sup>179</sup> Parágrafo final da Seção 1.3, nesta tese.

## CONSIDERAÇÃO INTERMEDIÁRIA

O tratamento constelatório da obra de Adorno, tarefa a que se reporta esta segunda parte da tese, nos levará à compreensão de seus momentos por via da recomposição de análises modelares, chave de leitura que nasceu da consideração de alguns traços que entendemos ser centrais ao projeto adorniano: a consolidação da utopia do conhecimento nos modelos de pensamento; a centralidade da categoria de constelação, meio das análises modelares; a múltipla face da constelação, procedimento metódico e estrutura compreensiva, princípio composicional e modo de exposição; a concreção histórica revelada pelos diagnósticos do tempo, voltados à decifração do aparente; e as posições críticas geradas pela negação determinada dos momentos da crítica filosófica.

No terceiro capítulo da tese, vamos examinar um dos momentos do anti-sistema constituído pelo pensamento de Adorno, guiados duplamente pela atenção à constelação: por um lado, consoante à nossa chave de leitura, acompanharemos uma composição constelatória a fim de interpretar a análise modelar em jogo; por outro lado, para que possamos entender como se dá esse processo, nós faremos da própria categoria de constelação nosso objeto. Dito claramente: como um resultado da primeira parte da tese determina que compreender uma constelação implica acompanhar sua composição, então, para que se possa verificar cada uma das sucessivas aproximações que procuram circunscrever o *sentido* da categoria de constelação, é preciso justamente desenvolver análises modelares que têm por



*objeto* a constelação. É isso que faremos. Entretanto, como as constelações se referem a diagnósticos do tempo, então as *análises modelares* que se seguem serão também exposição de tais diagnósticos. Logo, ao fim do processo, não teremos apenas compreendido a categoria de constelação, conseqüentemente, o método possível das análises modelares, como teremos mostrado como diagnósticos e modelos se articulam. Além disso, se a categoria de constelação, meio das análises modelares, realiza os modelos de pensamento, então fazer a análise das constelações equivale a decifrar o que significa *pensar em modelos*, face epistemológica da utopia de Adorno. Finalmente, se atestado esse último passo, a categoria de constelação, sob formas e estruturas diversas, poderia ser confirmada como o princípio que, por mediar diagnósticos e momentos, confere *unidade* à obra de Adorno, isto é, o princípio que permite o *ensemble* das análises modelares.

Como foi aventado, para que a tarefa envolvida nesse esforço analítico pudesse se cumprir, foi preciso verificar de antemão a presença do nosso objeto, a categoria de constelação, em todos os momentos da obra de Adorno. Isso foi feito do modo mais custoso e, rigorosamente, o mais proveitoso: exame texto a texto de toda a obra. Como a edição dos textos inéditos de Adorno ainda está em curso, definimos como *corpus* da pesquisa suas *Obras reunidas*,<sup>180</sup> mais uma parte do material do espólio, a saber, os volumes *Terminologia filosófica*,<sup>181</sup> *Metafísica: conceito e problemas*<sup>182</sup> e

---

<sup>180</sup> Trata-se dos vinte volumes em *Gesammelte Schriften*, na edição já citada.

<sup>181</sup> Trata-se dos dois volumes em *Philosophische Terminologie*, na edição já citada.

<sup>182</sup> ADORNO, *Metaphysik: Begriff und Probleme*, in *Nachgelassene Schriften*, IV, vol. 14, Suhrkamp, 1998.

*Para uma teoria da reprodução musical*,<sup>183</sup> além do volume de cartas entre Adorno e Benjamin, *Correspondência 1928-1940*.<sup>184</sup> Esse exame foi pautado pela atenção às ocorrências do termo *Konstellation* e sua forma vertida para o inglês e para o francês, *Constellation*, além das formas derivadas. À medida que fizessem parte do mesmo argumento, a atenção também foi dirigida a alguns termos correlatos, *Modell, Konfiguration, Gedanke, Denken, Kraftfeld, Bild, Figur, Gestalt*, além de eventuais compostos e afins. Como texto, a obra foi lida de modo diacrônico, em função da necessidade de se observar quaisquer alterações em seus momentos a partir de seu impacto no sentido relativo da categoria de constelação. Posteriormente, foi possível confrontar parte dos resultados do exame com o registro de ocorrências obtidas por meio eletrônico, através do uso da ferramenta de busca da edição digital da obra de Adorno.<sup>185</sup>

O resultado preliminar dessa tarefa foi encontrar ocorrências do termo constelação e formas derivadas em todos os 24 volumes selecionados, o que perpassa não apenas todos os seus momentos, como queríamos, mas todos os textos reverenciados pela crítica como os mais relevantes, além de um sem-número de textos periféricos que atestam uma espantosa coerência em relação aos demais

---

<sup>183</sup> Id., *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, in *Nachgelassene Schriften*, I, vol. 2, Suhrkamp, 2001.

<sup>184</sup> ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, na edição já citada.

<sup>185</sup> ADORNO, *Gesammelte Schriften*, Directmedia, 2003 (Digitale Bibliothek, vol. 97). Sobre o uso de ferramentas eletrônicas como suporte para a pesquisa acadêmica, remetemos à observação de PIERUCCI, que em sua tese de livre-docência sobre Weber realizou uma tarefa muito semelhante à nossa e passou pelas mesmas etapas: leitura da obra marcada pelo exame de todas as ocorrências de um termo e posterior verificação digital das ocorrências. Assim, fazendo eco a Pierucci, essa nova tecnologia editorial assegura “completeza e arredondamento em rastreamentos vocabulares”, o que permite “se safar da dúvida instalada na porosidade dos resultados prometidos: será que não deixei passar nada?” (*O desencantamento do mundo*, Ed. 34, 2003, p. 23-24).

textos da mesma época. Não é este o lugar para nos posicionarmos em relação ao que a crítica julga ser um texto relevante, nem devemos antecipar uma resposta definitiva ao problema da unidade do pensamento de Adorno, mas podemos afirmar que são raros os textos em que o termo constelação e seus correlatos não apareçam. Se registrarmos apenas os termos *Konstellation* e *Constellation*, excluindo, portanto, os termos correlatos acima mencionados,<sup>186</sup> teremos exatamente 222 ocorrências, espalhadas por 98 textos independentes na obra reunida. Além disso, foram também encontradas 21 ocorrências em 15 textos independentes, nos três volumes selecionados do espólio, e 8 ocorrências em 5 das cartas enviadas por Adorno a Benjamin, preservadas no volume de correspondências. O *corpus* examinado totaliza, portanto, 251 ocorrências em 118 textos.<sup>187</sup>

Embora possamos adiantar que, entre tantas ocorrências, a categoria de constelação responde de modo diferente a diferentes diagnósticos do tempo e a diferentes contextos, conceitos e objetos – confirmação da pertinência da hipótese que propomos –, o que imediatamente deve ser ressaltado é que, sob o aspecto da sua mera ocorrência, a categoria de constelação é ubíqua, o que torna mais aguda a

---

<sup>186</sup> São eles: *Modell* (~1000 ocorrências), *Konfiguration* (~150), *Gedanke* (~1800), *Denken* (~1300), *Kraftfeld* (~60), *Bild* (~1900), *Figur* (~500) e *Gestalt* (~1500).

<sup>187</sup> Para que se tenha um plano geral dos passos da pesquisa, apresentamos no Anexo A desta tese os quadros de localização das ocorrências – conforme seus momentos, em datação aproximada – do termo *constelação* e de suas formas derivadas: ao todo, foram encontradas 166 ocorrências do termo *Konstellation*, 55 da forma plural *Konstellationen*, 4 da versão inglesa *Constellation*, 8 de sua forma plural *Constellations*, 1 da versão francesa plural *Constellations*, além de 1 ocorrência da forma derivada *Gesamtkonstellation*, 1 de *Grundkonstellation*, 2 de *Machtkonstellation*, 9 de *Machtkonstellationen*, 1 de *Mächtekonstellation*, 2 de *Triebkonstellationen* e 1 de *Planetenkonstellationen*.

constatação de um incômodo silêncio na tradição. O dilema que então se coloca é: como desafiar esse silêncio? Por um lado, claro, só se pode fazê-lo a partir da compreensão *ao longo do tempo* desse princípio de conformação da obra de Adorno; por outro lado, como a categoria de constelação está presente em mais de uma centena de textos, a consideração de cada uma das ocorrências segundo as análises modelares em que elas se inscrevem (e que, como categoria, compõem) não apenas se mostra inexequível, como também, caso fosse levada a cabo, arriscaria redundar em um preciosismo que, de resto, já sobeja na primeira parte desta tese. Conseqüentemente, tivemos que estabelecer um recorte que permitisse tanto confirmar a tese quanto dar mostras de sua fecundidade. Ou seja, procuramos atender à hipótese que encontra nos vários modos da categoria de constelação a chave dos modelos de pensamento e, simultaneamente, apresentar o resultado da aplicação dessa hipótese, o que significa que procuramos também compor análises modelares a partir de textos do próprio Adorno.

A efetivação dessa tarefa partiu da análise das ocorrências, conforme o seu uso, e privilegiou dois recortes, que nos pareciam nodais e urgentes: o primeiro marcado pela compreensão da *origem* da categoria de constelação no pensamento de Adorno, o segundo tendo como foco o *nexo* entre a *Dialética negativa* e a *Teoria estética*. Em ambos, por razões já mencionadas, o que se procurou foi compreender a categoria de constelação como mediação entre *arte* e *filosofia*. No primeiro caso, tratou-se de acompanhar como essa categoria se imbrica originalmente em uma série de posições críticas, corrigidas por debates, diagnósticos e expectativas que, via de regra, são representadas pelo problema da crítica filosófica da música. No segundo caso, procurou-se estabelecer que a vinculação entre a figura da

reconciliação e a categoria de constelação conduz à compreensão da relação entre filosofia e arte.<sup>188</sup> No entanto, como se disse acima, se é certo que esses dois recortes informam a pesquisa e compõem o argumento da tese, também é certo que somente a recomposição das análises modelares a que se ligam poderia confirmar a chave de leitura proposta. A escolha de um desses recortes, a saber, a decisão de compor as análises modelares referentes à origem da categoria de constelação, respondeu às considerações que se seguem.

Em primeiro lugar, trata-se do resultado de uma questão de método: não foi de modo fortuito que a compreensão da categoria de constelação na primeira parte da tese se fez, de modo exclusivo, a partir das exposições do *Adorno tardio*. Como já sugerimos, e se verá à frente, embora o termo constelação esteja presente em um sem-número de textos de Adorno, ele só se alça ao *modo categórico* ao converter-se, ele mesmo, em um problema filosófico. Ora, isso só ocorre à medida que questões relacionadas, *grosso modo*, à utopia do conhecimento de Adorno ganham o primeiro plano. Mesmo que seja inegável que *traços* desse programa já estejam presentes em textos do jovem Adorno, intervenções decisivas da literatura secundária nos mostram que sua obra se move rumo à consecução de certos *motivos* presentes nesses primeiros textos, algo que só vem a lume com toda a intensidade em seus textos tardios.<sup>189</sup> Sendo assim, uma vez que, em consonância

---

<sup>188</sup> Como se pôde ver na primeira parte desta tese, esses recortes atingem as questões nucleares do problema. Além disso, posto que não há como *chegar* à categoria de constelação sem passar por eles, na Seção 2.2 já se viu os *passos* do recorte que aborda o problema da origem e na Seção 2.4 já se apresentou os *termos* do recorte que trata a relação entre *Dialética negativa* e *Teoria estética*.

<sup>189</sup> Já nos referimos a vários desses estudos e chegamos mesmo a destacar o problema da relação entre o Adorno jovem e tardio em algumas passagens. De qualquer modo, vale lembrar alguns trabalhos que atingem precisamente esse ponto: BUCK-MORSS, *The origin of...*, passim, por

com o que sustenta a tradição, tudo o que já descobrimos sobre a categoria de constelação ganha forma no Adorno tardio, em suas últimas ocorrências, nos parece crucial fazer o cotejo com suas primeiras ocorrências a fim de encontrar nessas os germes daquelas. Em segundo lugar, e em função dessa escolha, não há como tomar isoladamente os textos correspondentes a um período: por tudo o que se viu, é na trama dos textos em um dado momento que se faz a *composição* de uma constelação. Isso significa que muitíssimas vezes um texto responde não apenas a um problema ou debate, mas a vários. Assim é que, por exemplo, o ensaio “A idéia de história natural” tanto é um acerto de contas com a fenomenologia de Husserl e um repúdio à solução heideggeriana, como uma aproximação aos debates estéticos que se aprofundavam nos anos 20 e uma disposição crítica de problemas herdados de Benjamin e Lukács.<sup>190</sup> Logo, se examinássemos sob a lupa um grande número de ocorrências e textos, teríamos que inevitavelmente tratar de um número formidável de questões. Em terceiro e último lugar, sendo válido o princípio descoberto de que a obra de Adorno constrói-se na oposição recíproca entre momento e sistema, se tomássemos como objeto um conjunto de textos do Adorno maduro ou tardio teríamos que também dar conta da contraposição que esses fazem ao momento de juventude, o que implicaria ter que começar esta “Consideração Intermediária” ecoando a ressalva de Adorno e Horkheimer na *Dialética do*

---

exemplo, p. 52-62; PETAZZI, “Studien zu Leben und Werk...”, passim; GÓMEZ, *El pensamiento estético...*, p. 45-59.

<sup>190</sup> “Die Idee der Naturgeschichte”, GS 1, p. 345-365. Voltaremos a esse texto no Capítulo 3, por enquanto vale a remissão a um curto artigo que tenta deslindar todas essas referências: HULLOT-KENTOR, “Introduction to Adorno’s ‘Idea of natural-history’”, *Telos*, n. 60, 1984, p. 97-110.

*esclarecimento*: “quanto mais nos aprofundávamos em nossa tarefa, mais claramente percebíamos a desproporção entre ela e nossas forças”.<sup>191</sup>

Antes de passarmos à composição de análises modelares focadas na origem da categoria de constelação, façamos mais três considerações de ordem metodológica. A primeira delas já está subentendida no parágrafo anterior. A análise preliminar dos textos nos levou a estabelecer – para fins de organização do material – uma periodização da obra de Adorno. Não se quis com isso redefinir o problema que circunscrevemos no primeiro capítulo, o problema da continuidade, afirmando a existência de duas cesuras na obra que justificariam o estabelecimento de três momentos rigorosamente distintos. Porém, para não incorrer em leviandade em relação ao que já havia sido descoberto, foi preciso preservar a hipótese de que a oposição dialética que conforma a obra de Adorno se *move* segundo diagnósticos do tempo, o que gerou a necessidade de observar sinais, o tanto quanto explícitos, de alteração nas *expectativas* que governam sua atividade teórica. Entendemos que há pelo menos dois sinais evidentes de tais alterações, que configuram mudanças *amplas* de diagnóstico. A primeira dessas mudanças é a mais documentada pela tradição e refere-se à relação entre Adorno e Benjamin. Como veremos, os passos de sua aproximação e o seu posterior afastamento podem ser examinados a partir do contraste de alguns ensaios que eles produziram nos anos 30 e, fundamentalmente, com base na correspondência a respeito desses ensaios, a qual justamente permite que se esclareça *entre os autores* uma divergência significativa e aponta para uma *reconstrução programática* por parte de Adorno, o que justifica a

---

<sup>191</sup> *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, p. 11; trad., *Dialética do esclarecimento*, p. 11.

demarcação proposta.<sup>192</sup> A segunda mudança de diagnóstico, e segunda demarcação, é mais controversa na literatura secundária, mas já foi defendida algumas vezes: ela se refere a uma distância entre o período marcado pela colaboração com Horkheimer, particularmente o período do exílio americano e da redação da *Dialética do esclarecimento*, e o período tardio, em que a *Dialética negativa* e a *Teoria estética* se destacam. Esta demarcação é particularmente incomum dado o peso que exerceu sobre a tradição o diagnóstico de Habermas acerca da implicação necessária das teses da *Dialética do esclarecimento*: elas teriam legado uma tarefa aporética à qual ambos teriam ficado indissoluvelmente ligados até o fim.<sup>193</sup> Embora seja possível disputar esse diagnóstico a partir dos textos dos dois autores, isso nos afastaria do ponto a que queremos chegar.<sup>194</sup> De qualquer modo, ressalte-se que o traço mais evidente da transformação nas *expectativas* de Adorno, e que abre caminho para a periodização que propomos,

---

<sup>192</sup> Há muito material na literatura secundária sobre esse ponto. Para todos os efeitos, a referência mais freqüente segue sendo a avaliação do debate Adorno-Benjamin por BUCK-MORSS, *The origin of...*, p. 122- 184. Para outras abordagens, mais próximas da leitura que faremos no Capítulo 3, ver HULLOT-KENTOR, "Title essay", *New German Critique*, n. 32, 1984, p. 141-150; STEINERT, *Die Entdeckung der Kulturindustrie...*, p. 162-167; NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 59-101.

<sup>193</sup> Eis duas formulações bastante conhecidas: "Horkheimer e Adorno teriam que compor uma teoria da mimese que, segundo seus próprios conceitos, é impossível" (HABERMAS, *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. 1, p. 512); "Adorno estava plenamente consciente dessa contradição performativa da crítica totalizada. A *Dialética negativa* de Adorno se deixa ler como uma explicação continuada de porque nós devemos gravitar em torno dessa *contradição performativa* e até mesmo ali permanecer. [...] Adorno manteve-se fiel ao impulso filosófico nos vinte e cinco anos desde a conclusão da *Dialética do esclarecimento* e não se esquivou da paradoxal estrutura de um pensamento da crítica totalizada" (HABERMAS, *Der philosophische Diskurs...*, p. 144-145).

<sup>194</sup> Algumas referências dão conta desse problema, embora esse seja, de fato, um tema pouco explorado, o que talvez se explique pela significativamente menor produção acerca da obra de Horkheimer, que impediria, por ora, a justa medida da distância entre a obra escrita em conjunto com Adorno e a obra tardia de ambos. Sobre a específica impropriedade da aplicação de uma hipótese de continuidade entre o Adorno maduro e o tardio, cf. NOBRE, "Da *Dialética do esclarecimento* à *Teoria estética*", *Kriterion*, n. 85, 1992, p. 71-87. Sobre a mesma questão em Horkheimer, cf. CHIARELLO, "O mal na trama da razão", *Kriterion*, n. 100, p. 57-80, 1999; e, do mesmo autor, *Das lágrimas das coisas*, Editora da Unicamp, 2001, p. 126-137.



não está no texto – que, necessariamente, por carecer de interpretação, faculta posições diversas – mas na avaliação que ele mesmo faz de sua obra e de seu projeto ao lado de Horkheimer. Como no caso do diálogo epistolar com Benjamin, que ilumina a compreensão do afastamento que os textos concretizam, o que queremos fazer notar não é que a demarcação se dá fora do texto, mas que as marcas da divergência podem ser encontradas também naquele debate que subsiste à fixação nos textos e que dá mostras de sua vigência em cartas, notas e fragmentos. O desenvolvimento pleno desse passo exigiria que nos voltássemos para a correspondência entre Adorno e Horkheimer e a produção tardia desse último, o que também escapa ao nosso intuito, porém, para indicar sucinta e eficazmente o ponto, convém explorar uma muita expressiva revisão de texto feita por Adorno. Na apresentação dos seus *Três estudos sobre Hegel*, Adorno sustenta que o intento do livro é preparar “um conceito transformado de dialética”.<sup>195</sup> Como vimos no primeiro capítulo, a imposição dessa tarefa, ao lado dos esforços em realizá-la, *aproxima* Adorno de um projeto de crítica ao sistema de modelo idealista e ao princípio hegeliano da síntese, que se completa no horizonte de uma dialética negativa. Porém, o que ainda não vimos é que essa mesma tarefa *afasta* Adorno de outro projeto, exatamente aquele que desenvolveu ao lado de Horkheimer. Esse afastamento pode ser visto a partir de uma informação dada pelo editor das obras reunidas de Adorno, uma tão curta quanto reveladora observação que, até onde sabemos, ainda não recebeu a devida atenção. Segundo o editor, na nota à edição de 1957 dos *Três estudos sobre Hegel*, Adorno afirmava: “justamente uma

---

<sup>195</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 250.

publicação sobre Hegel oferece a oportunidade de repetir que o pensamento filosófico do autor e o de Max Horkheimer são um. Por isso se pôde abdicar das referências isoladas”.<sup>196</sup> Entretanto, na edição definitiva do livro, de 1963, esse parágrafo é posto de lado e a referência ao trabalho comum, agora no prefácio, ganha uma forma atenuada:

Desde muitos anos, Max Horkheimer e o autor têm reiteradamente se ocupado com Hegel ali [no seminário de filosofia de Frankfurt] [...]. Em vista da unidade do pensamento filosófico de ambos [ser] responsável pelas interpretações relevantes, se pôde abdicar das referências isoladas.<sup>197</sup>

Ora, na distância entre afirmar que o *pensamento* é uno e afirmar que as *interpretações relevantes* são devidas a uma unidade de pensamento mede-se o afastamento entre ambos: no primeiro caso estamos ainda em plena vigência do *projeto comum*, no segundo estamos no momento seguinte, em que a *coincidência de posições* já não garante unidade de projeto. Conquanto os desdobramentos desse problema ainda mereçam atenção mais detida da literatura secundária, especialmente o contraste entre as posições tardias de ambos e a retomada do problema da indústria cultural por Adorno,<sup>198</sup> para nossos propósitos é suficiente

---

<sup>196</sup> “Editorische Nachbemerkung”, GS 5, p. 386.

<sup>197</sup> *Drei Studien zu Hegel*, GS 5, p. 249.

<sup>198</sup> O primeiro desdobramento, mais do que qualquer outro, ainda está longe de ser esclarecido, o que se vê, por exemplo, na total ausência de considerações sobre o Horkheimer tardio em uma boa apresentação de Horkheimer como a de WIGGERHAUS, *Max Horkheimer zur Einführung*, Junius, 1998. É possível imaginar que essa lacuna se dê em função do rigor da condenação habermasiana acima mencionada, que impacta ainda mais severamente Horkheimer haja vista o refúgio tardio deste em uma teologia de inspiração schopenhauriana, que a Habermas certamente soa como apostasia de ponta-cabeça (cf. HABERMAS, “Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte des Horkheimerschen Werkes”, in SCHMIDT; ALTWICKER (Orgs.), *Max Horkheimer heute*, Fischer, 1986, p. 163-179; cf, também a análise dessa questão por CHIARELLO, *Das lágrimas das coisas*, p. 126-137, 149-181 e 193-216). Por seu turno, o segundo desdobramento, como se viu na nota que antecede a Subseção 2.3.1, é talvez o mais importante elemento para a tradição de leitura a contrapelo de Adorno.

notar que a *Dialética do esclarecimento* se apresenta como o ponto a partir do qual se deixam medir os esforços subseqüentes dos dois autores, o que implica dizer que cada um dos passos de *revisão* de seus termos já é um afastamento tanto do projeto comum, como do diagnóstico que enquadrava a composição da obra. Nesse sentido, a demarcação proposta se apóia tanto na correção textual que observamos nos *Três estudos sobre Hegel*, como na revisão por Adorno de suas expectativas filosóficas, que passam a se medir frente à necessidade de elaborar “um conceito transformado de dialética”. Para dizer claramente: se esse conceito “transformado” ainda pede por elaboração, então não se trata mais daquele conceito que Adorno havia desdobrado ao lado de Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Portanto, do mesmo modo que se dera com Benjamin, essa segunda demarcação se segue do afastamento entre as posições teóricas de antigos colaboradores, de uma *reconstrução programática*, e se apóia em uma revisão de expectativas: “o que quero da minha atividade filosófica?” Em síntese, entre as infinitas possibilidades de recorte abertas pela descoberta do princípio da relação intrínseca entre momentos e diagnósticos, optamos pelo zelo para com esses afastamentos em relação a projetos comuns, o que nos permitiu definir uma periodização na obra de Adorno: momento de juventude, de maturidade e tardio. Longe de serem definitivas, essas demarcações permitem, contudo, a composição detalhada de análises modelares, posto que a periodização reduz sensivelmente o universo de questões que, por se imbricarem, devem ser tratadas conjuntamente a cada momento, no caso, o da origem da categoria de constelação.

A segunda consideração geral a ser feita antes de passarmos à composição de análises modelares tem como foco outro tipo de demarcação, não mais em relação

aos momentos da obra de Adorno, mas no que concerne às ocorrências do termo constelação. Como também se disse acima, o uso que nos interessa é aquele que chamamos *categórico*, que remete aos contextos argumentativos em que a própria idéia de constelação se converte em objeto. O que veremos à frente é que esse uso está no cerne das passagens mais importantes dos textos examinados. Ressalve-se que isso não implica dizer que Adorno nunca faça um uso do termo próximo ao que poderíamos chamar de *trivial*, isto é, aquele uso cotidiano, plenamente adequado ao registro normal da língua alemã e que apenas por exagero ou mistificação poderia ser aproximado ao uso técnico que nos interessa. No entanto, mesmo nesse caso, muitas vezes o *contexto* confere ao termo uma abrangência maior do que se espera de um uso trivial. Embora nunca jargão, o termo constelação nunca é gratuito. E na passagem do modo trivial para o categórico, seu uso evoca aquele que chamamos de mais íntimo projeto intelectual de Adorno: contra o “princípio de unidade e o domínio universal do conceito de ordem superior”, acolher e dar expressão à “idéia daquilo que estaria fora do sortilégio de tal unidade”.<sup>199</sup>

Finalmente, uma última consideração sobre o método empregado na tese. Há ainda outro modo de se explicar o que faremos. Embora de modo cauteloso, é possível dizer que a obra de Adorno foi tratada até aqui em uma perspectiva *analítica*, que partiu do contraste entre a idéia que dela faz a tradição e a explicitação tardia de seu sentido pelo próprio Adorno. Dessa perspectiva resultou nossa hipótese, já enunciada: a categoria de constelação é a chave dos modelos de pensamento e se define segundo seus diferentes modos: procedimento metódico que gera a análise

---

<sup>199</sup> *Negative Dialektik*, GS 6, p. 10.

modelar, estrutura compreensiva que resguarda os diagnósticos e orienta a decifração do aparente, princípio de composição que tanto exprime a utopia do pensamento na forma do anti-sistema como revela o processo estruturante da atividade artística. Ora, o que se fará no próximo capítulo é verificar tal chave de leitura a partir do acompanhamento da origem do termo constelação e recomposição das análises modelares em que ele se inscreve, a fim de verificar em que medida seu uso recobre cada um dos modos acima. Em outras palavras, posto que a unidade elementar dessa segunda parte da tese é o termo constelação, segundo suas ocorrências e usos, então o que faremos é um teste a partir de uma perspectiva *sintética*. Já se notou que não deixa de ser estranho que, no esforço de compreender Adorno, se empregue aqui uma estratégia que conjuga o método histórico e o método analítico-sintético, escolha que parece avessa ao seu espírito. No entanto, esse estranhamento terá valido a pena se a interpretação proposta iluminar, ainda que por um instante, o enigma que constitui a obra de Adorno.

### 3. ENSEMBLE

#### 3.1. MÚSICA, HISTÓRIA, VERDADE

Em que se pese tudo o que já se disse sobre Adorno, sua produção dedicada à compreensão da música permanece um desafio para toda e qualquer variante de recepção. Esse desafio tem duas faces: por um lado, trata-se de um volume descomunal de textos isolados, que somam não menos que metade de sua obra, o que praticamente inviabiliza sua apreensão integral; por outro lado, trata-se também de uma produção intelectual em sentido estrito, o que significa que esses textos não são apenas opiniões sobre música, mas intentam constituir uma filosofia da música. O característico desse desafio, ainda, é que a concepção de tal filosofia da música exige o conhecimento de um sem-número de questões rigorosamente musicológicas, o que afasta grande parte dos comentadores. O resultado direto dessa exigência é que essa produção mantém-se, comparativamente, pouco explorada.<sup>200</sup> E em nenhum dos momentos de sua obra essa exigência se mostra

---

<sup>200</sup> À margem dos estudos canônicos, sobrevive uma tendência interpretativa que procura emprestar aos chamados “textos musicais” uma posição estruturante na obra. Entre os projetos que adotam essa perspectiva, destacam-se o livro de PADDISON, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, 1993 e o volume editado por KLEIN e MAHNKOPF, *Mit den Ohren denken*, Suhrkamp, 1998. Entretanto, se é verdade que tal tendência é menor entre filósofos, tanto mais é verdade que ela é pouco expressiva entre musicólogos, situação que já se observava há mais de dez anos (cf. NESTROVSKI, “Adorno, Beethoven e a teoria musical”, *Folha de São Paulo*, 11/03/1988) e que não melhorou muito hoje (cf. KUEHN, “Theodor W. Adorno – um clássico?”, *X Colóquio de pesquisa PPGM*, Uni-Rio, 2005 e VARGAS, “Do uso de Adorno por músicos”, *Colóquio Adorno*, Universidade Nova de Lisboa, 2003; AGAWU, “What Adorno makes possible for music analysis”, *Nineteenth Century Music*, vol. 29, n. 1,

tão claramente quanto no que podemos chamar de *primeiro momento*, que abrange os anos de iniciação do jovem Adorno. Nesse, por mais que algumas questões se aproximem de temas filosóficos recorrentes, o metro das intenções de Adorno é dado pelo empenho em compreender problemas musicais específicos, legado claro de sua vivência como musicólogo em formação e aspirante a compositor.<sup>201</sup> Também no que concerne ao problema que buscamos enfrentar – o sentido da categoria de constelação – é esse o viés dos textos em que se encontra a maior parte das ocorrências correspondentes ao primeiro momento. Porém, nesse como em outros casos, são alguns textos periféricos ao projeto que iluminam a obra de Adorno ao caracterizar também a produção desse período como um momento dialético daquele processo que “se efetua por si mesmo, através da série completa das figuras”.<sup>202</sup>

---

2005, p. 49-55). Ainda sobre a recepção de Adorno pela musicologia, cf. DAHLHAUS, “Aufklärung in der Musik”, in FRÜCHTL; CALLONI (Orgs.), *Geist gegen den Zeitgeist*, p. 123-135; STEINBERG, “The Musical Absolute”, *New German Critique*, n. 56, 1992, p. 17-42; PADDISON, “Immanent critique or musical stocktaking?”, in GIBSON; RUBIN (Eds.), *Adorno - A Critical Reader*, Blackwell, 2002, p. 209-233.

<sup>201</sup> Ao escasso material teórico sobre esse momento da obra contrapõe-se, não obstante, um extenso material de viés biográfico. Dentre os vários textos sobre a vida de Adorno, destaca-se, por sua concisão, a apresentação desse período por WIGGERSHAUS, *L'École de Francfort*, p. 66-91. Alguns dados que serão mobilizados neste capítulo têm esse livro e as biografias escritas por SCHEIBLE (*Theodor W. Adorno*, Rowohlt, 1999) e CLAUSSEN (*Theodor W. Adorno*, Fischer, 2005) como referência, outros são devidos às notas dos organizadores das obras reunidas e do volume de correspondência entre Adorno e Benjamin, enquanto outros são referidos ao já mencionado volume em memória a Adorno organizado por Früchtl e Calloni. Uma vez que esses textos contribuíram mais para criar uma impressão que acompanhou a leitura do que para elucidar questões filosóficas enfrentadas na pesquisa, serão doravante destacadas em nota apenas aquelas referências que sustentam claramente um argumento que pareça pertinente ao escopo da tese ou aquelas que explicitam um fato relevante.

<sup>202</sup> HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, §79, p. 57; trad., *A fenomenologia do espírito*, p. 51. Ver nota correspondente no Capítulo 1.

A primeira ocorrência do termo constelação no corpus consultado data de 1928. Em um ensaio denominado “Schubert”, escrito por Adorno para o periódico *Die Musik*, uma citação de Louis Aragon serve de epígrafe ao texto e nela se encontra a única ocorrência do termo vertido para o francês, *Constellations*.<sup>203</sup> O verso em questão, “[...] et l’homme ne fut plus qu’un signe entre les constellations”, não parece, a princípio, remeter ao problema que enfrentamos. Contudo, em vista do restante do ensaio, em que diversas categorias que terão longa história no pensamento de Adorno vêm à baila, a escolha da epígrafe não se mostra acidental, mas essencial. Vale destacar uma passagem. Ao questionar o que significa atribuir lirismo a uma obra de arte, Adorno conclui:

O lírico não reproduz [*bildet... ab*] imediatamente no construto [*Gebilde*] seu sentimento, mas seu sentimento é o meio de extrair no construto a verdade em sua pequena, incomparável cristalização. A verdade mesma não repousa no construto, mas nele se expõe [*stellt sich dar*], e a descoberta de sua imagem permanece trabalho do homem. O criador [*Bildner*] descobre a imagem [*Bild*]. A imagem da verdade, porém, permanece sempre na história.<sup>204</sup>

Por um lado, já se verifica na passagem a obsessão do jovem Adorno em responder à tendência subjetivista que vigorava nas análises do fenômeno musical, particularmente no que se refere à compreensão dos compositores românticos, a exata tarefa que ele irá enfrentar no restante do texto. Por outro lado, e aqui temos a transição que nos interessa, o modo pelo qual Adorno procura enfrentar esse problema e, principalmente, sua concepção da relação entre criador e construto, artista e obra, dão testemunho de uma muito específica e localizável teoria. Se

---

<sup>203</sup> “Schubert”, GS 17, p. 18.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 20.



observarmos a linha do argumento na passagem, veremos que há a assunção de que a verdade se *expõe* na *descoberta* da imagem, mas permanece *visível* apenas enquanto história. Ora, o que se verá é que esse princípio, que tanto explicita uma concepção do fazer artístico quanto determina uma tarefa para a crítica, tem referência clara: é índice do início da influência de Benjamin sobre o jovem Adorno, marco daquilo que Adorno dirá ser o desenvolvimento de “nossa porção destinada à *prima philosophia*”.<sup>205</sup> Sintomaticamente, já na primeira carta enviada por Benjamin a Adorno, o tema principal é, justamente, o manuscrito de “Schubert”.<sup>206</sup> Para esclarecer o que está em jogo, convém examinarmos rapidamente a aproximação entre os dois autores para, então, compreendermos *como* a obra de Benjamin alcança Adorno.

Adorno e Benjamin se conhecem em 1923 e, após alguns encontros em Frankfurt, Nápoles e Berlin, fortalecem seu vínculo a partir de fevereiro de 1928, com uma estadia prolongada de Adorno em Berlin.<sup>207</sup> O retorno de Adorno a Frankfurt dá início a uma intensa troca de correspondência entre ambos, em grande parte preservada. Na primeira carta de que dispomos, datada de 2 de julho de 1928, Benjamin se refere à “agradável expectativa” em receber sua cópia manuscrita do

---

<sup>205</sup> ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, Suhrkamp, p. 73.

<sup>206</sup> Cf. a carta de número 1, em ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 9-10.

<sup>207</sup> Há inúmeras referências possíveis que dão conta dessa história. Para efeitos imediatos, ver ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 10, nota. Para compreensão detalhada e em primeira pessoa da relação entre ambos, convém consultar o volume organizado por Tiedemann com os textos de Adorno sobre Benjamin: trad., ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, 1995, especialmente os textos “En memoria de Benjamin”, p. 70-71 e “Recuerdos”, p. 76-82.

“Schubert” de Adorno.<sup>208</sup> Uma vez que essa prática de ler os textos um do outro antes da publicação torna-se, sem dúvida, um traço indelével do seu modo de produção intelectual ao longo da década de 30,<sup>209</sup> ela estabelece precisamente o ponto sobre o qual teremos que nos debruçar a fim de compreender em que medida se desenvolveu, ou não, um “programa comum” entre eles. Seja como for, no momento de produção do “Schubert”, Adorno se mostra familiarizado com aspectos da obra de Benjamin, nomeadamente com uma muito peculiar teoria das idéias e da linguagem que, em 1928, Benjamin já havia delineado em três textos, todos conhecidos, ao menos parcialmente, por Adorno:<sup>210</sup> *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*,<sup>211</sup> *As Afinidades Eletivas de Goethe*<sup>212</sup> e *Origem do Drama Barroco alemão*.<sup>213</sup> Esses textos, ao lado do esboço do *Trabalho das Passagens*, que seria conhecido por Adorno no ano seguinte,<sup>214</sup> formam a base de um projeto

---

<sup>208</sup> ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 9.

<sup>209</sup> Além das incontáveis referências no volume de cartas, cf. “Recuerdos”, *Sobre Walter Benjamin*, p. 77 e “Editorische Nachbemerkung”, GS 1, p. 383.

<sup>210</sup> A memória por Adorno de seu contato com os textos de Benjamin pode ser lida em “Recuerdos”, *Sobre Walter Benjamin*, p. 76-82. Os passos do debate sobre cada um dos textos podem ser conferidos a partir do sumário de sua correspondência em ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 488-490.

<sup>211</sup> BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 7-122; trad., *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, Iluminuras, 1999. Cf. o elogio da obra em ADORNO, “Introducción a los escritos de Benjamin”, *Sobre Walter Benjamin*, p. 51.

<sup>212</sup> BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 123-201. Cf. a referência em “En memoria de Benjamin”, *Sobre Walter Benjamin*, p. 71.

<sup>213</sup> BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 203-430; trad., *Origem do Drama Barroco alemão*, Brasiliense, 1984. Cf. “En memoria de Benjamin”, *Sobre Walter Benjamin*, p. 71.

<sup>214</sup> BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V.1 e V.2. Cf. a referência em “Recuerdos”, *Sobre Walter Benjamin*, p. 78. Sobre a relação de Adorno com esse texto – “tomo esse trabalho como propriamente o chef d’œuvre de Benjamin”, em carta a Horkheimer – ver a nota do editor em ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 41 e a referência direta em *ibid.*, p. 112.

original benjaminiano ao qual Adorno sucessivas vezes remeterá seus próprios esforços, com distintas avaliações. No caso específico do “Schubert”, mas também de outros ensaios desse primeiro momento, Adorno procura situar-se frente a um aspecto desse projeto, aquilo que um comentador de Benjamin chamou de uma filosofia da linguagem “maquiada” de teoria das idéias.<sup>215</sup> De imediato, observe-se que aqui o mais importante não é destacar como Benjamin concebeu essa teoria, mas como o jovem Adorno a compreendeu. Em face dessa ressalva, acompanhar como Adorno transforma as hipóteses benjaminianas significa também compreender como foi constituído o modelo de crítica que essas resenhas musicais realizam. Além disso, cumpre ressaltar que a realização desse modelo de crítica implica também em uma reconstrução de um projeto original do próprio Adorno, justamente aquele que o conduz à crítica musical e que constitui, nas palavras de um comentador, o seu “projeto vienense”.<sup>216</sup> Logo, é exatamente no contraste entre esse projeto crítico do jovem Adorno e o projeto que ele passa a conceber sob a influência de Benjamin que poderemos encontrar a primeira contraposição que, em face de uma mudança de diagnóstico, move a série de figuras que formam sua obra. Ou seja, se acompanharmos as resenhas musicais dos anos 20 e 30 com os olhos voltados para a relação entre o projeto original adorniano e o que paulatinamente se desdobra em um “projeto comum”, enfim, se traçarmos as *análises modelares* que essas resenhas compõem, poderemos tanto divisar a mudança de diagnóstico que

---

Cf. também a nota que situa esse primeiro contato de Adorno com o *Trabalho das Passagens* em leituras feitas por Benjamin “em setembro ou outubro de 1929”, *ibid.*, p. 25.

<sup>215</sup> Cf. ROCHLITZ, *O desencantamento da arte*, Edusc, 2003, p. 58.

<sup>216</sup> Cf. STEINERT, *Adorno in Wien*, Verl. für Gesellschaftskritik, 1989, p. 133-155.

gera a transição entre os momentos como distingui-los como *modelos de pensamento*. Finalmente, em vista da hipótese aqui adotada – a de que categoria de constelação é o *meio* das análises modelares e chave do modelo de pensamento –, a verificação de uma variação formal e funcional da categoria de constelação *ao longo desse primeiro momento* seria a demonstração da hipótese. Por certo, todo o processo depende de um passo: que o modo das análises modelares em um e outro momento seja efetivamente distinto. É a esse passo que nos dedicaremos agora.

De início, que se tome seriamente o diagnóstico do próprio Adorno acerca de sua produção dos anos 20 e, especificamente, do “Schubert”:

O ensaio sobre Schubert remetia ao centenário de sua morte. Ele pode ser tomado como primeiro trabalho extenso do autor na exegese [*Deutung*] da música, apesar de muitos desajeitamentos e embora a interpretação [*Interpretation*] filosófica se arrisque demasiadamente sem mediação, com o descuido das circunstâncias técnico-compositivas. [...] Nenhuma outra *captatio benevolentiae* teria o autor a alegar, a não ser que seu esforço posterior foi centrado na correção de tais insuficiências; nesta medida elas são um momento de seu próprio pensamento.<sup>217</sup>

Ora, compreender como esses “desajeitamentos” afetam esses textos é parte da resposta que buscamos, posto que eles são sintomas do empenho de *adequação* de elementos da teoria benjaminiana a intuições derivadas da experiência musicológica de Adorno. Mais especificamente: aquela transição entre os momentos de sua obra responde ao processo de compreensão, por parte de Adorno, de como certas particularidades descobertas *na atividade musical* constroem a adequação plena entre as bases da teoria de Benjamin e suas próprias intuições. Assim, *em um*

---

<sup>217</sup> “Vorrede”, *Moments musicaux*, GS 17, p. 10. Sobre a interpretação de Schubert por Adorno, cf. a análise de LEPPERT, “On reading Adorno hearing Schubert”, *Nineteenth Century Music*, vol. 29, n. 1, 2005, p. 56-63.

*primeiro momento*, tal compreensão exigiu de Adorno o estabelecimento de alguns princípios – encabeçados por um dos modos da constelação – que fossem capazes de informar a atividade teórica tomada, ao modo de Benjamin, como *grande crítica*, aquela que não tem que “instruir através de exposição [*Darstellung*] histórica ou formar [*bilden*] através de comparações, mas reconhecer através da submersão [*Versenkung*]”.<sup>218</sup> Ora, como submersão, no caso, significa submersão no objeto, entende-se que tais princípios operaram como a estrutura compreensiva que permitiu a Adorno enfrentar uma tarefa herdada de Benjamin: “o mundo real poderia constituir uma tarefa em que urge penetrar de tal modo profundamente em todo o real, que uma interpretação objetiva do mundo ali se descubra”.<sup>219</sup> No entanto, *em um segundo momento*, é exatamente a consecução dessa tarefa, isto é, a submersão no objeto musical sobre o qual Adorno disserta, que revela a ele – em novo diagnóstico – a necessidade de redescrição das bases do que ele entendia ser o projeto de ambos. Logo, é ainda a renovação da tarefa herdada que conduz Adorno a negar validade plena aos seus trabalhos de juventude, abrindo passagem para o que chamamos de sua fase madura. Para que se compreenda essa passagem, é necessário que nos voltemos a outras ocorrências do termo

---

<sup>218</sup> BENJAMIN, “Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus”, in *Gesammelte Schriften*, II.1, p. 242.

<sup>219</sup> BENJAMIN, *Ursprung des deutschen...*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 228; trad., *Origem do Drama Barroco...*, p. 70. Não deve escapar à atenção a reconstrução tardia desse problema em Adorno. Nomeadamente, as linhas mestras do projeto da *Origem do Drama Barroco*, que encontram na submersão [*Versenkung*] seu vetor, são retomadas na *Dialética negativa* sob a fórmula da primazia do objeto [*Vorrang des Objekts*]: fundamentalmente, ambas coincidem em uma doutrina da semelhança [*Ähnlichkeit*]. Para encontrar os traços benjaminianos dessa reconstrução operada por Adorno, comparar as primeiras páginas do “Prefácio crítico-epistemológico” da *Origem do Drama Barroco* e as últimas páginas da “Introdução” da *Dialética negativa* (BENJAMIN, *Ursprung des deutschen...*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 207-210; trad., *Origem do Drama Barroco...*, p. 49-52; *Negative Dialektik*, GS 6, p. 65-66). Para um breve comentário acerca dessa questão, cf. OPITZ, “Ähnlichkeit”, in OPITZ; WIZISLA (Orgs.), *Benjamins Begriffe*, vol. 1, Suhrkamp, 2000, esp. p. 15-22.

constelação nos trabalhos do período, o que permitirá que se reconheça como as análises modelares nos dois momentos variam conforme o modo da categoria de constelação.

Como já se disse aqui, parte das ocorrências do termo constelação na obra de Adorno, não apenas no seu período inicial, refere-se ao que poderíamos chamar de um *modo trivial* do termo, aquele que, em conformidade ao registro normal da língua, teria como sinônimos, por exemplo, os termos “conjunto” e “grupo”. Parte dessa sinonímia se perde na medida em que mesmo o uso trivial do termo constelação envolve algo que os dois outros termos não contemplam, a saber, a idéia de que há uma ação correlativa, de modelo gravitacional, a reunir os elementos. Em função disso, mesmo que guiados pela atenção às ocorrências-chave, ao que chamamos de modo *categórico*, procuraremos destacar as demais ocorrências, no que se refere à frequência em cada momento da obra de Adorno. Além do mais, o caso de sua produção precoce é singular porque nele encontramos também um outro uso do termo constelação, um *modo atenuado* que se caracteriza por estar a meio caminho dos demais. É esse o caso da ocorrência em “Schubert”. Ainda que o termo constelação não se apresente como categoria na passagem, sua remissão ao texto permite que se divise uma experiência, ou ainda, uma imagem evocada por aquele projeto benjaminiano ao qual Adorno procura se filiar. Como ele relata ao fim do ensaio:

Diante da música de Schubert as lágrimas caem dos olhos, sem antes interrogar a alma: de tal modo intempestivo [*unbildlich*] e real que ela nos invade. Nós choramos, sem saber por que; porque nós ainda não somos o que aquela música promete, e não estamos naquela felicidade indefinida, que ela apenas procura ser para assegurar-nos que um dia também

possamos vê-lo. Nós não podemos lê-la; mas os olhos diminutos, inundados, apresentam-na como a cifra da reconciliação [*Versöhnung*] definitiva.<sup>220</sup>

Logo, embora Adorno não desenvolva a idéia que o termo comporta, o restante do ensaio tanto esclarece a intenção da epígrafe como permite que se compreenda o tipo de experiência que a formulação benjaminiana de submersão no objeto procura resgatar e que na epígrafe aparece como *alegoria*: a imagem do homem “invadido pela transparência”,<sup>221</sup> que não é “mais que um signo entre as constelações”, talvez seja o primeiro esforço por parte de Adorno em compor a dinâmica que, em sua perspectiva, coordena o “projeto comum” de ambos, aquela que se processa entre arte e cifra, felicidade e reconciliação. Veremos à frente que Adorno fará recair sobre a *reconfiguração* dessa dinâmica a responsabilidade de compreensão da tarefa da filosofia. Ao elucidar o que *deveria* ser sua “porção destinada à *prima philosophia*”, esse passo crucial tanto abre caminho para um novo momento no pensamento de Adorno como motiva o arquivamento do “projeto comum”, uma vez que não mais recobre a posição de Benjamin.

Esse movimento de aproximação e afastamento em relação às hipóteses e usos benjaminianos, cujo modelo encontramos no “Schubert”, rege a maior parte das 37 ocorrências da categoria de constelação no período; na verdade, bem poucas podem ser consideradas triviais.<sup>222</sup> De um modo geral, elas ou acompanham a forma

---

<sup>220</sup> Ibid., p. 33.

<sup>221</sup> “Schubert”, GS 17, p. 18.

<sup>222</sup> Cf. os quadros de ocorrências no Anexo A desta tese para verificar todas as ocorrências no *corpus* consultado. Quanto às referências triviais desse período, seu elenco é o seguinte. Há duas ocorrências pouco significativas em “Mahler heute” (GS 18, p. 228), em que Adorno afirma que a

determinada por essa adequação de traços benjaminianos, o que chamamos de modo atenuado, ou configuram uma transformação no escopo do termo constelação, uma vez que constituem problemas filosóficos efetivos que o texto se encarrega de enfrentar, o que chamamos de modo categórico. Logo, é também no contraste entre o modo atenuado e o modo categórico do uso do termo constelação que podemos reconhecer os passos da compreensão da tarefa legada por Benjamin e sua consecução e posterior crítica por Adorno. Em outras palavras, os momentos da obra de Adorno se vêem espelhados nos distintos sentidos que a categoria de constelação toma nesse período de formação.

Entre 1928 e 1930, período que mais propriamente favorece a idéia de um “projeto vienense”, Adorno emprega o termo constelação em outras 10 ocasiões, todas em artigos publicados em periódicos de análise e crítica musical. Ainda em 1928, em uma curta nota crítica acerca do “Cardillac” de Hindemith, publicada no mesmo *Die Musik*, Adorno dá um contorno mais preciso ao seu projeto, estabelecendo

---

“problemática” constituída pela obra de Mahler tem seu fundamento em uma “constelação objetiva”, isto é, em um contexto histórico específico. Em “Stilgeschichte in Schönbergs Werk” (GS 18, p. 386), encontra-se uma ocorrência semelhante, em que Adorno se refere a uma “constelação do histórico e do técnico”. Duas ocorrências ainda mais fracas podem ser lidas na resenha “Chinesische Musik. Herausgegeben von Richard Wilhelm” (GS 19, p. 343), em que Adorno faz referência a elementos que “reúnem-se em outras constelações”, e na crítica “Jemnitz, Alexander, Tanzsonate op. 23” (GS 19, p. 317), em que se trata da “constelação [formada] por Reger, Schönberg e folclore húngaro”. Também muito tênue é a ocorrência em “Januar 1932” (in *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, GS 19, p. 211), que remete a uma “constelação total” que teve um resultado infeliz, no sentido de uma má coordenação de eventos. Em “Anton von Webern” (GS 17, p. 207) encontra-se uma ocorrência que poderia ser considerada significativa ou atenuada, mas não chega a se desenvolver. Nesse ensaio, Adorno emprega o termo “constelação musical” para se referir aos modos de composição dos elementos musicais em Webern, o que recobre, sem maiores conseqüências, a idéia de tema ou motivo musical. No conhecido artigo “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, há uma ocorrência que embora abra a possibilidade de uma análise reveladora, não se aplica ao conjunto de problemas que caracterizam a análise modelar em questão. Trata-se do termo “constelação de pulsões” (GS 18, p. 734). Também nesse artigo, o termo é empregado no sentido de um estado de coisas presente (GS 18, p. 750), o que parece promissor, mas é bastante atenuado no restante da passagem. Das demais ocorrências trataremos à frente.



claramente uma contraposição que dominará esses artigos, aquela que ao fim e ao cabo se faz entre reação [*Reaktion*] e progresso [*Fortschritt*]. De início, Adorno já recupera o que entende ser a pergunta correta a se fazer frente a uma obra: “O ‘Cardillac’ não deve ser avaliado segundo o nível da composição, [...] deve-se perguntar como ela [a ópera] expõe [*darstelle*] o seu teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] a partir de si”.<sup>223</sup> Esse ataque ao alegado alto nível composicional das obras que se aproximam da *Neue Sachlichkeit*, como é o caso da peça de Hindemith, fica mais claro em outra passagem:

Essas peças polifônicas [...] geralmente não se deixam confiar. Elas oferecem uma inquebrantável restituição do há muito ocorrido, não muito diferente do que o romântico Reger se esforçou [em fazer] por seu Bach [...]: do primeiro ao último tom não há história nessa música, ao contrário, o que sempre se segue ao outro é [de fato] simultâneo se ele for arbitrariamente intercambiável.<sup>224</sup>

A conclusão do argumento é que se há uma não-dialética “repetição inconseqüente dos mesmos materiais”, então as “peças musicais do ‘Cardillac’ se reduzem até uma arquitetura de fachada, que tanto mais empurra para trás os genuínos problemas formais, quanto mais veementemente os nega”.<sup>225</sup> Na seqüência, por contraste ao que questionara em Hindemith, Adorno define o que constitui o teor de verdade de uma obra e o vincula diretamente à idéia de constelação:

Pois que a construção formal somente teria poder se ela estivesse assentada atrás da fachada musical, se cada uma das menores mônadas musicais estivesse viva livremente, sem consideração para com um

---

<sup>223</sup> “August 1928”, in *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, GS 19, p. 129.

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Ibid., p. 130.

contexto superficial superior [*vorgesetzten Oberflächenzusammenhang*], e a totalidade formal ascendesse imediatamente da constelação de mônadas.<sup>226</sup>

Além de antecipar a conhecida referência à obra de arte como mônada, que será retomada na *Teoria estética*,<sup>227</sup> essa passagem é reveladora porque nela o termo constelação, mesmo não recobrando plenamente nenhum dos modos da categoria, justamente porque ainda não se descolou do modelo benjaminiano, já dá a ver algo que escapa a esse, a saber, a aplicação à dimensão composicional própria da música, o que confirma a responsabilidade para com a tarefa de submersão no objeto. Ademais, Adorno parece ter em vista não a categoria de constelação em sua formulação mais clara por Benjamin,<sup>228</sup> mas aquilo que é contemplado pelo princípio do privilégio da arte como medium-da-reflexão [*Reflexionsmedium*], que Benjamin expõe em *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Com efeito, a idéia de obra evocada pela passagem acima parece retomar a seguinte análise:

Aqui a resposta contém uma indicação retificadora quanto à natureza dupla da obra: ela é apenas uma unidade relativa, permanece um ensaio no qual o um e o todo se encontram reunidos. [...] Schlegel, num resumo, indica o significado da reflexão para a obra e para a forma com as seguintes palavras: 'Uma obra está formada quando ela está por toda parte rigorosamente delimitada, mas, no interior dos limites, ilimitada [...] quando ela permanece completamente fiel a si mesma e em toda parte igual e, no entanto, superior a si mesma'. Se, por força de sua forma, a obra de arte é um momento do medium-de-reflexão absoluto, então a proposição de Novalis: 'Toda obra de arte possui um Ideal *a priori*, uma necessidade nela de estar aí' não possui em si nada de obscuro.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Ibid.

<sup>227</sup> Cf. esp. *Ästhetische Theorie*, GS 7, p. 15 e 268-270; trad., *Teoria estética*, p. 16 e 204-206.

<sup>228</sup> Cf. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen...*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 214-215; trad., *Origem do Drama Barroco...*, p. 56-57.

<sup>229</sup> BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik...*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 75-76; trad., *O conceito de crítica de arte...*, p. 83.

Logo, a crítica de Adorno a Hindemith abre a possibilidade de desdobrar a *afinidade* entre arte e reflexão filosófica que Benjamin realiza em *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*,<sup>230</sup> porém não a partir do princípio da arte como medium-de-reflexão, mas por meio da categoria de constelação. Assim, do mesmo modo que, como vimos no Adorno tardio, é a composição dos conceitos em constelações que preserva na filosofia o momento mimético evocado pela arte – através da semelhança entre a coordenação de pensamento e objeto na atividade constelatória, por um lado, e a forma assumida pela constelação resultante, por outro – é também a constelação, desde o jovem Adorno, que explicita a relação entre partes e todo na arte. Logo, e aqui chegamos à primeira conclusão no que se refere às nossas hipóteses, a categoria de constelação tem sua origem como *princípio composicional*, mais especificamente, como um princípio formal relativo à atividade de produção e exposição da obra de arte. Conquanto a afinidade entre o processo artístico e a atividade filosófica dependa do reconhecimento da dupla referência da constelação como princípio composicional e do desdobramento da categoria como procedimento metódico e estrutura de compreensão, é possível afirmar que Adorno encontra na constelação o meio que realiza tal aproximação. Além disso, embora possamos adiantar que a consecução dessa tarefa só se dá a partir dos textos que marcam o afastamento entre Adorno e Benjamin, outros de seus aspectos já aparecem nas demais ocorrências do termo constelação, vinculadas ao mesmo “projeto vienense”.

---

<sup>230</sup> Cf. *ibid.*, p. 53-72; trad., p. 61-80. Cf. também o desenvolvimento dessa afinidade em SELIGMANN-SILVA, *Ler o livro do mundo*, Iluminuras, 1999, p. 42-76.

A relação de Adorno com as revistas “Die Musik” e “Anbruch”, que torna visível tal projeto, está marcada por um engajamento que guarda um paralelo, diga-se, emocional, com sua futura crítica à indústria cultural. Não por outro motivo, os mais agressivos posicionamentos de Adorno na avaliação, respectivamente, do que ele chama de reação na música e do Jazz, estão em textos que vieram à luz sob condições especiais: “Para ‘Anbruch’. Exposé” e “Sobre o Jazz”.<sup>231</sup> Enquanto esse último, publicado sob pseudônimo, manteve-se como o centro de toda aquela polêmica que ainda hoje move o moinho da crítica, o primeiro, não-publicado, poderia ser definido como uma das mais contundentes auto-apresentações de um membro de corpo editorial jamais realizadas: “em resumo, não um documento de alta diplomacia, mas escrito a partir de uma posição de força e com a arrogância do poder”.<sup>232</sup> Rigorosamente um panfleto em que são desancadas diversas tendências musicais e a própria linha editorial da revista, o “Exposé” apresenta a concepção de Adorno do que ela deveria ser e, na medida em que traça rumos futuros, pontua tanto sua aproximação quanto seu afastamento do corpo editorial. Se nele encontramos a mais vigorosa tomada de posição contrária à reação na música – trata-se de uma luta [*Kampf*] contra Strawinsky e Hindemith –, e também ao romantismo, à música ligeira [*leichte Musik*] e ao neoclassicismo, lá também encontramos as linhas gerais de um programa *para* a crítica musical que, não obstante, escapa a uma revista *de* crítica musical. O sentido dessa questão remete à

---

<sup>231</sup> “Zum ‘Anbruch’. Exposé”, GS 19, p. 595-604; “Über Jazz”, GS 17, p. 74-108.

<sup>232</sup> STEINERT, *Adorno in Wien*, p. 136. Cf. também a questão da inserção de Adorno no movimento intelectual encetado pelas revistas vienenses em STEWART, “Talking of modernity”, *German Life and Letters*, vol. 51, n. 4, 1998, p. 455-469.

afinidade entre arte e filosofia e, mais uma vez, pode ser compreendido a partir da categoria de constelação.

Apesar da virulência do “Exposé”, Adorno é encarregado de preparar o editorial do ano seguinte, 1929, da revista “Anbruch”. O editorial, não assinado, traz um recado: dentre os leitores, se há quem queira informar-se acerca do sentido da música *kitsch*, sua interpretação e função, “pois que ele compreenda a partir da constelação do que se trata para nós [essa questão], mesmo que não levemos a isso programaticamente”.<sup>233</sup> Embora essa seja uma das ocorrências triviais do termo constelação, ela introduz outro texto de Adorno, justamente o que procura entender o *kitsch*, que nos devolve à linha do argumento. Contra a reedição do tempo passado empreendida pelo *kitsch*, Adorno argumenta que “a posição [*Stand*] da verdade nas obras corresponde à posição da verdade na história”, o que o conduz à conclusão:

A liberdade do artista, a do que reproduz [*reproduzierenden*] não menos que a do que produz, alude em todo caso apenas ao fato de que ele tem o direito de realizar, passando por cima de toda exigência do agora existente, aquilo que é reconhecido por ele, segundo a posição histórica mais avançada, como verdade atual da obra – reconhecido não no sentido da reflexão abstrata, mas da intuição conteudística [*inhaltlichen Einsicht*] da qualidade [*Beschaffenheit*] de seu material de quando em quando [*je und je*] historicamente pré-formado.<sup>234</sup>

Essa compreensão de uma relação dialética entre verdade e história, que ganha concreção na obra através da disposição de seus materiais, leva Adorno a dar mais

---

<sup>233</sup> “Zum Jahrgang 1929 des ‘Anbruch’”, GS 19, p. 607. Passagem de difícil tradução: “[...] der mag aus der Konstellation ablesen, worum es uns geht, auch ohne daß wir programmatisch verführen”. Para uma análise do *kitsch*, ver SEUBOLD, “Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen”, in KLEIN; MAHNKOPF (Orgs.), *Mit den Ohren denken*, p. 134-166.

<sup>234</sup> “Nachtmusik”, GS 17, p. 55.

alguns passos que, por um lado, delimitam sua posição definitiva em relação ao que chama de reação na música e, por outro lado, realizam a passagem que retorna da história para a arte. Ora, se o que deve ser visado em uma obra é sua verdade atual, intuída no material “de quando em quando”, “sendo os teores [*Gehalte*] completamente descobertos, tornam-se então as obras inquestionáveis e inatuais. Sua interpretabilidade tem um fim”.<sup>235</sup> Daí, nós podemos concluir que tanto está inscrita nas obras a possibilidade de sua *decadência*, como a idéia de material evoca um princípio de historicidade inerente à obra que impede a fixação de *uma* interpretação. Nos termos de Adorno, “contestar a decadência [*Zerfall*] da obra na história tem um sentido reacionário”,<sup>236</sup> e portanto, “deveria ser possível falar de materialismo musical na atualidade histórica com maior direito e sentido mais profundo, do que de uma determinação a-histórica [*geschichtsfreien*] do material”.<sup>237</sup> Logo, se a obra deve ser vista como radicalmente histórica – sua “posição histórica mais avançada” é a “verdade atual da obra” –, então é precisamente sua decadência que confere sua validade: “E, no entanto, o caráter de verdade [*Wahrheitscharakter*] da obra está precisamente ligado a essa decadência”.<sup>238</sup> E aqui podemos tanto recuperar a influência de Benjamin, como reencontrar os termos adornianos da tarefa por ele legada. Por um lado, a verdade da obra deve estar ligada à sua concreção histórica e, por isso, à *possibilidade* de sua caducidade: se à obra é

---

<sup>235</sup> Ibid., p. 56.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Ibid., p. 59.

<sup>238</sup> Ibid., p. 56.

atribuída uma relação, diga-se, intermitente com a verdade, então cada posição de sua constituição é como um *instante* arrancado à história, o qual, justamente por ter sido arrancado, caracteriza a arte como um espaço de tensão que só encontra na reflexão filosófica sua possibilidade de compreensão. Por outro lado, como vimos, a afirmação da afinidade entre arte e reflexão filosófica, herdada de Benjamin, reconstrói-se em Adorno como atenção à composição constelatória, mais precisamente, à constelação de mônadas. Ora, aqui a referência à concepção de história de Benjamin é clara, como podemos reconhecer a partir da seguinte passagem da *Origem do Drama Barroco alemão*:

Com isso, redefine-se, no antigo sentido, a tendência de toda formação conceitual filosófica: verificar [*festzustellen*] o devir dos fenômenos em seu ser. Porque o conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, mas somente com a consumição [*Aufzehrung*] de sua história. O aprofundamento das perspectivas históricas em investigações desse tipo, seja no passado, seja no futuro, em princípio não conhece limites. Ele dá à idéia a totalidade. [...] A idéia é mônada – isto significa, de modo breve: cada idéia contém a imagem do mundo. Sua exposição [*Darstellung*] impõe como tarefa nada menos que a descrição dessa imagem do mundo em sua abreviação.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> BENJAMIN, *Ursprung des deutschen...*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 228; trad., *Origem do Drama Barroco...*, p. 69-70. De passagem, diga-se que a comparação desse trecho com a XVII Tese de “Sobre o conceito da história” permite que se veja com clareza ímpar a reconstrução dessa tarefa pelo próprio Benjamin: “Ao pensar não pertence apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Onde o pensamento pára, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ali ele lhes comunica um choque, através do qual ele [es] se cristaliza como mônada. O materialista histórico somente se aproxima de um objeto histórico quando ele o confronta como mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta por um passado oprimido” (BENJAMIN, “Über den Begriff der Geschichte”, in *Gesammelte Schriften*, I.2, p. 702-703; trad., “Sobre o conceito da história”, in *Obras escolhidas*, vol. 1, p. 231). Obviamente, a diferença está no aporte que passa a conjugar as idéias de messianismo e revolução. Cf. o comentário dessa questão por WIZISLA, “Revolution”, in OPITZ; WIZISLA (Orgs.), *Benjamins Begriffe*, vol. 2, esp. p. 676-688; ROCHLITZ, *O desencantamento da arte*, p. 331-336; KAUFMANN, “Beyond use, within reason”, *New German Critique*, n. 83, 2001, p. 151-173; e TIEDEMANN, “Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?”, in *Dialektik im Stillstand*, Suhrkamp, 1983, p. 99-142. Observe-se também que na boa tradução para o português há, todavia, um erro que, em vista dos objetivos desta tese, não pode deixar de ser apontado: o que [es] “se cristaliza como mônada” não é a constelação [*die Konstellation*], o tradutor prefere “configuração”, mas o pensamento [*das Denken*]. Não fosse pela questão gramatical, também por tudo o que dissemos até agora, a constelação é “em movimento”,

No entanto, mesmo considerando que também para Benjamin a compreensão das formas artísticas recupera e elucida a concepção da história,<sup>240</sup> há uma diferença que se mostra essencial: para Adorno, a tarefa acima descrita tem uma dupla face, a saber, ela se aplica ao artista “que reproduz não menos que a do que produz”.<sup>241</sup> Assim, os termos da tarefa se alteram à medida que Adorno não apenas encontra na dimensão composicional da música – isto é, na constelação – algo que transcende a dimensão monadológica, como também encontra na atividade daquele que reproduz, do *intérprete*, a reposição da mesma tarefa: como já vimos nos seus textos do “projeto vienense”, não só as obras decaem – e têm *nisso* seu teor de verdade – mas também as interpretações assim se comportam.

Essa questão se elucida a partir de outra ocorrência do termo constelação:

[Uma] atualização correta da interpretação [*Interpretation*] musical não é arbitrariedade em relação à obra, mas maior fidelidade [*Treue*]; fidelidade que compreende a obra do modo que ela nos foi concretamente mediada através da história, ao invés de pressupor um abstrato em si, em que a obra estivesse ainda aprisionada na constelação histórica de seu tempo original [*Ursprungszeit*]. [...] A exigência de contemplar obras de modo novo e desconhecido [*Fremd*] é ditada pelas obras e não pelos homens. [Essa exigência] deve-se realizar do modo que é indicado para o conhecimento pelas posições históricas [*geschichtlichen Stande*] da obra.<sup>242</sup>

---

tanto em Adorno, como em Benjamin, e não poderia se cristalizar. Ainda em função desse exato sentido, erra a tradução que pressupõe a equivalência entre os termos “configuração” e “constelação”. Cf. OTTE; VOLPE, “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”, [s.n.], [s.d.].

<sup>240</sup> Cf. o desenvolvimento dessa implicação em BOLLE, “Geschichte”, in OPITZ; WIZISLA (Orgs.), *Benjamins Begriffe*, vol. 1, p. 399-442, esp. p. 401-403.

<sup>241</sup> “Nachtmusik”, GS 17, p. 55.

<sup>242</sup> “Neue Tempi”, GS 17, p. 67.



Aqui devemos pontuar algumas questões. Em primeiro lugar, essa ampliação da tarefa imposta pela concepção de história herdada de Benjamin, à medida que invade o terreno da interpretação de uma peça musical, não tem outra origem que o empenho por parte de Adorno em *seguir* o programa benjaminiano, “penetrar de tal modo profundamente em todo o real, que uma interpretação objetiva do mundo ali se descubra”,<sup>243</sup> e com isso realizar o ideal da crítica, “reconhecer através da submersão”,<sup>244</sup> o que o leva a encontrar razões *objetivas* para reconstruir aspectos do legado de Benjamin. Em segundo lugar, observe-se que o modo dessa reconstrução, por encontrar a constelação também na atividade crítica que é inerente à interpretação, já é o primeiro passo no reconhecimento daquela dupla referência da constelação como princípio composicional, na arte e na filosofia. Finalmente, é preciso que se diga que o princípio de interpretação que a última passagem aponta, se aplicado à própria obra de Adorno, é uma defesa em primeira mão da solução que propomos para o problema da atualidade, a que demanda da tradição interpretativa a recomposição de sua obra. Surpreendentemente, em uma feliz coincidência, é também a defesa de uma interpretação verdadeira que afasta Adorno do corpo editorial da revista “Anbruch” e marca, assim, o ocaso do “projeto vienense”.<sup>245</sup> A medida dessa interpretação, uma correção hermenêutica

---

<sup>243</sup> BENJAMIN, *Ursprung des deutschen...*, in *Gesammelte Schriften*, I.1, p. 228; trad., *Origem do Drama Barroco...*, p. 70.

<sup>244</sup> BENJAMIN, “Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus”, in *Gesammelte Schriften*, II.1, p. 242.

<sup>245</sup> O que acelera esse afastamento é a insistência por parte de Adorno em combater o que ele considerava reação na música. Como também entre os vários colaboradores da revista parecia vigorar cada vez mais a tendência de “estabilização” [*Stabilisierung*] das formas musicais e da crítica musical, Adorno passou a ter que lidar, paulatinamente, com uma situação insustentável que teve seu ápice em um enfrentamento com “Schönberg e seu círculo íntimo”. Cf. os detalhes do processo em STEINERT, *Adorno in Wien*, p. 138-140.

fundamentada em um novo diagnóstico, pode ser lida em um dos seus últimos textos para a revista, em que também há uma significativa ocorrência do termo constelação:

Baniu-se a hermenêutica. [...] Todavia, na crítica da hermenêutica, procedeu-se muito sem cerimônia [*zu umstandslos*], como na [crítica] do ‘subjetivismo’ em geral, e precisamente por isso erra-se a verdadeira objetividade. Pois a música se livrou, como um jogo vazio, de todos os seus teores [*Gehalten*]; teores os quais ela certamente não deve significar simbolicamente, como sua ‘expressão’, porém, ao redor dos quais a figura da aparência musical de quando em quando se agrupa; segundo os quais as constelações da música se orientam; e por cujas cifras [*Chiffren*] elas [as constelações] são legíveis na história. [...] Mais ainda, os teores propriamente objetivos da música, independentes do modo de constituição psicológico, estão sempre ligados à sua qualidade [*Beschaffenheit*] material, intratécnica. Ali deveria a verdadeira hermenêutica buscá-los.<sup>246</sup>

Ora, o que é essa verdadeira hermenêutica? Como ela se relaciona à mencionada ampliação da tarefa benjaminiana? A resposta a essa questão parte do reconhecimento, por Adorno, do limite da oposição entre reação e progresso na música, núcleo de seu “projeto vienense”: não é possível tratar desse par conceitual em relação à composição *abstratamente*, ao contrário, é por sua qualidade *material* e sua *concreção* histórica que composições são progressivas ou reacionárias. Se por um lado esse limite abre um novo diagnóstico adorniano, marcado pela busca de uma “crítica materialista” – que contesta a reação porque essa “também na teoria pretende afastar as constelações históricas” –,<sup>247</sup> por outro lado isso significa que a descoberta fundamental do esforço de submersão da “grande crítica”, intentado por

---

<sup>246</sup> “Musikalische Aphorismen”, GS 18, p. 20.

<sup>247</sup> “Reaktion und Fortschritt”, GS 17, p. 135. No mesmo texto, Adorno explicita o limite da cegueira à história: “a história penetra nas constelações da verdade: quem quer ser partícipe dela ahistoricamente, a esse derrotam as estrelas, com balbúrdia, através da visada [*Anblick*] morta de sua muda eternidade” (ibid., p. 138). Observe-se também, em relação a essa passagem, que raríssimas vezes um texto de Adorno mostra-se tão próximo a uma dicção normalmente associada a Benjamin. Não seria sem interesse entender essa questão.

Adorno em referência a Benjamin, é que a composição da música abrange algo que, salvo o caso da tradução, não pesa na literatura: sua interpretação, se quisermos, sua recomposição.<sup>248</sup>

A partir dessa descoberta, isto é, a partir da primeira transição na série de posições críticas, uma outra análise modelar pode ser composta. Os “desajeitamentos” do jovem Adorno, resultado do esforço de assimilação da tarefa legada por Benjamin, culminaram em um primeiro ajuste de diagnóstico: a pergunta pelo sentido da crítica leva Adorno à descoberta da relação intrínseca entre composição e interpretação. Se deitarmos os olhos sobre esse problema, teremos a possibilidade de reencontrar a categoria de constelação, agora não mais como princípio composicional, mas como o procedimento metódico que, em face da história e suas disposições concretas, explicita o problema da interpretação na arte e na filosofia e, *nessa medida*, consolida a utopia do conhecimento de Adorno.

Observe-se que, em conformidade ao tratamento constelatório proposto, a segunda análise modelar terá um desenho distinto: se nessa primeira análise tratava-se de perseguir os germes da categoria de constelação na história do pensamento de Adorno, na segunda procuraremos recompor os passos do argumento que a constituem como problema filosófico. Para tanto, partiremos do único projeto de Adorno que, por sua estrutura, perpassa todos os momentos de sua obra: o conjunto

---

<sup>248</sup> Sobre o problema da tradução em Benjamin, que, nos termos acima sugeridos, guarda uma semelhança com o problema da interpretação em Adorno, ver MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, 1995, esp. p. 50-60; e SELIGMANN-SILVA, *Ler o livro do mundo*, p. 199-205.

de textos, organizado postumamente, a que se chamou *Para uma teoria da reprodução musical*.<sup>249</sup>

### 3.2. ENTRE MÚSICA E FILOSOFIA

Nas notas que concluem o volume, o organizador dos fragmentos, esquemas e esboços que compõem *Para uma teoria da reprodução musical* nos fornece as principais datas e períodos em que Adorno se debruçou sobre esse projeto. O “Primeiro esquema” do livro data de 29 de dezembro de 1927 e indica a condução do argumento que deveria compô-lo desde o primeiro passo, intitulado “Reprodução, obra, história”, até o oitavo, “A convergência para o conhecimento e a idéia do emudecimento [*Verstummens*]”, passando, entre outros, pelo passo “Os teores de verdade [*Wahrheitsgehalte*] da obra e sua ruína [*Zerfall*]” e pelas categorias de “forma”, “tradição” e “mecanização”.<sup>250</sup> Se por um lado esse esquema recobre aqueles temas que pontuaram o diálogo entre Adorno e Benjamin, que ganharia força a partir de fevereiro do ano seguinte, com a temporada berlinense do jovem Adorno, por outro lado ele também contém traços do liame entre estética, filosofia da história e intenção metafísica que iriam ocupar a reflexão do Adorno tardio. No entanto, sob o prisma do “Segundo esquema”, datado de 21 de junho de 1946, esse

---

<sup>249</sup> ADORNO, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Suhrkamp, 2001.

<sup>250</sup> “Erstes Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315.

paralelo entre os passos do livro e o conjunto da obra ganha uma ligeira e decisiva inflexão: a análise que os agora trinta e três passos indicam é fundamentalmente musicológica, e está marcada pelos problemas da escrita e forma musical, da composição e instrumentação, do ornamento e do tempo, etc.<sup>251</sup> Conquanto alguns passos ainda remetam a problemas-chave do Adorno tardio, como “Música como linguagem”, “Construção e expressão” e “Interpretação e mimesis”, e também a obsessões do jovem Adorno, como “Fetichismo: meio em vez de fim” e “Imagem dialética”, o segundo esquema se aproxima mais das análises que dominariam a produção de Adorno de meados dos anos 40 ao início dos anos 60, os chamados escritos musicais, os quais, como ressalta o organizador da obra completa, têm como chave de leitura a primeira versão da *Filosofia da nova música*, concluída em 1948.<sup>252</sup> Há aqui dois aspectos que pedem por destaque. Em primeiro lugar, a inflexão entre os esquemas denota uma mudança na escala de preocupações: da ordem maior de um projeto histórico-filosófico ali dedicado à compreensão da obra musical como fato estético, passamos para a ordem menor de uma análise dos elementos que compõem a dimensão estética desse mesmo projeto. Ao que parece, a inflexão recobre o reconhecimento daquele princípio que ganharia sua mais precisa expressão alguns anos depois do primeiro esquema, na conferência “A atualidade da filosofia”, cujo manuscrito é datado de 7 de maio de 1931: “o espírito não é capaz de produzir ou conceber a totalidade do real; mas ele é capaz de penetrar no mínimo, de fazer romper no mínimo as medidas do meramente

---

<sup>251</sup> “Zweites Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315-316.

<sup>252</sup> Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 673.

existente”.<sup>253</sup> Logo, e esse é o segundo aspecto a destacar, entre 1927 e 1946, o que se vê na mera observação dos esquemas que deveriam conduzir a composição do texto longamente planejado é o impacto de uma transformação nas expectativas que governam o aporte teórico de Adorno – em outras palavras, também entre os dois momentos ocorre uma mudança de diagnóstico.

Aquele primeiro esquema, de 1927, tem como antecedente imediato o artigo “Sobre o problema da reprodução”, contribuição de Adorno para a revista “Pult und Taktstock”, de abril de 1925.<sup>254</sup> Ali, Adorno lança a referência norteadora de suas incursões no tema durante os anos 30, tanto no seu “projeto vienense” como na sua reconstrução rumo a uma “crítica materialista”, referência que perduraria até a inflexão que vemos no esquema de 1946 e que tem sua expressão mais clara na *Filosofia da nova música*. Numa passagem luminosa desse artigo de 1925, Adorno delinea sua tarefa:

De modo algum a medida da reprodução está posta nas mãos daquele que reproduz. Por mais que se institua a parte do intérprete, por maior que se julgue a força e sinceridade de sua concepção, o seu gosto cultivado, a sua capacidade de realização, o que determina no fim das contas o direito estético de seu trabalho são os teores [*Gehalte*] da obra exposta. Em sentido estrito, eles determinam que como toda interpretação tem seus limites no ‘texto’ [*Text*], no que é pura e simplesmente fixado na composição, então gosto e capacidade de realização se concebem unicamente de modo relativo à intenção do construto [*Gebilde*], e não como virtude isolada do intérprete. Tais limites esboçam exclusivamente o espaço que cabe à interpretação, separando-a, por exemplo, do domínio da improvisação. Contudo, para aquilo que se sucede no campo legítimo da interpretação eles não oferecem nenhuma diretriz determinada quanto ao conteúdo, que seja de ordem crítica. A problemática característica da reprodução começa, antes pelo contrário, com a pergunta acerca da *liberdade* do intérprete, a qual, caso não pretenda disputar franca arbitrariedade, apenas tem lugar naqueles limites. Que seja sustentado que

---

<sup>253</sup> “Die Aktualität der Philosophie”, GS 1, p. 343-344.

<sup>254</sup> “Zum Problem der Reproduktion”, GS 19, p. 440-444.

também essa pergunta encontra sua resposta não somente no intérprete, mas de modo essencial e constitutivo na estrutura da obra. De que maneira se pode ler a obra, que liberdade ela deixa para o intérprete que a interpreta como obra – investigar isso parece ser a tarefa central de uma teoria da reprodução.<sup>255</sup>

Essa passagem, pouco presente nos textos da tradição, permanece única porque apresenta com clareza a matriz do que Adorno chamará depois de interpretação verdadeira: aquela que se constrói como uma pergunta que envolve a dialética entre constrangimento e liberdade que tem sua origem na obra – aqui entendida como um construto que preserva uma intenção – e aparece para o intérprete como problema constitutivo de sua própria atividade. O fato de uma formulação como essa já antecipar questões que ganharão forma, pouco a pouco, a partir das categorias de enigma, decifração, imagem dialética, modelo, etc., é no mínimo um importante testemunho de quão precocemente Adorno começa a elaborar a influência de Benjamin. Entretanto, uma vez que estamos ainda em abril de 1925, menos de dois anos depois do primeiro contato entre eles e quase três anos antes da consolidação de sua amizade, talvez possamos dizer que da parte de Adorno jamais tenha ficado claro o que nesse acordo entre ambos foi resultado de uma influência efetiva e o que foi emblema de uma feliz coincidência. Em outras palavras, para o jovem Adorno, a um só tempo impressionável e vaidoso, talvez tenha sido difícil distinguir entre o que ele sempre pensou e o que passou a pensar, o que não poderia mesmo ter outro resultado que a impressão, não plenamente compartilhada, de que entre ele e Benjamin havia um “programa comum”.<sup>256</sup> Seja como for, não há dúvida que no

---

<sup>255</sup> Ibid., p. 440.

<sup>256</sup> O que se aponta aqui é que as bases benjaminianas desse programa, normalmente consideradas o ensaio sobre *As afinidades eletivas* (1922, publicado entre 1924 e 1925) e o prólogo do livro *Origem do drama barroco alemão* (1925, publicado em 1928), ou já eram conhecidas por Adorno antes de

horizonte do primeiro esquema de *Para uma teoria da reprodução musical* se vê o passo seguinte do desenvolvimento desse programa por parte de Adorno, tanto um reconhecimento como uma assimilação das idéias de Benjamin. Conseqüentemente, não outra coisa senão a intensificação do contato é o que permite a Adorno realizar, no esquema de 1927, a matriz apresentada no artigo de 1925. Essa matriz, vista na passagem citada, apresenta contornos ainda mais nitidamente benjaminianos algumas páginas à frente do mesmo artigo, quando Adorno se refere a “uma relação de tensão [*Spannungsverhältnis*] entre o teor objetivo [*objektiven Gehalt*] e o que é subjetivamente intencionado [*subjektiv Intendierten*] em uma composição”.<sup>257</sup> Logo, é possível afirmar que foi justamente a partir do marco das categorias da filosofia da história de Benjamin – “obra”, “história”, “emudecimento”, “teor de verdade”, “ruína”, “forma”, “tradição”, categorias somente esboçadas em 1925 e já presentes no brevíssimo esquema de 1927 – que Adorno pôde enfrentar a tarefa imposta por uma teoria da reprodução.<sup>258</sup>

---

1928 ou eram de algum modo congruentes a preocupações do próprio Adorno, o que caracterizaria o que chamamos de feliz coincidência. Embora certamente pareça que o jovem Adorno teria entendido do segundo modo, o que propomos é que esse e outros trechos de sua produção precoce indicam que ocorreu o primeiro, o que nos leva a contestar a afirmação do organizador das obras de Adorno de que a influência de Benjamin sobre Adorno não começou antes de 1927. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 1, p. 383.

<sup>257</sup> “Zum Problem der Reproduktion”, GS 19, p. 444.

<sup>258</sup> Particularmente interessante é observar como o primeiro esquema não apenas retoma o que o artigo esboçava, como também estabelece um plano geral tanto de uma teoria da reprodução, quanto de uma transposição da filosofia da história de Benjamin para o campo em questão. O mais claro indício desse plano se deixa ver quando comparamos o esquema de 1927 (“Erstes Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315), o esquema de 1946 (“Zweites Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315-316) e o material que desdobra esse segundo esquema (“Materialen zur Reproduktionstheorie”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 299-312) e organiza o conjunto de notas que iriam compor o livro (cf. “Editorische Nachbemerkung”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 383). Observe-se também que esse material começa precisamente com uma referência ao artigo de 1925.



Há aqui, porém, um renovado problema: após o esquema de 1927, Adorno permanece por quase 20 anos distante da tarefa tão ansiosamente lançada: somente em 1945, já no exílio norte-americano, Adorno retoma as notas para esse livro que, não obstante, seguiu como uma de suas intenções teóricas centrais, como atestam o registro de conversas com Rudolf Kolisch, com quem planejou, em março de 1935, a escrita conjunta do livro,<sup>259</sup> e as cartas trocadas com Benjamin, datadas de 5 de abril de 1934 e 18 de março de 1936, em que Adorno refere partes de seu argumento à teoria de “quase 10 anos”.<sup>260</sup> Ora uma vez que data justamente desse período o início do reconhecimento por parte de Adorno de que havia diferenças consideráveis entre ele e Benjamin,<sup>261</sup> apesar da insistente alegação de uma teoria comum, seria possível dizer que, por um lado, o *uso* das categorias de Benjamin, que, como sugerimos, definem o marco do esquema de 1927, já estava assimilado ao projeto de Adorno, enquanto que, por outro lado, a *compreensão* dessas categorias começava a se tornar palco da disputa filosófica entre ambos. Ora, não é em outro lugar que não na já mencionada conferência “A atualidade da filosofia”, de 7 de maio de 1931, que podemos encontrar tanto a assimilação das categorias de Benjamin por Adorno, quanto sua redescritção nos termos de uma teoria ainda

---

<sup>259</sup> Cf. ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 176, nota; “Editorische Nachbemerkung”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 382.

<sup>260</sup> Cartas de número 17 e 47, em ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 52s e 168s.

<sup>261</sup> O movimento de afastamento pode ser lido em uma carta de Adorno (a de número 39, de 2-4 e 5/8/1935) e na resposta de Benjamin (a carta 40, de 16/8/1935), e o esclarecimento da divergência se faz por meio de outra carta de Adorno (a de número 110, de 10/11/1938) e a resposta de Benjamin (a carta 111, de 9/12/1938). Cf. ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 138-158 e 364-388. O desenvolvimento desse problema pode ser lido em BUCK-MORSS, *The origin of...*, esp. p. 164-184; e NOBRE, *A dialética negativa...*, p. 95-101. Note-se, contudo, que as considerações feitas nas notas anteriores levam-nos a alterar os *momentos* desse afastamento, embora se mantenham as *razões* alegadas pelos comentadores.

incipiente. Como é exatamente esse texto que apresenta as ocorrências mais representativas do que chamamos de modo categórico do termo constelação, sua análise permitirá mostrar como certos aspectos da assimilação arrevesada das categorias benjaminianas ali realizada iluminam a tarefa de uma teoria da reprodução musical, projetada no esquema de 1927. Exatamente a lenta maturação dessa tarefa, guiada por uma mudança de diagnóstico, exigirá de Adorno a retomada do problema da reprodução sob novo prisma.

O cerne da questão que Adorno procura enfrentar em “A atualidade da filosofia” é gerado a partir do seguinte diagnóstico: se a razão não consegue abarcar o real, isso não se dá por deficiência sua, mas porque a realidade não se permite conhecer senão por fragmentos. Logo, fazer o contrário, isto é, dizer o que é a realidade (ou antes, *o que é*) só serve para eternizar a falsidade geral. Essa estocada nos projetos ontológicos na esteira de Heidegger, tão em voga à época, tem como fulcro uma distinção que Adorno julga ser fundamental, aquela que se faz entre a ciência e a filosofia: a primeira, por ser *investigação* [*Forschung*], toma por princípio que seus materiais são auto-referenciados, enquanto a segunda, por ser *compreensão* [*Deutung*], assume os seus materiais como sendo enigmas a se decifrar.<sup>262</sup> Daí, o paradoxo da filosofia: uma vez que ela é obrigada a compreender, mas não possui chance de abarcar o real, ela é obrigada também a se contentar com apenas vislumbrar os entrelaçamentos que se dão entre tais “figuras enigmáticas do existente”.<sup>263</sup> Por isso, conclui Adorno, ela não chega a produzir resultados, e

---

<sup>262</sup> “Die Aktualität der Philosophie”, GS 1, p. 334.

<sup>263</sup> Ibid.

retorna sempre à tarefa da interpretação. Aliás, a história da filosofia seria justamente a história daqueles entrelaçamentos entre os enigmas: a filosofia não pode nunca prescindir de retomá-los porque mesmo o menor dos nexos pode ajudar a completar a trama que transforma as cifras em um texto.<sup>264</sup> Esta rápida reconstrução dos primeiros argumentos do texto de Adorno já nos remete ao espectro de categorias da filosofia da história benjaminiana: aqui já estão, principalmente, as idéias de *cifra* e *enigma* como modelo e material do que é o real para o pensamento.<sup>265</sup>

Antes de sucumbirmos à tentação de aproximar as idéias de interpretação e cifra do universo da teoria musical, convém explicitar o que Adorno visa com essas hipóteses. A idéia central de todo o projeto encontrado em “A atualidade da filosofia” poderia ser resumida na tese de que o real não é um objeto para o sujeito, mas é um enigma do qual o próprio pensamento faz parte. Para salientar a tese, já tomando como traço do pensamento as categorias de cifra e enigma, Adorno utiliza uma imagem rica: a filosofia ilumina como um relâmpago o enigma e *isso*, o clarão, é sua solução.<sup>266</sup> Não se trata, enfim, de dizer o que está *atrás* do enigma, mas de ver o *próprio* enigma. E, por isso, Adorno conclui que não é tarefa da filosofia expor ou justificar um sentido ou mostrar a realidade como sendo “com sentido”. A razão desse impedimento – a filosofia não vê nem doa sentido – está em uma ruptura no

---

<sup>264</sup> Ibid. Cf. a apresentação do problema da *decifração* por BONß, “Empirie und Dechiffrierung...”, p. 204-210.

<sup>265</sup> Para o *cotejo* dessas idéias em Adorno e Benjamin, cf. KRAMER, *Rätselfragen und wolkige...*, p. 102-129.

<sup>266</sup> Ibid., p. 335.

próprio ser: mesmo que nossa percepção forme figuras, o mundo – que delas difere – não as forma, de modo que o texto que a filosofia deve ler é sempre um fragmento que nossa percepção toma do mundo. Logo, a solução de um enigma é a reconfiguração de suas partes, não a (impedida, bloqueada) reconstrução do todo. E se o que gera qualquer resposta é uma reorganização das peças, a pergunta “morre” com a solução, mas “nasce” como novo enigma.

Em vista dessas questões, Adorno pode sintetizar a tarefa da filosofia: a filosofia deve dispor os seus elementos – que recebe das ciências – em constelações cambiantes [*wechselnde Konstellationen*], deve organizá-las em “ordenações experimentais cambiantes” [*wechselnde Versuchsanordnungen*] até que formem uma figura, que seja legível como resposta enquanto a pergunta desaparece.<sup>267</sup> Conclui Adorno, a tarefa da filosofia é interpretar uma realidade carente de intenções mediante a construção *constelatória* de figuras e imagens, e não investigar intenções ocultas ou preexistentes na realidade. Tal tarefa, que Adorno atribui ao materialismo, surge, portanto, como interpretação do que carece de intenção mediante composição dos elementos isolados e posterior iluminação do real por meio dessa interpretação. Adorno ressalta que esse programa depende de abrir mão radicalmente de afirmar o “sentido” do que é interpretado e, a partir dessa renúncia, realizar a combinação dos elementos mínimos [*Zusammenstellung des Kleinsten*]. Essa seria a tarefa da *interpretação filosófica*.<sup>268</sup> Daí, Adorno pode resumir qual seria o resultado de uma filosofia da interpretação: formular corretamente as tarefas

---

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Ibid., p. 336.

filosóficas, levando a uma situação em que as questões filosóficas herdadas não seriam enfrentadas, como tantas vezes se fez, através de idéias supra-históricas, e sim com o recurso a construtos históricos cambiantes. Isso nos leva a apresentação da concepção benjaminiana de história já reconfigurada por Adorno: a história não é o lugar de onde as idéias ascendem – as imagens históricas são em si mesmas semelhantes a idéias, com o senão de que constituem uma verdade, em sua relação, que é carente de intenção e, portanto, não condizem com a hipótese de que a verdade apareça como intenção na história.<sup>269</sup> Aqui há uma clara correlação entre o método de interpretação filosófica e a construção constelatória de figuras e imagens históricas: essas não formam o sentido do real, mas dissolvem seus problemas – exatamente como a solução de um enigma – e reordenam o espaço compreensivo; elas não se encontram prontas na história, mas são produzidas pelo homem e se justificam ao demolir, como um raio, a realidade provisoriamente apreendida. Nessa medida, como produtos da razão humana, as figuras e imagens históricas seriam *modelos* que imitam [*nachahmen*] a realidade.<sup>270</sup> Em conseqüência, é possível afirmar que aquela dupla referência da categoria de constelação como princípio composicional – na arte e na filosofia –, que no momento do “projeto vienense” ainda estava em desenvolvimento, já está agora com os dois pés firmemente plantados. Daí, como consecução do projeto de uma “crítica materialista” – que se abria para Adorno a partir da reconstrução da tarefa benjaminiana da “grande crítica” –, a conferência “A atualidade da filosofia” leva-nos

---

<sup>269</sup> Ibid., p. 338. Sobre a relação entre imagens e história em Benjamin e a reconstrução por Adorno, ver HILLACH, “Dialektisches Bild”, in OPITZ; WIZISLA (Orgs.), *Benjamins Begriffe*, vol. 1, p. 186-229.

<sup>270</sup> Ibid., p. 341.

à compreensão do movimento de negação que move o pensamento de Adorno: no breve período que a separa dos últimos artigos para a revista “Anbruch”, do final de 1930, Adorno reconhece na constelação o meio privilegiado para a consolidação do sentido da interpretação filosófica; isso só se dá porque Adorno, ao reconhecer no problema da verdade de *interpretação* a especificidade da música, é obrigado a rever aspectos nodais de sua expectativa crítica.

Se nos voltarmos para o projeto de *Para uma teoria da reprodução musical*, teremos que imediatamente observar que essa brevíssima reconstrução da conferência do jovem Adorno apresenta tantos pontos de contato com as bases do projeto que parece inconcebível que Adorno não tenha conseguido levá-lo a cabo. A compreensão desse problema ocupará nossos esforços de agora em diante.

Não obstante a tarefa inconclusa, Adorno produziu, entre 1945 e 1966, material suficiente para informar uma exposição do núcleo de tal projeto, marcado pela inflexão entre os esquemas de 1927 e 1946, inaugurada por “A atualidade da filosofia”. Além dos dois esquemas,<sup>271</sup> o volume de *Para uma teoria da reprodução musical* é composto de cinco conjuntos de anotações: um extenso volume de notas escritas entre 1946 e 1959,<sup>272</sup> uma coleção de fragmentos escritos antes de 1946 ou depois de 1959,<sup>273</sup> um esboço escrito em 1949 e suas revisões,<sup>274</sup> o já mencionado

---

<sup>271</sup> “Erstes Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315 e “Zweites Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315-316.

<sup>272</sup> “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 9-203.

<sup>273</sup> “Aufzeichnungen II”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 204-211.

material que desdobra o esquema de 1946<sup>275</sup> e um apontamento para um curso dado em 1954.<sup>276</sup> O que se segue é o esforço de aproximar o conteúdo dessas anotações e o cerne da conferência de 1931, a fim de mostrar que uma mudança de diagnóstico, já encontrada em germes nessa última, atinge frontalmente o penoso projeto e ata um nó górdio ao qual Adorno se dedicará até o fim.

Adorno fundamenta seu projeto no reconhecimento de que o problema da interpretação se ergue entre o que a obra musical rigidamente determina e o que a obra somente sugere. Nas notas, esquemas e esboços de *Para uma teoria da reprodução musical*, Adorno argumenta que o ponto de fuga dessa questão envolve afirmar que a verdade da interpretação não reside na história, ou em seu resgate, mas é a história que é imanente à verdade da interpretação.<sup>277</sup> Essa passagem, que tem papel central no esboço de 1949 do inconcluso projeto de Adorno, pode ser compreendida a partir do seguinte argumento: se há um modo capaz de gerar uma interpretação verdadeira de uma obra, ele está articulado à dinâmica interna desta e se revela como a incorporação de aspectos determinados por seu devir histórico, ou seja, se refere à essência da obra, entendida como seu desdobramento no tempo.<sup>278</sup>

---

<sup>274</sup> “Entwurf”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 215-286, “Überarbeiteter Anfang des Entwurfs”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 287-295 e “Gliedernde Stichworte zu den Kapiteln 2, 4 und 5 des Entwurfs”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 296-297.

<sup>275</sup> “Materialien zur Reproduktionstheorie”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 299-312.

<sup>276</sup> “Stichworte zum Darmstädter Seminar”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 317-326.

<sup>277</sup> Cf. *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 218-219.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 206. Cf. CARVALHO, “A partitura como ‘espírito sedimentado’: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”, in DUARTE et al. (Orgs.), *Theoria Aesthetica*, Escritos, 2005. Como o volume *Para uma teoria da reprodução musical* só foi publicado em 2001, ainda são raros os estudos consistentes sobre esses fragmentos. O texto de Carvalho, originalmente uma conferência, trata apenas do esboço de 1949.

A conseqüência mais imediata dessa tese é que as interpretações falsas são aquelas que impõem *externamente* modos canônicos de interpretação: seja porque buscam a restauração das condições de produção da obra, ignorando sua historicidade intrínseca, seja porque pressupõem que a objetividade da obra sobrevive na notação. Além disso, já que mesmo o cânone tende a mudar, por refletir a história da interpretação da obra, então o reconhecimento dessa mediação histórico-dialética entre a obra e sua interpretação tem como corolário a defesa de que qualquer mudança na interpretação só é verdadeira se responde a um problema revelado na estrutura interna da obra, o que determina uma muito particular conformidade a fins: mesmo a mudança é conforme a leis, que são objetivamente determinadas e que vêm à tona na interpretação verdadeira.<sup>279</sup> Assim, é possível compreender por que para Adorno a história não apenas é imanente à verdade da interpretação, como é da obra seu “substrato essencial”,<sup>280</sup> o que lega à interpretação a possibilidade de compreensão do sentido tanto da obra como da história. Logo, toda obra musical aparece como um problema dirigido ao presente; o gesto imanente da música é sempre “no presente”, é sempre atualidade: a obra é um evento histórico que corre o risco de perder seu sentido quando diluída no cânone ou quando tomada como evento pronto e acabado. Logo, do mesmo modo

---

<sup>279</sup> Cf. *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 263.

<sup>280</sup> *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 259.



que a interpretação verdadeira é inconclusa, a obra também é, e necessariamente.<sup>281</sup>

É possível reconhecer a filosofia da história de Benjamin nesse princípio da obra como evento inconcluso voltado para a atualidade. No entanto, podemos reconhecer também na demarcação do sentido da obra como co-dependente do princípio da interpretação verdadeira a elaboração adorniana da influência de Benjamin, como visto em “A atualidade da filosofia”. Ou seja, se retomarmos o que apresentamos acima, particularmente o princípio de que a solução de um enigma se realiza na reconfiguração de seus elementos, então a idéia da obra como um problema – a não permanência de *uma* interpretação (no cânone) como a verdadeira – é correlativa ao princípio de que a solução de um enigma sempre gera um novo enigma. Logo, há um parentesco entre a tarefa de uma interpretação filosófica, esboçada em “A atualidade da filosofia”, e o modo de uma interpretação verdadeira, projeto de *Para uma teoria da reprodução musical*: ambos partem da renúncia à afirmação de um sentido prefigurado na história e, assim sendo, determinam que só o recurso a construtos (históricos) cambiantes permite uma provisória compreensão, seja da obra, seja do real. Com isso, esclarece-se o rumo da inflexão entre os esquemas de 1927 e 1946: embora no primeiro desses esquemas – bem como no artigo de 1925 – não se desconheça o dilema da interpretação verdadeira, o que o governa é um princípio ainda marcado pela expectativa de que o liame entre estética e filosofia da história seja suficiente para orientar a interpretação de uma obra que,

---

<sup>281</sup> Cf. o desdobramento desse ponto em CARVALHO, “A partitura como ‘espírito sedimentado’...”, p. 205-207.

nomeadamente, teria seu limite *fixado* pela composição; por sua vez, o que se mostra na conferência “A atualidade da filosofia” e no segundo esquema é a tese de que a obra, como a história, não se resolve em si mesma, e por causa dessa insuficiência constitutiva caberia justamente à interpretação orientar a sempre provisória compreensão do enigma que ambas representam. Sendo assim, esse novo esquema abandona a pretensão de suscitar uma teoria da interpretação capaz de revelar o sentido da obra como composição, tomando, em contrapartida, a orientação de que é na reconfiguração de seus elementos mínimos que se encontra a possibilidade de suspender, provisoriamente, uma falsa atribuição de sentido. Disso decorre a inflexão musicológica que afasta os dois esquemas. Ressalte-se, contudo, que tal inflexão não sugere uma cesura entre os dois momentos, mas meramente reflete uma alteração de diagnóstico: o que “A atualidade da filosofia” inaugura e os trabalhos dos anos 40 concluem é a dúvida em relação à possibilidade do intérprete encontrar um sentido ou intenção que resida como traço constitutivo *da* obra ou *na* história. Mais precisamente, ao longo das décadas de 30 e 40, Adorno se torna mais e mais atento ao fetichismo da linguagem envolvido em certos usos de expressões como “obra”, “composição”, “história” e “real”, que, ao aludir a uma unidade, parecem garantir o acesso àquilo que elas representam. É essa confiança no uso “legítimo” da razão, presente no artigo de 1925 e no esquema de 1927, que cede lugar ao esforço de reflexão que ganhará forma, claro, na *Dialética do esclarecimento*, concluída no período que vai do esquema de 1946 ao esboço de 1949 de *Para uma teoria da reprodução musical*. Assim, a emergência da dinâmica entre história e enigma como centro do problema da interpretação verdadeira responde a um diagnóstico que se pode resumir na seguinte passagem da *Dialética do esclarecimento*:

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 [conceitual] de oposição. [...] Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contém o germe para aquela regressão que hoje se dá por toda parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino.<sup>282</sup>

No caso do esboço de 1949 que agora acompanhamos, o que Adorno sugere é que, em vez de se decidir pelo objetivismo ou pelo subjetivismo, polêmica que recobre o problema da interpretação canônica, um intérprete que busque a verdade da interpretação deve participar da constituição da obra, o que significa dizer que, rigorosamente, ela não existe independentemente da atividade reflexiva expressa pela interpretação. Esse passo depende de uma hipótese defendida por Adorno desde os primeiros esboços sobre a teoria da interpretação, a de que não há identidade entre a obra e o texto notado, a partitura.<sup>283</sup> O corolário dessa hipótese é que o que deve mover o intérprete não é a leitura do texto notado, inscrito na partitura, e tampouco a investigação da intenção do compositor, mas a busca da decifração – justamente no espaço da indeterminação do texto notado – do ideal sonoro que o gesto do compositor visa capturar e que somente a interpretação pode exprimir.<sup>284</sup> Em conseqüência, uma vez que a obra, como vimos, é necessariamente inconclusa, Adorno pode afirmar que “a idéia da reprodução musical é a cópia

---

<sup>282</sup> ADORNO; HORKHEIMER, *Dialektik der Aufklärung*, GS 3, p. 12-13; trad. ADORNO; HORKHEIMER, *Dialética do esclarecimento*, p. 12-13.

<sup>283</sup> O desenvolvimento dessa hipótese ocupa um grande trecho do esboço de 1949. Cf. esp. “Entwurf”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 221-241. Cf. tb. “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 69-75, 183-184.

<sup>284</sup> “Entwurf”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 241-242.

[Kopie] de um original não existente” ou, em outra formulação, “a reprodução verdadeira é a imitação [Nachahmung] de um original não existente”.<sup>285</sup> Logo, a verdade da interpretação *devolve* à obra o seu sentido musical e somente por isso preserva a condição de autonomia que a define como arte. Aqui encontramos um processo ambivalente: por buscar fixar um sentido, o texto notado é um pólo de heteronomia que se impõe à interpretação; ao mesmo tempo, na medida em que a interpretação, por se dirigir ao “original não existente”, escapa a esse sentido fixado pelo texto, então o texto notado é o que garante a autonomia e a verdade da interpretação (e da obra).<sup>286</sup> É essa curiosa dialética da interpretação musical que leva Adorno a afirmar que o texto notado é “enigma insolúvel e princípio de sua solução”,<sup>287</sup> ao que podemos acrescentar: de modo semelhante ao que as figuras e imagens históricas são para a interpretação filosófica, conforme o modelo apresentado em “A atualidade da filosofia”, que ganha na categoria de constelação sua forma definitiva.

A análise de uma outra questão-chave da teoria da reprodução de Adorno permite que se compreenda a aproximação entre essas duas formas da interpretação. Como derivação dos princípios recém descobertos – o da insuficiência da notação e o da renúncia à afirmação de sentido ou intenção – Adorno dedica uma parte substantiva do esboço de *Para uma teoria da reprodução musical* à explicitação da seguinte

---

<sup>285</sup> Ibid., p. 243 e 269. Cf. tb. *Ästhetische Theorie*, GS 7, p. 204 e 347; trad. *Teoria estética*, p. 156-157 e 262.

<sup>286</sup> Ibid. Cf. tb. “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 74-75.

<sup>287</sup> “Entwurf”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 241.

tese: “a música é uma linguagem não-intencional” e, exatamente por isso, difere da linguagem.<sup>288</sup> O limite que define a música como linguagem diz respeito ao que me referi acima como sendo o gesto imanente da música: por mais que a música se submeta à notação, que a fixa, ela só o faz para preservar o gesto do compositor, que corria o risco de desaparecer na interpretação. A esse gesto original, no qual, como vimos, vive um ideal sonoro, corresponde o que Adorno chama de elemento mimético ou gestual. A compreensão de todos os desdobramentos dessa questão exigiria um esforço que não faremos aqui.<sup>289</sup> No entanto, cabe ressaltar que enquanto os outros elementos da música<sup>290</sup> são instâncias que tendem a *fixar* a interpretação, o resgate do elemento mimético – por apontar para um ideal que *supera* a intenção do compositor – é o passo que a *liberta* e, portanto, garante a verdade da interpretação. O argumento completo envolvido nesse passo é o seguinte: a interpretação verdadeira, como vimos, aviva aspectos relativos à insuficiência constitutiva da obra e a configura como enigma; ora, se é ao elemento mimético que corresponde aquilo que escapa ao compositor – o vínculo entre música e natureza apenas indicado pelo gesto –, então a irrupção do mimético *na notação* representa o espaço da autonomia da interpretação frente à obra, o que justamente confere sentido a ela porque, ao repor a obra como um problema, sublinha sua história, seu “substrato essencial”. Assim, o elemento mimético se

---

<sup>288</sup> Ibid., p. 221.

<sup>289</sup> Cf. *ibid.*, p. 221-230. Cf. também “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 88-94 e 122-127. Para essa análise, principalmente no que se refere aos elementos que constituem a escrita musical, cf. CARVALHO, “A partitura como ‘espírito sedimentado’...”, p. 212-217 e 220-222.

<sup>290</sup> O significacional ou material, que diz respeito às estruturas e a notação do material musical, e o idiomático ou lingual, que diz respeito à tradição e aos cânones de composição e interpretação. Cf. as passagens acima e o plano geral dos elementos em “Stichworte zum Darmstädter Seminar”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 321-322.

confirma como sede da possibilidade utópica representada pela música uma vez que é por via dele que a obra vai além de si mesma e, por isso, resguarda uma autonomia ausente de outras esferas da cultura.

Aqui reencontramos a dialética da notação musical em uma configuração que nos conduz a um paralelo crucial entre o projeto de *Para uma teoria da reprodução musical* e a conferência “A atualidade da filosofia”: em ambos, o princípio da interpretação visa, fundamentalmente, recuperar o que foi esquecido, seja pelo cânone musical, seja pelas explicações históricas. Para ambas, interpretação musical e filosófica, interpretar tem como implicação encarar o objeto como um enigma cuja solução – provisória porque se desdobra no tempo – reordena a compreensão apreendida e, com isso, rememora os traços suprimidos pela fixação de um sentido. Logo, a teoria da interpretação em jogo busca evitar a *reificação* de seu objeto, já que, em passagem conhecida da correspondência entre Adorno e Benjamin, “toda reificação [*Verdinglichung*] é um esquecimento”.<sup>291</sup> Assim, entende-se que se a interpretação encara seu objeto como enigma – em “A atualidade da filosofia”, a essa cabe a tarefa de organizar, em “constelações cambiantes”, as “figuras enigmáticas do existente”, enquanto em *Para uma teoria da reprodução musical*, o texto notado é “enigma insolúvel e princípio de sua solução” –, então o que ela visa é preservar o espaço utópico de um estado de coisas não reificado. E isso se faz na medida em que se recupera, na dialética entre o sujeito e o objeto da

---

<sup>291</sup> Carta número 117 de Adorno, datada de 29/2/1940, em ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 417. Cf. essa mesma formulação em “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 71 e a formulação paralela em “Entwurf”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 226: “toda reificação remete para um esquecido”.

interpretação, o elemento de não-identidade que se perde na reificação da obra em um cânone, que a resume em um estilo ou época, ou na reificação de uma figura histórica em um conceito, que atribui intenção à história. Logo, estamos já em plena vigência da categoria de constelação, tanto como procedimento metódico, quanto como princípio composicional. Esse problema, especialmente seu desdobramento para a relação entre utopia e não-identidade que recobre toda a obra do Adorno tardio, já germina, como se vê, em textos de sua juventude, o que nos devolve ao problema inicial.

Em larga medida, a realização de *Para uma teoria da reprodução musical* não seria mais que o desenvolvimento do que encontramos em “A atualidade da filosofia” aplicado ao problema musical. Ao que parece, uma tarefa de fácil solução para Adorno. No entanto, Adorno morreu sem concluir esse projeto que povoa suas notas pessoais, esboços e cartas como um espectro. Embora parte dessas questões tenha sido tratada em textos que foram publicados em vida,<sup>292</sup> o imenso material produzido durante cinquenta anos permaneceu inédito, só vindo a lume na publicação do espólio. Qual o motivo? A solução desse enigma depende da atenção à constelação de textos formada pelo artigo de 1925, referência das incursões musicais da década de 30, o esquema de 1927, base do projeto, e a conferência de 1931, marca da apropriação das categorias capazes de realizá-lo. Como todo enigma, este também

---

<sup>292</sup> Algumas análises pontuais do problema da *reprodução musical* podem ser encontradas dispersas na obra. As mais relevantes são as seguintes: “Kritik des Musikanten”, GS 14, p. 106; “Zur Musikpädagogik”, GS 14, p. 123; *Komposition für den Film*, GS 15, p. 53; *Moments musicaux*, “Vorrede”, GS 17, p. 10; “Musikalische Aphorismen”, GS 18, p. 44; “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, GS 18, p. 752-756; “Musiklexikon ohne Staub”, GS 19, p. 414; “Drei Dirigenten”, GS 19, p. 457; “Musikstudio”, GS 19, p. 521; “Reflexionen über Musikkritik”, GS 19, p. 582; “Die Geschichte der deutschen Musik von 1908 bis 1933”, GS 19, p. 623-624 e 629; “Berg und Webern”, GS 20.2, p. 783.

contém sua própria solução, na reconfiguração de suas partes. O que ocorre é que embora Adorno fale de uma teoria da *reprodução* musical, tanto no artigo “Sobre o problema da reprodução”, quanto no “Primeiro esquema”, o que ele esboça em ambos e desenvolve no restante do projeto e, por outros motivos, na conferência “A atualidade da filosofia” é o que *hoje* chamaríamos de uma teoria da *interpretação*. E *presto*: eis o clarão.

Nos textos de 1925 e 1927, Adorno utiliza indistintamente os termos reprodução e interpretação e essa ambigüidade não se dissolve nem mesmo se – por atribuição, visto que Adorno não faz essa distinção – nós entendêssemos a reprodução como o fato dado do qual a interpretação é o processo. Com efeito, essa ambigüidade não se funda em falta de cuidado argumentativo por parte de Adorno, mas em questões históricas: à época, a distinção não era relevante e os termos eram sinônimos no uso cotidiano da língua alemã. Em função disso, mesmo se levarmos em conta o fato de Adorno já esboçar em ambos os textos uma análise tópica do problema da *mecanização*,<sup>293</sup> entende-se que Adorno os use indistintamente.<sup>294</sup> O que ocorre é que somente a partir de 1936, no momento em que o debate entre Adorno e Benjamin ganha uma inflexão definitiva, fundamentada nas críticas do primeiro ao

---

<sup>293</sup> Cf. “Zum Problem der Reproduktion”, GS 19, p. 444 e, especialmente, “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 175 e 184-186.

<sup>294</sup> Um trabalho interessante seria acompanhar as ocorrências dos dois termos e procurar estabelecer um contraste entre os sentidos a partir dos usos. Para tanto, em um levantamento que não se pretende exaustivo, as passagens mais significativas são as seguintes: “Aufzeichnungen I”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 69-73, 154-155 e 184-186; “Entwurf”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 219-221, 238-239, 243, 268-269 e 296-297; “Erstes Schema” e “Zweites Schema”, *Zu einer Theorie der musikalischen...*, p. 315-316. Esse levantamento parece confirmar que os termos eram sim tratados como sinônimos, embora se verifique a mais rigorosa não equivalência entre eles em um dos seus usos: na expressão “reprodução mecânica”.



célebre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”,<sup>295</sup> começa a ficar claro para Adorno que a aproximação entre *interpretação* e *reprodução* – em função de injunções historicamente determinadas – não pode mais ser sustentada sem que se trate do problema aberto pelo ensaio de Benjamin. Esse novo diagnóstico não apenas é outra das marcas do fim desse momento da filosofia de Adorno, sua chamada fase benjaminiana, e abre sua fase madura, na qual ele desenvolve a maior parte das anotações que viriam a compor o material de *Para uma teoria da reprodução musical*, como determina que, entre outros, os produtos da recém “descoberta” indústria cultural se vissem proscritos. As razões dessa demarcação se apóiam, justamente, no espaço que se ergue entre as categorias de “interpretação” e “reprodução”.<sup>296</sup>

Ora, uma vez que é a categoria de constelação, segundo seus diferentes modos, que carrega a possibilidade de compreensão das demais categorias do pensamento de Adorno, posto que é a ela que se reporta a persistente reconfiguração do sentido dos termos, então poderíamos também reencontrar na compreensão tardia de sua centralidade por Adorno a explicitação do que move seu pensamento: a negação determinada dos momentos, guiada pelos diagnósticos. Sendo assim, também seria possível afirmar que a relação entre arte e filosofia, que ganha no jovem Adorno uma primeira formulação, mesmo tendo na contraposição entre *Dialética negativa* e

---

<sup>295</sup> BENJAMIN, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, Erste Fassung, *Gesammelte Schriften* I.2, p. 431-469. O trabalho de Benjamin foi extensamente debatido nas cartas entre ambos, sobretudo das cartas de número 43-47, 51, 55, 88, 102-103, 106 e 111-112, em ADORNO; BENJAMIN, *Briefwechsel 1928-1940*, p. 161ss, 184-185, 194, 278, 319ss, 346, 384-386.

<sup>296</sup> O desdobramento dessa questão é especialmente importante para as análises em chave musicológica. Cf. p.ex. ZEHENTREITER, “Innere Vorstellung und Nachschaffen. Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation”, disponível em <http://www.velbrueck-wissenschaft.de/magazin.php>.

*Teoria estética* sua forma mais acabada, não perde de vista algo descoberto prematuramente: o princípio de que o enigma é condição necessária tanto da crítica filosófica quanto da obra de arte; e não por gosto do mistério, mas porque o exercício do pensamento se vê bloqueado pelos seus próprios meios e, não obstante, deve fidelidade à figura da reconciliação, no não-idêntico e na promessa de felicidade. Justamente por isso, a “solução” que demos à transição entre dois momentos da obra de Adorno não apenas gera demarcações e abre outros momentos, como exige que cada análise modelar seja vista como o que é: uma interpretação, isto é, uma recomposição dos momentos dialéticos que constituem a obra de Adorno. Portanto, a fecundidade de nossa chave de leitura não se mostra de outro modo que através da abertura de novas análises modelares. Se o que se vê no parágrafo anterior é o primeiro passo em direção a um novo momento, motivado por um novo diagnóstico, então podemos nos dar por satisfeitos: que se recomponha o ensemble de análises modelares. Não aqui, nesta tese, mas por essa chave de leitura.

## CONCLUSÃO

O que significa interpretar? A resposta de Adorno a esse problema desdobra-se em duas questões: o que faz a crítica? O que é a verdade? Por seu turno, a resposta que demos à tarefa que essas questões legam à tradição de interpretação centrou-se na descoberta da relação intrínseca entre a categoria de constelação e as análises modelares: a atenção àquela, como meio dessas, permite que se acompanhe a *composição* de cada uma das respostas que, segundo diagnósticos e momentos distintos, ilumina e reconfigura o enigma aberto pela própria obra de Adorno. Além disso, posto que se entenda que, para Adorno, a realização do que é visado pela filosofia e prometido pela arte permanece bloqueado, então também se entende porque apenas a persistente fidelidade ao que escapa a cada momento pode cumprir a tarefa do pensamento, preservar seu instante utópico. Justamente por isso, elaboramos uma chave de leitura que nos permitisse fazer a recomposição da série de figuras que, a cada momento, por sua insuficiência constitutiva, negam-se determinadamente. Essa chave nos abriu a possibilidade de ver na obra de Adorno não apenas um anti-sistema, mas um anti-sistema que se constrói como um ensemble de análises modelares. Finalmente, como o sentido da categoria de constelação se desdobra na necessidade de se compreender as análises modelares à medida que essas são recompostas pela atividade de interpretação, tal chave de leitura se realizou como um tratamento constelatório da obra de Adorno.

Uma implicação secundária desse tratamento refere-se à possibilidade de intervir no debate acerca da atualidade de Adorno. Uma vez que, conforme os resultados do primeiro capítulo, responder por sua atualidade é na verdade responder pela atualidade de seu diagnóstico, o que, por sua vez, conforme os resultados do segundo capítulo, equivale a reconhecer na múltipla face da constelação o metro dessa resposta, então comprovar a atualidade do seu pensamento ou decidir-se pela atualização de seus momentos é passo que se dá conforme a composição da constelação resguarde, ou não, a constelação presente de objetos. Porém, como vimos no terceiro capítulo, essa constelação objetiva se altera em função de questões concretas, historicamente determinadas, o que significa que a atualidade do pensamento de Adorno é sempre sua atualização e que uma interpretação é, na verdade, uma recomposição de seus termos. Entendemos que é nessa sustentada reconstrução própria à dinâmica do procedimento constelatório que se pode manter a fidelidade à promessa de expressão do não-idêntico que pontua a reflexão de Adorno, ou seja, interromper esse movimento, supor a inexorabilidade de uma composição constelatória ou de um diagnóstico, significa trair sua intenção. Em outros termos, a atenção aos momentos abarca tanto a responsabilidade para com o princípio anti-sistemático que move a filosofia de Adorno, como o cuidado para com o princípio de crítica imanente e negação determinada que remonta a suas intuições originais. Logo, é a um esforço de composição, e não de reprodução, que deve se reportar uma leitura de sua obra que se pretenda fecunda.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de M. França. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Edição de Rolf Tiedemann. 20 vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Versão digital da edição das obras completas, sob licença da editora Suhrkamp. Berlin: Directmedia, 2003. (Digitale Bibliothek, vol. 97).

ADORNO, Theodor W. *Metaphysik: Begriff und Probleme*, in *Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV, Vorlesungen, vol. 14. Edição de Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Reflexões a partir da vida danificada. Tradução de L. E. Bicca, revisão de G. Almeida. São Paulo: Ática, 1992.

ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais*. Modelos críticos 2. Tradução de M. H. Ruschel, supervisão de A. Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Philosophische Terminologie*. 2 vols. 8.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Tradução de A. Wernet e J. M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Tradução de C. Fortea. Madrid: Cátedra, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de A. Morão. Lisboa: Edições 70, [1993?].

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Seleção de Z. Loparic e O. F. Arantes. São Paulo: Abril, 1975. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor W. *Theodor W. Adorno*. Organização de Gabriel Cohn. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

ADORNO, Theodor W. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, in *Nachgelassene Schriften*, Abteilung I, vol. 2. Edição de Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, Walter. *Briefwechsel 1928-1940*. Edição de Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

AGAWU, Kofi. "What Adorno makes possible for music analysis". *Nineteenth Century Music*, Davis, vol. 29, n. 1, p. 49-55, 2005.

ALLEN, Richard W. "The aesthetic experience of modernity: Benjamin, Adorno, and contemporary film theory". *New German Critique*, New York, n. 40, p. 225-240, 1987.

ALLKEMPER, Alo. *Rettung und Utopie*. Studien zu Adorno. Paderborn: Schöningh, 1981.

ALMEIDA, Jorge. *Música e verdade. A estética negativa de Theodor Adorno*. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

ANDRAE, Thomas. "The culture industry reconsidered. Adorno on film and mass culture". *Jump Cut*, Berkeley, n. 20, p. 34-37, 1979.

ARANTES, Paulo E. *Hegel – a ordem do tempo*. São Paulo: Polis, 1981.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 10520*: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 14724*: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023*: informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6024*: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6027*: informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6028*: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6029*: informação e documentação: livros e folhetos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6032*: abreviação de títulos de periódicos e publicações seriadas. Rio de Janeiro, 1989.

BARBOSA, Ricardo. *Dialética da reconciliação*: estudo sobre Habermas e Adorno. Rio de Janeiro: Uapê, 1996.

BAUER, Karin. *Adorno's Nietzschean narratives: critiques of ideology, readings of Wagner*. New York: SUNY, 1999.

BAUGH, Bruce. "Left-wing elitism: Adorno on popular culture". *Philosophy and literature*, Baltimore, n. 14, p. 65-78, 1990.

BAYERL, Sabine. *Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache*. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: K&N, 2002.

BEHRENS, Roger. "A dialética negativa da negação determinada. Algumas implicações estéticas na teoria crítica da sociedade de Theodor W. Adorno", in DUARTE, Rodrigo et al. (Orgs.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

BEHRENS, Roger. *Adorno-ABC*. Leipzig: Reclam, 2003.

BEHRENS, Roger. *Krise und Illusion*. Beiträge zur kritischen Theorie der Massenkultur. Münster: Lit, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. 7 tomos. 3.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Tradução de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de S. P. Rouanet et al. 3 vols. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco alemão*. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERNSTEIN, Jay. "Art against enlightenment: Adorno's critique of Habermas", in BENJAMIN, Andrew (Ed.). *The problems of modernity*. Adorno and Benjamin. Reimpressão. London; New York: Routledge, 1992.

BÉTHUNE, Christian. *Adorno et le Jazz*. Analyse d'un déni esthétique. Paris: Klincksieck, 2003.

BOLLE, Willi. "Geschichte", in OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs.). *Benjamins Begriffe*, vol 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

BOLTE, Gerhard. *Von Marx bis Horkheimer*. Aspekte kritischer Theorie im 19. und 20. Jahrhundert. Darmstadt: WBG, 1995.

BONß, Wolfgang. "Empirie und Dechiffrierung von Wirklichkeit. Zur Methodologie bei Adorno", in FRIEDEBURG, Ludwig von; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*. 3.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

BORRADORI, Giovanna. *A filosofia americana*. Conversações com Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre e Kuhn. Tradução de A. Lorencini. São Paulo: UNESP, 2003.

BOZZETTI, Mauro. *Hegel und Adorno*. Die kritische Funktion des philosophischen Systems. Freiburg i.B.; München: Alber, 1996.

BUCHAR, Inés. “O conceito de material musical de Adorno e sua relação com o pensamento estético de Schönberg”, in DUARTE, Rodrigo et al. (Orgs.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. *The origin of negative dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. New York: Free Press, 1979.

CARVALHO, Mário. “A partitura como ‘espírito sedimentado’: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno”, in DUARTE, Rodrigo et al. (Orgs.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

CHIARELLO, Maurício. “O mal na trama da razão: breve apreciação da obra de Max Horkheimer em seu conjunto”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 100, p. 57-80, 1999.

CHIARELLO, Maurício. *Das lágrimas das coisas*: estudo sobre o conceito de natureza em Max Horkheimer. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Fapesp, 2001.

CLAUSSEN, Detlev. “Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos”, in DINER, Dan (Org.). *Zivilisationsbruch*. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.

CLAUSSEN, Detlev. *Theodor W. Adorno*. Ein letztes Genie. Frankfurt a.M.: Fischer, 2005.

COHN, Gabriel. *Crítica e resignação*: fundamentos da sociologia de Max Weber. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2000.

CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. Tradução de A. U. Sobral e M. S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

COOK, Deborah. *The Culture Industry Revisited*. London: Rowman & Littlefield, 1996.

DEMIROVIĆ, Alex. “Geist, der fliegen will. Adorno unterm Bann”, in SCHAFHAUSEN, Nicolaus et al. (Orgs.). *Adorno*. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Frankfurt a.M.: Lukas & Sternberg, 2003.



DEMIROVIĆ, Alex. *Der nonkonformistische Intellektuelle*. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

DEMMERLING, Christoph. *Sprache und Verdinglichung*. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

DIEDERICHSEN, Diedrich. "Zeichenangemessenheit: Adorno gegen Jazz und Pop", in SCHAFHAUSEN, Nicolaus et al. (Orgs.). *Adorno*. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Frankfurt a.M.: Lukas & Sternberg, 2003.

DUARTE, Rodrigo. "Expression as a philosophical attitude in Adorno". *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 100, p. 81-97, 1999.

DUARTE, Rodrigo. "Zurück in der Zukunft. Die kritische Theorie der Kulturindustrie und die 'Globalisierung'". *Zeitschrift für kritische Theorie*, Lüneburg, n. 10, p. 61-71, 2000.

DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

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

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FINLAYSON, James G. "The theory of ideology and the ideology of theory: Habermas contra Adorno". *Historical Materialism*, Leiden, vol. 11, n. 2, p. 165-187, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de L. F. A. Sampaio. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996.

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

FRIEDEBURG, Ludwig von; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*. 3.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Do conceito de *mímesis* no pensamento de Adorno e Benjamin". *Perspectivas*, São Paulo, n. 16, p. 67-86, 1993.

GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. "Thinking as gesture: A note on the dialectic of enlightenment". *New German Critique*, New York, n. 81, p. 143-152, 2000.

GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *So ist es*. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos 'Minima Moralia'. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

GLAUNER, Friedrich. "Gut ist, was Sprache findet. Sprache, Erkenntnis und Utopie", in AUER, Dirk et al. (Orgs.). *Die Gesellschaftstheorie Adornos: Themen und Grundbegriffe*. Darmstadt: Primus, 1998.

GÓMEZ, Vicente. El pensamiento estético de Theodor W. Adorno. Madrid: Cátedra, 1998.

GÖRTZEN, René. “*Dialektik der Aufklärung*. Eine Literaturübersicht”, in REIJEN, Willem van; SCHMID-NOERR, Gunzelin (Orgs.). *Vierzig Jahre Flaschenpost: ‘Dialektik der Aufklärung’ 1947 bis 1987*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987.

GÖRTZEN, René. “Theodor W. Adorno. Vorläufige Bibliographie seiner Schriften und der Sekundärliteratur”, in FRIEDEBURG, Ludwig von; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*. 3.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

GRENZ, Friedemann. *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.

HAACK, Susan. *Filosofia das lógicas*. Tradução de C. Mortari e L. H. Dutra. São Paulo: UNESP, 2002.

HABERMAS, Jürgen. “Bemerkungen zur Entwicklungsgeschichte des Horkheimerschen Werkes”, in SCHMIDT, Alfred; ALTWICKER, Norbert (Orgs.). *Max Horkheimer heute: Werk und Wirkung*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1986.

HABERMAS, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen*. 6.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*, vol. 1. 4.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema and experience: ‘The blue flower in the land of technology’”. *New German Critique*, New York, n. 40, p. 189-224, 1987.

HANSEN, Miriam. “Introduction to Adorno, ‘Transparencies on film’ (1966)”. *New German Critique*, New York, n. 24/25, p. 186-198, 1982.

HANSEN, Miriam. “Of mice and ducks: Benjamin and Adorno on Disney”. *The South Atlantic Quarterly*, Durham, vol. 92, n. 1, p. 26-61, 1993.

HEGEL, Georg W. F. *A fenomenologia do espírito*. Tradução de H. C. L. Vaz. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

HEGEL, Georg W. F. *Hauptwerke in sechs Bänden*. Edição compacta das *Gesammelte Werke*, sob licença da editora Felix Meiner. 6 vols. Darmstadt: WBG, 1999.

HEMLING, Steven. “Constellation and Critique: Adorno's constellation, Benjamin's dialectical image”. *Postmodern Culture*, Baltimore, vol. 14, n. 1, 2003. Disponível em: [http://muse.jhu.edu/journals/postmodern\\_culture/toc/pmc14.1.html](http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/toc/pmc14.1.html). Acesso em: maio de 2005.

HILLACH, Ansgar. "Dialektisches Bild", in OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs.). *Benjamins Begriffe*, vol 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

HIRSCH, Michael; MÜLLER, Vanessa Joan. "Vorwort", in SCHAFHAUSEN, Nicolaus et al. (Orgs.). *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen*. Frankfurt a.M.: Lukas & Sternberg, 2003.

HOHENDAHL, Peter U. *Prismatic thought: Theodor W. Adorno*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1995.

HONNETH, Axel. "Vorbemerkung", in HONNETH, Axel (Org.). *Dialektik der Freiheit*. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de G. A. Almeida. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

HULLOT-KENTOR, Bob. "Introduction to Adorno's 'Idea of natural-history'". *Telos*, New York, n. 60, p. 97-110, 1984.

HULLOT-KENTOR, Bob. "Title essay". *New German Critique*, New York, n. 32, p. 141-150, 1984.

HUSSERL, Edmund. *Logische Untersuchungen*. 3 vols. Tübingen: Max Niemeyer, 1968.

HUYSSSEN, Andreas. "Postmoderne – eine amerikanische Internationale?", in HUYSSSEN, Andreas; SCHERPE, Klaus R. (Orgs.). *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. 5.ed. Hamburg: Rowohlt, 1997.

JAMESON, Fredric. "Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism". *New Left Review*, London, n. 146, p. 53-92, 1984.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio. Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução de L. P. Rouanet. São Paulo: Unesp; Boitempo, 1997.

JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

JAY, Martin. *La imaginación dialéctica: historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Tradução de J. Curutchet. Madrid: Taurus, 1974.

JAY, Martin. *Permanent exiles. Essays on the intellectual migration from Germany to America*. New York: Columbia University Press, 1985.

JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução de R. Ventura. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

JOHANNES, Rolf. "Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie", in SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Org.). *Soziologie im Spätkapitalismus: zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: WBG, 1995.

KAGER, Reinhard. "Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des 'musikalischen Materials'", in KLEIN, Richard; MAHNKOPF, Claus-Steffen (Orgs.). *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

KAISER, Gerhard. *Benjamin. Adorno*. Zwei Studien. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1974.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de V. Rohden e U. B. Moosburger. 3.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

KANT, Immanuel. *Werke in zehn Bänden*. Reimpressão da *Kant-Studienausgabe*, edição de Wilhelm Weischedel. 10 vols. Darmstadt: WBG, 1983.

KAUFMANN, David. "Beyond use, within reason: Adorno, Benjamin and the question of theology". *New German Critique*, New York, n. 83, p. 151-173, 2001.

KEMPER, Peter. "Der Rock ist ein Gebrauchswert. Warum Adorno die Beatles verschmähte". *Merkur*, Stuttgart, vol. 35, n. 9/10, p. 890-902, 1991.

KÖNIG, Hans-Dieter. "Methodologie und Methode tiefenhermeneutischer Kulturforschung in der Perspektive von Adornos Verständnis kritischer Theorie", in KÖNIG, Hans-Dieter (Org.). *Neue Versuche, Becketts Endspiel zu verstehen: Sozialwissenschaftliches Interpretieren nach Adorno*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

KRAMER, Sven. *Rätselfragen und wolkige Stellen*. Zu Benjamins Kafka-Essay. Lüneburg: zu Klampen, 1991.

KRAUSHAAR, Wolfgang. *Frankfurter Schule und Studentenbewegung – Von der Flaschenpost zum Molotow-Cocktail – Chronologie, Dokumente, Aufsätze*. 3 vols. Hamburg: Zweitausendeins, 1998.

KUEHN, Frank M. C. "Theodor W. Adorno – um clássico? Atualidade e relevância do pensamento adorniano para a musicologia brasileira". Palestra proferida no X *Colóquio de pesquisa PPGM*, organizado pela Uni-Rio, no Rio de Janeiro, em 18 de outubro de 2005. Cópia fornecida pelo autor.

LEBRUN, Gérard. *Passeios ao léu*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEPPERT, Richard. "On reading Adorno hearing Schubert". *Nineteenth Century Music*, Davis, vol. 29, n. 1, p. 56-63, 2005.

LÖBIG, Michael; SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Orgs.). *Hamburger Adorno-Symposion*. Lüneburg: zu Klampen, 1984.

LOUREIRO, Robson. "Considerações sobre o cinema na teoria crítica. Adorno e Kluge: um diálogo possível". *Impulso*, Piracicaba, vol. 16, n. 39, p. 123-134, 2005.

LÜDKE, Martin. "Über Beckett hinaus", in FRÜCHTL, Josef; CALLONI, Maria (Orgs.). *Geist gegen den Zeitgeist*. Erinnern an Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

LUTZ MÜLLER, Marcos. "Exposição e método dialético em 'O Capital'". *Boletim SEAF*, Belo Horizonte, n.2, p. 17-41, 1982.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de R. C. Barbosa. São Paulo: José Olympio, 1998.

MARAS, Konstadinos. *Vernunft- und Metaphysikkritik bei Adorno und Nietzsche*. 2002. Tese (Doutorado) – Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen, Tübingen, Alemanha.

MOURA, Carlos A. Ribeiro de. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo: Nova Stella, 1989.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. *Die Soziologie Theodor W. Adornos*. Eine Einführung. Frankfurt a.M.: Campus, 1996.

NESTROVSKI, Arthur. "Adorno, Beethoven e a teoria musical". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11/03/1988. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim5.htm>. Acesso em: outubro de 2005.

NOBRE, Marcos. "Da *Dialética do esclarecimento* à *Teoria estética*: algumas questões". *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 85, p. 71-87, 1992.

NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno*. A ontologia do estado falso. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

OPITZ, Michael. "Ähnlichkeit", in OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs.). *Benjamins Begriffe*, vol 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam L. "Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin". Disponível em: <http://georg.otte.sites.uol.com.br/publicacoes/Constelacao.htm>. Acesso em: outubro de 2005.

PADDISON, Max. "Immanent critique or musical stocktaking? Adorno and the problem of musical analysis", in GIBSON, Nigel; RUBIN, Andrew (Eds.). *Adorno – A Critical Reader*. Oxford; Malden: Blackwell, 2002.

PADDISON, Max. "The language-character of music. Some motifs in Adorno", in KLEIN, Richard; MAHNKOPF, Claus-Steffen (Orgs.). *Mit den Ohren denken*. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PAETZOLD, Heinz. "Kultur und Gesellschaft bei Adorno", in SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard (Org.). *Soziologie im Spätkapitalismus: zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: WBG, 1995.

PETAZZI, "Studien zu Leben und Werk Adornos bis 1933", in ARNOLD, Heinz Ludwig (Org.). *Theodor W. Adorno*. München: Text + Kritik, 1977.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo*. Todos os passos do conceito em Weber. São Paulo: USP; Editora 34, 2003.

POSTONE, Moishe. "Nationalsozialismus und Antisemitismus. Ein theoretischer Versuch", in DINER, Dan (Org.). *Zivilisationsbruch*. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.

PUTERMAN, Paulo. *Indústria cultural: a agonia de um conceito*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

RADEMACHER, Claudia. *Versöhnung oder Verständigung? Kritik der Habermasschen Adorno-Revision*. Lüneburg: zu Klampen, 1993.

RAULET, Gérard. "Zur Dialektik der Postmoderne", in HUYSSSEN, Andreas; SCHERPE, Klaus R. (Orgs.). *Postmoderne*. Zeichen eines kulturellen Wandels. 5.ed. Hamburg: Rowohlt, 1997.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução de M. E. Ortiz. Bauru: Edusc, 2003.

RORTY, Richard. *Objetivismo, relativismo e verdade*. Escritos filosóficos I. Tradução de M. A. Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ROSE, Gillian. "How is Critical Theory possible. Theodor W. Adorno and concept formation in sociology". *Political Studies*, Sheffield, vol. XXIV, n. 1, p. 69-85, 1976.

ROSE, Gillian. *The melancholy science*. An introduction to the thought of Theodor W. Adorno. London: Macmillan, 1978.

ROSEN, Philip. "Adorno and film music: theoretical notes on *Composing for the films*". *Yale French Studies*, New Haven, n. 60, p. 157-182, 1980.

RUYTER, Michael. "Fragment zum Jazz". *Merkur*, Stuttgart, vol. 48, n. 8, p. 669-681, 1994.

SCHAFHAUSEN, Nicolaus et al. (Orgs.). *Adorno*. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Frankfurt a.M.: Lukas & Sternberg, 2003.

SCHEIBLE, Hartmut. *Theodor W. Adorno*. 5.ed. Hamburg: Rowohlt, 1999.

SCHILLER, Hans-Ernst. "Habermas und die Kritische Theorie", in BOLTE, Gerhard (Org.). *Unkritische Theorie*. Gegen Habermas. Lüneburg: zu Klampen, 1989.

SCHILLER, Hans-Ernst. "Übertreibung. Philosophie und Gesellschaft bei Adorno", in SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Org.). *Soziologie im Spätkapitalismus: zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*. Darmstadt: WBG, 1995.

SCHNÄDELBACH, Herbert. "Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno", in FRIEDEBURG, Ludwig von; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*. 3.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

SCHÖNHERR, Ulrich. "Adorno and Jazz: reflections on a failed encounter". *Telos*, New York, n. 87, p. 85-96, 1991.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard. "Die rividierte Kritische Theorie. Vernunftkritik zum ermäßigten Preis". *Leviathan*, Wiesbaden, vol. 13, n. 4, p. 595-598, 1985.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard. *Theodor W. Adorno zur Einführung*. 2.ed. Hamburg: Junius, 2000.

SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. "Denken in Konstellation – konstellatives Denken", in FLEISCHER, Margot (Org.). *Philosophen des 20. Jahrhunderts*. Eine Einführung. 4.ed. Darmstadt: WBG, 1995.

SEEL, Martin. "Unkontrolliert dabeisitzen. Adornos Entwurf einer Ästhetik des Kinos", in SCHAFHAUSEN, Nicolaus et al. (Orgs.). *Adorno*. Die Möglichkeit des Unmöglichen. Frankfurt a.M.: Lukas & Sternberg, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SEUBOLD, Günther. "Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg-Intepretation – gehört als Kritik des (Post-)Modernismus", in KLEIN, Richard; MAHNKOPF, Claus-Steffen (Orgs.). *Mit den Ohren denken*. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

SILVA, Eduardo. "Mímesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta)", in DUARTE, Rodrigo et al. (Orgs.). *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, 2005.

SILVA, Mateus. "Adorno e o cinema: um início de conversa". *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 54, p. 114-126, 1999.

STAM, Robert. *Film theory*. An introduction. Oxford: Blackwell, 2000.

STEINBERG, Michael. "The Musical Absolute". *New German Critique*, New York, n. 56, p. 17-42, 1992.

STEINERT, Heinz. “No reino das belas e boas mercadorias. A crítica após o fim da crítica: ela tem que aprender dos consumidores se quiser sobreviver”. *Die Zeit*, Hamburg, 28/01/1999. Feuilleton, p. 34. Tradução de V. Freitas. Cópia fornecida pelo tradutor.

STEINERT, Heinz. *Adorno in Wien: über die (Un-)Möglichkeit von Kunst. Kultur und Befreiung*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik, 1989.

STEINERT, Heinz. *Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte*. Wien: VG, 1992.

STEWART, Janet. “Talking of modernity: the Viennese ‘Vortrag’ as form”. *German Life and Letters*, Oxford, vol. 51, n. 4, p. 455-469, 1998.

THEUNISSEN, Michael. “Negativität bei Adorno”, in FRIEDEBURG, Ludwig von; HABERMAS, Jürgen (Orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*. 3.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

THYEN, Anke. *Negative Dialektik und Erfahrung*. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

TIEDEMANN, Rolf. “Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis”, in LÖBIG, Michael; SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Orgs.). *Hamburger Adorno-Symposion*. Lüneburg: zu Klampen, 1984.

TIEDEMANN, Rolf. *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.

TÖBBICKE, Christian. *Negative Dialektik und kritische Ontologie: eine Untersuchung zu Theodor W. Adorno*. Würzburg: K&N, 1992.

TÜRCKE, Christoph et al. “Kritik der Frankfurter Adorno-Konferenz 1983”, in LÖBIG, Michael; SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (Orgs.). *Hamburger Adorno-Symposion*. Lüneburg: zu Klampen, 1984.

VARGAS, António. “Do uso de Adorno por músicos”. Palestra proferida no *Colóquio Adorno*, organizado pela Universidade Nova de Lisboa, em Lisboa, em 29 de novembro de 2003. Disponível em: [http://www.antoniopinhovargas.com/download/coloquio\\_adorno.pdf](http://www.antoniopinhovargas.com/download/coloquio_adorno.pdf). Acesso em: outubro de 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de M. I. Szmrecsányi e T. J. Szmrecsányi. 7.ed. São Paulo: Pioneira, 1992.

WEBER, Max. *Potsdamer Internet-Ausgabe*. Versão eletrônica da edição de Marianne Weber. Potsdam, 2005. Disponível em: <http://www.uni-potsdam.de/u/paed/pia/index.htm>. Acesso em: maio de 2005.



WELLMER, Albrecht. *Endspiele: die unversöhnliche Moderne*. Essays und Vorträge. 2.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

WELLMER, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Vernunftkritik nach Adorno. 6.ed. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

WIGGERHAUS, Rolf. *Max Horkheimer zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1998.

WIGGERSHAUS, Rolf. *L'École de Francfort*. Histoire, développement, signification. Tradução de L. Deroche-Gurcel. Paris: PUF, 1993.

WILCOCK, Evelyn. "Adorno, Jazz and racism: 'Über Jazz' and the 1934-7 British Jazz Debate". *Telos*, New York, n. 107, p. 63-80, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edição bilíngüe. Tradução de L. H. L. Santos. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994.

WIZISLA, Erdmut. "Revolution", in OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Orgs.). *Benjamins Begriffe*, vol 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

ZEHENTREITER, Ferdinand. "Innere Vorstellung und Nachschaffen. Zu einer Theorie der musikalischen Interpretation". Disponível em: <http://www.velbrueck-wissenschaft.de/magazin.php>. Acesso em: outubro de 2005.

ZENCK, Martin. *Kunst als begriffslose Erkenntnis*. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. München: Wilhelm Fink, 1977.

ZUCKERMANN, Moshe. "Aspekte 'hoher' und 'niedriger' Kultur. Zur anachronistischen Aktualität Adornos". *Zeitschrift für kritische Theorie*, Lüneburg, n. 10, p. 89-106, 2000.

ZUCKERMANN, Moshe. *Gedenken und Kulturindustrie*. Ein Essay zur neuen deutschen Normalität. Berlin; Bodenheim: Philo, 1999.

ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*. Cambridge: MIT Press, 1991.

## **ANEXO A – QUADROS DE OCORRÊNCIAS**

Primeiro momento: 1928-1935

19 textos, 37 ocorrências

“Schubert” <sup>297</sup>	GS 17	p. 18.
Em <i>Frankfurter Opern- und Konzertkritiken</i> <sup>298</sup>	GS 19	p. 130.
“Zum Jahrgang 1929 des ‘Anbruch’” <sup>299</sup>	GS 19	p. 607.
“Mahler heute” <sup>300</sup>	GS 18	p. 228 e 228.
“Stilgeschichte in Schönbergs Werk” <sup>301</sup>	GS 18	p. 386.
“ <i>Chinesische Musik</i> , hgrs. von Richard Wilhelm” <sup>302</sup>	GS 19	p. 343.
“Musikalische Aphorismen” <sup>303</sup>	GS 18	p. 20.
“Neue Tempi” <sup>304</sup>	GS 17	p. 67.
“Reaktion und Fortschritt” <sup>305</sup>	GS 17	p. 135 e 138.
“Die Aktualität der Philosophie” <sup>306</sup>	GS 1	p. 335, 340 e 341

---

<sup>297</sup> Texto publicado no início de 1928. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 17, p. 347.

<sup>298</sup> Crítica publicada em agosto de 1928. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 649.

<sup>299</sup> Texto publicado anonimamente em janeiro de 1929. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 653.

<sup>300</sup> Texto escrito e publicado em março de 1930. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 642.

<sup>301</sup> Texto escrito e publicado em junho de 1930. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 644.

<sup>302</sup> Resenha publicada em setembro de 1930. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 651.

<sup>303</sup> Aforismo 15, publicado em outubro de 1930. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 641.

<sup>304</sup> Texto escrito e publicado em 1930. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 17, p. 347.

<sup>305</sup> Texto publicado em 1930, abreviado. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 17, p. 348.

<sup>306</sup> Manuscrito de 7/5/1931, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 1, p. 383-384.

Em <i>Kompositionskritiken</i> <sup>307</sup>	GS 19	p. 317.
Em <i>Frankfurter Opern- und Konzertkritiken</i> <sup>308</sup>	GS 19	p. 211.
“Anton von Webern” <sup>309</sup>	GS 17	p. 207.
“Die Idee der Naturgeschichte” <sup>310</sup>	GS 1	p. 359 e 359.
“Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” <sup>311</sup>	GS 18	p. 734 e 750.
<i>Kierkegaard</i> <sup>312</sup>	GS 2	p. 5 [título], 34, 36, 46, 63, 87, 94, 132, 132 e 132.
Em <i>Briefwechsel 1928-1940</i> [3 cartas] <sup>313</sup>		p. 84, 95, 140, 144, 145 e 152.

---

<sup>307</sup> A crítica em questão, “Alexander Jemnitz, Tanzsonate op. 23”, foi publicada em novembro de 1931. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 19, p. 650.

<sup>308</sup> Crítica publicada em janeiro de 1932. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 19, p. 649.

<sup>309</sup> Conferência radiofônica dada em 21/4/1932, publicada repetidas vezes. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 17, p. 348.

<sup>310</sup> Texto de palestra dada em 15/7/1932, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 1, p. 383.

<sup>311</sup> Texto escrito em 1932 e publicado em duas partes na revista do Instituto de Pesquisa Social, no mesmo ano. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 19, p. 647.

<sup>312</sup> Livro escrito entre 1929 e 1930, reescrito em 1932, publicado em 1933 e corrigido pelo organizador em 1975. Cf. “Notiz”, GS 2, p. 261 e “Editorische Nachbemerung”, GS 2, p. 265-267.

<sup>313</sup> Volume de correspondências entre Adorno e Benjamin, organizado por Henri Lonitz. As cartas em questão são as de número 25, 27 e 39, datadas de 5/12/1934, 17/12/1934 e 2-4 e 5/8/1935. Nelas se dá de modo claro a exposição da divergência entre ambos, o que justifica a demarcação proposta.

Segundo momento: 1935-1956

29 textos, 56 ocorrências

Em <i>Briefwechsel 1928-1940</i> [2 cartas] <sup>314</sup>		p. 198 e 420.
“Über Jazz” <sup>315</sup>	GS 17	p. 95.
“Exposé zu einer Monographie über Arnold Schönberg” <sup>316</sup>	GS 19	p. 610.
“Zur Philosophie Husserls” <sup>317</sup>	GS 20.1	p. 55.
“Richmond Laurin Hawkins, <i>Positivism in the United States 1853-1861</i> ” <sup>318</sup>	GS 20.1	p. 242.
“The Psychological Technique of Martin Luther Thomas’ Radio Addresses” <sup>319</sup>	GS 9.1	p. 28.
“ <i>Erste Fassung: What National Socialism has done to the Arts</i> ” <sup>320</sup>	GS 20.2	p. 415.

---

<sup>314</sup> As cartas em questão são as de número 57 e 117, datadas de 15/10/1936 e 29/2/1940. Entre elas já se afigura claro o afastamento que vem à plena luz na carta de Adorno a Benjamin de número 110, de 10/11/1938, e na resposta de Benjamin, a de número 111, de 9/12/1938.

<sup>315</sup> Texto escrito em 1936, publicado sob o pseudônimo Hektor Rottweiler em 1937. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 17, p. 347.

<sup>316</sup> Texto escrito em 1937, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 19, p. 653.

<sup>317</sup> Texto escrito em 1937, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 812.

<sup>318</sup> Resenha aprovada para publicação na revista do Instituto de Pesquisa Social em 1939, não publicada. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 814.

<sup>319</sup> Monografia escrita em 1943, do espólio. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 9.2, p. 412.

<sup>320</sup> Primeira versão de um texto escrito em março de 1945, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 816.

<i>Dialektik der Aufklärung</i> <sup>321</sup>	GS 3	p. 195, 205, 231 e 259.
<i>Philosophie der neuen Musik</i> <sup>322</sup>	GS 12	p. 14, 42, 55, 67, 121 e 125.
Em <i>Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion</i> <sup>323</sup>		p. 220 e 264.
“Spengler nach dem Untergang” <sup>324</sup>	GS 10.1	p. 66 e 68.
“Die auferstandene Kultur” <sup>325</sup>	GS 20.2	p. 461 e 463.
“Democratic Leadership and Mass Manipulation” <sup>326</sup>	GS 20.1	p. 279.
<i>Studies in the Authoritarian Personality</i> <sup>327</sup>	GS 9.1	p. 165, 460 e 462.
“Charakteristik Walter Benjamins” <sup>328</sup>	GS 10.1	p. 239 e 241.
<i>Minima Moralia</i> <sup>329</sup>	GS 4	p. 40, 73, 275 e 282.

<sup>321</sup> Livro publicado por Adorno e Horkheimer, em 1947, após ter circulado restritamente, desde 1944, em edição mimeografada. Esse volume consolida a aproximação entre os autores e implica a atenuação de algumas idéias que teimavam em constituir-se como um projeto. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 3, p. 336.

<sup>322</sup> Livro terminado em julho de 1948 e publicado em 1949, a partir de esboços que remontam a 1940. Cf. “Vorrede”, GS 12, p. 9-11 e “Editorische Nachbemerung”, GS 12, p. 207.

<sup>323</sup> O trecho em questão é o esboço de 1949 (“Entwurf”), que Adorno ditou para Gretel Adorno. O livro, cujo primeiro esquema data de 1927, foi planejado em 1935 e iniciado em 1946, mas jamais foi finalizado. Cf., no volume, “Editorische Nachbemerung”, p. 382.

<sup>324</sup> Texto de palestra dada em 1938, publicado em inglês em 1941 e em alemão em 1950. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 10.2, p. 839.

<sup>325</sup> Texto escrito em 1949 e publicado em maio de 1950. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 816.

<sup>326</sup> Texto escrito em 1949 e publicado em 1950. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 814.

<sup>327</sup> Volume coletivo publicado em 1950, a partir dos resultados das pesquisas empíricas realizadas entre 1944 e 1949 por um grupo de pesquisa da University of California, Berkeley. Cf. a nota em GS 9.2, p. 144 e a “Editorische Nachbemerung”, GS 9.2, p. 412-413.

<sup>328</sup> Texto escrito e publicado em 1950. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 10.2, p. 839.

<sup>329</sup> Livro publicado em 1951, a partir de um manuscrito escrito em três momentos, 1944, 1945 e 1946/47, cada qual correspondendo a uma de suas partes. A edição das obras reunidas contém

“Kulturkritik und Gesellschaft” <sup>330</sup>	GS 10.1	p. 24.
“Bach gegen seine Liebhaber verteidigt” <sup>331</sup>	GS 10.1	p. 146.
“Selbstanzeige des Essaybuches ‘Versuch über Wagner’” <sup>332</sup>	GS 13	p. 506.
“Imaginäre Begrüßung Thomas Manns” <sup>333</sup>	GS 20.2	p. 470.
“Zur Krisis der Literaturkritik” <sup>334</sup>	GS 11	p. 664.
“Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik” <sup>335</sup>	GS 18	p. 155, 159 e 159.
“Beitrag zur Ideologienlehre” <sup>336</sup>	GS 8	p. 459.
“Musikalische Warenanalysen” <sup>337</sup>	GS 16	p. 285.
“Schuld und Abwehr” <sup>338</sup>	GS 9.2	p. 148, 195, 288, 288 e 288.

ainda um anexo com partes do manuscrito que não compuseram o livro. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 4, p. 303.

<sup>330</sup> Texto escrito em 1949, publicado em 1951. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 10.2, p. 838.

<sup>331</sup> Texto escrito e publicado em 1951. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 10.2, p. 839.

<sup>332</sup> Nota publicada em 25/9/1952, retoma o ensaio “Versuch über Wagner”. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 13, p. 519-520.

<sup>333</sup> Texto escrito em 1952, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 20.2, p. 816.

<sup>334</sup> Conferência radiofônica, publicada em 1953. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 706.

<sup>335</sup> Texto escrito e publicado em 1953. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 19, p. 642.

<sup>336</sup> Texto escrito e publicado em 1954. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 9.2, p. 409.

<sup>337</sup> Texto escrito entre 1934 e 1940, publicado em 1955. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 678.

<sup>338</sup> Texto publicado em 1955 como parte do volume *Gruppenexperiment*, trabalho coletivo realizado por membros do Instituto de Pesquisa Social. Cf. a nota em GS 9.2, p. 122 e a “Editorische Nachbemerkung”, GS 9.2, p. 413-414.

“Einleitung zu Benjamins ‘Schriften’” <sup>339</sup>	GS 11	p. 571 e 578.
Em “Vorworte... zu den ‘Frankfurter Beiträgen zur Soziologie’” <sup>340</sup>	GS 20.2	p. 645.
<i>Zur Metakritik der Erkenntnistheorie</i> <sup>341</sup>	GS 5	p. 33, 45, 79 e 214.

---

<sup>339</sup> Texto de apresentação ao volume de escritos de Benjamin, organizado por Adorno e Gretel Adorno em 1955. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 700.

<sup>340</sup> Texto escrito para o prefácio do volume *Soziologische Excursus*, publicado em 1956 nos *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* pelo Instituto de Pesquisa Social. Cf. a nota em GS 20.2, p. 640.

<sup>341</sup> Livro publicado em 1956, a partir de manuscritos escritos por Adorno, entre 1934 e 1937, em sua temporada de estudante emigrado em Oxford. Três dos capítulos do livro (I, II e IV) são provenientes desses manuscritos, enquanto um dos capítulos (III) e a Introdução foram escritos para a edição de 1956. Justamente essa Introdução era considerada por Adorno um dos trabalhos que mais precocemente continham o programa de sua filosofia, ao lado do texto “O ensaio como forma”, escrito entre 1954 e 1958 (cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 5, p. 385-386 e “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 697).



Terceiro momento: 1956-1969

70 textos, 158 ocorrências

<i>Drei Studien zu Hegel</i> <sup>342</sup>	GS 5	p. 288, 342.
“The Stars Down to Earth” <sup>343</sup>	GS 9.2	p. 28, 28, 36, 55, 109 e 112.
“Aberglaube aus zweiter Hand” <sup>344</sup>	GS 8	p. 154, 157, 159 e 176.
“Kriterien der neuen Musik” <sup>345</sup>	GS 16	p. 207.
“Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik” <sup>346</sup>	GS 16	p. 147.
“Zum Gedächtnis Eichendorffs” <sup>347</sup>	GS 11	p. 78 e 81.
“Vernunft und Offenbarung” <sup>348</sup>	GS 10.2	p. 611.

<sup>342</sup> Livro publicado em 1963, a partir de três textos: “Aspekte”, concluído e publicado em 1957, a partir de uma palestra realizada em 14/11/1956; “Erfahrungsgehalt”, concluído e publicado em 1957, a partir de uma palestra realizada em 25/10/1958; e “Skoteinos”, escrito entre 1962 e 1963, publicado apenas no volume em questão. Cf. “Notiz”, GS 5, p. 381 e “Editorische Nachbemerking”, *ibid.*, p. 386. A tarefa a que esse volume se lança, “a preparação um conceito transformado de dialética” (*ibid.*, p. 250), leva Adorno a retomar problemas que haviam ficado em aberto no diálogo com Benjamin dos anos 30.

<sup>343</sup> Fruto da segunda temporada americana de Adorno, entre 1952 e 1953, o texto foi finalizado em junho de 1956 e publicado em 1957. Cf. “Vorbemerking”, GS 9.2, p. 11-13 e “Editorische Nachbemerking”, GS 9.2, p. 413.

<sup>344</sup> Texto resultante das pesquisas realizadas por Adorno, entre 1952 e 1953, na Hacker-Foundation de Beverly Hills. Publicação completa em inglês, em 1957, e parcial em alemão, em 1959. O texto completo alemão só saiu em 1962. Cf. “Editorische Nachbemerking”, GS 9.2, p. 405-406.

<sup>345</sup> Texto referente a uma conferência realizada em julho de 1957. Cf. “Editorische Nachbemerking”, GS 16, p. 677.

<sup>346</sup> Texto escrito a partir de uma palestra, publicado pela primeira vez em agosto de 1957. Cf. “Editorische Nachbemerking”, GS 16, p. 677.

<sup>347</sup> Conferência radiofônica realizada em novembro de 1957. Publicada no ano seguinte. Cf. “Editorische Nachbemerking”, GS 11, p. 697.

<sup>348</sup> Conjunto de teses que orientaram um debate radiofônico com Eugen Kogon, em 20/11/1957, publicado em junho de 1958. Cf. “Editorische Nachbemerking”, GS 10.2, p. 841.

“Der Essay als Form” <sup>349</sup>	GS 11	p. 26.
“Reinhold Zickel” <sup>350</sup>	GS 20.2	p. 761.
“Kleine Proust-Kommentare” <sup>351</sup>	GS 11	p. 203 e 212.
“Erpreßte Versöhnung” <sup>352</sup>	GS 11	p. 276.
“Ideen zur Musiksoziologie” <sup>353</sup>	GS 16	p. 14.
“Dank an Peter Suhrkamp” <sup>354</sup>	GS 20.2	p. 489.
“Theorie der Halbbildung” <sup>355</sup>	GS 8	p. 114.
“Karl Korn, Die Sprache in der verwalteten Welt” <sup>356</sup>	GS 20.2	p. 516 e 519.
“Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” <sup>357</sup>	GS 10.2	p. 560 e 560.

<sup>349</sup> Escrito entre 1954 e 1958, publicado apenas como parte das *Noten zur Literatur I*, esse texto é reconhecido por Adorno como texto-chave (cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 5, p. 385-386) e revela como nenhum outro o equilíbrio entre transformação e permanência no pensamento de Adorno.

<sup>350</sup> Trata-se de um texto escrito em 1958, que Adorno decidiu não reimprimir e abandonou. Após a sua morte, o organizador decidiu recuperá-lo e incluir na edição das obras completas. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 20.2, p. 820.

<sup>351</sup> Comentários radiofônicos a passagens da obra de Proust, publicados em 1958. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>352</sup> Texto publicado em novembro de 1958. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>353</sup> Texto publicado em novembro de 1958. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 676.

<sup>354</sup> Texto publicado em 9/4/1959. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 20.2, p. 816.

<sup>355</sup> Texto escrito para uma palestra realizada em maio de 1959. Publicado diversas vezes, como no volume de textos de sociologia escrito por Adorno e Horkheimer (*Sociologica II*, editado pelo Instituto de Pesquisa Social em 1962). Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 9.2, p. 405.

<sup>356</sup> Texto publicado em julho de 1959. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 20.2, p. 817.

<sup>357</sup> Texto de uma palestra dada no outono de 1959, publicado em novembro do mesmo ano. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 10.2, p. 841.

“Wörter aus der Fremde” <sup>358</sup>	GS 11	p. 225.
Em “Vorworte... zu den ‘Frankfurter Beiträgen zur Soziologie’” <sup>359</sup>	GS 20.2	p. 652.
“Zur Demokratisierung der deutschen Universitäten” <sup>360</sup>	GS 20.1	p. 334 e 337.
“Valéry’s Abweichungen” <sup>361</sup>	GS 11	p. 172.
“Wien” <sup>362</sup>	GS 16	p. 439.
“Mahler. Eine musikalische Physiognomik” <sup>363</sup>	GS 13	p. 180, 208, 217, 274 e 318.
“Versuch, das Endspiel zu verstehen” <sup>364</sup>	GS 11	p. 300.
“Bergs kompositionstechnische Funde” <sup>365</sup>	GS 16	p. 418.
“Zilligs Verlaine-Lieder” <sup>366</sup>	GS 17	p. 130.

<sup>358</sup> Conferência radiofônica realizada em 1959, publicada no mesmo ano. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>359</sup> Texto escrito para o prefácio do volume *Vorgeschichte des politischen Antisemitismus*, de Paul Massing, publicado em 1959 nos *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* pelo Instituto de Pesquisa Social. Cf. a nota em GS 20.2, p. 640.

<sup>360</sup> Texto escrito em 1959, não publicado. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 20.2, p. 814.

<sup>361</sup> Texto publicado em 1960. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>362</sup> Conferência radiofônica realizada em outubro de 1960, publicada em fevereiro do mesmo ano. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 678.

<sup>363</sup> Uma das monografias musicais escritas por Adorno, esta foi publicada em 1960 e reeditada em 1963. Cf. “Notiz”, GS 13, p. 318-319.

<sup>364</sup> Texto escrito para o volume *Noten zur Literatur II*. Parte do texto foi lida em conferência em 27/2/1961. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>365</sup> Conferência radiofônica realizada em abril de 1961, publicada em maio do mesmo ano. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 678.

<sup>366</sup> Conferência radiofônica realizada em julho de 1961. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 17, p. 348.

“Balzac-Lektüre” <sup>367</sup>	GS 11	p. 143 e 144.
“Titel” <sup>368</sup>	GS 11	p. 329 e 331.
“Strawinsky. Ein dialektisches Bild” <sup>369</sup>	GS 16	p. 382.
“Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen” <sup>370</sup>	GS 14	p. 253, 257 e 274.
Em <i>Philosophische Terminologie</i> [7 aulas] <sup>371</sup>		Vol. 1: p. 55, 151 e 160. Vol. 2: p. 31, 46, 57, 104, 111, 111 e 154.
“Bei Gelegenheit von Wilhelm Lehmanns ‘Bemerkungen zur Kunst des Gedichts’” <sup>372</sup>	GS 11	p. 667.
“Anweisungen zum Hören neuer Musik” <sup>373</sup>	GS 15	p. 248.
“Das Altern der Neuen Musik” <sup>374</sup>	GS 14	p. 153.

<sup>367</sup> Texto escrito para o volume *Noten zur Literatur II*. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>368</sup> Texto publicado em 1962. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 698.

<sup>369</sup> Texto reescrito a partir de uma conferência radiofônica realizada em junho de 1962, publicado em agosto do mesmo ano. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 678. Dedicado a Benjamin, o ensaio revisa diversas categorias benjaminianas, ao mesmo tempo em que incorpora pressupostos de Adorno.

<sup>370</sup> Livro preparado a partir de conferências realizadas entre 1961 e 1962, publicado em julho de 1963 e corrigido em 1968. Cf. “Vorrede”, GS 14, p. 173-177 e “Zur Neuausgabe 1968”, GS 14, p. 171-172.

<sup>371</sup> Transcrição de aulas dadas por Adorno entre maio de 1962 e fevereiro de 1963, planejadas para ser uma introdução à terminologia filosófica. As aulas em questão são as de número 4, 13, 22, 23, 24, 28 e 32, datadas de 17/5, 10/7, 15/11, 20/11, 22/11, 6/12 e 20/12/1962.

<sup>372</sup> Comentário ao ensaio de Lehmanns. Do espólio. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 11, p. 706-707.

<sup>373</sup> Texto referente a uma série de conferências radiofônicas, publicado como apêndice ao livro *Der getreue Korrepetitor*, publicado primeiramente em 1963. Cf. “Vorrede” GS 15, p. 160 e “Editorische Nachbemerkung”, GS 15, p. 406.

“Versuch über Wagner” <sup>375</sup>	GS 13	p. 121.
<i>Jargon der Eigentlichkeit</i> <sup>376</sup>	GS 6	p. 417, 418, 420, 438, 454, 492 e 502.
“Sittlichkeit und Kriminalität” <sup>377</sup>	GS 11	p. 382.
“Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion” <sup>378</sup>	GS 16	p. 666.
“Parataxis” <sup>379</sup>	GS 11	p. 462, 468, 491 e 491.
“Fortschritt” <sup>380</sup>	GS 10.2	p. 621.
“Offener Brief an Max Horkheimer” <sup>381</sup>	GS 20.1	p. 163.

---

<sup>374</sup> Texto reescrito a partir de uma conferência radiofônica realizada em abril de 1954, publicado no volume *Dissonanzen*, em 1963. Cf. “Vorrede zur dritten Ausgabe” GS 14, p. 12.

<sup>375</sup> Escrito entre 1937 e 1938, o texto foi publicado parcialmente em 1939, no oitavo número da revista do Instituto de Pesquisa Social. Na ocasião não foram publicados os capítulos II, III, IV, V, VII e VIII, apenas os seus resumos. Cf. as referências em GS 13, p. 9-10, os resumos em GS 13, p. 497-503 e a “Editorische Nachbemerung”, GS 13, p. 519-520.

<sup>376</sup> Trazendo o subtítulo “Sobre a ideologia alemã”, a análise feita por Adorno da ontologia de Heidegger foi concebida como uma parte da *Dialética negativa* (cf. “Notiz”, GS 6, p. 524). Foi publicada em 1964, portanto, dois anos antes daquela.

<sup>377</sup> Texto escrito a partir de um artigo publicado em 5/8/1964. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 11, p. 699.

<sup>378</sup> Artigo publicado em 9/10/1964, em que Adorno estabelece sua posição em relação a uma controvérsia sobre Wagner, iniciada em um 24/7/1964, com um artigo do próprio Adorno. De modo conciso, esse artigo retoma aspectos centrais da leitura que Adorno faz da obra de Wagner. Cf. a nota em GS 16, p. 665 e a “Editorische Nachbemerung”, GS 16, p. 680.

<sup>379</sup> Texto de uma palestra dada em 7/6/1963, publicada no ano seguinte. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 11, p. 699.

<sup>380</sup> Texto de uma comunicação feita em um congresso em 22/10/1962, publicada em 1964. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 10.2, p. 841.

<sup>381</sup> Carta aberta publicada em 12/2/1965. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 812.

Em <i>Metaphysik: Begriff und Probleme</i> [7 aulas] <sup>382</sup>		p. 25, 44, 103, 159, 189, 212, 219, 222 e 222.
“Anmerkungen zum philosophischen Denken” <sup>383</sup>	GS 10.2	p. 604.
Em “Vorworte... zu den ‘Frankfurter Beiträgen zur Soziologie’” <sup>384</sup>	GS 20.2	p. 663.
“Über H. G. Adler” <sup>385</sup>	GS 20.2	p. 495.
<i>Negative Dialektik</i> <sup>386</sup>	GS 6	p. 62, 106, 109 [nota], 111, 111, 133, 135, 164, 164, 165, 165, 166, 166, 166, 166, 167, 167, 168, 168, 169, 206, 300, 317, 322, 363, 390, 399, 411 [título] e 411[título].
“Filmtransparente” <sup>387</sup>	GS 10.1	p. 358.
“George” <sup>388</sup>	GS 11	p. 534.

<sup>382</sup> Volume de aulas dadas por Adorno entre maio e julho de 1965, relacionadas ao terceiro “modelo” da *Dialética negativa* (cf. “Nachbemerkung des Herausgebers”, p. 295-296). As aulas em questão são as de número 2, 5, 9, 13, 16, 17 e 18, datadas de 13/5, 1/6, 24/6, 13/7, 22/7, 27/7 e 29/7/1965.

<sup>383</sup> Conferência radiofônica realizada em 9/10/1964, publicada em outubro de 1965. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 10.2, p. 841.

<sup>384</sup> Texto escrito para o prefácio do volume *Studentenschaft und Hochschule*, de Heribert Adam, publicado em 1965 nos *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* pelo Instituto de Pesquisa Social. Cf. a nota em GS 20.2, p. 640.

<sup>385</sup> Texto escrito em 1965, do espólio. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 20.2, p. 816.

<sup>386</sup> Publicada em 1966, a *Dialética negativa* representa um dos pólos da relação entre arte e filosofia, ao lado da *Teoria estética*, e é o texto em que Adorno discorre de modo mais exaustivo acerca da categoria de constelação.

<sup>387</sup> Publicado parcialmente em 18/11/1966. Cf. “Editorische Nachbemerkung”, GS 10.2, p. 840.

“Offener Brief an Rolf Hochhuth” <sup>389</sup>	GS 11	p. 596.
“Die Kunst und die Künste” <sup>390</sup>	GS 10.1	p. 448.
“Einleitung zum ‘Positivismustreit in der deutschen Soziologie’” <sup>391</sup>	GS 8	p. 337 e 347.
“Schwierigkeiten” <sup>392</sup>	GS 17	p. 283.
“Keine Würdigung” <sup>393</sup>	GS 20.2	p. 503.
“Die beschworene Sprache” <sup>394</sup>	GS 11	p. 554.
“Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs” <sup>395</sup>	GS 13	p. 370, 416, 456 e 472.
Em <i>Stichworte</i> <sup>396</sup>	GS 10.2	p. 598.

---

<sup>388</sup> Texto referente a uma conferência radiofônica realizada em 23/4/1967. Do espólio. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 11, p. 700.

<sup>389</sup> Carta aberta publicada em 10/6/1967. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 11, p. 700.

<sup>390</sup> Conferência realizada em 23/7/1966, publicada no ano seguinte. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 10.2, p. 840.

<sup>391</sup> Introdução escrita por Adorno à conhecida controvérsia sobre o positivismo, relaciona-se ao Congresso da Sociedade Alemã para a Sociologia, realizado em Tübingen, em 1961. publicado pela primeira vez nos anais do congresso, em 1967. Cf. a nota em GS 8, p. 280.

<sup>392</sup> Segunda parte das conferências radiofônicas intituladas “Dificuldades”, o texto em questão foi ao ar em 6/5/1966 e foi publicado em 1968. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 17, p. 349.

<sup>393</sup> Texto escrito em 1967, publicado em 1968. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 20.2, p. 816.

<sup>394</sup> Texto publicado em 1968. Cf. “Editorische Nachbemerung”, GS 11, p. 700.

<sup>395</sup> Outra das monografias musicais de Adorno, publicada em setembro de 1968, retoma argumentos que remontam a 1937. Cf. “Vorrede”, GS 13, p. 323-324 e “Editorische Nachbemerung”, GS 13, p. 520-521.

<sup>396</sup> Texto de abertura ao volume, escrito em junho de 1969. Adorno relaciona o título do volume, *Stichworte* (“palavras-chave”), à idéia de um acordo entre constelação e enciclopédia, o que ilumina aspectos da questão que enfrentamos. Cf. a nota em GS 10.2, p. 597-598.

“Marginalien zu Theorie und Praxis” <sup>397</sup>	GS 10.2	p. 760.
“Zu einer Auswahl aus den ‘Klangfiguren’” <sup>398</sup>	GS 16	p. 648.
<i>Ästhetische Theorie. Paralipomena. Frühe Einleitung</i> <sup>399</sup>	GS 7	p. 11, 18, 88, 127, 136, 174, 182, 199, 201, 204, 256, 259, 294, 304, 347, 422, 425, 462, 477, 523 e 531.

---

<sup>397</sup> Um dos textos escritos por Adorno para a seção “Dialektischen Epilegomena”, que reúne um material diretamente relacionado à *Dialética negativa*, planejado para um curso que não se realizou. Ao lado do outro texto da seção, “Zu Subjekt und Objekt”, esse texto reconduz Adorno a questões-chave de sua obra e resume o estado presente de seu diagnóstico e projeto filosófico. Cf. a nota em GS 10.2, p. 598.

<sup>398</sup> Texto escrito em julho de 1969, pouco antes da morte de Adorno, para uma seleção de ensaios do livro *Klangfiguren*. Cf. a nota em GS 16, p. 645 e a “Editorische Nachbemerkung”, GS 16, p. 680.

<sup>399</sup> Obra inacabada, a *Teoria estética* foi organizada postumamente, a partir de versões já bastante adiantadas, o que facilitou o trabalho de composição do texto. Cf. a detalhada exposição dos passos do estabelecimento da obra em “Editorisches Nachwort”, GS 7, p. 537-544. Compõe, ao lado da *Dialética negativa*, o núcleo de compreensão da obra madura de Adorno.



