

**A razão e seu outro:  
expressionismo e surrealismo na Filosofia  
da nova música de Adorno**

Jean-Paul Olive

Professor da Universidade de Paris VIII

### **A razão e seu outro: expressionismo e surrealismo na Filosofia da nova música de Adorno**

A *Filosofia da nova música* de Adorno é muito mais interessante se abordada como uma reflexão sobre as duas correntes de vanguarda que, no século XX, atacaram com mais virulência a idéia de razão: o expressionismo e o surrealismo. A crítica que Adorno opera é, ao mesmo tempo, uma homenagem. Porque, se na luta contra a razão, o expressionismo e o surrealismo aparecem como irracionais, “a arte, diz Adorno, é apesar de tudo a verdade sobre a sociedade, na medida em que, em suas produções autênticas, a irracionalidade da constituição racional do mundo aparece claramente”.

**Palavras-chave:** Adorno, expressionismo, surrealismo

### **Reason and it's other: expressionism and surrealism in Adorno's new music philosophy.**

Adorno's *Philosophie der neuen Musik* can and should be read as a reflection concerning the two trends of modern art that openly attacked reason: expressionism and surrealism. Adorno's critique of the vanguard is at the same time a tribute to them, for if the surrealists and expressionists charged reason's claim over the real, true art is nothing less than an exposition of “the irrationality of the real constitution of the world”.

**Key words:** vanguard, music, expressionism, surrealism

**A** *Filosofia da nova música*, obra escrita por Adorno nos anos 1940, está estruturada em dois ensaios independentes. Eles mantêm, entretanto, inúmeras relações subterrâneas: o primeiro ensaio se intitula “Schoenberg e o progresso”, e o segundo traz o título “Stravinsky e a restauração”. Desde o prefácio, Adorno assinala que a obra pretende ser compreendida como uma digressão à *Dialética do iluminismo*, obra escrita com Horkheimer durante o período que separa os dois ensaios, assinalando desde o início em que ponto a questão da razão é central.

Desde a introdução, Adorno se dedica a explicar que a obra trata, de tendências profundas da música, e que a escolha dos dois compositores se explica pelo fato de que eles se situam nos extremos dessas tendências; porém, a estrutura do livro em duas vertentes foi freqüentemente mal interpretada pelos leitores e, sobretudo, ao que parece, pelos músicos. Muitos viram nesse livro uma posição partidária, agressiva e até fortemente ideológica. Evidentemente, não há dúvida alguma quanto ao fato de que Adorno se situe do lado de Schoenberg e da Escola de Viena; no entanto, parece-nos que, ao limitar a interpretação a tal perspectiva, perdemos o essencial do conteúdo da obra. Parece muito mais interessante abordar a *Filosofia da nova música* como uma reflexão, de profundidade pouco igualável, sobre as duas correntes de vanguarda que, no século XX, atacaram com mais virulência a idéia de razão: o expressionismo e o surrealismo. A crítica operada por Adorno – que em cada ensaio mostra os limites desses movimentos e as tentativas de ultrapassagem às quais eles conduzem – é, ao mesmo tempo, uma homenagem. Porque se, na luta contra a razão, expressionismo e surrealismo aparecem como

irracionais, “a arte, diz Adorno, é apesar de tudo a verdade sobre a sociedade, na medida em que, em suas produções autênticas, a irracionalidade da constituição racional do mundo aparece claramente” (Adorno 5, p. 126). É esse movimento que os dois ensaios procuram analisar, e a complementaridade deles reside nos temas profundos que são recusados, formando uma constelação habitada pela relação entre sujeito e objeto. Tanto isso é verdade que, para Adorno, é promovendo uma outra relação entre esses dois pólos que a arte, e talvez mais ainda a música, contém uma dimensão utópica.

Para circunscrever o problema, citamos como introdução uma nota curta da *Filosofia da nova música* que apresenta a questão do posicionamento das duas correntes:

Expressionismo e surrealismo divergem em sua atitude em relação ao orgânico. O “dilaceramento” expressionista deriva da irracionalidade orgânica. Ele se mede no gesto súbito e na imobilidade do corpo. Seu ritmo imita a alternância da vigília e do sono. A irracionalidade surrealista pressupõe [...] a desagregação da unidade psicológica do corpo; ela é anti-orgânica e se relaciona à coisa morta. Ela suprime a fronteira entre o corpo e o mundo dos objetos para convencer a sociedade da coisificação do corpo. Sua forma é a da montagem. (Adorno 4, p. 61)

Veremos que é a partir dessa idéia central que se edifica a crítica adorniana aos dois movimentos.

## O expressionismo

É preciso partir da definição dada por Paul Klee para distinguir impressionismo e expressionismo:

um e outro invocam um ponto decisivo da gênese da obra: o impressionismo, o instante receptor da impressão da natureza; o expressionismo,

aquele posterior, e do qual às vezes não é mais possível demonstrar a homogeneidade, palavra por palavra, em relação ao primeiro, cuja impressão recebida é devolvida. No expressionismo, é possível passarem-se anos entre recepção e restituição produtiva; fragmentos de impressões diversas podem ser reproduzidos numa nova combinação ou, melhor ainda, as impressões antigas podem ser reativadas após anos de latência por impressões mais recentes. (Klee 12, p. 9)

Vemos em tal definição toda a importância atribuída ao sujeito na atitude artística, lugar que importa interrogar porque ela estará no centro das reflexões de Adorno sobre a questão.

Ernst Bloch tinha reconhecido em Klee o “sonhador maravilhoso”, aquele que permaneceu “fiel a si mesmo e a suas visões irrefutadas”; em 1937, Bloch fez a defesa do expressionismo no *Legado desta época*. Ele havia compreendido que, se essas obras continham elementos arcaicos obscuros, elas continham também elementos bastante visionários e revolucionários. Além disso, Bloch havia sentido toda a aposta do expressionismo, que ele exprimia ao colocar o sujeito no centro do problema:

a sombra vinha dos infernos subjetivos não dominados, e a luz vinha do futuro, da riqueza e da autenticidade na expressão humana. Uma arte que não estava de acordo nem com as formas tradicionais, nem, sobretudo, com a realidade dada no seu entorno, trouxe outrora a guerra ao mundo. (Bloch 10, p. 239)

Toda a ambigüidade, essa mesma que Lukács fustigou em nome de motivos pelo menos ideológicos, essa ambigüidade que também Adorno destaca, identificando-a a um sofrimento, Bloch torna precisa sua dimensão, quando acrescenta: “E a potência que fazia a guerra era o puro sujeito, o desespero e o deserto emocional do sujeito, que se projetava com sua lanterna mágica em um mundo aparente sem objetos” (Bloch 10, p. 239). E se essa revolta era reconhecida por Bloch

como vinda do interior da burguesia (argumento de Lukács), ele lhe atribuía, no entanto, uma função largamente esclarecedora em seu desejo de conhecer melhor o homem, como diz Bloch, em sua vontade de “fazer brotar a luz da noite dos oprimidos mais que o dia reinante”.

Para além de uma irracionalidade imediata, convocada às vezes pelos próprios autores, observamos que Bloch percebe no expressionismo o que ele chama de um “racionalismo do irracional, e até uma filantropia do irracional que tem piedade dele, e o recolhe no homem, que se inclina para ele” (Bloch 10, p. 241). O movimento pelo qual se efetua esse modo surpreendente de racionalismo é descrito por Bloch de maneira bastante interessante: “o que não é mais consciente se insere no ainda não consciente, o que é esquecido após muito tempo se liga ao que ainda não apareceu totalmente, o elemento arcaico enquistado é liberado em uma utopia que, enfim, lhe faz justiça” (Bloch 10, p. 240). Noutro texto do *Legado desta época*, Bloch mostra como, ao romper com uma suposta tradição clássica, o expressionismo fez ressurgir em seu seio uma multidão de testemunhos do passado – arte primitiva ou barroca, desenhos de crianças, documentos de loucos –, toda uma região cultural não reconhecida à qual se abrem os autores do almanaque *O cavaleiro azul*. A fronteira entre razão e desrazão se encontra largamente deslocada no comentário de Bloch, e esse deslocamento, que introduz profundamente a questão do sujeito, será retomado por Adorno.

Bloch deslindava esse “conteúdo de verdade” do expressionismo, separando a parte que cabia ao desespero e a que cabia à utopia. Bem mais tarde, na *Minima Moralia*, Adorno interpreta isso de maneira muito mais trágica, colocando em primeiro plano a vertente negativa. De fato, o que o expressionismo exprime para Adorno nessa sua irracionalidade, que seria antes uma razão mais profunda? Citando um verso de Trakl – “Diga-me depois de estarmos mortos” –, Adorno dá esta resposta: “A unidade do expressionismo consiste em exprimir o fato de que homens, tornados completamente estrangeiros uns aos outros e dos quais a vida é subtraída, estão, por isso mesmo, mortos”

(Adorno 2, p. 179). Em sua revolta contra a aparência – o mundo fazendo de conta que a vida ainda o nutria –, o que o expressionismo revela é esse estado de desespero e de solidão, com seu movimento para as camadas profundas da subjetividade: “Enquanto se opunha à reprodução do mundo exterior, diz Adorno na *Teoria estética*, ele tendia para a manifestação aberta de estados psíquicos reais e se aproximava do psicodrama” (Adorno 4, p. 150).

O compositor expressionista por excelência é Schoenberg, que, na primeira década do século XX, libera a dissonância e abandona a tonalidade. Ou, do ponto de vista de Adorno, a tonalidade como “segunda natureza” formava uma aparência que veio a ser, no curso de sua evolução, superfície ideológica. Quebrando essa superfície, essa aparência, Schoenberg abre o acesso às forças insuspeitas que liberam uma emoção subjetiva até aqui canalizada, filtrada e domesticada pela organização tonal. Isso é tanto mais verdadeiro que, nessa época, Schoenberg testemunha diretamente uma confiança completa no que se chama – sem dúvida à sua maneira – o inconsciente. Quando Adorno faz referência aos conflitos instintuais na música do compositor vienense, quando escreve que tais conflitos não deixam dúvida sobre o caráter sexual de sua gênese, é essa camada profunda que ele procura colocar em destaque. Um parágrafo preciso da *Filosofia da nova música* dá conta da revolução que atinge em cheio o discurso musical:

o aspecto verdadeiramente novo é a mudança de função da expressão musical. Já não se trata de paixões fingidas, mas registram-se no “medium” da música movimentos do inconsciente, reais e não disfarçados, choques, traumas. Eles atacam os tabus da forma, que submetem tais movimentos a sua censura, os racionalizam e os transpõem em imagens. [...] As primeiras obras atonais são “processos verbais” no sentido em que falamos de processos verbais dos sonhos. (Adorno 4, p. 50)

Para exprimir isso em outros termos, poderíamos dizer, como o fez Lyotard – e sem que partilhemos sua opinião sobre Schoenberg

nos *Dispositifs Pulsionnels* –, que, num gesto radical e como poucos compositores souberam fazê-lo, Schoenberg abandona as ligações e as convenções que pertencem aos processos secundários para deixar surgir na música isto que é a ordem do primário. Ele realiza aqui uma transgressão que o público vienense, pouco disposto a acolher uma transcrição tão direta das emoções, receberá como uma provocação ameaçadora. Aqui reside o primeiro aspecto de uma irracionalidade que é, de fato, uma razão bem mais ampla do que a racionalidade restrita, porque, por meio desse gesto schoenberguiano, diz Adorno, a música visa a consciência: “a crítica ao ornamento, a crítica à convenção e à generalidade abstrata da linguagem musical, essas críticas têm todas o mesmo sentido” (Adorno 4, p. 51). Esse sentido é o de conhecer as camadas profundas do sujeito sofrendo numa sociedade que quer ignorar os mecanismos que ela põe em jogo; é esse sofrimento que pode ser transcrito por uma arte que renuncia a ser apenas um ornamento social.

Por outro lado, não seria necessário acreditar que esse aflorar do inconsciente – e esse é o segundo aspecto dessa “razão artística” – está, no expressionismo, totalmente separado das questões sobre a forma. Bem ao contrário, Klee, por exemplo – e encontramos preocupações similares em Kandinsky e outros –, defendia a idéia de uma “construção ativa da forma”: “uma consequência maior da atitude expressionista é de fato elevar a construção à categoria de um meio de expressão, sua insistência operatória” (Klee 12, p. 10). E mesmo se ele abandona nessa época as convenções harmônicas e formais ligadas à tonalidade – Schoenberg também não renuncia à questão da forma, mas é antes uma outra idéia desta que se apresenta e que não reside mais nos esquemas pré-estabelecidos –, é isso que o compositor exprime claramente numa carta célebre a Kandinsky:

Mas a arte pertence ao inconsciente é o si-mesmo que devemos exprimir! Expressar-se diretamente! [...] Apenas a elaboração inconsciente da forma, que se traduz pela equação: “forma = manifestação da forma”;



permite criar verdadeiras formas; ela apenas engendra esses modelos dos quais as pessoas sem originalidade fazem “fórmulas”, imitando-os. Mas se somos capazes de escutar a nós mesmos, de reconhecer nossas pulsões, de engajar todo nosso ser, inclusive nosso ser pensante para aprofundar o problema, não temos necessidade de tais muletas. (Schoenberg 13, p. 13)

É preciso considerar também as aquisições inauditas da linguagem musical desse período (novas constelações harmônicas, avanços no timbre, liberação de uma escrita polifônica densa) como diretamente ligadas à emancipação perante formas convencionais e à reflexão sobre novas formas. Aqui também, na própria escrita e na técnica, a irracionalidade imediata desencadeia em Schoenberg uma ampliação tangível da racionalidade musical, em sua dimensão utópica, tal como declarava Ernst Bloch.

O próprio termo “expressionismo”, com sua focalização extrema sobre a categoria de expressão, provavelmente põe o acento sobre o ponto central pelo qual Adorno pôde se interessar, razão pela qual as obras dessa corrente conservam a seus olhos alguma coisa de incontornável. Para ele, como escreve na *Teoria estética*, “a substância da expressão é o caráter da linguagem da arte, fundamentalmente diferente da linguagem enquanto medium da arte (Adorno 5, p. 162). O expressionismo participa bastante enquanto *art nouveau*, dessa transformação de uma linguagem comunicativa numa linguagem mimética. Para Adorno, a expressão é o olhar das obras ou, como disse mais tarde na *Teoria estética*, “a expressão é a face lamentosa das obras”. Nesse sentido, ela tem sempre a ver – o que é particularmente explícito na música com Schoenberg – com a dissonância enquanto força destruidora da aparência harmoniosa. Porque ela visa o transubjetivo, Adorno atribui à expressão um estatuto particular: “ela é a forma de conhecimento que, como outrora precedia à polaridade sujeito-objeto, não reconhece esta como definitiva” (Adorno 5, p. 161). E é para essa dimensão mimética que a arte opera a crítica de

uma relação abstrata entre sujeito e objeto, tal como ela se apresenta no conhecimento conceitual.

Portanto, a tensão entre expressão – desenfreada, como tenta o expressionismo – e a objetivação na obra não se resolve. Essa é a constatação à qual Adorno chega, apesar de sua ligação com esse período. Alguma coisa de impossível a manter parece minar a atitude artística em sua revolta radical. Parece que, numa análise desse conflito, dessa situação insustentável, há para o filósofo dois momentos distintos entre os quais seu juízo evoluiu.

Num primeiro momento (o fim da parte sobre o expressionismo no ensaio de 1941 sobre Schoenberg), Adorno destaca, quase a contragosto, as contradições da posição expressionista: de um lado, por sua tendência à transcrição direta das emoções, pela crítica da aparência que tal transcrição opera, o Schoenberg expressionista participa disto que Adorno chama de “abalo da obra”. E Adorno parece até aderir a essa tal posição, pois chega a escrever que “as únicas obras que contam hoje são aquelas que não são mais ‘obras’” (Adorno 4, p. 42). Porém, por sua própria dialética – uma dialética da solidão, segundo o filósofo – a escrita expressionista encontra também seu próprio limite. Tecnicamente, esse limite se concretiza pelas próprias características de tal transcrição das emoções, que Adorno assim definiu:

o registro sismográfico dos choques traumatizantes vem a ser ao mesmo tempo a lei técnica da forma musical, que interdita a continuidade e o desenvolvimento. A linguagem musical polariza na direção dos seus extremos: em direção aos gestos bruscos, por assim dizer, das convulsões corporais, e em direção à imobilização apavorada daquele que a angústia entorpeceu. É dessa polarização que depende o universo formal de Webern e do Schoenberg da maturidade. (Adorno 4, p. 53)

Essa polarização em direção aos extremos e aos contrastes tende a destruir as mediações musicais anteriores que estruturavam a obra; mas também, ao se fazerem, os gestos expressionistas tendem a se

repetir, a se constituir da mesma forma que idiomas da angústia solitária, perdendo rapidamente o impacto que era aquele das primeiras obras, para vir a ser um estilo – precisamente “o estilo da solidão”. Tal constatação e o déficit de coerência que ele sentia na escrita atonal conduzirão Schoenberg à invenção do dodecafonismo, após ter tentado a última e flamejante experiência, que é *Pierrot lunaire*.

Ao ler o ensaio de 1941, temos o sentimento de que Adorno lamenta o abandono dessa escrita, dessa liberdade soberana que terá durado apenas alguns anos. As críticas que ele emite depois ao dodecafonismo vão, de resto, no mesmo sentido. Entretanto, o caso da ópera *Wozzeck* mostra que seu olhar evolui. Na *Filosofia da nova música*, não obstante as reconhecidas qualidades da obra, apesar da admiração que sente por Berg, Adorno não deixa expressar reservas em relação a *Wozzeck*, porque essa ópera está ainda construída sobre o modelo da obra-prima, é “uma grande ópera”, uma “obra de arte tradicional”. Adorno escreve: “Quem admira *Wozzeck*, observando nessa obra um dos primeiros produtos duráveis da música nova, não imagina quanto seu elogio compromete uma peça que sofre de decantação” (Adorno 4, p. 43). Porque se, em *Wozzeck*, o detalhe é verdadeiramente expressionista, a construção é tal que remenda os fragmentos dolorosos, reconstituindo uma segunda superfície por meio do inacreditável gesto integrador da escrita bergiana. Também em 1941, Adorno observa no tecido musical de *Wozzeck* uma tensão que, aliás, desvela bem o problema do expressionismo: “*Wozzeck* retraça sua posição inicial precisamente nos pontos em que a desenvolve. Os impulsos da obra, que vivem nos átomos musicais, se insurgem contra a obra que produzem. Eles não toleram resultado” (Adorno 4, p. 43).

Quando, em 1959, Adorno retorna à obra no texto “Caracterização de *Wozzeck*”, sua posição parece ter mudado. O que é agora colocado em destaque é – através da transição ínfima – o trabalho de ligação que anteriormente parecia problemático: “Esse aspecto encaixado e ajustado da música – o fato de que passamos sem tropeço de um elemento a outro – é de uma importância decisiva” (Adorno, 1, p. 141).

O que Adorno coloca em destaque é como o compositor, operando uma leitura da obra fragmentária de Büchner, efetua seu resgate. Tal resgate passa por categorias como a transição, a integração, a construção, que – além dos impulsos expressivos bem presentes – vêm como que consolar a obra literária. Se Adorno modifica seu ponto de vista, é porque em vinte anos pôde constatar a que ponto a posição expressionista, em senso estrito, se tornou insustentável; sem dúvida, também, quando seus prolongamentos em certas práticas constituíam um terreno minado para a arte. Ele retorna ao tema na *Teoria estética*:

a falta de ressonância social não foi a única causa do declínio do expressionismo, era impossível que ele permanecesse nesse ponto; assim, o estreitamento das disponibilidades, a totalidade das negações ecoam em um desespero total no grito ou no gesto irremediavelmente impotente, literalmente nesse Da-Da. Ele vem a ser uma brincadeira tanto para si mesmo quanto para os conformistas, porque ele admitia a impossibilidade da objetivação artística que entretanto postula toda manifestação artística, queira ela ou não. O que restava, realmente, a não ser gritar? (Adorno 5, p. 54)

## O surrealismo

O herdeiro do dadaísmo, sabemos, é o surrealismo, a propósito do qual Ernst Bloch observa, com razão, que foi o refúgio de vários dos elementos expressionistas. No entanto, as coisas não se apresentam da mesma maneira, e veremos que a crítica de Adorno difere consideravelmente quanto a esse tema. Se Bloch reconheceu em algumas montagens surrealistas uma forte capacidade utópica, é Walter Benjamin quem mostrou-se mais sensível às potencialidades explosivas do movimento. Essa capacidade explosiva reside, essencialmente, no fato de que o surrealismo se revoltou abertamente contra isto a que chamamos comumente de razão, revolta conduzida pela negação

violenta das divisões sobre as quais o sentido e a ordem do discurso estavam fundados. Mas – é a outra face da medalha – essa força de negação vem acompanhada de uma inacreditável capacidade para absorver tudo: como bem observou Benjamin, “tudo o que ele tocava a ele se integrava” (Benjamin 8, p. 115).

Se a razão, tal como está construída na cultura ocidental, supõe um certo tipo de relação entre sujeito e objeto (relação, aliás, fortemente estigmatizada por Adorno), podemos dizer que, desde o início, em seus pressupostos, o surrealismo se opõe a tal razão pela região do mesmo psiquismo a partir da qual ele entende operar:

A vida, escreve Benjamin, parecia digna de ser vivida apenas ali onde o limiar entre a vigília e o sono era em cada um atravessado, como pelo fluxo e o refluxo de uma enorme onda de imagens, ali onde o som e a imagem, a imagem e o som, com uma exatidão automática, se engranariam tão alegremente que não restaria mais o menor interstício por onde uma moedinha de “sentido” pudesse escorregar. A precedência é dada à imagem e à linguagem. (Benjamin 8, p. 115)

Maurice Blanchot prolongou essa reflexão sobre o surrealismo mostrando em que ponto a questão da escrita automática era central. Para ele, a escrita automática é ao mesmo tempo uma revolta contra a reflexão e a linguagem (uma máquina de guerra, diz), mas também “uma aspiração orgulhosa a um modo de conhecimento”. Essa dupla tendência está ligada à idéia fundadora que Blanchot percebe no coração da posição surrealista:

É que existe, que deve haver na constituição do homem, um momento onde todas as dificuldades se aplainam, onde as antinomias não têm mais sentido, onde o conhecimento apreende completamente as coisas, onde a linguagem não é o discurso, mas a realidade mesma, sem todavia cessar de ser a realidade própria da linguagem, onde, enfim, o homem toca o absoluto. (Blanchot 9, p. 91)

É essa região que os surrealistas querem explorar, e é suficiente escutar Max Ernst para convencer-se de que se trata, aqui, não de um simples jogo de superfície, mas de um modo profundo de conhecimento. Para ele, a felicidade experimentada nessas metáforas responde

à necessidade secular do intelecto de se libertar do paraíso ilusório e entediante das lembranças fixas e de procurar um novo domínio de experiência incomparavelmente mais vasto, onde as fronteiras entre o mundo interior, como é conveniente chamá-lo, e o mundo exterior (segundo a concepção clássica-filosófica) se apagarão cada vez mais e, verdadeiramente, desaparecerão um dia completamente quando os métodos mais precisos da escrita automática forem encontrados. (Max Ernst, citado por Spies 14, p. 184)

À primeira vista, tal programa poderia ter seduzido Adorno, mas veremos que as coisas não são assim tão simples, porque, para o filósofo, a questão da relação entre sujeito e objeto não se resolve de maneira tão simples.

Mais adiante, em sua crítica, o próprio Blanchot destaca tudo o que há de ambíguo na atitude dos surrealistas em sua concepção de escrita automática. Em um sentido, sua atitude tende a fazer desaparecer a linguagem enquanto instrumento, pela proximidade extrema que eles buscam instalar entre esta e o sujeito, tentando “fazê-las grudar”. Porém, Blanchot tem razão em destacar no mesmo instante que, assim procedendo, a linguagem se libera a si própria, e as palavras, não mais inertes, mas como que animadas por uma energia própria, manifestam seu próprio movimento que nos escapa. “O resultado é que essas palavras livres vêm a ser centros de atividade mágica, mais do que isso, coisas tão mais impenetráveis e opacas do que qualquer objeto humano retirado de sua significação utilitária” (Blanchot 9, p. 94). Blanchot sublinha, então, a que ponto a aparente imediatidade procurada pelos surrealistas se afastou:

A linguagem não tem mais nada a ver com o sujeito: ela é um objeto que nos arrebatava e quer nos perder; ela tem um valor para além de nossos valores. Nós podemos ser tomados por uma tempestade ou um pântano de palavras. É a retórica tornada matéria. (Blanchot 9, p. 94)

Adorno efetua a crítica da atitude surrealista, não para desvalorizá-la, mas para apresentar sua interpretação a respeito dos conteúdos imaginários e sociais. A primeira dificuldade é, sem dúvida, a questão de uma zona opaca em contato com “o sonho, com o inconsciente, e mesmo com os arquétipos junguianos, que teria encontrado nas colagens, assim como na escrita automática, sua linguagem constituída de imagens, libertada do aporte dado pelo eu consciente” (Adorno 3, p. 65). De fato, a crítica de Adorno visa recolocar em questão essa região opaca, mesmo quando reconhece que os surrealistas jamais procuraram identificar realmente suas produções com o processo do sonho. Ao contrário, diz W. Spies, os surrealistas “utilizam o sonho em sua literalidade fragmentária, o conteúdo manifesto do sonho vem a ser o material absoluto, o conteúdo latente – enquanto ato de destruição de uma enunciação pela qual se é responsável – é evitado” (Spies 14, p. 182). Assim, as metamorfoses provenientes do processo onírico são absorvidas como técnica operatória – elas são somente, como diz Adorno, os “análogos” do sonho. A crítica dirige-se a dois pontos: primeiramente, o sujeito no surrealismo tende a se suprimir a si mesmo, o que, no sonho, não implica uma decisão e não requer nenhum esforço. Nesse sentido, para Adorno, não é de maneira alguma “o em-si do inconsciente” que aparece nesse mundo fragmentado das obras surrealistas. Daqui resulta o segundo ponto da crítica: nas produções surrealistas, tudo é mais “objetivo” do que nos sonhos. O filósofo explica esse traço mostrando que, se as operações surrealistas provocam curto-circuito na lógica habitual da realidade, o problema se situa no fato de que essas operações, no entanto, respeitam “as coisas isoladas, fragmentadas, e aproximam inclusive todo o conteúdo delas, particularmente o conteúdo humano, da forma das coisas. Demole-se, reagrupa-se, mas não se suprime” (Spies 14, p. 66).

Poderíamos dizer que, se a linha de fuga das obras expressionistas era a ameaça de se dissolver no grito puro, nisso que tem mais de forma objetiva, a linha de fuga das produções surrealistas era a ameaça de se afundar nos puros objetos (ou nas palavras como objetos) e em sua opacidade de mercadorias, mascarando uma subjetividade que sofre o mesmo que no expressionismo mas parece não reconhecê-lo. O coração da crítica concerne às questões da imagem e da montagem, das quais Aragon definiu o lugar central na célebre frase do *Paysan de Paris*:

o vício chamado Surrealismo é o emprego desregulado e passional da imagem estupefaciente ou, antes, da provocação sem controle da imagem por si mesma e pelo que ela acarreta no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem, a cada golpe, força vocês a revisar todo o universo. (Aragon 6, p. 82)

Na época, Breton explica a questão escrevendo que “o valor da imagem depende muito da centelha obtida. Por conseqüência, ela é função da diferença de potencial entre os dois condutores” (Breton 11), o que é confirmado por Max Ernst quando diz querer “provocar uma tensão elétrica ou erótica censurando os elementos que tínhamos tido o hábito de considerar como estrangeiros uns aos outros, e por conseqüência sem relação entre si” (Max Ernst, citado por Spies 14, p. 90). É a técnica da montagem que torna possível essa aproximação sulfurosa de objetos estrangeiros, desconectando as ligações convencionais para deixar aberta a possibilidade de novas relações nos interstícios:

Quando muitas coisas desmoronam, inúmeras delas permanecem suspensas, de través. Nós as vemos, então, mais nitidamente do que antes sobre a parede, onde elas estão agrupadas umas às outras. A franja treme, o homem se adianta após a criança. Coisas esquecidas ressurgem e se agarram às barbas de sentimentos que eram outrora lisas. Mesmo as coisas habituais estão de viés e parecem, então, desconcertantes. (Bloch 10, p. 32)



W. Benjamin identificou os objetos de predileção do surrealismo como sendo aqueles do século XIX, o século da acumulação e da fantasmagoria. Para Benjamin, a carga de atmosfera desses objetos explode ao olhar do surrealista, porque esse olhar cessou de ser histórico para, com profundidade, vir a ser político. Para ele, o surrealismo

colocou o dedo sobre as energias revolucionárias que se manifestam no “obsoleto”, nas primeiras construções de ferro, os primeiros edifícios industriais, as primeiríssimas fotos, os objetos que começam a desaparecer, os pianos de salão, as roupas de há cinco anos, os lugares de reunião mundana quando eles começam a sair de moda. A relação dessas coisas com a revolução está aí, o que esses autores compreenderam melhor do que ninguém. (Benjamin 7, p. 120)

Em seu estudo retrospectivo, Adorno retoma, à sua maneira, as constatações de Bloch e de Benjamin. Ele identifica a montagem como procedimento central nas justaposições de imagens que o surrealismo opera, e reconhece dentro de seu material privilegiado os fragmentos extraídos do século XIX, agenciados de forma enviesada, entremisturados de maneira insólita, de modo a criar verdadeiros choques. Contudo, ele é claramente mais crítico quanto à interpretação desse processo, e suspeita que alguma coisa não procede. O que não procede é a maneira como o surrealismo visa despertar as lembranças da infância, certamente de maneira explosiva, mas por meio de objetos tornados gélidos, de certa forma inertes. O processo se imobiliza entre o mundo e isso que Adorno chama de “momento subjetivo”, o ato da montagem, que pretendia reconstituir as sensações de outrora, graças ao obsoleto, ao *démodé*, sem levar em conta o que há de história na modernidade. A estranheza do resultado é obtida, segundo ele, pelo fato de que se trata aqui da “expressão de uma subjetividade tornada estranha a si própria” e também estrangeira ao mundo. É provável que, por meio desses mecanismos, Adorno tenha sentido uma tendência profunda da sociedade, aquela mesma que publicidade e indústria cultural rea-

lizaram de forma massiva em relação aos objetos e às imagens. Porque essas imagens, esses objetos parciais tornados disponíveis para toda montagem, são de fato fetiches que ainda carregam de um modo enigmático os investimentos afetivos. E as partes destacadas do corpo, tão frequentes nessas montagens, são para o filósofo “as marcas da lembrança desses objetos parciais que outrora despertaram a libido”.

Não obstante, isso não significa que o surrealismo não nos ensine nada. Muito pelo contrário, o conteúdo de verdade que Adorno deslinda nele, por mais assustador que seja, é imenso: em sua desrazão, que empurra a razão até suas últimas defesas, em seu “despertar fixado” que nos revela as imagens históricas sobre um mundo estranho, o surrealismo ergue uma constatação terrível. Há no curto artigo sobre o surrealismo, uma frase que resume esse ensinamento, o mesmo que será retomado em *Minima Moralia*:

No surrealismo, a tensão que se descarrega no choque é aquela que há também entre a esquizofrenia e a reificação: ela não é animada psicologicamente. O sujeito que dispõe livremente de si próprio, sem obrigação de dar conta do mundo empírico, tornado absoluto, se desvela diante da reificação total que o reenvia finalmente a si próprio e a seu protesto como sendo ele próprio sem alma e, virtualmente, como o que está morto. As imagens dialéticas do surrealismo são as de uma dialética da liberdade do sujeito num estado de não-liberdade do objeto. (Adorno 3, p. 68)

O surrealismo, como se sabe, não exerceu muita influência sobre a música, que resiste por sua própria textura à imagem, tal como ela era pensada nesse movimento. André Souris foi um dos raros a se ocupar seriamente da questão, revelando, malgrado todos os seus desejos de uma possibilidade musical do surrealismo, as profundas antinomias que impediram sua realização. O único compositor no qual A. Sourris observa uma profunda afinidade com o surrealismo é Stravinsky, opinião que é manifestamente partilhada por Adorno, ao menos no que diz respeito ao período que se segue à Primeira Guerra mundial. Na *Filosofia da nova*

*música*, as críticas virulentas que Adorno dirige ao compositor russo podem ser compreendidas apenas pelo que revelamos acima: fragmentação do material, utilização de elementos do passado ou do cotidiano, reconstituição oblíqua, criação de imagens opacas, escamoteamento do tema, tendência ao fetichismo – mesmos traços descritos por Adorno e que recordam a crítica sobre o surrealismo. Mas para o filósofo, coisa que pode ser mais grave, esses traços destroem o que constituía o próprio movimento da música, essa propensão que ela tem para avançar, para se transformar, para “prometer o novo”, o tempo, por seu próprio médium. No artigo que escreve mais tarde – “Stravinsky, uma imagem dialética” – retornando a Stravinsky, Adorno prestará uma homenagem crítica ao compositor, reconhecido o único capaz de tal surrealismo musical, que poderia ter sido muito mais explosivo segundo Adorno:

de tudo aquilo poderia ter surgido uma música cujos choques escandiriam o tempo em superfície: imagem de uma eternidade negativa e não mais simulacro de imortalidade; uma música de ruínas na qual subsistiriam do sujeito apenas pedaços amputados e a tormenta por isso não ter fim. (“Stravinsky, une image dialectique”. In: *Quasi una fantasia*. Paris: Gallimard, 1982, p. 190)

Como quer que seja, para retornar às duas vertentes da *Filosofia da nova música*, as duas posturas – expressionista e surrealista – atingem um limite, um “ponto”, como diz Adorno, quando, na *Teoria estética*, ele retorna à questão:

que seja impossível permanecer subjetivo a esse ponto, diz Adorno, não tem como única razão o fato de que a obra de arte perde essa alteridade unicamente para a qual o sujeito estético se objetiva [...] Todo progresso pretendido para além de tal ponto foi adquirido ao preço de uma regressão por assimilação ao passado e pelo arbitrário de uma ordem que nós mesmos instauramos. (Adorno 5, p. 54)

A expressão “arbitrário da ordem” faz referência, por meio do dodecafonismo estrito, às numerosas práticas que tentam submeter a experiência estética à generalidade conceitual. Quanto à regressão por assimilação ao passado, a restauração, vê-se muito bem que é o neoclassicismo que é visado aqui, ele e os múltiplos avatares que produziu na pós-modernidade. Ao nosso ver, o debate está longe de ser encerrado, e o diálogo entre a arte e a razão, longe de estar acabado.

## Bibliografia

1. ADORNO, T. W. *Alban Berg: Le Maître de la Transition Infime*. Paris: Gallimard, 1989.
2. ———. *Minima Moralia*. Paris: Payot, 1991.
3. ———. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.
4. ———. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962.
5. ———. *Théorie esthétique*. Paris: Klicsiek, 1995.
6. ARAGON, L. *Le paysan de Paris*. Paris: Folio, 1926.
7. BENJAMIN, W. *Essais II*. Paris: Denoël, 1971.
8. ———. *Oeuvres II*. Paris: Folio, 2000.
9. BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
10. BLOCH, E. *Heritage de ce temps*. Paris: Payot, 1978.
11. BRETON, A. *Manifeste du Surréalisme*.
12. KLEE, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985.
13. SCHOENBERG, A. “Schoenberg-Kandinsky, correspondance”. In: *Contre-champs*, n. 2, abr. 1984.
14. SPIES, W. *Max Ernst, les collages*. Paris: Gallimard, 1984