

Theodor Wiesengrund Adorno — *Gesammelte Schriften V, VII e XIII*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt an Main, 1970 e 1971.

Na segunda metade de 1970, um ano depois da morte de Theodor W. Adorno, foi iniciada a edição completa de sua obra, que deverá abranger vinte e dois volumes. Cada volume questiona a própria possibilidade de resenha. Seu denso e complexo “rebolado” dialético resiste ao resumo: a simplificação seria sua morte, a pura recepção congelaria um movimento. Adorno, além de filósofo, sociólogo e crítico de arte, também foi compositor. Seus textos teóricos guardam algo duma composição musical: temas são expostos e variados de todas as maneiras, procurando exprimir o inexprimível. Nada é apenas o que é; tudo é também o que não é. Por isso é arriscado afirmar que ele pensa deste ou daquele modo; ele também pensa o contrário disto. A própria negação é absorvida no processo do pensamento, sem pretender chegar a uma síntese positiva e sem descrever isoladamente cada um dos momentos numa evolução esquemática. Escorregadio e sutil, escapa entre os dedos e torna difícil a exposição. A única saída verdadeira é a leitura minuciosa dos textos.

O volume V — *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel* (386 páginas) — é constituído por duas partes: 1) “Para a Metacrítica da Teoria do Conhecimento — Estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas”; 2) “Três Estudos sobre Hegel”.

“Para a Metacrítica da Teoria do Conhecimento”, publicado em 1956, baseia-se num manuscrito elaborado em Oxford de 1934 a 1937, durante o tempo do exílio. Destinado inicialmente à obtenção do doutoramento por aquela Universidade, foi suspenso em favor do “Versuch über Wagner”, escritor para a revista do “Institut für Sozialforschung”. Além da introdução, contém quatro partes: crítica do absolutismo lógico; espécie e intenção; pela dialética dos conceitos da teoria do conhecimento; a essência e o eu puro.

Husserl é tomado como modelo concreto, mas Adorno transcende-o, questionando a possibilidade e verdade da teoria do conhecimento. Nega assim a assertiva do próprio Husserl, de que a fenomenologia não é uma teoria do conhecimento. Critica-o dum ponto de vista neo-hegeliano, que não deixa de incluir também uma crítica ao próprio Hegel. O ensinamento hegeliano da mediação de tudo, até mesmo do imediato, mostra-se irreconciliável com o impulso husserliano de redução.

Para Husserl, a matemática era o ideal do conhecimento. Adorno inicia, portanto, com uma crítica à matemática e ao pitagorismo. Pela metafísica dos números torna-se exemplar a hipostase do espírito, que tece sobre as coisas dominadas a sua teia, até impô-la como sendo o próprio ser oculto. A dificuldade de definir o conceito dos números provém do fato de sua própria essência ser o mecanismo de constituição dos conceitos. Os números reduzem o variado da experiência à sua abstração. O matemático ocupa-se com objetos ideais como o paleontólogo com fósseis. O trabalho matemático só pode ser realizado através da reificação, através do abandono da atualização do significado.

Para o realismo e o nominalismo, pensar metodologicamente significa postular um primeiro "original", para que o "caminho" não se interrompa e não termine no acaso. Ora, Adorno critica e nega a existência de um primeiro (Derrida assume uma posição semelhante em seus livros de 1967, sem, contudo, citar Adorno.). O processo de desmitologização (1), que leva a uma segunda mitologização (a da ciência e da tecnologia), revela a não-verdade da própria idéia de primeiro: este torna-se cada vez mais abstrato, até não dizer e não fundamentar mais nada. O próprio conteúdo do resíduo fenomenológico de Husserl é, segundo Adorno, escasso e vazio. Enquanto a idéia da filosofia da origem se dirige monisticamente à idéia da pura identidade, a imanência subjetiva, em que o absoluto primeiro quer estar descansadamente consigo mesmo, não se deixa levar aquela pura identidade. O fascismo tentou realizar a filosofia da origem: o mais antigo, o que está aí há mais tempo, deveria dominar imediata e literalmente (Notam-se aqui flechadas contra Heidegger, sem que este seja citado.). Como tanto o espírito quanto o dado são essencialmente mediatizados, ambos tornam-se imprestáveis para servirem de "princípio originário"; se se quisesse tomar a medição como princípio originário, estar-se-ia confundindo um conceito de relação com um de substância. A metacritica da teoria do conhecimento requer a reflexão construtiva deste relacionamento como sendo um de crime e castigo, de erro necessário e correção. A teoria do conhecimento só é verdadeira enquanto considera a impossibilidade de sua própria pretensão e se deixa levar pela insuficiência da coisa. Para Adorno, o processo real da vida social é o cerne do conteúdo lógico. A entronização do abstrato puro é, socialmente, a da mera forma de organização, sem levar em conta seu conteúdo social, que por bons motivos é descuidado. A ontologia, diz Adorno, comporta-se, hoje, como se estivesse confinada numa casa de vidro, com paredes indevassáveis mas translúcidas, através das quais divisasse a verdade lá fora, como estrelas fixas mas inatingíveis — meras palavras, cuja sacralidade pudesse ser violada pelo simples questionar de seu significado.

A tentativa de ver o novo no velho, em vez de somente o velho do novo, é dialética. Portanto, além de constatar certas "perdas" em Husserl, Adorno procura ver o que é possível "salvar" nele. Apesar da palavra de

---

(1) cf. Horkheimer und Theodor Adorno. *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam, 1947.

ordem “às coisas”, os textos de Husserl são, especialmente em suas partes mais fecundas, acima de tudo formais e cheios de distinções terminológicas. Toda dialética em sua filosofia ocorre contra a sua vontade. Sua tese, de que não importa como ocorre uma experiência, mas sim qual o conteúdo que ela deve ter para se tornar objetivamente válida, não leva em conta que o próprio conteúdo da experiência já é um “surgir”, no qual momentos subjetivos e objetivos se encontram inextricavelmente ligados. Seu esforço de arrancar a essência de sua circunstância falha, porque não vai além da própria individualização, não abre o átomo como um campo de forças.

A fenomenologia poderia ser definida como a tentativa paradoxal duma teoria livre de teoria. Ela sofre as conseqüências disso: o que é para ser em si (an sich), é só para ela (für sie); o que ela contempla, ela mesma inventou, para fundamentar que contempla. Ela permanece teoria, pois reflete necessariamente sobre o conhecimento e não julga diretamente algo da empiria; ela gostaria de ser livre de teoria, por preferir tornar toda assertiva num dado e assim escapar à possibilidade, quer duma conclusão errada, quer da crítica. A consciência fenomenológica, na busca do “o que”, a que se refere, encontra sempre de novo apenas a si mesma. Quanto mais a socialização se torna total e todo o humano é preformado, e quanto menos a consciência isolada consegue contrapor-se a isso, tanto mais as formas a priori assumem o caráter fatal de entes em si. Um pensar reificado é a reprodução do mundo reificado. O fenomenólogo esquece, de modo forçado, a síntese e fita com obsessão maníaca o mundo das coisas autofabricadas, reduzido à eternidade e, portanto, fantasmagórico. Mesmo evitando falar de sistema, Husserl terminou por constituir um.

Husserl foi o único filósofo acadêmico da época a defender o direito crítico da razão, sem daí tentar deduzir o mundo de conceitos. Este pesquisador insiste tanto no rígido e estranho objeto do conhecimento, que ele acaba cedendo ante o olhar medúscico. É exatamente a aceitação e a análise da reificação, através duma filosofia que só queria ser descritiva e sem especulações, que leva a seu achado central: a história se lhe torna manifesta — assim o conceito de achado descritivo se supera. O único conteúdo reacionário da fenomenologia é seu ódio contra a atualidade.

*Drei Studien zu Hegel* é formado por três ensaios: “Aspekte”, “Erfahrungsgehalt” e “Skoteinos oder Wie zu lesen sei”, escritos, respectivamente, em 1957, 1958 e 1963. Derivam de seminários, realizados na Universidade de Frankfurt, sobre certas questões básicas para o entendimento de Hegel. Servem como preparação para um novo conceito de dialética, desenvolvido na *Negative Dialektik* (2)

---

(2) Theodor W. Adorno. *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1966.

“Aspekte” (“Aspectos”) pressupõe que todo pensamento sério, hoje, traz em si algo de Hegel. Adorno tanto relê Hegel a partir do desenvolvimento teórico posterior, especialmente o do marxismo, quanto procura criticar teorias que tenham negligenciado certas colocações válidas de Hegel. Contrapõe-se à tendência de ver nele um mero idealista; aponta seu pensamento como imprégnado de historicidade e empirismo, dimensão geralmente perdida por seus seguidores. Critica a sociologia discriminadora do sujeito e enfatiza a necessidade do esforço do sujeito para chegar à objetividade. Em Hegel, mediação nunca significa um ponto médio entre os extremos; este filósofo chega a ela *através dos e nos* próprios extremos: isto é radical nele e inconciliável com o moderantismo. Quanto menos os onipresentes mecanismos mediadores de troca toleram imediateza humana, tanto mais a filosofia complacente reitera ter na imediação o fundamento das coisas. O princípio de equivalência do trabalho social torna a própria sociedade atual uma abstração: pelo trabalho a sociedade se torna o sistema profetizado, 150 anos antes, por Hegel. Este teve de apelar para o Estado como “solução” das contradições, porque ainda não pôde, segundo Adorno, ver no proletariado a verdadeira solução. Nem por isso Adorno deixa de fazer uma série de críticas ao bloco socialista, negando-lhe a pretensão de ser o solucionador. Adorno manifesta-se contra a tendência de autonomizar a abstração: enfatiza a necessidade de permanecer na conjunção dela com o dado. A separação entre trabalho espiritual e corporal privilegia o espiritual; só uma sociedade livre do trabalho estaria, para Adorno, livre da dominação: o espírito sabe disto e esta seria toda a “miséria da filosofia”. Se para Hegel o todo é o verdadeiro, para Adorno o todo é o não-verdadeiro. Mostrado como verdadeiro, é ideológico.

“Erfahrungsgehalt” (“Substância de Experiência”) opõe-se à interpretação ontologizante de Hegel feita por Heidegger. A filosofia de Hegel pretende, em sua experiência do mundo, tanto apoderar-se do espírito, quanto constituir a experiência no movimento do espírito. Não se deve ver nele só uma epistemologia ou uma ontologia: ambas mediatizam-se mutuamente. Se o significado é confrontado com a coisa significada, mostra-se a sua não-identidade e o conceito precisa modificar-se. A razão é impotente para compreender a realidade não só por sua própria impotência, mas porque a realidade não é a razão, não é racional.

“Skoteinos oder Wie zu lesen sei” (“Skoteinos ou Como se deveria ler”) começa citando um texto de Hegel, no qual não se consegue saber exatamente sobre o que ele está falando. Para Adorno, este texto deve ser lido como se ouve música. Nada deve ser entendido isoladamente, mas como sugestão de algo flutuante e inexprimível. O que importa é a problemática *tocada*. O momento inevitável de generalidade da linguagem jamais consegue expressar o totalmente concreto. Na vida póstuma das obras filosóficas, no desenvolver de seu conteúdo, libera-se gradualmente o que elas expressam daquilo que elas apenas pensavam. Ler Hegel é, portanto, algo experimental: é propor interpretações possíveis e confrontá-las com o texto. Há nele uma proponderância do oral sobre o escrito. Seus textos são anti-textos, são conferências anotadas. Se

sua filosofia é processo, ele também se espessa como processo, como algo em permanente status nascendi: seu significante imita seu significado. Deve-se lê-lo codescrevendo as curvas de seu pensamento, como se fosse uma partitura musical. Hegel, o restaurador liberal, transgride o tabu burguês de apresentar uma mercadoria pronta para o consumo. Ao finalizar, Adorno analisa a música de Beethoven como um sistema dialético.

O volume VII — “*Asthetische Theorie*” (“Teoria Estética”) com 548 páginas — foi a última grande obra de Theodor Adorno e a primeira a aparecer em sua edição completa. Foi iniciada em maio de 1961, mas logo interrompida pela feitura da *Negative Dialektik*. Reiniciado seu ditado em outubro de 1966, concluiu a primeira versão em janeiro de 1968. O movimento estudantil e outros trabalhos interromperam a revisão até setembro, quando foi retomada até às vésperas de sua morte, ocorrida em agosto de 1969. A antiga introdução deveria ser substituída por uma nova. A divisão dos capítulos fica incerta, bem como a reelaboração e inserção das 90 páginas de fragmentos, reunidos sob o título de “Paralipomena”. Não foi feita a terceira versão pretendida pelo Autor. Seu moto deveria ser um fragmento de Friedrich Schlegel: “Naquilo que se denomina filosofia da arte, falta comumente um dos dois termos: ou filosofia ou arte”. A obra deveria ser dedicada, sintomaticamente, a Beckett.

Sua experiência de compositor e pianista, seus ensaios sobre música e literatura, toda sua bagagem filosófica e sociológica, encontram sua síntese na *Asthetische Theorie*. Esta obra guarda o traço dum filósofo que falava sobre arte a partir da experiência vivida e sentida, mas contrapondo-se ao entusiasmo ingênuo do fã. Baseado em Kant e Hegel, Adorno procura pensar a arte moderna e, a partir dela, rever a antiga. Seus autores mais citados são, entre os compositores, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Schönberg; entre os poetas, Goethe, Baudelaire, Valéry, Brecht e Beckett; entre os teóricos, Kant, Hegel, Nietzsche e Walter Benjamin.

Segundo confidência de Adorno feita a Peter Szondi, a *Teoria Estética* leva este nome, e não o de “Estética”, porque não deveria ser um sistema. Surpreende a quantidade de vezes que Adorno emprega o termo “nominalismo”, que, na Idade Média, correspondia a “moderno”, enquanto esforço de libertar o individual da soberania dos conceitos universais. É um termo importante para Duns Scotus, sobre o qual Heidegger se doutorou. Representa, portanto, uma diferenciação e crítica velada de Adorno a Heidegger, pois este buscava a “origem da obra de arte”, esquecendo a história de sua evolução. Corresponde também a uma necessidade, enfatizada por Adorno, aceitando Croce, de analisar e pensar cada obra em si, dada a prioridade epistemológica do objeto. Daí se coloca a questão da própria possibilidade de constituir uma teoria da arte que não sufoque as obras. A teoria é possível pelo fato de cada obra ser como é, porque quer ser como é; seu desejo de auto-identidade é crítica imanente às outras obras e ao social, em que surge ou/e é consumida. Esta correlação possibilita a teoria generalizante, cuja validade e correção é proporcional à sua capacidade de explicar as obras isoladas.

“Mimese” é um conceito central da *Teoria Estética*. Arte, porém, não é mimese e mimese não é imitação. Arte é mimese meitada por racionalidade. Se racionalidade é desmitologização de comportamentos miméticos, nem por isso o conhecimento sobreviveria sem uma dose de mimese: o corte entre o sujeito e o objeto tornar-se-ia absoluto. Mimese, sendo a negação determinada da identidade (por algo tentou fazer-se igual, mostra-se como não igual), relaciona-se, por conseguinte, com um momento central do pensamento adorneano, que é o da crítica à categoria da identidade. Adorno emprega a variante “Mimesis an” e não “Mimesis von”, “mimese a” e não “mimese de”: não há nem subordinação, nem caráter secundário, da arte em relação ao que ela mimetiza: ela é um mundo em si, posto em relacionamento ativo e crítico. A arte “exerce” a mimese à natureza (representa-a por sua eliminação in effigie), à coisificação e à dominação (a arte não tem finalidade; adquire finalidade ao se contrapor ao finalismo tecnocrático imperante em nossa sociedade, em que os meios são confundidos com os fins.). A obra de arte “imita” às outras obras, “imita” a si mesma. Mas como ela é aparência (Schein), esta identidade é aparente: mimese é impulso de identidade do não-idêntico. Ela é aparência não só como antítese ao existente (Dasein), mas também em relação ao que ela de si mesmo quer. A obra de arte é um oxímoron. Portanto, a estética deve ser o coroamento necessário de uma filosofia dialética. Arte é aparência: por sua diferença em relação à realidade; pelo caráter aparente da realidade, a que ela “imita”; pelo caráter aparente do espírito, do qual ela é uma manifestação. Arte é aparência de si mesma por querer ser o que ela não pode ser (entre outras coisas, algo perfeito num mundo imperfeito) e por se apresentar como um ente definitivo, quando na verdade ela é algo feito e tornado como é.

Theodor Wiesengrund Adorno (Wiesengrund é o sobrenome paterno; Adorno, o materno) opõe-se à tendência de reduzir o novo ao tradicional. Procura pensá-lo em sua diferenciação. Tendo vivido, como aluno de Alban Berg, a derrocada do sistema tonal, que antes se punha e impunha como algo natural, Adorno apresenta a consciência radical de que, em arte, nada precisa ser assim como é e de que não é assim como parece ser. A *Teoria Estética* pretende acompanhar as tendências estéticas de vanguarda e, ao mesmo tempo, pelo poder da reflexão, assumi-las e superá-las. Desiste do critério do gosto, em favor da análise concreta do objeto estético: na tricotomia “autor, obra e público”, a obra deve ter prioridade epistemológica. A *Teoria Estética* também não quer ficar atrás do desenvolvimento da filosofia. Ela não deve constituir-se de cima para baixo, nem de baixo para cima; não deve ser deduzida a partir de conceitos, nem induzida da experiência não-conceitual. Deve haver uma mediação dialética. Até que ponto Adorno realmente conseguiu realizá-lo ou até que ponto sua teoria se torna um sistema disfarçado, universalizando uma experiência mais ou menos particular, ainda está por ser distuído.

Adorno oscila entre negar a possibilidade de ainda produzir arte depois de Auschwitz e buscar nela refúgio ante um mundo que o chocava, mas a

que ele não podia deixar de olhar e denominar. Encontram-se ecos da briga de Adorno com seus alunos, que o acusavam de evitar a práxis política (refugiando-se na pura teoria ou na práxis artística) e de que sua filosofia seria a racionalização do fracasso do movimento operário alemão depois da guerra. Para ele as obras de arte são algo objetivo, mas só como espírito são negação determinada do mundo existente: colocam as possibilidades reais do possível: são utopias concretas. Por outro lado, Adorno nega a possibilidade da arte modificar a sociedade. A determinação do espírito nas obras de arte é, para ele, a tarefa maior da estética, tarefa tanto mais urgente quanto menos a categoria de "espírito" pode, hoje, ser dada a priori pela filosofia.

Adorno inicia a *Teoria Estética* afirmando que se tornou óbvio que nada relativo à arte, nem mesmo seu direito à existência, ainda seja óbvio. "Termina-a" dizendo que a arte hoje procura refúgio em sua própria negação, tentando sobreviver pela sua morte. A arte se determina em relação ao que ela não é. Ela precisa transcender seu próprio conceito para ser fiel a ele. Sua conceituação deve permanecer aberta ao que ela ainda possa vir a ser: daí a impossibilidade de sua definição. O novo é irmão da morte. Quase não é mais possível arte que não seja experimental: ela precisa arriscar para poder sobreviver. A inovação também é um processo de reprimir conteúdos de verdade, que já foram verdade e que precisam esperar sua vez e hora para se revelarem. Arte é conhecimento, mas não o de objetos. A obra de arte participa do conhecimento, porque o momento da verdade lhe é essencial, tendo a função de compreender o incompreensível. Aparenta ter resolvido o insolúvel: é um enigma.

A arte é a antítese social da sociedade: as antinomias não-resolvidas nesta reaparecem naquela como problemas iminentes de sua forma. A obra de arte tem um duplo caráter: é um ente autonômico e é um fato social. Mônada fechada em si, como uma casa sem janelas, ela retoma em seu interior o social, a que nega por seu próprio modo de ser: é a verdade do em si não-verdadeiro solipsismo. Ela não só representa uma práxis melhor do que a até hoje existente, como também é uma crítica à práxis brutal da sobrevivência. O abismo entre a práxis e a felicidade dá a dimensão de negatividade na obra de arte. A fantasia cristaliza na arte uma solução das contradições sociais. Por outro lado, há um princípio de organização imanente da obra, que retoma em si a dominação existente no social. O satanismo de Baudelaire é a identificação negativa com a real negatividade do social. Isto o torna moderno. Assim, os dois polos mediatizam-se mutuamente num campo de forças. O artista incorpora as forças de produção sociais, sem, com isso, estar necessariamente preso às censuras ditadas pelas relações de produção, que, pelo métier, ele sempre crítica.

Kitsch é o belo como feio, estatuído em nome daquele belo que ele já foi: desmascara a categoria da eternidade como critério de avaliação. Belo é, na natureza, aquilo que aparece a *mais* do que literalmente está na natureza. Este

a mais é a idéia da arte. Sendo as obras de arte imagens duradouras do passageiro, elas se concentram nesta aparição momentânea: experimentá-las significa entrar no instante desta “dialética aquietada”, refazendo sua história imanente. Função da crítica é trazer este momento à fala. A análise imanente, que já foi arma contra a banalidade, é agora mal usada se absolutiza a obra, afastando-lhe as implicações sociais. O caráter enigmático das obras provoca interpretações que se inserem nelas e, com o tempo, as modificam: sua veracidade é histórica e social, transcende o puramente estético. O paradoxo estético consiste em saber como algo que, por seu próprio conceito, não é verdadeiro, ainda assim possa ser verdadeiro. A função da arte, segundo Adorno, é a salvação da aparência. Num mundo dominado ideologicamente, a arte assume seu próprio caráter de aparência e desmascara a aparência como aparência. Daí sua importância atual. A literatura do absurdo organiza o sentido de que não há sentido: preserva assim, pela negação determinada, a categoria do sentido. Não é isto o que Adorno quer. A negatividade metafísica deste relaciona-se mais com o hermetismo artístico, não pretendendo chegar a uma positividade. A obra de arte, configuração de realidade e utopia, como também de mimese e racionalidade, é o mundo novamente, mas como ele poderia ser pensado de um modo já resolvido. Toda obra de arte, hoje, mesmo a mais radical, conclui Adorno, tem um aspecto conservador, pois sua existência contribui para fortificar a esfera do espírito e da cultura, cuja impotência real e cuja cumplicidade com o existente se desnudam.

O volume XIII — *Die musikalische Monographien: Wagner, Mahler, Berg* (521 páginas) — reúne três monografias musicais: “Versuch über Wagner”, “Mahler, Eine musikalische Physiognomik” e “Berg, Der Meister des kleinsten Übergangs”.

“Versuch über Wagner” (“Ensaio sobre Wagner”) foi escrito do outono de 1937 até o início de 1938, em Londres e Nova York. Está intimamente ligado a outros trabalhos do “Instituto de Pesquisa Social”, em cuja Revista foi em parte publicado. Pertence às tentativas, surgidas durante o nazismo, de compreendê-lo em suas causas e implicações ideológicas. Tanto procura examinar o “nazismo” em Wagner, quanto Wagner no nazismo. Atualmente possibilita também uma retomada crítica deste compositor. A maior parte da primeira edição deste trabalho foi destruída pelos nazistas, durante a ocupação da França.

Quando Adorno era aluno de Alban Berg, este o obrigava a refazer a instrumentação de Wagner, para examinar a “performance” dele. Adorno não faz uma análise detalhada de toda a obra de Wagner, mas através de detalhes significativos da obra, conjugados a momentos biográficos e sociais, chega a uma interpretação profunda de seus movimentos básicos. A obra de arte é uma historiografia inconsciente: chega-se à história através da e na própria obra.

Poucas semanas depois de Wagner ter participado do levante de Bakunine, pediu a List que conseguisse um salário de certos nobres alemães. Esta sua falta de caráter penetra em sua obra, que manifesta seu conluio



com os dominadores. Seu pessimismo é o do rebelde traidor, que precisa ver os relacionamentos sociais como uma conspiração. Siegfried “judia” de um anão (que, aliás, lembra a figura do próprio Wagner), sancionando a injustiça no riso. Várias outras personagens são também caricaturas de judeus, enquanto ele mesmo, segundo o sabia Nietzsche, provavelmente tinha ascendência judia. A paródia de Wagner é a figura do diletante, que faz de tudo um pouco; sua genialidade é proporcional à distância que guarda em relação à sua paródia. Wagner sentiu a necessidade do monumentalismo e de reunir todas as artes numa só. Enquanto a música, alegre ou sofredora, carrega consigo seus heróis, ela antecipa e impõe o veredito social. O maestro-compositor representa e reprime a pretensão do indivíduo burguês de ser ouvido por todos. Adorno mostra como estes vários aspectos se realizam na melodia, na harmonia e na orquestração. A parte central trata da fantasmagoria wagnereana. Sua retomada da antiga mitologia germânica corresponde não só à necessidade burguesa de ver o novo como se já sempre tivesse estado aí, quanto também mostra o caráter de regressão deste novo. Wagner, como Heidegger, buscou na origem a fonte da essência. A experiência do prazer como algo doentio atravessa toda a obra de Wagner. Sua música degenera em parasita da linguagem, quando só imita as curvas das intenções lingüísticas. Adorno compara as duas versões do “Siegfried” e mostra a diferença entre as intenções de Richard Wagner e o que as suas personagens revelam. O revolucionário se torna um mero rebelde e corresponde ao mendigo (como o Autor), burguesmente refugiado na boêmia. Em Wagner, segundo Adorno, a burguesia sonha sua própria derrocada como única salvação, sem guardar da salvação mais do que a derrocada. É isto o que possibilita salvar Wagner.

“Mahler — Eine musikalische Physiognomik” (“Mahler — Uma fisionomia musical”) foi publicado pela primeira vez em 1960 e reformulado em 1963. Falar sobre Mahler é, para Adorno, discutir os próprios conceitos e tendências atuais da filosofia da música. Suas obras comunicam-se subterraneamente. Este compositor é aproximado de Kafka na literatura, de Henri Rousseau na pintura, de Freud na psicologia, de Nietzsche na filosofia. Assim se mostra uma constelação referencial básica do próprio Adorno. Mahler trabalhou com meios às vezes antiquados para a sua época e, ao mesmo tempo, foi precursor das dissonâncias dos expressionistas. Seus temas musicais desenvolvem-se como personagens em romances, mas não aparecem heróis. Suas obras são utopias concretas da felicidade que não se pode ter, exceto como recordação ou esperança — o que o aproxima sem querer de Proust. O banal não é simplesmente ignorado em sua obra, mas inserido nela como negação explícita. Seu tom traumático não é apenas uma quebra subjetiva, mas algo condicionado historicamente. Seu exotismo é, para Adorno, prenúncio da emigração. O judeu-alemão Mahler farejou o nazismo e isto condiciona a presença do coletivo em sua música. A felicidade cresce à beira da catástrofe, como nos romances de Dostoiévski, que Mahler tanto prezava.

“Berg — Der Meister des kleinsten Übergangs” (“Berg — O mestre da passagem mínima”) é um trabalho com características diferentes, porque está

repleto de recordações pessoais. Adorno revela momentos básicos de sua formação intelectual. As aproximações entre Berg e Benjamin são sintomáticas. A parte referente às árias sobre o vinho (Alban Berg musicou certos poemas de Baudelaire) foi reescrita devido às críticas de Walter Benjamin. Adorno faz também uma análise muito técnica das várias composições de seu Mestre. O clima da vanguarda artística vienense da década de 1920 é apresentada, em dibertidos detalhes, por um participante. Confrontos entre Wagner, Mahler, Berg e Schönberg dão um panorama do desenvolvimento musical moderno.

A edição da obra completa de Theodor W. Adorno, que vem sofrendo atraso, deverá estender-se durante os próximos anos, para poder abranger os 50 anos de publicações de um dos maiores gênios deste século.

FLÁVIO R. KOTHE