

A presença da Psicanálise na *Filosofia da Nova Música de Adorno**

[Notes on Psychoanalysis in *Philosophy of New Music*]

Bruno Carvalho **

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a presença da psicanálise na “Filosofia da nova música” de Adorno. Busca-se argumentar que ele se vale do esquema de compreensão benjaminiano da poesia de Baudelaire (entendida como uma elaboração das experiências de choque na vida no capitalismo pós Revolução Industrial), mas o utiliza na crítica musical. As obras de Schoenberg e Stravinski, compositores mais importantes de duas escolas da assim chamada “música nova”, trabalham com diferentes sujeitos composicionais e suas formas de lidar com os choques da vida moderna. Tanto Benjamin quanto Adorno se valem da teoria freudiana para a compreensão dessa noção de choque, em especial a sua teoria da angústia e do trauma. As obras desses compositores, compreendidas como modelos de elaboração do trauma, oferecem distintas formas de reagir ao trauma, a identificação com o agressor e a resistência. Nisso residem elementos que ajudam a defender a hipótese da centralidade da noção de sofrimento na obra de Adorno.

Palavras-chave: Adorno. Psicanálise. Trauma. Choque. “Música Nova”.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the presence of psychoanalysis in Adorno’s ‘Philosophy of the new music’. He draws on the Benjaminian scheme of understanding Baudelaire’s poetry (understood as an elaboration of the shock experiences in life in post-industrial Revolution capitalism), but uses it in music criticism. The works of Schönberg and Stravinsky, the most important composers of two schools of the so-called “new or modern music”, deals with different compositional subjects and their ways of dealing with the shocks of modern life. Both Benjamin and Adorno draw on Freudian theory for the understanding of this notion of shock, in particular his theory of anxiety and trauma. The works of these composers, understood as models of trauma elaboration, offer different ways of reacting to trauma: the identification with the aggressor and resistance. Therein lie elements that help to defend the hypothesis of the centrality of the notion of suffering in Adorno’s work.

Keywords: Adorno. Psychoanalysis. Trauma. Shock. “New/Modern Music”.

*Este artigo se baseia em comunicações recentes do autor sobre o tema. Trata-se de uma versão ampliada e revista desse material, mas é ainda um registro do momento atual de uma pesquisa em andamento, que será um capítulo da tese de doutorado, ainda não terminada.

**Psicanalista, psicólogo, bacharel, mestre e doutorando em filosofia na Universidade de São Paulo (USP). Bolsista da FAPESP. E-mail: brunocarv@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6599-1111>.

“A vida se transformou numa sucessão intemporal de choques” (ADORNO, *Minima Moralia*)

Quem se dedicasse à leitura do livro de Theodor Adorno publicado em 1949, a *Filosofia da nova Música*, não chegaria às suas últimas páginas com a impressão de que a psicanálise exercesse ali um papel significativo. Apesar de menções esporádicas, de fato, a sua presença nessa obra não chama a atenção do leitor, podendo, então, facilmente passar despercebido que, na verdade, o eixo estruturante desse livro se constrói precisamente sobre um conceito psicanalítico, o conceito de trauma. Para ser mais preciso, o conceito não tem origem exatamente psicanalítica, trata-se, na verdade, de uma proximidade entre as noções de trauma e choque, mas a maneira como Adorno o utiliza é exatamente a freudiana; embora, é preciso reconhecer e ressaltar, e ele mesmo o faz, esse conceito e a possibilidade de usá-lo como instrumento de crítica estética, ele aprende com Walter Benjamin. Dito isso, já se antecipou e resumiu dois dos momentos argumentativos deste texto. Uma primeira parte de comentário de duas dessas passagens em que Adorno faz uso de algum conceito psicanalítico ou faz alguma alusão à psicanálise e, uma segunda parte, em que se pretende mostrar a centralidade do conceito de trauma no livro. No terceiro e último momento, busca-se apresentar indícios de que essa maneira de pensar o trauma pode ser extrapolada para além dos limites desse livro sobre a “música nova”.

I

No capítulo sobre Schoenberg, mais especificamente no parágrafo intitulado: “Dialética da solidão”¹, Adorno tece alguns comentários sobre a peça *Erwartung*. No trecho a seguir, ele faz uma comparação um tanto inesperada da maneira como se relacionam a música e a personagem feminina.

[A heroína de *Erwartung*] entrega-se à música como uma paciente à psicanálise. A confissão de ódio e de desejo, ciúme e perdão, é arrancada dela, mas também todo o simbolismo do inconsciente; e a música recorda-se de seu direito de consolar somente no momento de loucura

¹Esses títulos não constam na tradução brasileira de Magda França. Trata-se aqui do parágrafo que começa na p. 42 e termina na p. 45 desta edição.

da heroína. (ADORNO, 1974., p. 42; GS² 12, p. 47)

O primeiro aspecto a ser destacado é que há aqui uma analogia um tanto inesperada. A música age com a personagem da peça como um psicanalista agiria com seus pacientes. Ela arranca confissões dos afetos mais profundos e acompanha os movimentos do inconsciente até o paroxismo da angústia, e somente então oferece algum consolo. Relembrando o enredo da peça, *Erwartung* tem como heroína uma mulher que procura seu amado pela noite, à mercê de todos os terrores da escuridão, para finalmente encontrá-lo assassinado. Ouvimos então na peça os gritos e lamentos angustiados dessa mulher solitária nessa busca. Adorno ressalta que há uma “expressão da angústia como ‘presentimento’” (Idem), nesse caso, da morte do amado. E isso se dá porque “os conflitos pulsionais, cujas origens sexuais a música de Schoenberg não deixa nenhuma dúvida, adquiriram, na música de “protocolo”, tamanha força que se tornou impossível de mitigá-los consoladoramente.” (Idem, GS 12, p. 46), ou seja, a expressão dos conflitos pulsionais de origem sexual é tão acentuada que, para eles, não há alento. Isso seria um exemplo entre outros que justificam a leitura de que “o que a música radical conhece é o sofrimento não-transfigurado da humanidade, cuja impotência cresceu tanto que não mais permite a aparência e o jogo” (Idem). Esse seria então o sentido do expressionismo de Schoenberg: dar “o testemunho de tal impotência” da música diante do sofrimento.

De alguma forma, segundo Adorno, o psicanalista também acompanha exatamente esse testemunho do sofrimento da humanidade ali condensado na vida de um indivíduo. A música e o psicanalista “arrancam confissões” dos afetos mais recônditos e que não se admite na vida social. Só depois de passar por esse processo de formação de uma experiência com tais afetos, pode então, no auge a angústia, no “momento da loucura” tentar oferecer algum consolo. Se, de fato, consegue é outra questão. Como veremos, o argumento será pela impossibilidade devido à força do processo de recalçamento. Tanto a peça de Schoenberg quanto a clínica psicanalítica trabalham então com essa solidão do indivíduo perante a questões, em última instância, sempre de origem social, para as quais ele não está preparado por sobrepujarem suas capacidades de elaboração. “Os sujeitos e a sociedade industrial encontram-se em uma relação de perene oposição e comunicam-se através da angústia” (Idem, p. 43; GS 12, p.

²Doravante “GS” será abreviação das “obras reunidas” [*Gesamelte Schriften*] de Adorno, seguida do número do volume e da paginação. As citações podem sofrer algumas correções em relação à tradução brasileira, sobretudo no que concerne à *Filosofia da nova música*.

48), afirma Adorno.

O contexto em que aparece essa comparação com a atividade do psicanalista propicia uma aproximação com outro texto de Adorno. Na *Filosofia da nova música*, o autor vai discutir a crítica que Schoenberg recebe de hermetismo ou de individualismo em sua produção musical. Ocorre que tanto Freud quanto a música radical de Schoenberg são acusados de algo muito semelhante, permanecer na imanência, seja da lei formal da produção musical, seja da atomística individual. A clínica psicanalítica por não tratar as origens sociais das patologias e a música por isolar-se em seu hermetismo. Adorno, em certo sentido, buscará mostrar a tibieza de tais críticas.

Freud acerta em sua atenção no testemunho do sofrimento individual, ele é mais fiel, diz Adorno em “Psicanálise revisada” (1952), a esse sofrimento quando trabalha justamente com ele nesse átomo social, nisso que se poderia chamar de um mergulho no individual, pois, se o processo de atomização é justamente social, não se curaria ninguém, por assim dizer, ressocializando-o. “Freud salvaguardou a essência da socialização ao se deter firmemente na existência atomística do indivíduo” (2015, p. 62-3, GS 8, p. 24), afirma Adorno nessa palestra. Com efeito, é justamente por meio desse sofrimento, ou, nos termos de Adorno, por um “sistemas de cicatrizes” [*System von Narben*] (Idem), que o indivíduo se vincula ao todo social:

Freud, precisamente através de sua atomística psicológica, forneceu expressão adequada a uma realidade em que os seres humanos são realmente atomizados e separados um do outro por um abismo intransponível. Esta é a legitimação objetiva de seu método: penetrar nas profundezas arcaicas do indivíduo e tomá-lo como um absoluto que somente se vincula à totalidade através de sofrimento e penúria da vida (ADORNO, 2015, p. 62-3, GS 8, p. 35).

É aí precisamente que reside a “dialética da solidão” que Adorno alude em seu título do parágrafo do qual partimos. No mais profundo particular descobrimos seu oposto, a totalidade. Dessa forma, assumir que não somos livres como gostaríamos nessa sociedade é também uma forma de dar “testemunho da impotência da humanidade” diante das determinações sociais. Esse testemunho, no caso de Schoenberg, se estrutura, é preciso frisar, esteticamente na forma da obra. “Que, no entanto, a angústia do solitário converta-se em cânone

da linguagem das formas estéticas deixa entrever parte do segredo da solidão.” (Idem, p. 42-3, GS 12, p. 47). Tal “segredo” se explicita com a aproximação entre as condições sociais de determinada forma musical e a sociedade, uma forma mais endurecida alude a uma condição social também mais dura: “não há endurecimento da forma que não possa ser interpretado como negação da dureza da vida” (Idem), mas tal alusão se configura pela negativa, a arte pode resistir à dureza da vida, justamente por um endurecimento de sua forma. De maneira análoga a Freud que mergulha no indivíduo, Schoenberg realiza também um mergulho na sua obra ao construí-la na “imanência da lei formal”, sustentando a possibilidade de uma arte autônoma. Sua arte, que se “conserva à distância da vida imediata” (p. 46), é mais fiel ao sofrimento que constrói nossa sociedade do que uma produção que visasse explicitamente denunciá-lo.

Adorno argumenta que a elevação da solidão a princípio formal, a “solidão como estilo”, expressa a “solidão dos habitantes das cidades que já nada sabem uns dos outros” (Adorno, 1974, p. 46, GS 12, p. 51), ou seja, nesse mergulho no indivíduo descobre-se que o “sujeito absoluto não é absoluto. Em seu isolamento aparece a sociedade” (Idem).

De forma breve, importa registrar também, pois se trata de uma maneira específica de lidar com o sofrimento, há outro paralelo entre Schoenberg e Freud que esses mesmos textos de Adorno permitem traçar. Trata-se, novamente, de uma defesa desses autores perante críticas que para Adorno não se justificariam, de maneira que talvez sua afirmação peremptória sobre Freud valha também para Schoenberg. “Freud tinha razão lá onde ele estava errado” (ADORNO, 2015, p. 62, GS 8, p. 35).

Ambos são acusados de frieza. No caso de Freud, a crítica³ é oriunda de um artigo de Erich Fromm que, retomando Ferenczi e Groddreck, argumenta que essa atitude é um lapso freudiano em que o traço de caráter da frieza burguesa se explicitaria e com péssimas consequências para a condução do tratamento. O psicanalista ocuparia o lugar do pai opressor que teria gerado as primeiras vivências que conduziram à neurose, de maneira que, ao invés de tratar, essa postura da frieza do analista reforçaria a neurose. Diante disso, o que ofereceria é uma clínica guiada pelo amor. Adorno responde diretamente a essas propos-

³Essa crítica que apresento aqui resumidamente, e o debate com os demais revisionistas foi objeto da minha dissertação de mestrado: CARVALHO, Bruno. *Psicanálise e crítica social e Adorno*. São Paulo, dissertação de mestrado, FFLCH, departamento de filosofia USP, 2016.

tas na palestra já citada:

A frieza de Freud, que afasta de si toda imediatidade fictícia entre médico e paciente e confessa abertamente a natureza profissionalmente mediada da terapia, honra mais a ideia de humanidade, ao excluir impiedosamente sua aparência ilusória, do que uma aprovação consoladora e um calor humano sob ordens. Em um mundo onde o amor se transformou em um instrumento psicotécnico entre outros, seremos fiéis a ele através de um pensamento que insiste na ideia de que o médico tem que curar o paciente sem fingir “interesse humano”. A sociedade se desenvolveu a um tal extremo que o amor somente pode ainda ser amor como resistência contra o status quo (ADORNO, 2015, p. 65, GS 8, p. 65).

Encontramos aqui novamente essa torção argumentativa que inverte o sentido da crítica. Se a preocupação de Fromm era com a forma de tratar o sofrimento, ao contrário das aparências, é a frieza e não o amor a via mais indicada para tanto. Isso por motivos de duas ordens, um propriamente técnico e outro mais sociológico. Não se deve escamotear a “natureza profissional” da relação que se estabelece entre paciente e analista. Os desenvolvimentos sociais que conduziram a uma instrumentalização do amor precisam ser encarados diretamente, e isso só pode significar resistência a essa sociedade, não, portanto, um amor que seja cego a essas circunstâncias. Adorno conclui então que é mais fiel ao amor aquele que se recusa a instrumentalizá-lo, a oferecê-lo como mercadoria e isso implica também que a frieza pode ser uma maneira de ser mais fiel também ao sofrimento, pois ela não edulcora suas origens sociais.

Adorno não faz a comparação entre Freud e Schoenberg diretamente, mas nos convida a pensar nela quando um pouco antes afirma sem explicitamente citar o nome de Fromm: “Certa vez se contrastou a magnanimidade de Grodreck e a ternura compassiva de Ferenczi à frieza e ao distanciamento de Freud. Nenhum pensador ou artista avançado escapa dessa repreensão.” (Idem). A hipótese aqui é precisamente que Schoenberg seja um desses “artistas avançados” que recebem a inescapável repreensão de frieza aqui apresentada como uma característica que possibilita justamente “encarar nos olhos a realidade tal como ela é, para não se deixar emburrecer por ela” (Idem).

No caso agora de Schoenberg, a frieza estaria presente no trato com o ma-

terial musical. Trata-se do momento da sua obra que se organiza pela técnica dodecafônica. O sujeito não mais se perde no material, desenvolve perante ele uma relação de indiferença propiciada pelos cálculos seriais. “Sua frieza é a do fugitivo, semelhante à frieza que ele enaltece como “ar de outro planeta” no ápice do “Segundo quarteto”. O material indiferente da técnica dodecafônica torna-se então indiferente para o compositor. Assim, ele escapa do encantamento da dialética material.” (ADORNO, 1974, p. 97, GS 12, p. 114). É esse movimento que Adorno denomina de “renúncia do material”, conforme o título que escolhe para um dos parágrafos finais do capítulo sobre Schoenberg. É no contexto desse argumento que ele afirma:

Schoenberg pronunciou-se contra o calor animal da música. Somente a fase mais recente da música – na qual o sujeito se comunica, por assim dizer, isolado e acima do abismo do silêncio, através da completa alienação de sua linguagem – justifica aquela frieza que, enquanto um funcionar mecanicamente fechado sobre si, apenas servia para produzir a ruína. (ADORNO, 1974, p. 97, GS 12, p. 114).

Adorno reconhece então as ambiguidades dessa frieza - ela pode produzir a ruína e funcionava assim antes -, mas, tal como a de Freud, por motivos técnicos e sociológicos, ela tem alguma justificativa. Razão inclusive de um juízo comparativo entre Schoenberg e Berg: “O caráter irreconciliável do último Schoenberg – que não está ligado apenas à intransigência, mas aos antagonismos na própria música – é superior à reconciliação precedente de Berg, assim como a frieza inumana ao calor generoso” (ADORNO, 1974, p. 90, GS 12, p. 114).

A frieza de Schoenberg poderia compor um contraste ainda mais detalhado com a de Freud, mas certamente não há uma sobreposição total. Adorno chega a afirmar que o compositor trata com violência, que “domina a série musical com superioridade, como se nada houvesse ocorrido” (Idem), mas sobre Freud não afirma algo semelhante com respeito aos pacientes dele.

Fiquemos por aqui nessa aproximação e partamos para uma segunda ocorrência relevante da psicanálise no livro sobre a música moderna. O livro todo se estrutura em um contraste entre compositores, nomeadamente Schoenberg e Stravinski. Adorno argumenta justamente que o compositor russo tenta trabalhar um esgarçamento dessas fronteiras do Eu, do indivíduo que balizaram tanto Freud quanto Schoenberg. Quando Adorno reflete, agora no segundo

capítulo, sobre o uso do arcaico por Stravinski, ele estabelece novamente um paralelo com a psicanálise. A construção do Eu é um processo tão complexo e tão profundamente ancorado que os estratos mais arcaicos deixados para trás se encontrariam quase que absolutamente bloqueados, apenas forças muito mais poderosas e explosivas poderiam causar certo abalo ou mesmo demolir tais barreiras. Tendo isso em vista, ele critica a tentativa estética de rompimento com a tradição via recurso ao primitivo, ao arcaico. “A crença de que o arcaico estaria imediatamente disponível ao controle estético do ‘eu’, que assim nele se regeneraria, representa uma fantasia gratificadora superficial.” (ADORNO, 1974, p. 131, GS 12, p. 155). Não passa de ilusão acreditar ser possível recorrer a esse arcaico, para além das mencionadas barreiras que a formação do Eu erige sobre o que lhe antecedeu, também porque “os movimentos arcaicos revelados são incompatíveis com o progresso da civilização” (Idem). A força do processo histórico que condicionou o homem civilizado o impediria de ter acesso à plenitude caótica desse estado primordial. Portanto, a dissolução do Eu como condição de acesso a esse material é equivalente da dissolução da civilização.

Adorno compreende então essa aposta estética da produção de Stravinski como um traço de “infantilismo”, isto é, uma posição que desdenha como ilusão sentimental o romantismo nostálgico, mas que não reconhece e assume sua própria escolha regressiva. Com isso, o contraste com Schoenberg ficaria mais claro: “enquanto o burguês insulta como insana a escola de Schoenberg, porque ela não se mistura, e acha Stravinski espirituoso e normal, a complexão de sua música imita a neurose obsessiva, e, mais ainda, sua intensificação psicótica, a esquizofrenia” (Idem).

Adorno, em suma, inverte novamente os termos da crítica: “insana” ou louca não é a produção de Schoenberg, mas sim o projeto estético de Stravinski. É preciso aqui explicitar e evitar mal-entendidos, ele não se refere à saúde mental do compositor russo, mas se vale de um vocabulário psicológico para descrever as consequências dos seus procedimentos estéticos. A crítica de Adorno se concentra na maneira como são utilizados os procedimentos rítmicos, as síncopes irregulares e a rigidez de padrões rítmicos, bem como a subordinação da melodia e da harmonia justamente a tais ênfases do ritmo. Isso fica mais claro, segundo Adorno, sobretudo na peça *Sagração da Primavera* em que a música se subordina à dança e acaba servindo para acentuar o movimento espasmódico dos corpos, como uma pré-determinação do comportamento. O problema maior é que, com isso, ela produz efeitos miméticos específicos: “a música tem um comportamento que se parece com ao de certos doentes mentais. O indivíduo

representa sua própria dissociação” (Idem, p. 132, GS 12, p. 156). Novamente, “dissociação” aqui não é uma palavra qualquer, mas um termo técnico da psiquiatria ao qual Adorno também se vale já pela mediação da psicanálise. É justamente um dos processos mentais do funcionamento esquizofrênico. Logo em seguida, quando se vale agora do conceito de “despersonalização”, oferece uma referência mais precisa, a discussão acerca dos mecanismos de regressão da esquizofrenia traçada no livro de 1946 do psicanalista Otto Fenichel, *A teoria psicanalítica das neuroses* (2005, p. 384), em especial o subcapítulo “sensações corporais e despersonalização”.

Pode-se dizer que o uso desses termos se trata de um acirramento do argumento. Infantilismo, neurose obsessiva, psicose, esquizofrenia, dissociação, narcisismo e despersonalização. Mas ainda se somam os conceitos de hebefrenia (um subtipo da esquizofrenia mais comuns entre jovens) e o seu sintoma característico do “achamento afetivo”. Não é possível explicar todos eles aqui pormenorizadamente, mas pode-se indicar que tudo isso aponta, como vimos, para aquele rompimento das barreiras do Eu que o recurso ao primitivo pressupõe. É, portanto, todo um arcabouço teórico psicanalítico utilizado para compor um tipo de raciocínio comparativo entre as formas estéticas e os processos psíquicos. Mas, afinal, por que esse tipo de recurso? A psicanálise, em sua teorização da formação do indivíduo, discute também o processo civilizatório. Ambos os eixos tem como conceito central o recalque, uma maneira de formular o processo de renúncia ao qual o indivíduo se submete no pacto social. Da satisfação imediata das pulsões à organização segundo o princípio de realidade. Se, por um lado, o próprio Adorno critica a lógica finalista e teleológica pressuposta nesse processo de organização da libido - partindo do mais primitivo, a centralidade oral e anal, para o polo mais civilizado da genitalidade -, por outro, ele reconhece o valor da descrição freudiana da impossibilidade de realização plena dessas metas. Freud descreve os sintomas psíquicos sempre como alguma forma de regressão a formas mais primitivas já bem mais assentadas e que servem de mecanismos de defesa oferecendo algum tipo de consolo a um tipo de exigência maior da vida naquele momento.

É precisamente esse elemento que Adorno identifica na obra de Stravinski, uma tendência à regressão. Assim, pode-se dizer que é pelo fato de a psicanálise oferecer instrumentos descritivos desse tipo de processos psíquicos, mas também sociais, que Adorno a utiliza em sua crítica musical.

II

“O registro sismográfico dos choques traumáticos torna-se, ao mesmo tempo, a lei técnica da forma musical.” (Adorno, *Filosofia da nova Música*)

Tomemos essa frase em epígrafe um pouco como um guia, ou se valermos de uma terminologia musical, um *Leitmotiv* para esta segunda parte do texto. Atalhando o argumento, gostaria de levantar a hipótese de que essa frase possa condensar elementos estruturantes do modelo de crítica estética e social de Adorno, não apenas circunscrito a esse livro. Não porque toda obra estética transformará em forma esse tipo de registro - o sismográfico que anota os abalos dos choques traumáticos da vida moderna -, mas porque, a despeito de sua capacidade técnica para tal registro, ela anota os movimentos das placas tectônicas externas à obra, que, em última instância apontam para as dinâmicas sociais. Noutros termos, a obra como um objeto monadológico com densidade própria, registra algo dos choques aos quais teve que resistir (ou mimetizar, como veremos adiante no caso de Stravinski). Trata-se, é preciso ressaltar, de um registro não intencional por parte do artista, é algo que a obra fala à revelia do seu autor. Adorno chega a falar em “inconsciente” e utilizar uma terminologia e raciocínio próprios da psicanálise, por exemplo, “as formas musicais são conteúdos sedimentados” (ADORNO, 1974, p. 42, GS 12 p. 47), algo como o conteúdo latente dos sonhos. Ele ainda acrescenta: “nelas sobrevive aquilo que de outra maneira estaria esquecido e que não é mais capaz de falar imediatamente. As formas da arte registram a história da humanidade com maior precisão do que os documentos” (Idem). Mas deixemos essa mobilização da psicanálise para outra oportunidade. Ressaltemos antes a imagem de um objeto que sofre a ação de algo externo, uma batida, uma pressão, um choque e, desse movimento, resultam algumas marcas da maneira como ele reage. É assim que a obra de arte é concebida por Adorno (diga-se de passagem, como vimos, assim também é descrita a formação do indivíduo, por meio de um sistema de cicatrizes traumáticas). Então, no caso das obras estéticas, elas têm uma espécie de densidade subjetiva própria, alheia e independente do autor nessas reações aos choques traumáticos; e tal elemento subjetivo encontraremos na forma. Por isso, para o crítico, a obra funciona como esse aparelho dos cientistas que mede o movimento das placas tectônicas, o sismógrafo, mas aqui o registro é daquela externalidade da obra, a sociedade. De qualquer maneira, um eco psicanalítico novamente ainda se ouve. Lembremos da epígrafe de Freud na *Interpretação dos Sonhos*. A citação da Eneida ali evoca, diante da impossibilidade de mover as forças celestiais (aludindo à racionalidade), o recurso ao Aqueronte, o

rio mítico do inferno grego (remetendo ao inconsciente). Não são então exatamente placas tectônicas, mas não deixa de ser uma imagem de forças ctônicas, primitivas incontroláveis. No caso de Freud, o Inconsciente; para Adorno, a sociedade.

Essa frase tem evidentemente um contexto, trata-se de um momento do parágrafo já comentado acima, “Dialética da solidão”. Esse talvez seja ponto central, o do eixo de gravitação da leitura de Adorno sobre o compositor, ao menos nesse livro. Neste e no parágrafo seguinte “A solidão como estilo”, Adorno comenta duas obras de Schönberg, *Erwartung* e *Die Glückliche Hand*. Retomando o argumento, Adorno pretende discutir a conversão da angústia do homem solitário em preceito de linguagem estética. E esse feito, afirma Adorno, como já vimos. “deixa entrever parte do segredo da solidão” (ADORNO, 1974, p. 43, GS 12 p. 48). Qual seria ele? Já sabemos, trata-se de reconhecer seu caráter essencialmente social.

A repreensão contra o individualismo tardio da arte é mesquinha, pois não reconhece sua essência social. O ‘discurso do solitário’ diz mais sobre a tendência social do que o discurso comunicativo. Schoenberg reconheceu o caráter social da solidão, atendo-se a ele até o fim (Idem)

Adorno, com isso, também advoga a favor de Schoenberg contra a acusação de que a sua obra se distancia ainda mais do público com seus hermetismo. Esse isolamento expressa a angústia do homem solitário do capitalismo pós Revolução Industrial. Há então propósito nesse estágio de isolamento da música nova e ele se realiza no tal registro sismográfico dessa vivência social. Mas não quer dizer que toda obra deva se isolar, o próprio isolamento pode vir a ser sua ruína; faz parte do “paradoxo da música não-conformista” (ADORNO, 1974, p. 26, GS 12 p. 28). Ao proteger-se da sociedade com a “renúncia a uma comunicação que se tornou rotineira” e, com isso, conservar algo de verdadeiro nesse isolamento, ela também pode se enrijecer e esquecer que “até o ‘discurso mais solitário’ do artista vive do paradoxo de falar aos homens” (Idem).

Quem afinal seriam esses homens solitários cuja angústia é elevada a cânone formal? Adorno nos oferece como imagem deles uma citação musical no compasso 411 de *Erwartung*, que diz “milhares de homens passam à frente”. Trata-se de uma alusão a outra composição dele chamada *Am Wegrund* (À beira da estrada), uma canção baseada em poesia de John Mackay. Adorno então cita

todos os versos da canção, que na tradução brasileira da editora Perspectiva simplesmente foram omitidos (p. 46), mas que cumpre papel argumentativo essencial, por isso segue a sua transcrição e uma versão traduzida.

Am Wegrاند

Tausend Menschen ziehen vorüber,
den ich ersehne, er ist nicht dabei!
Ruhlos fliegen die Blicke hinüber,
fragen den Eilenden,
ob er es sei ...
Aber sie fragen und fragen vergebens.
Keiner gibt Antwort: 'Hier bin ich. Sei still.'
Sehnsucht erfüllt die Bezirke des Lebens,
welche Erfüllung nicht füllen will,
und so steh ich am Wegrاند-Strande,
während die Menge vorüberfließt,
bis - erblindet vom Sonnenbrande -
mein ermüdetes Aug' sich schließt.
(ADORNO GS12, p. 51)

À beira da estrada

Milhares de homens passam à frente,
Aquele por quem anseio, não está entre eles!
Olhares inquietos voam até eles
Perguntam a um apressado,
Se seria ele...
Mas perguntam e perguntam em vão.
Ninguém responde: 'Eis-me aqui, fique tranquila/quieta'
A saudade/o anseio/desejo preenche os bairros da vida,
cujo preenchimento ela não quer preencher,
E assim permaneço à beira da estrada,
Enquanto passa a multidão,
Até que – cegada pelo arder do sol –
Meu cansado olho se fecha.
(tradução livre do autor)

A qualquer um que esses versos evocassem a seção “Quadros Parasienses” de *Flores do Mal* de Baudelaire não se equivocaria. Talvez se pudesse mesmo encontrar na angústia desse eu-lírico feminino que se desespera por não encontrar seu amado no meio dos “milhares que passam à frente” uma espécie de resposta, em contraponto, ao eu-lírico masculino que descobre no meio da multidão um crush (como se diria hoje), como na poesia “A uma passante”, em que um homem lamenta a efemeridade do vislumbre, do encontrão que inflama seu desejo por uma transeunte, uma *fugitive beauté* (BAUDELAIRE, 2015, p. 304).

O próprio Adorno confirma essa impressão, aqui o expressionismo se aproxima da Arte Nova e “permanece, mesmo contra sua vontade, aquilo que a arte por volta de 1900 abertamente professava: a solidão como estilo” (ADORNO, 1974, p. 45, GS 12 p. 51). Trata-se então desse homem que se perde no meio da multidão nas grandes cidades do XIX, que padece de uma vida imersa entre “milhares” e se abala com os excessos da rua com o seu “frenético alarido”. Assim Adorno os caracteriza: “É uma solidão coletiva: a dos moradores da cidade, que não sabem nada um do outro. O gesto do solitário pode ser comparado. Por isso pode ser citado: o expressionista revela a solidão como um universal.” (ADORNO, 1974, p. 47, GS 12 p. 51)

A quem porventura já presentir que estamos mergulhados nos objetos de Benjamin em seu estudo sobre Baudelaire, paciência, em breve chegaremos a

esse ponto. Voltemos agora ao ponto de onde partimos, a afirmação de que “O registro sismográfico dos choques traumáticos torna-se, ao mesmo tempo, a lei técnica da forma musical.”⁴ (ADORNO, 1974, p. 42, GS 12 p. 47) Ele prossegue da seguinte maneira:

[a forma] proíbe a continuidade e o desenvolvimento. A linguagem da música polariza-se em seus extremos: em gestos de choque, quase convulsões corporais, e a imobilidade frágil daquela paralisia da angústia. É dessa polarização que deriva todo o mundo formal do Schoenberg tardio. (Idem)

*

O salto será um tanto brusco, mas devido aos limites de um artigo, necessário. Esses “gestos de choque e convulsões corporais” marcam presença também em um momento crucial da crítica adorniana de Stravinski presente no segundo capítulo do livro. Eles são consequência da ênfase no elemento rítmico, que, segundo Adorno, é “acentuado, mas separado de todo conteúdo musical” (ADORNO, 1974, p. 122, GS 12 p. 144), e, por isso, o que parece ser um desenvolvimento técnico, é, na verdade, um empobrecimento, pois se trata de repetição de figuras rítmicas desconectadas. Isso se evidencia na “Dança da eleita”, o último movimento do 1º ato, do paroxismo de tensão, na *Sagração da Primavera*. Ali os compassos se complicam e

exigem do maestro andar na corda bamba para dar conta das menores subdivisões de tempo, sucedem-se com o único objetivo de impor, na dançarina e nos ouvintes, uma rigidez inalterável, por meio de batidas e choques convulsivos que não podem ser antecipados por nenhuma preparação para a angústia (Idem).

Aqui estamos no núcleo da argumentação de Adorno sobre Stravinski. Valendo-se da noção central na teoria freudiana da angústia e do medo, “preparação para a angústia” (*Angstbereitschaft*), ele sugere que o sujeito composicional dessa

⁴O artigo de Eduardo Socha “*Sismogramas do choque*” também parte de uma análise dessa frase para igualmente refletir acerca da noção de choque. Se nele o objeto são os aspectos estéticos da noção de choque - discutindo as diferenças entre o uso que Peter Bürger e Adorno fazem dela -, aqui, por outro lado, pretende-se discutir como essa noção remete igualmente ao conceito psicanalítico de trauma.

obra não está apto a reagir aos choques, ao invés de resistir aos choques, como faz as obras Schoenberg com a sua expressão da angústia, Stravinski os mime-tiza na forma musical.

Registre-se entre parênteses, é bem verdade que para um texto que se propõe a analisar a presença da psicanálise na *Filosofia da Nova música* seria necessário, com efeito, um comentário demorado acerca dessa ocorrência um tanto inusitada do neologismo freudiano de difícil tradução *Angstbereitschaft*. Seu caráter inusual se deve ao fato de que haveria um pressuposto curioso, é a composição, a obra musical que, nessa comparação que Adorno oferece, funcionaria como um sujeito, e isso se reforça pelo uso do termo igualmente enigmático, “sujeito musical”. É então a obra que conseguiria ou não ter meios de elaborar os efeitos dos choques da vida moderna. A noção freudiana mobilizada por Adorno visa precisamente sublinhar esse movimento da obra. Seria o caso aqui de retomar a construção de Freud presente nos textos *Além do princípio do prazer* e na conferência sobre a angústia das *Conferências introdutórias à Psicanálise*. Visando, porém, a concisão para este texto esse movimento de retomada de Freud ficará para um outro trabalho. O que se buscará desenvolver no que se segue é a aproximação entre o conceito estético de choque e o psicanalítico de trauma.

A questão da elaboração do choque da vida do capitalismo pós-Revolução Industrial é central então para as duas principais escolas da música nova, as de Schoenberg e a de Stravinski. “O conceito de choque integra a unidade da época. Pertence ao fundamento de toda a nova música, mesmo àquela diametralmente oposta à de Stravinski” (Idem).

Vejamos então as diferenças. Em Schoenberg “a música se defende das vicissitudes de choque representando-as” (ADORNO, 1974, p. 123, GS 12 p. 145). Ao passo que em Stravinski, “não há nem um Eu resistente, nem preparação para a angústia” (Idem), há uma espécie de desistência, de acomodação aos choques:

O sujeito musical renuncia a se manter firme e passa a sofrer os golpes em reflexos. Comporta-se literalmente como alguém gravemente ferido, vítima de um acidente que não consegue elaborar e que, por isso, o repete no esforço desesperançado do sonho. Aquilo que parece ser a absorção completa dos choques, a adaptação da música aos golpes rítmicos vindos do exterior, é na verdade justamente o indício de que a absorção não funcionou. (ADORNO, 1974, p. 122, GS 12 p. 144)

Essa adaptação ao exterior encontra também sua marca no conteúdo, o enredo é justamente a história de um sacrifício⁵ de um indivíduo a sua coletividade. A bailaria dança uma imolação sem qualquer conflito ou resistência, há uma entrega plena do indivíduo para o bom funcionamento da Natureza, que, em última instância, é uma representação mistificada da sociedade.

Quando na *Minima Moralia*, livro escrito na mesma época que a *Filosofia da nova música*, o final da década de 40, o autor coloca no subtítulo, “reflexões a partir da vida danificada”, ele assume a tarefa de uma escrita filosófico-literária, aqui escolhendo a forma aforismo, que buscasse também reagir com resistência às vivências do choque da vida social. O livro deve ser lido considerando o esforço de andar no fio da navalha, entre a capacidade de identificar-se e sofrer junto às vítimas, mas, sem deixar o lugar do intelectual, que reflete, sem uma auto-imolação que se identifica com o agressor, tal como a dançarina da *Sagração da Primavera*. E essa aproximação se confirma quando no prefácio do livro sobre música ele afirma que Stravinski expõe o “problema do indivíduo danificado, para quem sua obra é feita sob medida” (ADORNO, 1974, p. 10, GS 12 p. 11). Tendo então passado pela maneira como Adorno compreende a formalização da vivência de choque, ou melhor, a impossibilidade para tanto, em Stravinski, essa frase do prefácio se esclarece.

Mas o que entender, afinal, por choque? Agora sim a referência a Walter Benjamin aparece de forma explícita na nota de rodapé que acompanha a afirmação que nos circunscreve uma época e enfatiza que o processo identificado por Benjamin na sua descrição da modernidade é perene, isto é, a relação entre a produção artística e os impactos dos choques da vida no capitalismo continua existir. “Desde o século 19, os choques têm deixado rastros nas obras de arte” (ADORNO, 1974, p. 123, GS 12 p. 145). Antes, porém de passarmos a Benjamin, vejamos como o próprio Adorno apresenta essa noção:

É possível supor que sua origem social resida nessa desproporção, intensificada no período tardio da industrialização, entre o corpo do indivíduo, de um lado, e os objetos e as forças da civilização técnica,

⁵Para uma análise e comentário mais detido no aspecto do sacrifício, que, de fato, é central tanto na peça quanto na análise de Adorno, remeto o leitor ao artigo *Sacrifício e liquidação do sujeito: Notas sobre a sociologia da música de Adorno* de Leopoldo Waizbort.

de outro, forças das quais o indivíduo se serve, sem que seu aparato sensorial, condição de possibilidade da experiência, consiga dominar seus excessos, enquanto a organização ainda individualista da sociedade impedir a comportamentos coletivos que talvez estariam subjetivamente à altura das forças técnico-objetivas de produção. Pelos choques, o indivíduo imediatamente se dá conta de sua nulidade perante a gigantesca máquina de todo o sistema (ADORNO, 1974, p. 122, GS 12 p. 144).

Esse desequilíbrio desigual entre as forças, corporais e subjetivas, do indivíduo e as forças da civilização técnica é uma compreensão organizada sob o signo do excesso, do exagero, daquilo que excede as capacidades de compreensão. É assim que por muitas vezes Freud apresenta sua compreensão do aparelho psíquico. Embora ele o faça de maneira a hipostasiar a diferença entre o mundo interno e o externo, tornando-a algo transcendental, a-histórica e alheia à situação social, a descrição, aos olhos de Adorno, não está errada, apenas padece desse vezo cientificista que ideologicamente encobre as determinações sociais, a gênese histórica do aparentemente transcendental.

Se no argumento de Adorno, a alusão a Freud é mais forte, ainda que indireta, ele fala apenas no jargão psicanalítico da “preparação para a angústia” (*Angstbereitschaft*), caso, porém, nos aprofundássemos nas teses de, por exemplo, *Além do princípio do prazer*, ou a conferência sobre a angústia das *Conferências introdutórias à Psicanálise*, perceberíamos que a compreensão do choque é totalmente freudiana, embora para ele o termo principal fosse outro, trauma. Por outro lado, a referência a Benjamin é crucial aqui. Adorno indica a origem dessa compreensão de que nas obras de arte estejam presentes os vestígios das vivências dos choques.

Talvez, é verdade, se resumíssemos o livro a partir da questão do choque, o que, com efeito, não parece ser impossível, veremos que o esquema de interpretação estética é inteiramente benjaminiano. Esse pressuposto que o orienta a interpretação dele de Baudelaire será transposto para a leitura da música nova - e constatar isso tem enormes ressonâncias: equivale a dizer que Adorno toma para si o diagnóstico de época de Benjamin. A concepção benjaminiana do Moderno, cuja matriz material é a Paris do XIX e as suas configurações particulares do capitalismo, passa a ser também para Adorno uma referência incontornável. A perda da possibilidade da experiência, a fruição estética das obras de arte sem aura, a vida em uma sociedade de massas etc. são questões base de muitas

das discussões entre eles. Se Benjamin encontrava certa ambiguidade na obra de arte organizada pela técnica da reprodução, apostando nos usos possíveis dos trabalhadores, Adorno, de sua parte, sem buscar resgatar essa aura, ele, contudo, compreendia que as técnicas foram prontamente utilizadas para o desenvolvimento do que ele chamou de indústria cultural. Se Benjamin apostava que a perda da experiência poderia significar uma abertura para outras maneiras de configurar a sensibilidade, maneiras mais livres do peso da tradição, Adorno, por seu turno, não endossava esse entusiasmo e acreditava que o novo não nasce sem um contato necessariamente tenso com a tradição.

Baudelaire, tal como Schoenberg (resta saber se da mesma maneira...), tenta resistir os choques da vida moderna. Registre-se o exemplo oferecido por Benjamin na interpretação do poema “O Sol” de Baudelaire.

Quando o impiedoso sol bate com seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os telhados e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima
Buscando em cada canto os acasos da rima
Tropeçando em palavras como em calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas
(BAUDELAIRE, 2015, p. 278).

Sobre esses versos, Benjamin afirma que a “imagem dessa defesa em relação ao choque é a da esgrima” (BENJAMIN, 2015, p. 115). A luta aqui é dupla, o combate como labuta do fazer poético, mas também uma disputa desse esgrimista que busca, com seus “golpes”, “abrir espaço entre a multidão” (Idem, p. 116). Note-se que se trata de uma imagem de condensa dois sentidos de multidão e o faz derivando dos dois sentidos de luta: uma multidão de pessoas e também de palavras:

Mas é possível apreender a constelação secreta (em que a beleza da estrofe se torna transparente até o fundo): é a multidão fantasmática das palavras, dos fragmentos, dos começos de verso, com os quais o poeta trava o combate que lhe permite apresar a poesia naquelas ruas sem viva alma (Idem).

Benjamin chama atenção para essa “constelação” que secretamente condensa elementos e registra tanto a violência do entorno (o sol forte, as calçadas das quais é preciso desviar, mas que, com sorte, desses também propicia o encontro dos versos sonhados), quanto igualmente a força de resistência e trabalho

eu-lírico.

Notemos que neste ponto, embora, tanto em Adorno quanto em Benjamin, a preocupação em encontrar a resistência ao choque esteja presente, há ao menos uma diferença substantiva. A interpretação de Benjamin sublinha uma “imagem”, a do esgrimista - seria o caso de ver aqui uma alegoria? Adorno, de sua parte, quando interpretou Schoenberg buscou salientar as consequências sociais de suas escolhas formais, o isolamento. A dissonância e o incômodo gerado no ouvinte em uma época limitada a vivências de isolamento mesmo imerso em uma multidão, uma vida massificada de um indivíduo que se angustia na multidão, portanto, não tem como sonhar com a comunicabilidade.

III

“a criança ficou mais rica de experiências, como se diz, mas frequentemente, no lugar onde o desejo foi atingido, fica uma cicatriz” (Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*)

Buscou-se aqui apresentar essa estreita relação entre Adorno e Benjamin dando ênfase ao fato de Adorno utilizar o modelo de crítica estética benjaminiano analisando obras musicais. Retomando o ponto de onde partimos na segunda parte, pode-se dizer que se Adorno argumenta que as obras de arte, em suas leis formais realizam “o registro sismográfico dos choques traumáticos”, ele o faz por intermédio de Benjamin. Resta, por fim, tentar estabelecer um pouco mais detalhadamente como o uso do conceito estético de choque se entrelaça ao conceito psicanalítico de trauma e também como esse uso transcende o esquema de interpretação estética.

Um primeiro aspecto a ser salientado é que o próprio Benjamin recorre a Freud, mais especificamente ao *Além do princípio do prazer*. Engels, Simmel são mobilizados como referências sociológicas para descrever a vida moderna, Poe e Baudelaire são apresentados como criadores de obras que registram os impactos da vida urbana, da vida em multidão e nas quais o choque aparece com princípio estético. Freud, de sua parte, é mobilizado para oferecer densidade conceitual à compreensão do indivíduo que sofre esses choques, mas, como se poderia esperar, nesse caso, não mais se trata de princípio estético, mas de uma compreensão de Freud como um autor que oferece os contornos precisos desse indivíduo moderno, um indivíduo cuja característica principal

não é a solidez e a profundidade para um princípio estável da identidade, mas, pelo contrário, organiza-se pelo traço da fragilidade, pelo trauma; sendo assim, talvez fosse até mais preciso dizer que o indivíduo aqui já não mais se apresenta de outra maneira que uma instabilidade e desorganização.

Esse transeunte no meio da multidão, exposto aos empurrões das pessoas apressadas que correm em todas as direções, é uma prefiguração do cidadão dos nossos dias, cotidianamente empurrado pelas notícias dos jornais, e do rádio e exposto a uma série de choques que por vezes atingem a própria base da sua existência. Baudelaire apropriou-se dessa percepção divinatória que encontramos em Poe. E foi mais longe: sentiu que a ameaça das multidões da grande cidade representam o indivíduo e sua idiossincrasia (BENJAMIN, 2015, p. 197).

Os choques em questão aqui não são mais apenas os procedimentos estéticos de Baudelaire, as sobreposições e justaposições, mas aparecem antes como “empurrões”, um impacto bem concreto da vida cotidiana das grandes cidades. Benjamin não poderia ser mais explícito ao considerar essa vivência como central na descrição da vida moderna quando afirma que essas “pessoas apressadas que correm em todas as direções” e se “expõem” aos choques com os demais são “uma prefiguração do cidadão dos nossos dias”, o qual se caracteriza por ser exposto a esses choques físicos, mas não apenas estes. Há também uma série de choques que transcendem o encontro fortuito e violento nas ruas e “empurram” o indivíduo, até mesmo as “notícias de jornais e do rádio” são consideradas como capazes de “atingir a base de sua existência”.

Quando lemos que até o rádio e os jornais compõem a constelação daquilo que atinge o indivíduo vindo de fora, é difícil não lembrar dos desenvolvimentos de Adorno e Horkheimer no capítulo da indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento*, como no seguinte trecho em que a violência está no primeiro plano. “A existência no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm de mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas.” (ADORNO e HORKHEIMER, p. 144, 1985; GS 3, p. 176). Situação de tal desamparo e fragilidade do indivíduo que aponta para uma “pseudo-individualidade” (Idem), conforme os termos deles no mesmo contexto.

Deixemos de lado, contudo, uma aproximação mais pormenorizada acerca

da indústria cultural para salientar o momento exato em que Benjamin recorre a Freud em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*. Trata-se da parte III, cujo objeto era a formação da memória voluntária e a involuntária, a memória e a lembrança, e, por consequência, da consciência. Benjamin cita Freud afirmando justamente que o consciente nasce no lugar da lembrança e isso significa que há uma cisão entre dois sistemas irreconciliáveis. A permanência de uma memória depende da sua perenidade no outro sistema, o inconsciente, onde segue tendo efeito, conquanto sem que o indivíduo tenha controle e ciência disso. Mas o ponto fundamental e que precisa ser destacado é o que enuncia também a função da consciência. “Ainda segundo Freud, [diz Benjamin], a consciência enquanto tal não registraria absolutamente nenhum vestígio da memória. Teria antes outra função significativa, a de agir como proteção contra os estímulos” (BENJAMIN, 2015, p. 111). Trata-se, como se pode imaginar, de uma proteção contra os choques e há entre estes e a capacidade da consciência proteger o aparelho psíquico um relação de proporcionalidade: “quanto mais habitual se tornar o seu [dos choques] registro na consciência, tanto menos se terá de contra com um efeito traumático desses choques” (BENJAMIN, 2015, p. 112). Dessa forma, choque e trauma se relacionam um pouco como causa e consequência. O efeito traumático não é, contudo, uma consequência necessária do choque, trata-se de uma possibilidade que ocorre a partir dessa fragilidade do aparelho psíquico para lidar com o mundo externo; algo que será ampliado para pensar a relação entre indivíduo e sociedade. Logo depreendemos que é esse mecanismo de ausência de “preparação para a angústia” que tanto Benjamin quanto Adorno encontram nas obras estéticas. Afinal, tal preparação é índice da incapacidade do aparelho psíquico suportar os choques que suplantam sua barreira de proteção. A angústia aparece então como um afeto que auxilia na produção dessa barreira, mas, para isso, a vivência dos estímulos externos precisaria ser paulatina, que não cause nenhum susto, pegando o indivíduo, por assim dizer, desprevenido.

Podemos agora retomar o trecho citado acima da *Filosofia da nova música* para ressaltar que Adorno desenvolve esse paralelo entre aparelho psíquico e mundo externo, de um lado, e indivíduo e forças sociais, de outro. Em ambos é sob o signo da desproporção que os polos se organizam e Adorno busca precisar melhor sociológica e historicamente de que maneira essa desproporção ocorre.

É possível supor que sua [do choque] origem social resida nessa desproporção, intensificada no período tardio da industrialização, entre o corpo do indivíduo, de um lado, e os objetos e as forças da civilização

técnica, de outro, forças das quais o indivíduo se serve, sem que seu aparato sensorial, condição de possibilidade da experiência, consiga dominar seus excessos, enquanto a organização ainda individualista da sociedade impedir a comportamentos coletivos que talvez estariam subjetivamente à altura das forças técnico-objetivas de produção. Pelos choques, o indivíduo imediatamente se dá conta de sua nulidade perante a gigantesca máquina de todo o sistema (ADORNO, 1974, p. 122-3, GS 12 p. 144).

Aqui é o indivíduo que não está apto a “dominar os excessos” de estímulos da vida social do período histórico do capitalismo industrial tardio, ou seja, as técnicas de produção, mesmo que desenvolvidas pela humanidade, sobrepõem-se aos indivíduos particulares, alienados⁶, como uma força de dominação. Há também o elemento complicador de que, dada a forma de vida hegemônica do liberalismo, o individualismo, também foi impossibilitado o desenvolvimento de comportamentos coletivos que auxiliassem a suportar tal desproporção. Seja como for, o indivíduo não surge nesse quadro como uma força potente, antes como uma “nulidade”. Uma inversão, como já foi destacado, das características fundacionais da subjetividade moderna, que surge também no capitalismo, mas em momento bem anterior ao visado aqui por Adorno, a saber, o Mercantilismo. Não mais, portanto, um indivíduo estável que explora sem medo seu entorno, mas que busca limitar-se às suas fronteiras; note-se bem, barreiras já um tanto avariadas⁷.

Essa condição de elementos avariados, danificados, permite-nos então remeter novamente ao subtítulo da *Minima Moralia* que faz eco ao indivíduo que recebe os choques em seus passeios pela Paris do XIX, mas também ao frágil aparelho psíquico descrito por Freud: “reflexões sobre a vida danificada” (ou até mesmo mutilada ou traumatizada, se variarmos um pouco os termos de tradução, mas sem sair de um mesmo campo semântico). Com vistas a descrever em mais detalhes esse tipo de vida e mostrar também como ela se compreende

⁶Um outro excerto a corroborar essa afirmação encontra-se na palestra já citada “Psicanálise revisada”: “Quem, tal como a maioria dos revisionistas, critica a sociedade atual, não pode se furtar ao fato de que ela é experienciável em choques, em golpes repentinos e abruptos, condicionados precisamente pela alienação do indivíduo em relação à sociedade, que com razão é ressaltada por alguns revisionistas quando falam de um ponto de vista sociológico.” (ADORNO, 2015, p. 48, GS 12, p. 24).

⁷Para uma representação quase literária dessa “nulidade” do indivíduo, da desproporção entre as suas forças e o mundo externo, pode-se aludir ao caracol do aforismo final da *Dialética do esclarecimento*, intitulado “Sobre a gênese da burrice”. Destaca-se nesse sentido o seguinte trecho: “A repressão das possibilidades pela resistência imediata da natureza ambiente prolongou-se interiormente, com o atrofiamento dos órgãos pelo medo. Cada olhar de curiosidade que o animal lança anuncia uma forma nova dos seres vivos que poderia surgir da espécie determinada a que pertence o ser individual.” (ADORNO, 1985, p. 239, GS 3, p. 295).

pelo signo do trauma, adentremos então brevemente ao aforismo, “Longe dos tiros” que talvez melhor represente Adorno dialogando com Freud e Benjamin para pensar justamente um evento sobre o qual ambos também se detiveram, a guerra, mais precisamente, a 2ª Guerra Mundial:

O longo intervalo entre o surgimento de memórias da guerra e a conclusão da paz não é causal: ele testemunha quão penosa é a reconstrução da lembrança, a qual em todos aqueles livros permanece ligada a certa impotência, e até mesmo algo de inautêntico, pouco importando por quais horrores os narradores passaram (ADORNO, 1993, p. 46, GS 4, p. 60).

Nessas poucas linhas, vemos como duas noções de trauma estão presentes. A memória da guerra é construída em tempos de paz, num momento posterior, portanto. Há um sujeito que constrói ativamente no presente, “longe da linha de tiros”, essa vivência da guerra. Com efeito, esse lapso temporal necessário é justamente considerado índice do sofrimento, da impotência e da dificuldade de simbolizar e tornar experiência a vivência da guerra. Ecoa aqui também o texto benjaminiano sobre a dificuldade de narrar dos sobreviventes de guerra. O retorno das guerras ajuda a construir, portanto, precisamente essa caracterização do sujeito traumatizado como marca da modernidade.

Assim como a guerra não contém continuidade histórica (...) recomeça a cada fase do início, assim, tampouco ela deixará uma imagem permanente e inconscientemente conservada na memória. Por toda parte, em cada explosão, ela rompeu a barreira de proteção contra os estímulos, sob a qual se forma a experiência, o intervalo de tempo entre esquecimento salutar e salutar recordação. A vida se transformou numa sucessão intemporal de choques, entre os quais se rasgam buracos, intervalos paralisados. Contudo, talvez nada seja mais funesto para o futuro do que o fato de que em breve, literalmente, ninguém mais será capaz de pensar nisso, pois cada trauma, cada choque não superado daqueles que retornam da guerra, é o fermento da futura destruição (ADORNO, 1993, p. 46, GS 4 p. 60).

A guerra instaura ruptura histórica, cria descontinuidade temporal. Assim como na histeria, a memória está bloqueada: cada explosão excede a capacidade de assimilação do psiquismo, violentando-o e impedindo uma estabilidade

da identidade. Vemos então aqui o sujeito freudiano do trauma, aquele ser frágil diante da violência do mundo que é incapaz de se posicionar no fluxo temporal rearranjando-o constituindo um núcleo organizador. Ocorre que é exatamente essa a condição contemporânea da vida. Assim, o uso do choque e do trauma dele oriundo não é apenas um esquema leituras estéticas, mas antes uma descrição das condições de uma época. O modo de vida do pós-guerra, por não chegar sequer perto de simbolizar e transformar isso em experiência, é uma vida constantemente assujeitada, danificada, portanto, e, por isso, incapaz lidar com os choques. O excesso de estímulos que as explosões da guerra representam para o indivíduo, com o consequente esgarçamento das barreiras de proteção, é apresentado como um traço inescapável da forma de vida possível no capitalismo pós-industrial, a vida danificada.

Dessa forma, a julgar pelo uso - talvez seja até mesmo possível dizer, paratático - que Adorno faz no excerto acima dessas duas noções de trauma e choque, elas podem ser quase que tomadas como sinônimos: cada trauma ou choque não tornado experiência impede a vida futura, é signo da perpetuação da barbárie. Um signo, contudo, cada vez mais de difícil decifração, pois o sujeito encontra-se sem palavras diante do horror da guerra, um excesso de tal ordem exagerado que as palavras sempre ficam aquém do real.

Para consolidar ainda mais a vinculação entre as noções de “vida danificada” - que encontramos na *Minima Moralia* e na *Filosofia da nova música* de forma explícita, mas também da *Dialética do esclarecimento*, como pudermos ver ainda que de forma muito mais alusiva⁸ quando mencionamos o tema da indústria cultural - e de trauma, recorreremos agora à palestra “Psicanálise revisada”. O texto se estrutura contrapondo o fundador aos revisionistas, nesse sentido, Adorno descreve Freud, em um primeiro momento, como tendo “se orientado pelo modelo do trauma⁹” (ADORNO, 2015, p. 47, GS 12, p. 23) ao passo que alguns de seus seguidores se orientaram pelo modelo do conceito de caráter. Pouco mais adiante, ele retoma os contrastes e agora surge a aproximação que mais nos interessa: “o que propriamente motivou Freud a conceder especial peso aos processos individuais na infância¹⁰ é, embora de forma não

⁸Para outros elementos que podem ser elencados de articulação entre a *Dialética do Esclarecimento* e a *Filosofia da nova música*, conferir o artigo de Fabio Durão, *Três ideias para a validade da “Dialética do Esclarecimento” 60 anos depois* (2009).

⁹Registre-se que, não se trata de sonho, como consta na tradução brasileira, mas trauma, como encontramos no original: “Während Freud, orientiert am Modell des Traumas”

¹⁰Sobre esse processo que compreende a infância também inserida no processo de socialização como uma experiência traumática, retomo novamente a figuração literária do caracol do final da *Dialética do Esclarecimento*, onde se afirma no trecho que consta como epígrafe da parte III deste texto. “a criança ficou mais rica de experiências, como se diz, mas frequentemente,

explícita, o conceito de ferida [*Beschädigung*]” (Idem). Eis o mesmo termo que adjetiva a vida na expressão já citada, “vida danificada” ou ferida, pode-se até mesmo dizer, algum tipo de mutilação, de corte, de impedimento ou obstrução que expressa uma incompletude inscrita no indivíduo socialmente. Seja como for, trata-se de pensar o processo de formação do indivíduo como uma violência imposta pela sociedade. Os revisionistas, de sua parte, ao enfatizar o conceito de caráter buscam descrever também o mesmo processo, mas o produto final é uma mônada completa, não um “sistema de cicatrizes” que, assim como as obras de arte, registram os traumas gerados pelos choques da vida no capitalismo industrial. Ao Adorno afirmar que Freud foi levado a valorizar os processos individuais da infância devido ao conceito de “ferida”, ele, na verdade, expõe sua própria interpretação da psicanálise que, como vimos, pode ser compreendida como base da noção de “vida danificada”. Por isso, quando ele sublinha que Freud o fez “de forma não explícita” pode indicar que quando ele falava em recalçamento, repressão, inibição, quando falava em processos traumáticos, tudo isso pode ser lido como uma expressão dessa forma de vida mutilada.

Referências

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ADORNO, T. W. *Gesamelte Schrifften*, Band 1-20, Digitale Bibliothek, 2000.
- ADORNO, T. W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luis Eduardo Bicca. Rio de Janeiro: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Tradução de Guigo Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- ADORNO, T. W. “Psicanálise revisada” In: ADORNO, T. W. *Ensaio de psicologia social e psicanálise*. Trad. Verlaine Freitas, São Paulo, Unesp, 2015.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.
- BAUDELAIRE, C. *Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DURÃO, F., *Três ideias para a validade da “Dialética do Esclarecimento” 60 anos depois*. v. 4 n. 7 (2009).
- SOCHA, E. Sismogramas do choque: considerações sobre o choque em “Teoria da vanguarda”, de Peter Bürger, e em “Filosofia da nova música”, de Theodor W. Adorno. *Revista Kriterion* 55 (129), 2014.
- OTTO, F. *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. Taylor Francis e-Library, 2005.
- WAIZBORT, L. Sacrifício e liquidação do sujeito: Notas sobre a sociologia da música de Adorno. *Revista Tempo social*. 2 (2), 1990.

Recebido: 29/03/2022

Aprovado: 10/04/2022

Publicado: 30/04/2022

no lugar onde o desejo foi atingido, fica uma cicatriz” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 240, GS 3, p. 295).