

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

LUIZ FERNANDO DOS SANTOS

O SOTERRAMENTO DA AUTONOMIA:
música e resistência, segundo Theodor W. Adorno.

**GUARULHOS
2015**

LUIZ FERNANDO DOS SANTOS

O SOTERRAMENTO DA AUTONOMIA:
música e resistência, segundo Theodor W. Adorno.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Henry Burnett

GUARULHOS
2015

Santos, Luiz Fernando dos.

O Soterramento da autonomia: música e resistência, segundo Theodor W. Adorno. / Luiz Fernando dos Santos. Guarulhos, [s.n.] 2015.

122 f.

Orientador: Henry Martin Burnett Jr.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2015.

The suppression of autonomy: music and resistance according to Theodor Adorno.

1. Teoria crítica. 2. Estética. 3. Sociologia da música. 4. Educação musical.
I. Título.

LUIZ FERNANDO DOS SANTOS

O SOTERRAMENTO DA AUTONOMIA:
música e resistência, segundo Theodor W. Adorno.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de pesquisa: Subjetividade, Arte e Cultura.

Aprovação: 11 / 11 / 2015

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Jr. (Orientador)
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Francisco De Ambrosis P. Machado (Presidente da Comissão Julgadora)
Universidade Federal de São Paulo

Prof. (a) Dr. (a) Olgária Chain Feres Matos
Universidade Federal de São Paulo

Prof. (a) Dr. (a) Aléxia Cruz Bretas
Universidade Federal do ABC

A minha filha, Marina, que nasceu junto com
este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio A. da Silveira e ao Prof. Dr. Claudio L. C. Penteadó, não só por terem me recebido no curso “Sociedade da informação: cultura, comunicação e mídia”, ministrado em 2011, dentro do Programa de Pós-Graduação de Ciências Humanas e Sociais da UFABC, mas por criarem um espaço democrático no qual todos puderam debater e defender os mais distintos posicionamentos quanto ao potencial das mídias e suas tecnologias.

À todos que contribuíram com a pesquisa realizada na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e no E.M.E.J.A. Clarice Lispector (Mauá), especialmente os coordenadores Claudio Tegg (FUNDARTE), José Luiz e Ludmilla. Os dados coletados serviram de inspiração a muitas reflexões, ainda que não sejam citados diretamente na dissertação.

À equipe que me auxiliou na revisão do texto, formada pelas amigas professoras: Rosana Tokimatsu, Luciene Mazuqui, Eliane Galante, Aline Lunardelli, Silmara Nunes, Luciana Ruiz e, minha irmã, Audrei Marsan.

À Claudia França pelo auxílio nas traduções.

À Prof^a. Dr^a. Margarete Arroyo, por ter conduzido brilhantemente o curso “Jovens, Juventude e Músicas: questões para a educação musical contemporânea”, ministrado em 2013, dentro do Programa de Pós-Graduação de Música da UNESP, no qual importantes e inspiradoras ideias a cerca da educação musical foram debatidas por todos.

Aos meus pais, que me acolheram em sua casa e suportaram a luz do corredor e o barulho do teclado do computador durante muitas madrugadas.

À Ellen Garcia, que se envolveu neste trabalho junto comigo e colaborou de várias maneiras, ora procurando livros pelos sebos, ora me lembrando dos prazos a serem cumpridos, ora se colocando na condição de interlocutora e favorecendo o amadurecimento das ideias, ora torcendo pela resolução dos problemas... enfim, por todos estes gestos de amor.

À Prof^a. Dr^a. Aléxia Cruz Bretas, por ter, durante a defesa, questionado vários pontos do pensamento adorniano, o que de algum modo me fez lembrar o quanto é preciso manter-se crítico às ideias estudadas, para que não se cometa o erro de defendê-las cegamente; fato que trairia a exigência de Adorno por autonomia.

À Prof^a. Dr^a. Olgária Chain Féres Matos, que, em uma primeira e adorável conversa, conseguiu reacender em mim a confiança sobre minhas próprias ideias, num momento em que me sentia muito inseguro quanto ao destino da pesquisa. Posteriormente, durante a defesa, por me fazer vislumbrar os possíveis desdobramentos deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado, primeiramente pelas questões apontadas durante o exame de qualificação, quanto à necessidade de coerência e precisão do texto. E, em especial, pelo modo como aceitou e conduziu a responsabilidade de presidir a banca que examinou a defesa desta dissertação.

E ao meu orientador, Prof. Dr. Henry Burnett, pela confiança depositada em mim, por todos os comentários e observações e, principalmente, por toda compreensão exigida pelos reveses que cercaram a realização deste trabalho.

“É da imaturidade dos dominados que se nutre a hipermaturidade da sociedade.”

(Theodor Adorno e Max Horkheimer,
Dialética do Esclarecimento)

RESUMO

Os “novos valores estéticos” e as “novas possibilidades” decorrentes das tecnologias que surgiram no início do século XX, como a música mecânica, o rádio e o cinema, foram analisados e criticados por Theodor W. Adorno, considerando que não se tratavam de elementos autodestrutivos do capitalismo, mas sim manifestações da subsunção da arte ao totalitarismo empreendido pelo capitalismo monopolista. A concentração econômica, característica desta nova fase do capitalismo, pôs fim à livre-concorrência, a qual, segundo Adorno, concedia autonomia à arte. À mercê da heteronomia disseminada pela indústria cultural, os artistas e o público teriam se afundado em mistificação, em uma falsa democratização da cultura, em uma concepção de apreensão imediata e irrefletida das obras, e, por fim, em uma formação determinada, chamada por Adorno de semiformação (*Halbbildung*). Identificar, interpretar e analisar as observações de Adorno sobre as implicações desse processo no campo específico da música, assim como as possibilidades de resistência – por meio da filosofia, da educação e da música séria – defendidas pelo filósofo, foram os objetivos do estudo que encontra-se registrado nesta dissertação.

Palavras-chave: Arte autônoma. Indústria cultural. Regressão da audição. Semiformação.

ABSTRACT

The “new aesthetic values” and the “new possibilities” arisen from technological developments of the early 20th century such as electronic music, radio and the cinema, have been evaluated and criticized by Theodor W. Adorno, considering that they were not self-destructive elements of capitalism, but manifestations of the subsumption of art in totalitarianism implemented by the monopoly capitalism. The economic concentration, a feature of this new phase of capitalism, ended free competition. Exposed to the heteronomy of the culture industry, artists and audience have drowned in mystification, in a fake culture democratization, in a concept of immediate and unreasonable apprehension of the work, and, finally, in a determined formation which Alonso called semi-formation (*Halbbildung*). To identify, interpret and analyse Adorno’s observations about this process implications in the specific field of music, as well as the resistance possibilities – through philosophy, education and serious music – defended by the philosopher, were the goals of the study reported in this dissertation.

Keywords: Autonomous art. Culture industry. Regression of listening. Semi-formation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
O SOTERRAMENTO DA AUTONOMIA	
I. As instigantes ideias de Walter Benjamin.....	22
II. A importância da música e do expressionismo no pensamento de Adorno.....	25
III. O jazz e as “novas possibilidades”.....	30
IV. O capitalismo monopolista, a indústria cultural e a perda de autonomia do indivíduo e da arte	35
V. A mistificação das massas e a importância da filosofia e da arte autônoma	39
VI. A situação aporética em que se encontra a arte	43
VII. O utilitarismo e o funcionalismo na música	45
VIII. Sobre as duas esferas da arte	48
IX. A adesão à diversão que idiotiza	51
X. Sobre o uso dos elementos embriagantes na música.....	55
XI. A mediação promovida pela verdadeira experiência estética e a imediatidade difundida pela indústria cultural.....	61
XII. O reposicionamento de Adorno	66
XIII. O pseudo-ativismo na música popular	70
XIV. A audição regredida: relação utilitarista, valorização dos detalhes, <i>plugging</i> e furor	76
XV. A semelhança com o comportamento antissemita	84
XVI. <i>The NBC Music Appreciation Hour</i>: a ideologia por trás das iniciativas de democratização da cultura.....	93
XVII. Semiformação e negação determinada.....	99
XVIII. A cumplicidade e a simbiose entre as vias fomentadoras de autonomia e criticidade	102

XIX. O caráter cognoscente da música e da arte: alegria e seriedade, <i>shocks</i>, renovação do material, proximidade entre forma e conteúdo	105
XX. Os benefícios, os limites e as dificuldades da educação e produção artísticas voltadas à autonomia, à verdade e ao espírito trágico.....	110
XXI. A resistência ao pensamento adorniano e no pensamento adorniano	115
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

A maneira complexa através da qual Theodor W. Adorno expressou suas ideias, o que lhe rendeu muitas críticas, inclusive de Karl Popper, não tinha como objetivo embelezar o texto ou exibir erudição, pelo contrário, Adorno era contra o uso de elementos supérfluos e fortuitos, tanto na redação de textos quanto na produção artística. A complexidade de seus textos se deve à constatação de que a maneira imediata como as informações eram transmitidas, principalmente através dos diversos meios de comunicação que se proliferaram no capitalismo tardio, promovia recepções imediatas, irrefletidas. Não haveria nenhum grande esforço na obtenção das informações, as quais, de modo geral, serviam, direta ou indiretamente, como orientações voltadas a fins práticos. Opondo-se a esse tipo de distinção e continuidade entre teoria e práxis, Adorno desenvolveu uma estilística por meio da qual seus textos mediassem a produção de conhecimento nos leitores. A dificuldade encontrada na leitura exigiria extrema concentração, tal como acompanhar adequadamente uma música atonal ou dodecafônica. O discurso descontínuo e fragmentário exigiria imaginação e intuição para sintetizar o todo, e isto resultaria na elaboração e apreensão de um conhecimento vivo, intrinsecamente ligado ao leitor pela interpretação realizada por ele. Com isso, a leitura não seria simplesmente um meio através do qual se adquire conhecimento teórico voltado para uma práxis posterior. A leitura já seria práxis. Por conseguinte, como observou Martin Jay, “Adorno teria feito objeções, por uma questão de princípio, a toda e qualquer tentativa de tornar seu pensamento facilmente acessível ao grande público” (JAY, 1988, p. 13). Assim, escrever sobre as ideias de Adorno não é nada fácil. Esta tarefa exige que a forma e o conteúdo sejam cautelosamente conduzidos, para que o trabalho empreendido por ele não seja destruído em um texto que acabe apresentando suas ideias de um modo simples e imediato, ou através de uma abordagem utilitarista, ou, até mesmo, de um modo dogmático; fato que feriria os princípios do filósofo e contrariaria as expectativas depositadas por ele em seus textos.

A preocupação com esta questão encaminhou à busca de referências que pudessem auxiliar tanto no processo de interpretação e análise dos textos adornianos, quanto na redação desta dissertação. Textos do próprio Adorno e de alguns comentadores forneceram ideias que foram tomadas como referência, mas o que mais contribuiu com esse intento foram os princípios para a elaboração de um bom ensaio ou ensaio enfático, apresentados e defendidos por Adorno em *O ensaio como forma*. Rodrigo Duarte (1993) identifica neste texto pontos nodais do pensamento adorniano, daí sua importância e destaque entre as demais obras do filósofo frankfurtiano. Apesar de este ensaio ter sido escrito entre 1954 e 1958, muito antes

disso Adorno já tinha a forma ensaio como um forte instrumento. O valor e o interesse dados por Adorno a essa forma estaria inerente no modo como ele encarava o papel da filosofia. Prova disso, segundo Duarte, é a similaridade que há entre as ideias presentes em *O ensaio como forma* e aquelas que compõem o texto *A atualidade da filosofia*, proferido na palestra inaugural como livre docente da Universidade de Frankfurt, em 1931. Nesta obra dirigida à palestra inaugural, Adorno, depois de apontar as fragilidades das tendências filosóficas do início do século XX, mostra a necessidade de retomar o uso da forma ensaio em função de uma nova concepção de filosofia (DUARTE, 1993, p. 29). Compreende-se, então, os motivos pelos quais *O ensaio como forma* demonstra como e porque aquele que pretende desenvolver um pensamento comprometido com a realidade deve se ocupar com a elaboração de textos que representem, desde a sua forma, uma crítica à tradição racional. Estas considerações são valiosas para que se possa compreender o modo como Adorno articula e expõe suas ideias, e consequentemente, compreender as próprias ideias adornianas. Ou seja, é necessário atentar tanto à forma quanto ao conteúdo, fazendo jus aos esforços de Adorno de não separá-los.

Em *O ensaio como forma*, Adorno diz que o bom ensaísta, tratando de algo que já existiu, algo culturalmente pré-formado, deve expressar vida em seus textos (tal como o bom retratista que consegue fazer brotar vida de seus retratos), deve valer-se da espontaneidade da imaginação ou fantasia subjetiva (ADORNO, 2012, p. 17), deve tratar o objeto com liberdade, sem almejar expor sobre ele uma verdade atemporal, deve ter consciência de que seu texto é mediação, pois seria impossível uma unidade entre signo e imagem, entre a expressão e o objeto dessa expressão (ADORNO, 2012, p. 27-28). Averso às regras do método cartesiano, Adorno defende que no ensaio tem que se encarar o desafio de expor a complexidade do objeto, tal como se mostra em sua vida ampla, dialética, descontínua e fragmentária, abordando o objeto através do entrelaçamento de diversos conceitos, cuja dinâmica é semelhante ao campo de forças que há entre os elétrons. Cabendo ao ensaísta articular os conceitos como “constelações”, construindo “uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto” (ADORNO, 2012, p. 44-45). Os conceitos constituem a matéria do ensaio e, justamente por isso, Adorno, divergindo de Lukács (2008, p. 120), não considera que o ensaio seja arte, uma vez que os conceitos são próprios da filosofia e da ciência. Todavia, defende que não haja preocupação quanto à definição prévia dos conceitos, pois acredita que a definição de cada conceito é tecida na medida em que ele aparece em diferentes contextos ao longo do texto, nas relações de interdependência com os demais conceitos que figuram dentro das “constelações”. Adorno compara esta questão à situação de uma pessoa que, em terra estrangeira, se vê obrigada a

falar uma língua que pouco domina: “Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto [...]” (ADORNO, 2012, p. 30). Como o objeto e os conceitos são retomados diversas vezes, sob diferentes entrelaçamentos, o texto pode adquirir um aspecto repetitivo.

Os ensaios de Adorno não partem necessariamente de premissas básicas para conclusões claras: eles são mais soltos, buscam explorar como os conceitos interagem uns com os outros a partir de diferentes ângulos. Em geral isso pode soar repetitivo, pois o mesmo ponto é retomado sucessivas vezes; contudo, essas retomadas são feitas sempre de uma ótica diferente. (THOMPSON, 2010, p. 18)

Se por um lado o ensaio não pode ser considerado arte por constituir-se de conceitos, por outro lado, não se deve hipostasiar a separação entre ciência e arte. Deve-se atentar, inclusive, que da repetição e do entrelaçamento dos conceitos nos ensaios adornianos resulta algo que se assemelha aos efeitos obtidos com determinadas técnicas de composição musical, como as variações derivadas de um tema, ou a polifonia das técnicas de contraponto, ou os *shocks* e a ausência de centro das obras atonais. Além disso, Adorno toma o trabalho realizado por Marcel Proust na obra *Em Busca do Tempo Perdido*, como excelente exemplo de harmonia entre ciência e arte, porque de maneira única, através da rememoração da experiência humana individual, este autor utilizou elementos científicos e expressou conhecimentos que não poderiam ser tratados pela tradicional verificação por meio de testes sucessivos, típicos da ciência.

Assim, entende-se porque para Adorno a verdade no ensaio é interpretação. Interpretam-se as experiências individuais, que resultam das relações do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, no tempo e no espaço, dando importância às noções de temporalidade e história. Segundo Adorno, o ensaísta deve interpretar o objeto observando-o sob os mais diversos ângulos, prismas, desnudando-o, virando-o ao avesso, expondo sua realidade transitória, contraditória, os “momentos que o fazem vivo”, e para isso é necessário considerar que a apreensão do *hinc et nunc* depende tanto das condições do objeto quanto das condições do sujeito.

No ensaio, a maneira como o texto se desenvolve, refletindo sobre o não idêntico, nega que a verdade seja algo atemporal, e isso faz desta forma de escrita uma crítica ao pensamento ocidental, pois mostra as fragilidades e os limites do método tradicional, o método cartesiano, que tem como expressão o discurso lógico, objetivo, que registra e classifica, de forma contínua e linear, em busca de uma identidade. Todavia, para Adorno a

lógica discursiva não deve ser abandonada simplesmente, deve “ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força da insistência da expressão subjetiva” (ADORNO, 2003, p. 43). Dessa forma, o ensaio enfático não se converte em uma “simples oposição ao procedimento discursivo”, mas em um tipo de negação que, buscando uma coerência sem concessões, “obedece critérios lógicos” e, por não proceder “cega e automaticamente”, “precisa a todo instante refletir sobre si mesmo”; do contrário, simplesmente contrapondo-se ao discurso tradicional, desprovido de lógica e de um certo rigor, o ensaio enfático seria “mera vaidade pré-científica”, e poderia facilmente se tornar uma nova força repressiva (ADORNO, 2003, p. 43-44). Porém, mesmo dispondo de tantos elementos libertários, o ensaio enfático também pode se tornar uma força repressiva e, para que isso não ocorra, é necessário que as características de um bom ensaio, tal como foram descritas e defendidas por Adorno, não sejam tomadas como regras inflexíveis, pertencentes a um método intransigente; aliás é justamente isso o que ele procurou evitar com a defesa e a utilização da forma ensaio. Deste modo, “o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método” (ADORNO, 2003, p. 30). A coerência tem que ser intransigente, não um suposto método.

Por isso, apesar das ideias contidas em *O ensaio como forma* terem sido consideradas em todas as etapas desse estudo, este, por sua vez, não foi realizado através do cumprimento cego e intransigente dessas ideias; ao invés disso, o que se almejou durante o processo foi uma coerência intransigente. Tão pouco o interesse pelas ideias adornianas sobre o ensaio tinha como objetivo fazer dessa dissertação um legítimo ensaio ao estilo adorniano; até porque este intuito seria extremamente pretencioso e descabido. Como, acertadamente, disse Martin Jay: “Tentar reproduzir os argumentos originais de forma totalmente compatível com seu estilo original resulta em algo que se assemelha mais a uma paródia que a um tributo, por melhores que sejam as intenções” (JAY, 1988, p. 15). Talvez, algumas características da estilística adorniana estejam presentes nesta dissertação, como o aspecto repetitivo que decorre das constantes retomadas do objetivo e dos conceitos. Todavia, se isso ocorre, é porque o principal objetivo foi refazer certos percursos realizados por Adorno, identificando, interpretando e analisando as passagens de seus textos que se referem ao objeto deste estudo: o processo de soterramento da autonomia, sobretudo quanto às implicações desse processo no campo específico da música, observando ainda as possibilidades apontadas pelo filósofo para resistir a esse soterramento. Ou seja, o objetivo não foi escrever à maneira de Adorno, mas sim percorrer os caminhos pelos quais as ideias observadas foram erigidas, respeitando os princípios que balizam o pensamento deste filósofo. Como as ideias adornianas constituem o conteúdo e a referência das interpretações, análises e registro deste estudo, inevitavelmente

características próprias da maneira de pensar e escrever de Adorno prefiguram direta ou indiretamente no resultado final.

Destarte, esforços foram empregados a fim de apresentar um discurso no qual as afirmações fossem interpretações, no qual o objeto fosse tratado de uma forma aberta, sem privilegiar o todo ou suas partes, articulando e retomando os conceitos diversas vezes, de modo que o elo tecido entre esses conceitos pudesse ampliar o conhecimento sobre eles e sobre o objeto. Para isso, a dissertação foi escrita como um único texto, respeitando a recomendação de Adorno de que o objeto deve ser abordado dentro do contexto amplo, complexo e multifacetado no qual ele se originou e se desenvolveu. Porém, após o término, o texto foi organizado em seções, cuidando, no entanto, para que o todo não fosse cindido. As seções foram montadas de acordo com o eixo temático em torno do qual os parágrafos e suas respectivas ideias se desenvolveram; buscando realçar a corporeidade dos diferentes momentos que, ao final, compõem um único discurso. O objetivo foi evitar que as diversas problemáticas desorientassem o leitor, levando-o a se perder no emaranhado de ideias que tecem o texto, o que poderia causar a sensação de que o texto trata de muitas coisas e, ao mesmo tempo, não trata de nada. Se por um lado, essa opção, visando auxiliar a leitura, contraria um dos princípios de Adorno, por outro, ela permitiu que os títulos de cada seção reforçassem o elo que cada problemática mantém com o tema, reduzindo as possibilidades de dispersão sobre as partes, dirigindo a atenção ao todo. Esta opção também permitiu que o “itinerário” percorrido ficasse mais evidente. É preciso dizer que, apesar da elaboração prévia de um programa, este “itinerário” resultou das necessidades advindas do próprio material e conteúdo, ou seja, novos conceitos e problemáticas foram inseridos quando exigidos, devido a inevitável interdependência destes para com os conceitos e problemáticas que já incorporavam o texto. E assim se fez esta dissertação, como um subjetivo registro das interpretações e análises, também subjetivas, de ideias adornianas referentes às condições e ao grau de autonomia dos artistas e do público, mormente no âmbito da música.

O interesse por essa questão nasceu da indignação para com certo otimismo que vem crescendo – principalmente entre intelectuais ligados às áreas da sociologia, da tecnologia da informação e do jornalismo – quanto ao potencial político e emancipatório das novas tecnologias digitais e da internet. Os otimistas enxergam no uso das novas tecnologias uma ação social e política que estaria ferindo as bases do capitalismo, principalmente por meio da luta ao acesso gratuito a todos os bens imateriais (SILVEIRA, 2009; GORZ, 2003). Esse tipo de pensamento, partindo do pressuposto de que a classe hegemônica impõe sua subjetividade através dos meios de produção da cultura, defende que a cibercultura favorece o fim do

domínio sobre a massa, permite que a consciência de cada indivíduo se liberte da ideologia vigente, uma vez que as novas tecnologias e a internet não só permitem à massa a produção de sua própria cultura, como também que esta seja livremente divulgada, distribuída e acessada. Podemos observar que reside nesse tipo de pensamento um certo idealismo, além da concepção de que a massa é ingênua e passiva, pois acredita-se que o princípio do domínio estaria nas ideias difundidas pelos meios de comunicação, deixando em segundo plano os interesses e as necessidades materiais. A defesa de que é possível socializar a cultura simplesmente através do livre acesso aos bens imateriais não estaria ignorando que esse tipo de ação, isolado de outros, é ineficaz na emancipação da padronização imposta pela indústria cultural? Não estaria ignorando a relação dialética dos indivíduos com o mundo que o cerca? No que concerne à música, este otimismo não estaria ignorando que hoje, mesmo depois das novas tecnologias terem quebrado o monopólio da indústria fonográfica, os ouvintes, compositores e produtores (DIAS, 2000, p. 125-155), continuam se relacionando com a música sob uma forte influência das tendências impostas pela mercantilização da música? Referente a isso, comenta Henry Burnett:

Apesar de o mercado musical ter sofrido uma profunda transformação em seus pressupostos, gostaria de sugerir que a quebra dos monopólios de produção e distribuição, se por um lado facilitou o acesso de muitos artistas às técnicas de gravação e divulgação, de modo algum alterou a percepção do ouvinte final, cujo padrão de gosto reitera aquele mesmo outrora ditado pela indústria fonográfica antes da quebra, mantendo em alta conta representações similares àquelas que se podia inventar por decreto. (BURNETT, 2011, p.152-153)

Não há como negar que, com o auxílio dos avanços na reprodutibilidade técnica, a lógica operante no capitalismo engloba as produções culturais, padronizando-as e tratando-as como mercadoria. Também não há como negar que esta lógica, em grande parte do mundo – seria difícil identificar os locais isentos desse processo – influi nas relações estabelecidas com as expressões artísticas. Em meados do século XX, Adorno e Horkheimer disseram que essa lógica, essa racionalidade, remonta às origens da cultura ocidental, encontra-se presente até na mitologia grega, em histórias como as de Ulisses (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.47-70). Esse uso da razão, essa tendência ao esclarecimento (*Aufklärung*), teria como impulso a preocupação com a autoconservação, frente às ameaças que a natureza apresenta. Os autores observaram que por trás deste pavor que impulsiona o esclarecimento havia uma dinâmica paranoica e essa patologia foi gradativamente enrijecendo o pensamento. A hipostasia do esclarecimento, cumprindo o plano de “desencantamento do mundo”, teria se convertido naquilo que tanto combateu, a saber, na mistificação; e, assim, entende-se porque a mistificação constitui a base sobre a qual se edificaram cegas confianças, como as que se

observou para com o fascismo, a ciência positivista e a indústria cultural. Essa mistificação atende aos interesses dos dominadores, conservando o *status quo* e subjugando a massa. Portanto, sem ignorar a importância e a força da tecnologia dentro do sistema em que opera o positivismo e a indústria cultural, Adorno e Horkheimer não consideram que a tecnologia seja a real fonte do poder que subjuga as massas. Para os autores, a matriz disso tudo é o esclarecimento, a racionalidade presente não só na criação e no funcionamento da tecnologia, como na estrutura socioeconômica na qual ela se insere. Ora, se no campo da música, de fato a indústria cultural influenciou e ainda influencia o gosto musical, mesmo agora, quando a massa, tendo acesso a alta tecnologia, pode, por meio dos novos recursos, produzir, divulgar e até distribuir suas produções, então as ideias de Horkheimer e de Adorno – principalmente deste último, por ter se dedicado às problemáticas que envolvem a arte musical – permanecem relevantes e podem servir de contraposição ao crescente otimismo, uma vez que o monopólio da indústria fonográfica pode ter sido superado, mas o mesmo parece não ter ocorrido com a racionalidade sob a qual operam as tecnologias e os sistema socioeconômico como um todo.

O cenário no qual Adorno construiu suas críticas foi repleto de transformações, expectativas e polêmicas semelhantes às que a cibercultura tem promovido. Na primeira metade do século XX, as inovações tecnológicas possibilitaram o desenvolvimento da fotografia, do rádio, do cinema e posteriormente da televisão. Na época, alguns pensadores, como Walter Benjamin (ainda que apontando ressalvas), apostaram que esses avanços na reprodutibilidade técnica pudessem favorecer a socialização da cultura, além de permitirem que a arte se tornasse um instrumento político. Embora o desenvolvimento do pensamento de Adorno tenha sido fortemente influenciado pelas ideias de Benjamin, o posicionamento que estes dois filósofos mantiveram quanto a essa questão é antagônico. Adorno analisou os “novos valores estéticos” e as “novas possibilidades”, os quais eram vistos como aspectos positivos por aqueles que acreditavam que os novos meios tecnológicos, como o rádio e o cinema, eram democráticos, que possuíam um potencial político e emancipatório. Divergindo dessas concepções, Adorno considerou que esses valores estéticos e essas possibilidades não se tratavam de elementos autodestrutivos do capitalismo, mas sim manifestações da subsunção da arte ao totalitarismo empreendido pelo capitalismo monopolista. Ou seja, da maneira como eram utilizados, do modo como estavam intrinsecamente ligados ao sistema, os recentes meios de reprodução técnica, assim como as mudanças estéticas que tais meios ensejavam, criavam uma falsa ideia de democratização da cultura e comprometiam a autonomia que a arte havia conquistado. Observa-se que há tempos a tecnologia desperta esperança e expectativa quanto ao seu potencial emancipatório; desde então, esta perspectiva,

que guarda certo otimismo, vem sendo questionada por pensadores como Adorno. Salvaguardando as devidas diferenças, é preciso considerar que boa parte das questões vivenciadas hoje, em decorrência da cibercultura, não são novas, como também não seria nova a polêmica em torno destas questões.

[...] a cibercultura, vista do conjunto e em sentido imediato, pouca novidade tem, desde o ângulo histórico. As engrenagens tecnológicas de vanguarda que a movimentam contrastam com o cunho prosaico das condutas que a formam, a inércia de seus conteúdos espirituais e a banalidade da maioria das atitudes que lhe subjazem. As práticas emergentes que aquelas engrenagens ensejam costumam lançar mão de velhas fórmulas culturais [...] a cibercultura não constitui em sua espinha dorsal e cotidiana senão um cenário avançado ou “*high-tech*” da cultura de massas e da indústria cultural, conforme estas foram estudadas, no passado, por autores como Edgar Morin e Theodor Adorno. Eles a viram no começo da era da televisão, nós a estamos vendo entrar na era da multimídia interativa. (RÜDIGER, 2011, p. 46-47).

Com isso o que se intenta não é defender que as ideias de Adorno são atemporais e que dão conta de explicar plenamente a situação cultural e social que vivemos desde o início do século XX. É necessário analisar, por meio da mesma reflexão crítica defendida por ele, as limitações do seu pensamento, observando o que, tanto ontem quanto hoje, não se enquadra em suas explicações. Por isso, são de extrema valia os estudos que, por exemplo, se debruçam sobre aquilo que aparentemente contraria a percepção de Adorno de que o domínio do sistema sobre os indivíduos e o mercado era, já em seu tempo, quase integral; não se pode ignorar os fatos que escaparam das ações e expectativas mantidas pelas grandes empresas, como os fracassos nas tentativas de emplacar novas tendências, como o sucesso de alguns gêneros musicais que não contaram inicialmente com grandes estruturas de produção, divulgação e distribuição (DIAS, 2000, p. 67; 163; PUTERMAN, 1994), sem falar na crise vivida pela indústria fonográfica em decorrência da pirataria e do compartilhamento *on-line*. Quanto a incessante necessidade de se atualizar o pensamento e sua inevitável limitação, em 1969, em nota dedicada à reedição alemã da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer, apesar de não terem feito grandes alterações na reedição, reconheceram que muitas passagens deste livro, publicado pela primeira vez em 1947, já não correspondiam à realidade, e que o mesmo deveria ser encarado como um registro histórico, uma documentação.

Não nos agarramos sem modificações a tudo o que está dito no livro. Isso seria incompatível com uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal, em vez de opô-la ao movimento histórico como algo de imutável. [...] não são poucas as passagens em que a formulação não é mais adequada à realidade atual. E, no entanto, não se pode dizer que, mesmo naquela época, tenhamos avaliado de maneira excessivamente inócua o processo de transição para o mundo administrado. [...] Quanto às alterações, fomos muito mais parcimoniosos que o costume na reedição de livros publicados há mais de uma década. Não queríamos retocar o que havíamos escrito, nem mesmo as passagens manifestamente inadequadas. [...] Semelhante reserva transforma o livro numa documentação; temos a esperança de

que seja, ao mesmo tempo, mais que isso. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 09-10).

Com essas palavras, os dois filósofos reivindicam que suas ideias não sejam encaradas como verdades atemporais e demonstram, inclusive, esperança que tais ideias sejam modificadas e adequadas à “realidade atual”. Mas, seria factível revisar e atualizar essas ideias a fim de compreender o atual cenário cultural? Indo mais além, é válida a possibilidade de utilizá-las — assim como outras ideias relacionadas à música, desenvolvidas por Adorno em outros textos — para compreender questões vividas no hodierno cenário musical brasileiro, tendo em vista que são frutos de observações feitas na Europa e nos E.U.A., em meados do século XX? Por exemplo, seria possível analisar se a relação dos brasileiros com a música foi influenciada pela penetração da indústria cultural na sociedade brasileira?

Não coube ao escopo deste estudo analisar, de maneira crítica e dialética, a possibilidade de utilizar o pensamento de Adorno para compreender o atual cenário cultural, muito menos no específico contexto brasileiro; ainda que alguns exemplos ao longo da dissertação insinuem isto. Não obstante, é imprescindível que estudos com esse objetivo sejam realizados, para que a filosofia não sirva apenas à tarefa de tratar sobre o que está posto, como algo que não provoca nenhum tipo de mudança, que espera pelos acontecimentos e depois se presta apenas a observá-los, compreendê-los e registrá-los. Sem decair em utopias, é preciso avaliar não só o quanto o pensamento adorniano é pertinente ao desígnio de compreender o atual cenário sociocultural, mas o quanto seu pensamento pode auxiliar no planejamento de ações realmente eficazes no combate ao *status quo*. Em suas obras, Adorno aponta o potencial emancipatório de algumas ações, como o pensamento crítico e a experiência estética voltada à verdade das obras, observando que tais ações só são possíveis mediante a conquista de liberdade, maturidade, subjetividade e autonomia. Sobre a atualidade e as possibilidades positivas que as ideias de Adorno, assim como dos demais pensadores ligados à teoria crítica, oferecem à elaboração de uma educação crítica e emancipatória, Antônio Álvaro Soares Zuin escreveu:

[...] a essência do conceito de Indústria Cultural não só permanece atual, como também é relevante para a crítica das condições sociais que fundamentam a universalização da semiformação (*Halbbildung*). Procura-se também asseverar que uma concepção educacional crítica, balizada nos escritos de Theodor W. Adorno, poderia oferecer subsídios iniciais para uma práxis de resistência a esse processo de debilitação da individualidade. [...] Não deixa de ser doloroso constatar que o progresso da universalização da lógica do equivalente cada vez mais faz com que as possibilidades emancipatórias da cultura só se conservem na dimensão ideológica. Todavia, um procedimento crítico torna-se relevante, sobretudo quando a difusão da tecnologia fornece a sensação da efetiva democratização da produção cultural. [...] [Quando] o desejo de que as informações veiculadas no plano global contribuam para a realização da emancipação ainda não se realizou. A Indústria Cultural afirma-

se como princípio deseducativo cada vez mais. [...] É nesse sentido que a possibilidade da reapropriação das potencialidades emancipatórias da formação não se faz apenas desejada. Ela é uma das principais condições de resistência à reprodução da dessensibilização e da barbárie. Ora, a reapropriação da capacidade de autocrítica da formação passa também por uma concepção educacional pautada nos escritos dos pensadores da chamada Teoria Crítica, sobretudo Theodor W. Adorno. [...] A luta pela verdadeira felicidade deve estar atrelada ao reconhecimento do estado atual de infelicidade. [...] Nos dias atuais, torna-se cada vez mais relevante incentivar a autocrítica daqueles que se julgam educados, mas que colaboram decisivamente tanto para sua própria debilidade quanto para a dos outros. (ZUIN, 2001, p. 10; 14-16)

Ressalta-se, com isso, a pertinência e a atualidade do pensamento adorniano, ou, no mínimo, que a observação e análise das limitações desse pensamento podem ser profícuas a elaboração de novas ideias e ações. A autonomia, objeto deste estudo, é ainda um assunto caro à educação e à arte; ainda que, muitas vezes, o que se discute sobre a autonomia – e as condições para que ela ocorra – permaneça no campo das ideias, longe da práxis. Quanto à ideia de autonomia na arte, Gatti afirma que esta questão é atual, pois a compreensão da produção, da recepção e da interpretação das obras de arte nos dias de hoje, depende, entre outras coisas, da compreensão do grau e do conceito de autonomia sob os quais as obras foram criadas. “A atualidade da questão pode ser avaliada pela maneira como a produção artística contemporânea continua instigando a reflexão sobre a autonomia em seus diferentes desdobramentos [...]” (GATTI, 2013a, p. 291). Assim, compreende-se que as ideias selecionadas, interpretadas e analisadas ao longo desta dissertação, ainda que o tempo lhes tenha consumido o vigor, conservam algo de verdadeiro, ao qual devemos voltar o nosso espírito crítico, se não quisermos sucumbir à reificação, ao esvaziamento da consciência subjetiva, à total aniquilação da nossa existência como indivíduos autônomos. Que este estudo sirva, de algum modo, a futuros trabalhos que tenham como finalidade a elaboração de ações com potencial para promover verdadeiras mudanças.

O SOTERRAMENTO DA AUTONOMIA

I. As instigantes ideias de Walter Benjamin.

As inovações tecnológicas do início do século XX fomentaram diferentes expectativas e opiniões. Dentro do Instituto de Pesquisa Social, sediado junto à Universidade Johann Wolfgang Goethe, na cidade de Frankfurt, esse assunto somou-se ao interesse pelas condições de produção e recepção dos bens culturais, principalmente após Max Horkheimer (1895-1973) assumir a direção do Instituto, em 1931 (DUARTE, 2007, p. 19-20). Entre os inúmeros textos produzidos na época sobre essa problemática, destaca-se o ensaio escrito entre fins de 1935 e início de 1936: *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin (1892-1940), que foi mais um colaborador do que propriamente um membro do Instituto. Antes, numa conferência pronunciada no Instituto em 1934, intitulada *O autor como produtor*, Benjamin defendeu a validade do ativismo que decorre da produção de um autor que ousa se engendrar na massa, vivenciar os problemas desta, e, quando possível, valer-se das facilidades promovidas pela reprodutibilidade técnica para fazer da sua arte um instrumento político (BENJAMIN, 1996a, p. 120-136). Mas é no referido ensaio sobre a reprodutibilidade técnica que Benjamin expõe de modo mais contundente, maduro e até mesmo crítico, o seu posicionamento sobre o uso dos novos aparatos técnicos e as consequências deste uso sobre as tendências evolutivas da arte.

Apesar de reconhecer que a reprodução sempre coexistiu com a arte, Benjamin observa que com a reprodução técnica – a exemplo da fotografia e, sobretudo, do cinema – a obra deixa de ter uma “aura”, o aqui e agora (*hic et nunc*), a “existência singular”, a “aparição única” (BENJAMIN, 1996b, p. 170). Consequentemente, sucumbe junto com a aura a característica de evocar uma certa distância, que dava às tradicionais obras de arte um valor de culto. Com o fim da aura e do valor de culto, se amplia as possibilidades de exposição, pois o rigor e a concentração exigidos pelo rito do culto à tradicional obra de arte, não são necessários na apreensão do conteúdo exposto através das novas tecnologias, como a fotografia, o rádio e o cinema. Diante disso, Benjamin acredita que as novas tecnologias teriam colocado as práticas artísticas mais próximas da massa e vê nisso um potencial crítico. Não porque essas tecnologias estivessem eliminando o privilégio da cultura elevada, até então, só acessível à burguesia. Dentro do pensamento benjaminiano, uma “política cultural de esquerda não pode, nem deve querer transpor esse abismo e levar as massas até as formas superiores de arte – essa tentativa só reforçaria o sentimento de inferioridade das primeiras –,

mas, ao contrário, deve partir de suas condições reais de vida” (GAGNEBIN, 2014, p. 114). O potencial observado por Benjamin é o político, pois através desse contato disperso com a arte, a massa poderia “perceber sua própria alienação e reivindicar outras formas de organização social” (GAGNEBIN, 2014, p. 116). Dessa forma, o fim dos conceitos tradicionais da arte, que para muitos parecia um problema gerado pela reprodutibilidade técnica, para Benjamin é insignificante ou é justamente o que deve ser louvado, porque por mais que estes conceitos contribuíssem com o constructo artístico, também contribuía com os interesses fascistas por meio de uma teologia da arte.

Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. *Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística. [...] no momento em que o critério de autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.* (BENJAMIN, 1996b, p. 166; 170, grifo do autor).

Mas, o otimismo de Benjamin quanto ao potencial político das novas tecnologias não é utópico e ingênuo. Ele não ignorava que o modo como o rádio e o cinema eram utilizados pelos capitalistas e fascistas impedia que os proletários explorassem o potencial revolucionário dessas tecnologias. A massa encontrava nesses meios um canal de expressão de suas insatisfações e desejos, porém isso não estaria contribuindo verdadeiramente com a “aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido”. Para Benjamin, a origem do interesse da massa pelos meios de reprodução técnica se deve a essa aspiração, que seria legítima, não só porque brota do seio do proletário, mas porque essa classe também teria o direito de se manifestar, de ver-se reproduzida, de ser igualmente protagonista no rumo da história. Todavia, do modo como os capitalistas e fascistas procediam, esses meios de reprodução operavam como “um poderoso aparelho publicitário”. Quando entretido com a carreira e a vida amorosa das estrelas, com os concursos de beleza, com os plebiscitos, com os comícios, com os espetáculos esportivos e as notícias sobre guerras, o integrante da massa se distancia do interesse legítimo e original de ver-se reproduzido. Segundo Benjamin, desse pernicioso procedimento, que seleciona e eleva os vencedores, estariam emergindo os ícones da cultura capitalista e fascista: “o campeão, o astro e o ditador” (BENJAMIN, 1996b, p. 183). Tudo isso remete a massa a uma inócua participação, desemboca na estetização da vida, da guerra e da política, que por fim conserva as relações de propriedade e os modos de produção. Distinto deste procedimento, uma reprodução que expressasse a classe proletária,

ou um proletário, na íntegra, sem falsificações, possibilitaria a identificação da massa com essa reprodução, desenvolveria, dessa maneira, uma consciência de classe, resultando em reivindicações e possíveis mudanças reais. Por isso Benjamin elogiou o cinema russo, no qual muitos “dos atores que aparecem nos filmes não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se representam, principalmente no processo do trabalho” (BENJAMIN, 1996b, p. 184). Pelas mesmas razões defendeu que “a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado” (BENJAMIN, 1996b, p. 185). Com a apropriação dos meios de reprodução técnica, os proletários poderiam combater a estetização da política, através da politização da arte.

Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. [...] Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. [...] Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. [...] O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. [...] *As massas têm todo o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações.* Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. [...] *Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra.* [...] somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. [...] Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (BENJAMIN, 1996b, p. 183-185; 194-196, grifo do autor)

As considerações presentes neste ensaio de Benjamin parecem ter instigado, de modo especial, um dos membros do Instituto de Pesquisa Social, Theodor W. Adorno (1903-1969), levando-o a amadurecer o seu posicionamento, em parte antagônico ao do companheiro. Atento e informado sobre as novidades e tendências intelectuais de seu tempo, o frankfurtiano Adorno se posicionou criticamente em tudo quanto pode, na área da filosofia, da sociologia, da arte, da psicologia, da pedagogia, da ciência, da política, da moral... Inclusive, uma das dificuldades encontradas na compreensão dos seus textos é identificar a que, ou a quem, se dirigem as críticas, nem sempre nomeadas, o que muitas vezes exige um aprofundamento do conhecimento do cenário histórico-cultural em que o texto foi escrito. Muitos pensadores lhe serviram como interlocutores no processo de desenvolvimento do seu pensamento, mas com certeza Benjamin teve aí uma importância diferenciada. “De 1928 a 1932, reuniam-se com frequência, em Frankfurt e redondeza, onde aconteceram, segundo informação do

frankfurtiano, ‘conversações inolvidáveis’. [...] Os dois amigos, filósofos e estetas, desenvolveram ‘um tipo de trabalho em conjunto, alimentaram ‘preocupações comuns’” (PUCCI, 2003, p. 380). Mantendo um profundo respeito e admiração a várias ideias de Benjamin, Adorno contestou alguns posicionamentos do amigo, inclusive a abordagem apologética quanto ao uso do aparato técnico e da arte pela práxis política. As convergências entre seus pensamentos obrigaram Adorno a identificar e tecer as divergências. Assim, durante toda a vida, o filósofo frankfurtiano se dedicou a construir uma contraposição cuidadosa e detalhada, e os frutos dessa contraposição ao pensamento benjaminiano encontram-se espalhados em toda a sua produção, direta ou indiretamente. Uma prova disso é o artigo *O fetichismo na música e a regressão da audição*, escrito por Adorno em 1938, como uma espécie de resposta ao ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* de Benjamin. De fato, o que podemos observar aí é que, enquanto Benjamin, voltando-se mais para o cinema, elogia os “novos valores estéticos” por promoverem a substituição do culto por um jogo lúdico, no qual é possível a práxis política, Adorno, tendo como objeto a música, lamenta esses “novos valores estéticos” porque estariam comprometendo a arte autônoma e, conseqüentemente, a experiência estética que esta propicia. Logo, nota-se, entre esses dois filósofos, a diferença na importância dada ao conceito de autonomia na arte.

Divergências importantes entre Adorno e Benjamin podem ser notadas na avaliação das vanguardas e da arte de massa, particularmente nas discussões entre ambos a respeito do cinema. Benjamin apontava a insuficiência do conceito de obra autônoma para a compreensão dos fenômenos da arte de massa, ao passo que Adorno os analisa do ponto de vista do empobrecimento de formas de produção e recepção que definiam a obra de arte autônoma. (GATTI, 2013a, p. 293-294)

II. A importância da música e do expressionismo no pensamento de Adorno.

A proximidade de Adorno com a música e a cultura elevada remonta à infância. Sua mãe, Maria B. Calvelli Adorno, era cantora profissional, mas teria abandonado a carreira depois do casamento. A irmã de sua mãe, Agathe, era uma pianista talentosa. Esta, como nunca se casou, vivia em Frankfurt, na casa do senhor Oskar A. Wiesengrund, alemão de descendência judaica, próspero comerciante de vinhos, pai do pensador – que foi registrado com o nome Theodor Ludwig Wiesengrund, adotando somente na vida adulta o sobrenome da mãe. Portanto, Adorno viveu em condições privilegiadas, tendo de um lado o som de *Madame Butterfly* no gramofone (THOMSON, 2006, p. 22), e “das sinfonias de Mozart e Beethoven tocadas ao piano pela tia e dos *Lieder* populares ou trechos de ópera interpretados por sua mãe” (PUCCI, 2003, p. 378), e de outro lado as discussões teóricas, como as que se sucediam com Siegfried Kracauer (1889-1966), amigo da família, com quem Adorno, ainda com 15

anos, lia e debatia semanalmente a *Crítica da Razão Pura* de Immanuel Kant. As experiências que este frankfurtiano acumulou nesse rico ambiente cultural despertaram e fortaleceram um profundo interesse pela filosofia e pela música. Quanto à filosofia, estudou na Universidade de Frankfurt entre 1921 e 1924, obtendo doutorado com a tese “*A transcendência do objeto e do noemático na fenomenologia de Husserl*, sob a orientação de Hans Cornelius – filósofo de tendências progressistas e, ao mesmo tempo, pianista, escultor, pintor e autor de estudos de estética e da pedagogia da arte” (PUCCI, 2003, p. 378). Quanto à música, se dedicou ao piano e à composição, tendo estudado na adolescência com Bernhard Sekles, no excelente conservatório *Dr. Hoch's* em Frankfurt (por onde também passaram o compositor Paul Hindemith e o musicólogo Rudolf Stephan), posteriormente, em 1925, com Eduard Steuermann e Alban Berg, em Viena. “Além dos mestres citados, os músicos Rudolf Kolish e Anton Webern também faziam parte de seu grupo de conversações” (PUCCI, 2003, p. 378-379). Essa dupla dedicação foi incentivada pela família e por alguns amigos, mas muitos o criticaram por isso. Alban Berg, por exemplo, demonstrou preocupação com o futuro da carreira musical de Adorno, que poderia ser prejudicada em decorrência da dedicação deste para com a filosofia. Em 28 de janeiro de 1926, o mestre escreveu ao aluno: “Está claro: um dia o senhor, pois o senhor é um só e alguém que (graças a Deus) se entrega ao todo por inteiro [*auf's Ganze geht*], terá de escolher entre Kant ou Beethoven” (ADORNO & BERG, 1997, p.66 apud ALMEIDA, 2007, p. 21). Contrariando a recomendação de Berg, Adorno se dedicou às duas áreas durante toda sua vida, como se elas fossem uma única coisa; de um lado escrevendo textos sob influência da música, mesmo quando os textos não eram dirigidos a questões musicais ou artísticas e, de outro, compondo músicas sob a força da reflexão filosófica¹. Quanto à produção de seus textos, obviamente suas concepções filosóficas

¹ A dupla dedicação de Adorno resultou não só em uma vasta produção de textos – destinados a conferências, a aulas, a revistas, e, é claro, a publicação da obra como um livro – como também em uma produção musical, pouco conhecida, mas nem por isso insignificante. Estas composições de Adorno foram “compiladas sob a coordenação de Heinz-Klaus Metzger e Reiner Riehn em dois volumes publicados em 1980 pela editora text+kritik de Munique. No primeiro volume, estão contidos duas peças para quarteto de cordas, seis pequenas peças para orquestra, duas peças para coro feminino à capela, duas canções com acompanhamento orquestral, que fariam parte de uma ópera sobre uma adaptação do próprio Adorno do *Tom Sawyer* de Mark Twain e a orquestração de algumas peças do Álbum para a juventude de Schumann que foi intitulada *Kinderjahr* por Adorno. Todo o segundo volume é dedicado a séries e ciclos de *Lied*. Afora estas, existem pelo menos duas dezenas de peças ainda não publicadas, dentre as quais diversas para piano solo e diversos *Lieder*” (BAGGIO, 2008, p. 12).

Sobre a diversidade dos textos de Adorno, Vladimir Saflate diz: “[...] poucos foram os filósofos do século XX que se aplicaram de maneira tão sistemática em embaralhar os limites da filosofia como disciplina universitária. Uma rápida passada de olhos por suas *Obras completas* indica uma configuração extremamente peculiar. De vinte volumes, oito dizem respeito a textos sobre estética musical, dois sobre crítica cultural e literatura, dois estritamente sobre sociologia. Esta aparente dispersão de interesse já foi

influenciaram o que ele escreveu sobre a música e arte como um todo. Mas há que se atentar que o contrário também foi profundamente determinante, ou seja, que suas concepções sobre a música, desenvolvidas em meio à sua proximidade com a Segunda Escola de Viena, influenciaram diretamente a maneira como ele interpretava as demais artes e o modo como encarava a própria filosofia; essas concepções, inclusive, o induziram a desenvolver um estilo de escrita que, apropriadamente, foi denominada “atonal”.

Quem não quiser deixar a arte de lado, deve estar atento à importância da música na constituição da filosofia de Adorno. [...] Não há dúvida de que uma compreensão profunda do conjunto da obra de Adorno só é possível com a leitura atenta de seus textos sobre música, que representam mais de um terço dos escritos publicados. Aspectos ditos “sociológicos” e “filosóficos” de seu pensamento trazem quase sempre um referência direta a problemas considerados especificamente em termos musicais. [...] Para chegar a conceber o pressuposto dialético-negativo de que o todo é o não-verdadeiro, Adorno se entregou por inteiro à tarefa de superar o pensamento marcado pela opção entre isto ou aquilo, pensando Kant e Beethoven, Hegel e Schoenberg. [...] Seu próprio “estilo atonal”, tantas vezes criticado pela dificuldade que impõe à leitura, traz as marcas de sua experiência com a arte mais avançada da primeira metade do século. (ALMEIDA, 2007, p. 20-22; 25)

O contexto histórico e cultural na Alemanha do primeiro quarto do século XX também influenciou na formação de Adorno. Eram tempos difíceis. Diante das mudanças sociais, científicas, políticas e tecnológicas, ocasionadas principalmente pelos processos de industrialização e pelas mudanças econômicas iniciadas no fim do século XIX, avultavam as dúvidas, a crise dos valores, a angústia, a ansiedade... Tudo isso, de modo geral, remetia os indivíduos à solidão e até a um certo pessimismo. Como um espontâneo reflexo dessa situação, surgiu o expressionismo, por volta de 1909, movimento artístico que se desdobrou acompanhando o desenvolvimento das tensões e preocupações em torno da Primeira Guerra Mundial. O expressionismo foi impulsionado pelo fervilhante ambiente intelectual e artístico presente em grupos como *Der Neue Club* (dos escritores Kurt Hiller, Erwin Loewenson, Jakob von Hoddis, Georg Heym e outros), *Dier Brücke* (dos artistas plásticos Kirchner, Bleyl,

objeto de várias tentativas em privilegiar certos momentos da experiência intelectual adorniana afirmando, por exemplo, que os textos filosóficos têm predominância em relação aos textos musicais, que a guinada sociológica teria permitido à Teoria Crítica instalar-se em um ‘para além da filosofia’, entre outras interpretações inumeráveis.

De minha parte, gostaria de partilhar um postulado fundamental de leitura: uma verdadeira experiência filosófica é radicalmente una na multiplicidade de suas vozes. Neste sentido, é absolutamente incorreto ler um filósofo da mesma maneira que um açougueiro olha para um boi, ou seja, pensando inicialmente em como separar as partes e quebrar as juntas. Devemos lê-lo respeitando a necessidade de todos os seus momentos, perguntando-se pelas articulações internas entre textos que parecem pertencer a áreas tão diversas entre si quanto podem ser, no caso de Adorno, a pesquisa social empírica, a estética musical, a reflexão sobre a tradição filosófica, a crítica literária, o estudo das mídias e a sociologia das idéias” (SAFATLE, 2013, p. 03).

Heckel e Schmidt-Rottluff), *Der Blaue Reiter* (dos pintores Franz Marc, Kandinsky, Jawlensky, Macke, e Werefkin); e nas revistas *Die Aktion* (de Franz Pfemfert), *Der Sturm* (de Herwarth Walden) e *Almanach der Blaue Reiter*. Os adeptos desse movimento opunham-se ao positivismo e ao impressionismo, conseqüentemente, criticavam o mero intuito de descrever as impressões do sujeito sobre os objetos, apontando o quanto esse método subjugava a importância do sujeito, reduzindo-o a um passivo observador; uma vez que, concentrando-se no objeto, omitia-se os sentimentos, aflições e desejos do sujeito. O pensamento marxista sobre ideologia e alienação, as críticas e reivindicações de Nietzsche, as concepções de Freud sobre o inconsciente e até o conceito de tempo psicológico de Bergson, serviram de inspiração à produção de obras que visavam criticar o crescente objetivismo e, obviamente, destinavam-se à elevação da subjetividade. Debruçando sobre isso, diferentes e até divergentes tendências foram constituídas, todas abrigadas sob o rótulo de “arte expressionista”, o que tornou o movimento multifacetado e heterogêneo. Apesar disso, havia um núcleo central que permitiu aproximar e reunir ideias tão distintas: a ruptura com a tradição e a necessidade de apresentar algo novo. “Os expressionistas deixavam claro, no choque causado por suas obras, não apenas o desejo, mas a necessidade histórica da instauração de uma nova poesia, um novo teatro, uma nova música, uma nova pintura e por fim, diante do horror da Primeira Guerra, de um novo homem e uma nova sociedade” (ALMEIDA, 2007, p. 32-33). A Primeira Guerra terminou em novembro de 1918, a partir daí, a validade e a relevância do expressionismo foram questionadas, inclusive pelos próprios expressionistas. Tendo em vista as expectativas iniciais, o movimento pouco havia contribuído e, possivelmente, pouco teria ainda a contribuir.

Envolto nesses dilemas colocados pelo contexto histórico e pelo expressionismo, Adorno, com apenas 16 anos, se pôs a escrever sobre os espetáculos exibidos em Frankfurt. Ainda que por vezes este jovem intelectual tenha se queixado do baixo nível dos espetáculos, a cidade oferecia a oportunidade de conferir de perto as novidades artísticas de seu tempo. Sobre o cenário cultural frankfurtiano, um fato deve ser levado em conta: curiosamente, quando no restante da Alemanha se falava no fim do expressionismo, o movimento “teve uma espécie de sobrevida em Frankfurt, onde foram apresentadas no início da década de 1920 obras fundamentais do ‘novo teatro’ e da ‘nova pintura’, influenciando jovens pintores, poetas e compositores da cidade [como Paul Hindemith]” (ALMEIDA, 2007, p. 30). Entre as obras expressionistas que por lá passaram, duas chamaram a atenção de Adorno, *Der Bettler* de Reinherd Sorge e *Platz* de Fritz von Unruh. Para cada uma dessas peças teatrais, o jovem escreveu um artigo, no ano de 1920, conseguindo publicar na revista *Die neue Schaubühne* o

primeiro destes – *Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit* (Expressionismo e veracidade artística). Analisando esses dois artigos, Jorge de Almeida diz que, ao escrevê-los, Adorno pretendia, assim como tantos outros em sua época, encontrar “respostas capazes de reverter ou pelo menos iluminar, uma situação de crise social e artística” (ALMEIDA, 2007, p. 30). Primando por uma expressão que absolutiza a subjetividade, as soluções desenvolvidas pelos poetas, dramaturgos e pintores expressionistas incomodaram Adorno pois, possivelmente por influência das ideias de Georg Lukács e de Ernst Bloch, observou que essas alternativas colocavam em risco o elo do “Eu” com o “Mundo”, comprometendo a veracidade e a validade das obras, remetendo-as ao um inerte solipsismo. Porém, mesmo tendo criticado as soluções expressionistas, sobretudo na literatura, Adorno incorporou as principais questões colocadas pelo movimento: a luta pela liberdade e pela autonomia, “a ruptura com os estilos e normas em busca da livre expressão do Eu” (ALMEIDA, 2007, p. 35), e até mesmo a esperança em um futuro renovado – ainda que carregada de dúvidas. Essas questões, somadas às leituras de *Teoria do Romance* e de *Espírito da Utopia*, levaram Adorno desde cedo a se debruçar sobre as dificuldades e as possibilidades de se conceber a arte no frágil limiar entre o vínculo com a realidade (e toda a história e tradição nela imanente) e a subjetiva autonomia.

Mas a identificação de Adorno com as questões levantadas pelo Expressionismo é, pelo menos no início, menos o resultado de uma opção teórica do que fruto de uma contingência histórica. É no debate sobre os limites do movimento, após a Primeira Guerra, que Adorno reconhece a necessidade de pensar, como signos de uma contradição real, as contradições presentes nas próprias obras de arte. [...] Adorno reconhece, em seus primeiros textos, as contradições inerentes a uma arte que pregava ao mesmo tempo o recolhimento ao Eu e a necessidade de transformação da sociedade. Essa antinomia não era, portanto, apenas uma disputa de mandarins alemães, mas um tema essencial no debate sobre os rumos da nova arte. A questão da historicidade e da mediação, antes de ser um problema fundamental da sociologia e da estética, afeta a própria configuração interna de várias obras expressionistas, como no caso das peças criticadas pelo jovem Adorno. Como conciliar a pureza da expressão, conquistada no lento caminhar da arte em direção a sua autonomia, com a percepção de que, apesar ou justamente por isso, a arte ainda mantinha uma função social, devendo contribuir para o aprimoramento e renovação do homem e da sociedade? (ALMEIDA, 2007, p. 28; 48-49)

Por outro lado, possivelmente visando garantir o elo com o “Mundo”, conscientes ou não do risco de perder esse elo, conscientes ou não de outras possibilidades, os poetas expressionistas – que clamavam por liberdade em seus poemas, que procuravam expressar a profundidade do Eu – utilizavam as formas tradicionais, mantendo a obra em um ambiente seguro e, porque não dizer, aceitável. Ou seja, enquanto o conteúdo das obras tratava sobre a necessidade de romper com o passado, a forma permanecia presa à tradição. Se de um lado as obras corriam o risco de não terem vínculo com a realidade, de outro havia o contraditório

recurso de correr aos braços seguros das formas cristalizadas ao longo da evolução da arte, que comprometia o avanço da linguagem artística. Diante desse impasse, as soluções desenvolvidas por Arnold Schoenberg fizeram com que Adorno se identificasse com o trabalho deste compositor, pois notou em suas obras musicais que ele não recuou, que ele ousou avançar. Preocupado em expressar a verdade da obra como um todo, na qual a subjetividade está inerentemente inclusa, Schoenberg não se prendeu aos recursos oferecidos pela tradição. Isso não significa que o compositor ignorou tais recursos, pelo contrário, dominando-os com maestria, observou os seus limites e, por conseguinte, desenvolveu novos materiais musicais e assumiu o desafio de criar uma forma adequada para cada novo conteúdo a ser expresso, expandindo ainda mais a liberdade e autonomia conquistada pela música. Em suas aulas, Schoenberg dizia: “A música não deve enfeitar, mas sim ser verdadeira!” E, para isso, a solução encontrada pelo compositor, que conquistou a admiração de Adorno, foi compor sem se ater a estilos ou formas pré-determinadas, apenas seguindo a necessidade do material musical, de modo que nada dentro dessa música seja aleatório, um mero enfeite, que tudo esteja voltado à expressão do todo. Nisso reside um certo objetivismo, um “novo objetivismo” que segundo a percepção e análise de Adorno, não nulifica a subjetividade. Já que as soluções presentes nas demais artes expressionistas não pareciam suficientes nem mesmo aos próprios adeptos do movimento², o jovem Adorno encontrou na música expressionista ideias que lhe serviram de referência ao desenvolvimento de suas concepções estéticas e até filosóficas. Isso porque, as obras de Schoenberg:

[...] apontam para uma solução dos problemas que não se contenta em simplesmente evitá-los, buscando nas formas do passado o remédio para a perda dos vínculos, mas sim pensa a questão da subjetividade até o ponto onde ela se encontra com a objetividade da forma, redefinindo a oposição entre necessidade e liberdade e abrindo o caminho para a possibilidade de superar, dialeticamente, o abismo entre sujeito e objeto. [...] O Expressionismo musical, atento à tradição sem abrir mão dos novos meios, garante sua “veracidade” pela objetividade da expressão subjetiva. (ALMEIDA, 2007, p. 76)

III. O jazz e as “novas possibilidades”

Observando a formação cultural e intelectual de Adorno é possível entender como nele repercutiu as ideias contidas no ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica e como

² “Em 1921, os próprios expressionistas declaram a morte do movimento: Paul Hatvani escreve um importante artigo intitulado ‘Zeitbild’, dividido em duas partes, ‘o Expressionismo está morto’ e ‘vida longa ao Expressionismo’” (ALMEIDA, 2007, p. 31).

a reflexão sobre essas ideias o acompanhou pelo resto da vida. Como já foi dito, *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938) parece ter resultado do esforço que Adorno despendeu em prol de se posicionar sobre as concepções benjaminianas quanto ao potencial de emancipação das “novas possibilidades”, descortinadas com as novas técnicas de reprodução. Tal artigo é de grande importância a todo estudo que tenha como objetivo compreender o pensamento adorniano, principalmente no que alude à música, isto não só porque neste texto Adorno expõe claramente o seu posicionamento quanto ao potencial das “novas possibilidades”, mas também porque ele representa uma espécie de síntese das análises sobre o cenário musical, feitas até então pelo filósofo, além de conter o cerne das suas concepções estéticas referentes à música. Essas ideias foram amadurecendo com a apreciação crítica empreendida por ele sobre as produções musicais de seu tempo, principalmente sobre os concertos e óperas apresentadas em Frankfurt, trabalho que resultou em diversos artigos, dos quais uma parte significativa foi publicada em importantes revistas especializadas, entre elas uma na qual Adorno chegou a ser editor em 1929, a *Anbruch*, uma revista vienense ligada à Universal, editora que se consolidou por publicar a música mais avançada de Viena. Sendo assim, uma breve observação sobre duas publicações anteriores há de ser válida para ampliar ainda mais a compreensão das dinâmicas internas e externas nas quais Adorno estava enredado quando escreveu este texto em 1938.

Durante esta primeira fase de amadurecimento, fortaleceu-se no filósofo a concepção de que a música e as demais artes manifestam as condições sociais nas quais foram produzidas e que essa manifestação pode tanto servir de antítese à situação social, como pode reforçar e reproduzir a dinâmica na qual opera a ordem predominante, contribuindo assim com a conservação do *status quo*. Essa questão foi abordada por Adorno em *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (“Sobre a situação social da música” - 1932), primeiro artigo dele a ser publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*, a revista do Instituto de Pesquisa Social. Um exemplo de como esse reflexo da situação social na arte pode contribuir com o domínio opressivo foi identificado por Adorno no processo de estabilização iniciado no final da década de 1920, que seria notório nas medidas econômicas, mas que de modo análogo estaria presente nas ações políticas que culminaram no fascismo e no conservadorismo dos compositores neoclássicos (como P. Hindemith e Alfredo Casella) pois, tanto na economia quanto na política e na música, o que motivava a estabilização era o fim da anarquia, o retomar da “ordem”. Adorno percebeu que, semelhante ao que ocorreu com o processo de estabilização, a preocupação das diretorias das empresas com a autoconservação – preocupação predominante na fase em que se encontrava o capitalismo que,

consequentemente, incidia na incessante cobrança para que o mercado conquistasse e conservasse o controle sobre o consumidor – era a mesma preocupação que pautava a produção dos bens culturais e, no caso da música, estaria moldando a estrutura das músicas comercializadas. Esta preocupação que conduz à posse e ao controle estaria afetando, inclusive, as atitudes dos ouvintes consumidores.

As novas técnicas de reprodução musical e a crescente mercantilização da música, sobretudo dos gêneros populares, aumentaram as preocupações de Adorno quanto à situação e ao rumo da cena musical. O *frisson* em torno do *jazz*, que contagiou a Alemanha e a Europa nas primeiras décadas do século XX, fez com que Adorno voltasse sua atenção a esse gênero, identificando-o como ícone desse movimento de mercantilização. Em *Über Jazz* (“Sobre o *jazz*” - 1936), segundo artigo de Adorno publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*, o filósofo critica duramente o *jazz*, primeiramente por considerar que as produções desse gênero partiam das incipientes empresas e que, justamente por isso, eram difundidas “a golpes de martelo” sobre a grande massa, o que implicava em consequências negativas à produção e à recepção da música. Intelectuais de esquerda não pensavam assim, pelo contrário, consideravam o *jazz* um fruto legítimo da cultura dos oprimidos, sobretudo dos negros, cultura que estaria ganhando espaço com os novos e “democráticos” meios de comunicação, como o rádio. Visto desse modo, o *jazz* estaria representando os interesses dos proletários e, por ser acessível a todos, estaria contribuindo com a formação da consciência de classe e, consequentemente, combatendo as imposições totalitárias do capitalismo. Os defensores desses aspectos positivos do *jazz* – entre eles, músicos, jornalistas, críticos musicais, sociólogos... – exaltavam como libertários os elementos que essencialmente constituem o *jazz*: as complexas dissonâncias, a improvisação, a liberdade de construção e articulação do som, o ritmo peculiar e sincopado, entre outros. Julgavam que esses elementos estariam emancipando a música das formas e regras pré-determinadas pela tradição, resgatando a intuição e a vitalidade perdidas, livrando a música do repressivo processo moral e civilizatório, do qual se nutria o capitalismo. O conhecimento de Adorno sobre o *jazz* se limitava às condições específicas em que este gênero se inseriu e se constituiu na Alemanha³.

³ Durante as primeiras décadas do século XX, por causa da Primeira Guerra e do bloqueio imposto pelos países Aliados, os alemães não tiveram acesso direto ao primígeno *jazz*; os músicos e os discos americanos não chegavam ao país. Como havia interesse por esse gênero, principalmente por parte da classe média alta, atraída pelas danças de salão, o *jazz* foi produzido e difundido na Alemanha, todavia de um modo muito distinto dos Estados Unidos, tanto musicalmente quanto socialmente. Quanto aos aspectos musicais, as diferenças decorreram não só das influências que a tradicional formação musical exercia sobre os músicos na Alemanha, decorreram também do fato de que coube aos integrantes das orquestras de salão, nas quais o

Assim, tendo em vista o cenário musical alemão, Adorno, em “Sobre o *jazz*”, se contrapôs às considerações dos intelectuais de esquerda, afirmando que musicalmente esse gênero não era, nem tão novo, nem tão complexo quanto defendiam. Neste texto, assim como em outros que o sucederam, o filósofo sustenta que as dissonâncias utilizadas no *jazz* já haviam sido empregadas pelos impressionistas (como Claude Debussy), cujas obras, possivelmente, teriam influenciado os “jazzistas”. Observa que as improvisações se davam dentro de repetitivos padrões que, por isso, a liberdade seria muito menor do que propagavam. Considera que, da maneira como figura no *jazz*, a síncopa é um mero enfeite, uso muito inferior ao realizado por sérios compositores como Beethoven, para os quais a síncopa contribuía com a ampliação da expressão musical, como um rebelde elemento contra a racionalização da métrica. No âmbito social, o *jazz* tão pouco teria o potencial libertário que defendiam os intelectuais de esquerda, visto que, “sua suposta vitalidade libidínica depende de um primitivismo racial e mascara sua função como marcador de autoridade social, que sua popularidade junto ao proletariado é conduzida pela imitação aspiracional de uma forma de arte primariamente produzida para a burguesia” (THOMPSON, 2010, p. 65). Todavia, nessa época, Adorno já havia notado que este processo de mercantilização que transformou o *jazz* em um fenômeno de massa, não se restringia à música popular⁴, também afetava as produções musicais que aspiram a condição

conjunto instrumental era muito distinto das *big bands* americanas, aplicar a vaga noção que tinham do *jazz* (em suma, a utilização da síncope tal como se fazia no *ragtime*), à qual, forçosamente, tiveram que somar às suas concepções de música para entretenimento, sobretudo aquelas voltadas à dança. Quanto às diferenças que se deram entre os aspectos sociais, destaca-se o fato de que a difusão do *jazz* nas distintas classes sociais, de modo inverso ao que se deu em seu país de origem, ocorreu na Alemanha de cima para baixo, ou seja, o gênero foi introduzido no país por uma minoria branca que dispunha de uma privilegiada situação financeira e, posteriormente, foi massivamente apregoada às classes mais pobres, através dos diversos meios de comunicação. Estas condições nas quais se inseriu o *jazz* na Alemanha causaram em Adorno tamanha aversão que parecem ter cristalizado no filósofo considerações duras e, até, inflexíveis sobre o gênero. Nos artigos *Abschied vom Jazz* (Despedida do *jazz*), publicado em 1933 na *Europäische Revue* (Revista Europeia), e no já citado *Über Jazz* (Sobre o *jazz*), Adorno escreveu sem saber como era e o que representava o *jazz* fora do cenário alemão. Curiosamente – contrariando sua concepção de que à verdade devemos chegar atentando ao movimento temporal e dialético da realidade, sem almejar e/ou defender conceitos absolutos, e, por isso, devendo corrigir e atualizar as considerações sempre que necessário for – Adorno manteve-se preso às constatações sobre o *jazz* empreendidas por ele na Alemanha dos anos 1920 e 1930, mesmo depois de ter conhecido de perto as distinções musicais e sociais deste gênero nos Estados Unidos; onde a exploração comercial era até maior, mas por outro lado havia no *jazz* americano aspectos que contrariavam suas considerações – como o fato de que os negros pouco teriam colaborado com a criação dos elementos que compõem o *jazz*. Infelizmente esses indícios não pesaram sobre o filósofo, que, inclusive, manteve as mesmas terminologias utilizadas em seus primeiros textos, quanto aos subgêneros do *jazz*, extraídas do cenário musical alemão da década de 1920 (TANAKA, 2012, p. 137-148).

⁴ Adorno fez uso de diferentes termos para designar esse tipo de música destinada ao puro entretenimento e ao comércio. Em inglês utilizou *popular music*, em alemão *Unterhaltungsmusik* e *Schlager*, entre outros. Esse é o motivo pelo qual, nas traduções de seus textos para a língua portuguesa, ora encontramos a

de arte elevada e estaria, inclusive, depravando obras famosas e importantes, que não foram originalmente produzidas para fins comerciais, mas que passaram a ser encaradas como objetos de puro deleite.

O fetichismo na música e a regressão da audição é o terceiro artigo de Adorno publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*, e é preciso observar que, além das ideias presentes nos primeiros artigos, neste texto de 1938 também figura um diálogo com as ideias de Max Weber (1864-1920). Ora, se como refletiu Max Weber, o esclarecimento originou-se com o desejo de desvendar a natureza, não só para livrar a humanidade dos limites e problemas impostos pela natureza, mas também para desfazer o “encanto” empreendido pelo mito, então, pode-se dizer que o intuito do esclarecimento era “desencantar” toda e qualquer força opressora. Mas, se a música é uma expressão desta racionalidade que visa o “desencanto”, como ilustra a obra *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (WEBER, 1995), como explicar este processo de mercantilização da música e dos demais bens culturais, que parece enredar a massa em um certo “encanto”? Diante disso, Adorno percebeu que no estágio em que se encontra o esclarecimento – em suas mais diversas manifestações, seja através do positivismo, do totalitarismo político ou mercado dos bens culturais – não se promove o “desencanto”, pelo contrário, promove-se a elevação da utilidade das inovações científicas e tecnológicas, promove-se o culto à personalidade do líder, promove-se a idolatria das estrelas do esporte, do cinema e da música.

Benjamin tinha ciência do poder de “encantamento” dos novos meios de reprodução (como o cinema e o rádio) e dos seus respectivos produtos, mas enxerga, em meio a esses riscos, um potencial positivo. De certa forma, algumas ideias presentes no ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica estavam em consonância com as expectativas daqueles que defendiam o *jazz* e os demais bens culturais de massa. Assim, compreende-se o que motivou Adorno no ensaio de 1938 a criticar as ideias de Benjamin quanto ao fato de que, com o fim da aura e do valor do culto, se descortinavam “novas possibilidades”, como a democratização da cultura, promovida pela ampla exposição favorecida pelas novas técnicas de reprodutibilidade, e a substituição do rigor e da concentração por uma apreensão distraída e lúdica. Neste texto, Adorno questiona e critica essas “novas possibilidades”, observando que,

expressão música popular, ora música ligeira, ora música leve. Por isso, este presente trabalho se utiliza destes termos sempre se referindo ao mesmo fenômeno musical. É preciso notar que os termos utilizados por Adorno não se aplicam à música criada espontaneamente pelo povo, arraigada às raízes culturais e folclóricas, a qual no Brasil também é chamada de música popular. Esse tipo específico de música é denominada em inglês como *folkmusic* e em alemão como *Volkslied*.

ou são falsas e ilusórias como a pretensa democratização da cultura, ou não são louváveis como a apreensão lúdica da audição da música, chamada por ele de audição regressiva, que seria estéril, por carecer de reflexão e autonomia.

Com isto se formula uma crítica às “novas possibilidades” na audição regressiva. Poder-se-ia estar tentado a redimi-la alegando, por exemplo, que nela o caráter da “aura” da obra de arte, os elementos de sua auréola ou aparência externa cedem em favor do puramente lúdico. Como quer que seja no cinema, a atual música de massas pouco apresenta deste progresso no desencantamento. [...] Representa ela um jogo mas tão-somente no sentido de repetição de modelos pré-fabricados; isenta-se da própria responsabilidade e a descarrega sobre os padrões que se obriga a seguir, transformando-se em dever. [...] Enaltece-se um aspecto positivo da nova música de massa e da audição regressiva: a vitalidade e o progresso técnico, a ampla aceitação coletiva e a relação com uma prática indefinida, em cujos conceitos entrou a autodenúncia dos intelectuais, os quais em última análise podem eliminar a sua alienação das massas porque unificam sua consciência com a atual consciência de massas. Ora, este aspecto que se diz positivo na verdade é negativo, ou seja, a irrupção, na música, de uma fase catastrófica da própria sociedade. (ADORNO, 1999, p. 103-106)

IV. O capitalismo monopolista, a indústria cultural e a perda de autonomia do indivíduo e da arte.

Essa fase catastrófica, a que se refere Adorno no artigo de 1938, é o capitalismo monopolista. Essa concepção de que o capitalismo havia avançado a uma nova fase possivelmente se tornou evidente para Adorno a partir de estudos ligados ao Instituto para Pesquisa Social, como as análises econômicas de Friedrich Pollock (1894-1970) e o diagnóstico do tempo presente realizado por Horkheimer em *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, escrito em 1937. Uma “alta e crescente concentração do capital em uns poucos conglomerados econômicos acabou por exigir intervenções do Estado na economia com o objetivo de estabilizar as relações de mercado” (NOBRE, 2011, p. 44), isto praticamente extinguiu a livre concorrência que caracterizava o chamado capitalismo liberal. Além dessa constatação, a integração da massa ao sistema (como consequência de uma certa melhoria das condições de vida) e a ascensão de modos políticos repressores (como o nazismo e o fascismo) conduziram à necessidade de se rever a teoria marxista, uma vez que encontravam-se bloqueados os elementos autodestrutivos do capitalismo apontados por Marx. Esse diagnóstico levantou o questionamento de que o ativismo voltado à consciência de classe e a intervenção social seriam, devido às novas condições, ineficazes no combate ao capitalismo. Pensando assim é que Adorno encarará a reprodutibilidade técnica não como um elemento autodestrutivo do capitalismo, não como um possível instrumento de intervenção social, mas como um engenho que permitiu a subsunção da arte, único setor que, até então, não havia sido incorporado ao sistema, instância que nutria espíritos emancipados. Nesse processo

capitalista, os Estados Unidos estariam à frente, isso é o que ele pode constatar quando lá esteve, entre 1938 e 1950, fugindo do regime nazista. Para Adorno, enganavam-se aqueles que pensavam que entretenimentos como o rádio e o cinema advinham da reivindicação de uma massa desprovida de cultura, pois esse tipo de entretenimento dependia de inovações tecnológicas e, por isso, decorria de cima para baixo. Isso explica porque Adorno e Horkheimer, no célebre livro *Dialética do Esclarecimento*, escrito nos Estados Unidos no início dos anos 40 e publicado somente em 1947, preferiram utilizar o termo indústria cultural ao invés de cultura de massa para designar claramente este processo de produção de bens culturais voltados ao consumo como meras mercadorias, evitando o engodo ideológico interessado em apresentar essas mercadorias como algo surgido espontaneamente da massa. Essa tendência à mercantilização dos bens culturais seria fruto de um novo estágio do capitalismo, que a Europa aderiu com atraso.

A crença de que a barbárie da indústria cultural é uma consequência do *cultural lag*, do atraso da consciência norte-americana relativamente ao desenvolvimento da técnica, é profundamente ilusória. Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-fascista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a possibilidade de existir ainda que oprimidos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 109)

Os autores defendem que a livre concorrência, constituída durante o capitalismo liberal, favoreceu a ampliação da liberdade e da autonomia dentro do ambiente artístico europeu. O atraso da Europa na inserção à fase monopolista do capitalismo teria adiado as inevitáveis modificações no cenário cultural, preservando por um tempo a autonomia na arte europeia. Segundo Adorno, as obras de arte autônomas, assim como a experiência estética que se desenvolveu em torno delas, são formas de negação do sistema, porque operam em leis próprias, preservam uma certa subjetividade e, por isso, não se enquadram nos fins de administração do mundo. A autonomia artística seria uma brecha no totalitarismo capitalista. Porém, a livre concorrência, baluarte deste fecho de liberdade, já havia deixado de ser a prática central da economia. É possível que, em todos os lugares, sempre existiram indivíduos que isoladamente se rebelaram de maneira autônoma contra as convenções estéticas, as quais fazem parte do processo de desenvolvimento da humanidade, submetidas aos interesses religiosos, políticos ou sociais. Todavia, nada se equipararia para Adorno, em amplitude e intensidade, à autonomia artística europeia, cujo o crescimento e o declínio teriam ocorrido entre meados do século XVII e as últimas décadas do século XIX, concomitantemente com o desenvolvimento da livre concorrência.

[...] Adorno afirma que a autonomia da arte não existiu desde sempre, mas é um produto da sociedade burguesa, que libertou o artista de sua histórica dependência

em relação à Igreja, à nobreza, ao mecenato. [...] A partir de então, nasce um espaço autônomo para a obra de arte, que Adorno também interpreta como um espaço de liberdade, pois, seguindo regras próprias, a arte nega a finalidade social dominante, tal como ela se encontra representada pelas leis de mercado. (GATTI, 2013b, p. 78-79)

Não obstante, é preciso reconhecer que apesar de seguirem sua própria lei e negarem, desta forma, o caráter mercantil, as puras obras de arte “sempre foram ao mesmo tempo mercadorias” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 130). Beethoven, apesar de criticar o trabalho de Walter Scott por estar puramente voltado ao consumo, também procurava comprador para as suas obras. Mas no capitalismo liberal, as obras de arte eram compreendidas como finalidade sem fim, e nisso residia o seu valor. Por esse motivo, nesse período, editores decentes conseguiam cultivar autores desconhecidos e os manter em seu *cast*; autores cujas as obras, por vezes muito distintas, até então só encontravam respeito e valor entre conhecedores do assunto (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 109). A novidade no capitalismo monopolista residiria na padronização da produção e da recepção dos bens culturais, negando autonomia ao autor e ao público, excluindo o que não se enquadra nos padrões. Os autores observaram que essa padronização, entretanto, preservava uma certa “individualidade”, inclusive porque a arte não havia deixado de ser uma atividade de manufatura (ADORNO, 1986, p. 121), uma vez que os avanços tecnológicos da época ainda requeriam um importante grau de participação humana, não permitiam que os bens culturais fossem totalmente produzidos mecanicamente, algo que se modificou hoje com as infinitas possibilidades oferecidas pela tecnologia digital. Dessa forma, o termo indústria cultural não deve ser compreendido como um processo fabril e mecânico de bens culturais, pois, mesmo obedecendo aos padrões, resistiria uma certa peculiaridade na maneira como cada artista produzia a sua arte, ou até mesmo na maneira como os aparatos técnicos eram manejados.

[...] o termo “indústria” não deve ser tomado ao pé da letra. Ele não diz respeito ao processo de produção em sentido estrito. Ainda que a realização de um filme, por exemplo, seja um procedimento técnico, que exija a divisão social do trabalho, o amplo emprego de máquinas e a separação dos trabalhadores dos meios de produção (o conflito entre os artistas e os detentores do poder decisório), a indústria cultural procura conservar formas individuais de produção. Em outras palavras, a indústria cultural vale-se do “individualismo artístico” e da “criatividade individual” para explorar comercialmente seu estoque de “astros e estrelas”. (GATTI, 2013b, p. 77)

Infelizmente, como bem observou Luciano Gatti, até mesmo essa “individualidade” foi explorada comercialmente pela indústria cultural. “As particularidades do eu são mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas, que se fazem passar por algo de natural. Elas se reduzem ao bigode, ao sotaque francês, à voz grave da mulher de vida livre [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 128), ou seja, há detalhes que não comprometem

o controle do que é oferecido, que é organizado e catalogado segundo os critérios subjetivos dos diretores das agências culturais, os quais, no entanto, impõem estes critérios como universais, como advindos do espírito objetivo. “Tudo se passa como se uma instância onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111). Para que os consumidores não percebam que o poder de escolha lhes foi usurpado, a pseudoindivíduoação é cultivada, como um toque de diferenciação entre os produtos destinados ao entretenimento, e um resquício de concorrência é mantido entre as empresas da indústria cultural, como uma necessidade econômica. Observou-se que cada empresa desenvolve um estilo, dando aos seus produtos uma marca de distinção. Essa distinção, muitas vezes, serve para conquistar a identificação de um público específico, e, por isso, reforçam-se as características de distinção do produto: clássico, moderno, elegante, despojado... Às vezes, a mesma empresa produz diferentes tipos de bens culturais, voltados a diferentes públicos, de classes distintas, mas sempre mantendo a marca de distinção. Essa variedade de opções, de empresas e produtos, transmite ao consumidor a ideia de que ele é livre para escolher, livre para viver de acordo com o seu estilo, estilo que ele também pensa ter escolhido. Todavia, essa aparente liberdade, essa aparente democracia, seria falsa, ideológica. Analisada de perto, a marca de distinção das empresas e dos produtos seria sutil demais para ser considerada relevante. Ou seja, assim como os produtos, os estilos também seriam desenvolvidos pela indústria cultural. Por vezes, os estilos poderiam ser reelaborados a partir das demandas e novidades que surgem em meio a massa, sempre considerando o potencial mercadológico. Por isso, a recepção é vigiada e controlada estatisticamente. Adorno e Horkheimer apontam que, tal como os bens culturais, os consumidores são catalogados, sobretudo quanto ao poder aquisitivo, defendem que a diferenciação dos produtos em diferentes preços tem mais a ver com o acompanhamento do consumo de cada nível do que propriamente com o conteúdo, uma vez que todos os produtos obedeceriam essencialmente aos mesmos padrões de produção (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101). A consciência das pessoas seria manipulada para que o comportamento cultural destes ocorra dentro da previsibilidade e, desta forma, não comprometa a harmonia do sistema. Por fim, percebe-se uma homogeneização dos produtos e dos indivíduos, percebe-se uma perda significativa de autonomia na produção e na recepção da cultura.

A convivência de capitalismo monopolista e instituições democráticas exige que o controle social assuma a forma do controle de consciência que pretende neutralizar o potencial crítico do indivíduo, assimilando-o ao funcionamento do sistema. O resultado é a homogeneização crescente da consciência das pessoas, análoga àquela

dos produtos da indústria cultural. A força desse controle se traduz na destruição do indivíduo como pessoa autônoma. (GATTI, 2013b, p. 83)

V. A mistificação das massas e a importância da filosofia e da arte autônoma.

Segundo Adorno e Horkheimer, este controle, este domínio, que soterra a autonomia dos indivíduos, seria decorrente do processo de desenvolvimento do esclarecimento. Diferente do que tanto se imaginou, a submissão de todas as instâncias sociais aos procedimentos lógicos não promoveu a autonomia e a liberdade, pelo contrário, gerou a alienação e acentuou a barbárie. Por quê? Em busca dessa resposta, Adorno e Horkheimer empreendem, no primeiro capítulo da *Dialética do Esclarecimento*, uma espécie de genealogia da racionalidade e compreendem que as prescrições de Francis Bacon não são tão originais, são apenas mais claras, pois de certa forma este programa de “desencantamento do mundo” – que visa eliminar do raciocínio aqueles elementos antropológicos, vestígios da herança mítica – já estaria latente no objetivo dos pré-socráticos que desmitificaram as forças da natureza e as converteram em elementos. Para os autores, o impulso que motivou o surgimento da filosofia e da ciência há muito está presente na humanidade, consideravam, inclusive, que o mito foi a primeira tentativa humana de atender a esse impulso, a saber: o desejo de dominar a natureza, que por sua vez advém do pavor que as forças da natureza provocam no homem. Há “uma certa ‘continuidade’ entre a forma anterior, mítica, de intervenção na natureza (através da feitiçaria), e a moderna, apoiada em uma racionalidade que se acredita inesgotável e infinita” (DUARTE, 2007, p. 43). Adorno e Horkheimer observam o quanto o pensamento teve que ser duro e repressor consigo mesmo para conseguir superar o mito e os seus signos e imagens. A linguagem conceitual, que substituiu a simbologia mítica, forçou uma separação entre o sujeito e o objeto ao exigir a abstração de conceitos universais sobre os objetos. No mito, os objetos sagrados exerciam uma substitutividade específica (como o animal utilizado em um sacrifício), para a ciência o objeto utilizado é um mero exemplar (como as cobaias utilizadas nos laboratórios), ou seja, a “substitutividade converte-se na fungibilidade universal” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 22). Ao se distanciar do objeto, o pensamento se enrijeceu. A cegueira do princípio de dominação da natureza dificulta que o pensamento reconheça que o seu enrijecimento não livrou a humanidade da preocupação com a autoconservação, a qual se instaura entre os homens, dividindo-os entre os dominados que (como objetos) cuidam dos objetos, e os senhores que (como sujeitos) administram o domínio. “A distância do sujeito com relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado”

(ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24). Consequentemente, o plano impiedoso de progresso do positivismo não visa a felicidade do gênero humano, trata-se apenas de um controle preciso e metódico de todos os recursos e instrumentos, no qual se incluem os homens e a razão⁵, a fim de potencializar o domínio sobre a natureza e garantir a autoconservação. Assim, do ponto de vista dos dominadores, os resultados promovidos pelo esclarecimento são positivos, pois a ideologia que ele sustenta – espécie de segunda natureza cega – contribui com a manutenção e ampliação do domínio. Todavia, os autores observam que esta situação poderia mudar se o esclarecimento desse continuidade ao seu processo de desenvolvimento dialético, cujo o próximo “passo” seria o reconhecimento de sua cegueira, o que conduziria à superação do positivismo. Fugindo da mistificação, o esclarecimento ignorou que é a própria mistificação, acreditou que deixou de ser simbólico para ser o verdadeiro retrato da natureza. Mas, “quando renunciar ao último acordo com esses inimigos e tiver a ousadia de superar o falso absoluto que é o princípio da dominação cega” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 24), o esclarecimento se deparará com as fragilidades e as contradições do seu sistema. Porém, paralisado pelo temor da verdade, o esclarecimento bloqueia essa possibilidade e se mantém em função da mistificação da massa, que se sujeita a tudo isso, ignorando sua coisificação. Segundo Adorno e Horkheimer, caberia à filosofia, mais especificamente à intransigente teoria crítica, como negação do *status quo*, apontar as incongruências do sistema, assim como as possíveis brechas para a emancipação, a fim de provocar o próximo “passo”.

O espírito dessa teoria intransigente seria capaz de inverter a direção do espírito do progresso impiedoso, ainda que este estivesse em vias de atingir sua meta. [...] Hoje, quando a utopia baconiana de “imperar na prática sobre a natureza” se realizou numa escala telúrica, tornou-se manifesta a essência da coação que ele atribuía à natureza não dominada. Era a própria dominação. É à sua dissolução que pode agora proceder o saber em que Bacon vê a “superioridade dos homens”. Mas, em face dessa possibilidade, o esclarecimento se converte, a serviço do presente, na total mistificação das massas. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45-46)

Segundo os autores, a mistificação da massa é empreendida pelo positivismo e pela indústria cultural. Na tarefa de superar o mito, o esclarecimento teria dividido o signo e a imagem, elementos que prefiguram de modo indissociável na linguagem mítica. Essa separação teria criado de um lado a linguagem científica – que através dos signos procura conhecer a natureza, todavia distanciando-se dela – e de outro a linguagem artística – que

⁵ “[...] a própria razão se tornou um mero adinículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba. Ela é usada como um instrumento universal servindo para a fabricação de todos os demais instrumentos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 37).

através da imagem e do som reproduz a natureza sem almejar produzir conhecimento conceitual. Assim, em seu desenvolvimento, o esclarecimento teria gerado o positivismo e a indústria cultural, exigindo que a ciência renuncie a pretensão de ser semelhante à natureza e que a possibilidade de conhecê-la seja renunciada pela arte. Porém, segundo a análise de Adorno e Horkheimer, estes extremos se aproximam e se confundem, pois ambos estariam submetidos aos ditames da técnica e da tecnologia (frutos da razão instrumental). Ambos teriam se tornado uma espécie de jogo lúdico, destituídos de intenções diretas, ambos tenderiam à destruição da verdade e, dessa forma, se convertiam em mistificações, bloqueando os elementos autodestrutivos do capitalismo, contribuindo com a manutenção do *status quo* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 27-28).

Destarte, além da linguagem por meio de signos desenvolvida pela filosofia (mais especificamente pela teoria crítica, expressão mais intransigente dessa vertente do esclarecimento), a arte autônoma (como linguagem por meio de imagens) também seria uma forma de negação, por operar em leis próprias e não se submeter à razão instrumental e aos seus fins de administração do mundo. Filosofia e arte autônoma seriam, para Adorno e Horkheimer, as únicas vias através das quais o esclarecimento poderia reconhecer suas contradições e mudar de curso. Todavia, segundo esses autores, o caminho a ser percorrido – tanto na filosofia quanto na arte – é solitário, o que contraria o pensamento de que a práxis revolucionária depende de uma ação coletiva, advinda de uma consciência de classe voltada para a intervenção social. Desse modo, diferente do que erroneamente já se concluiu, o pensamento desses autores não conduz à resignação, eles apenas apontam as duras condições que submetem todos à subsunção ao sistema, e, neste quadro, defendem que resistir se reduz a uma atitude individual de negar o *status quo*, contendo a subsunção no menor nível possível. Para eles, uma verdadeira práxis revolucionária não teria como objetivo tomar os meios de produção das condições materiais, pois isto não colocaria em xeque a paranoia em que opera o esclarecimento quanto ao domínio da natureza. “Não são as condições materiais da satisfação nem a técnica deixada à solta enquanto tal, que a colocam em questão. Isso é o que afirmam os sociólogos, que estão de novo a meditar sobre um antídoto, ainda que de natureza coletivista, a fim de dominar o antídoto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45). Uma verdadeira práxis revolucionária consistiria em resistir à coisificação, em se opor a destruição da individualidade.

Porém, o exercício da subjetividade tornou-se uma tarefa quase irrealizável, um desafio a ser encarado como um ato heroico, diante da opressão exercida por um suposto espírito objetivo que padroniza e controla tudo o que está ao seu alcance, que obriga todos a

se adequarem às condições vigentes, que reduz a liberdade dos indivíduos a uma mera escolha das opções que estão postas como algo irrevogável. A ideologia existe não como algo que encobre o sofrimento ao qual os indivíduos se submetem, mas nas diversas formas em que se assevera que a adequação é o melhor a ser feito. Por consequência, chega-se a uma identidade, ou uma falsa identidade, através do simples processo heterônomo de conformação aos estereótipos aceitos e valorizados pela sociedade, não através de um processo interno e autônomo, promovido pelo sujeito que sintetiza de modo subjetivo os fenômenos que o rodeiam. A sujeição dos indivíduos a essa ordem não recua nem mesmo diante de uma clara visão da tragédia que os acomete, pois a maneira fria e incessante como a indústria cultural expõe essa tragédia acaba gerando indiferença e consentimento, ao invés de causar indignação e revolta. Assim, sucumbe a subjetividade, a síntese particular, a genuína identidade, o espírito trágico⁶, a autonomia... Ou seja, sucumbe o indivíduo.

Muito longe de simplesmente encobrir o sofrimento sob o véu de uma camaradagem improvisada, a indústria cultural põe toda a honra da firma em encará-lo virilmente nos olhos e admiti-lo com uma fleuma difícil de manter. [...] Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico [...] O trágico, transformado em um aspecto calculado e aceito do mundo, torna-se uma bênção para ele. [...] A vida 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. [...] É assim que se elimina o trágico. Outrora, a oposição do indivíduo à sociedade era a própria substância da sociedade. Ela glorificava “a valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante”. Hoje, o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico. [...] A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 125; 127)

⁶ O conceito do trágico aparece no pensamento de Schelling e de Schiller, mas é o modo como Nietzsche valoriza e trata este conceito, relacionando-o ao papel da arte, que influenciou Adorno. De acordo com Nietzsche, a arte deve, através da dor e do sofrimento, despertar o que há de mais íntimo em nós, nossos mais profundos desejos e temores, nossos instintos, nossos aspectos dionisíacos. Os efeitos do trágico não devem incorrer no detrimento dos aspectos apolíneos, tão pouco devem elevá-los, pelo contrário, o trágico deve impedir que esses últimos, a serviço de uma vontade de negação, se sobreponham e reprimam a “vontade” de viver, nos submetendo a uma suposta “ordem superior”, que aniquila nossa subjetividade. “A arte e nada mais que a arte! Ela é a possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida. A arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, antibudista, antiniilista par excellence. [...] A arte como a redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói” (NIETZSCHE, 1999, p. 50, grifo do autor). Sobre como Adorno incorporou em seu pensamento o conceito nietzschiano de trágico, vide o artigo *Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez*, de Ernani Chaves (2014). A proximidade entre Nietzsche e Adorno será retomada nas seções X e XX desta dissertação.

VI. A situação aporética em que se encontra a arte.

A arte autônoma seria sim uma alternativa, uma antítese à sociedade administrada, um refúgio para o indivíduo. Todavia, o cultivo dessa atividade exige resistência, exige que o indivíduo conserve seu espírito trágico. “Faltam indivíduos que tenham coragem de se posicionar diferentemente da massa, seria a liquidação do espírito trágico, aquele que incita a enfrentar forças muito poderosas, tendo como esperança ao menos a oportunidade de deixar sua ‘marca e servir de exemplo e inspiração aos pósteros’” (DUARTE, 2007, p. 64). Conservar autonomia e subjetividade não é nada fácil em meio à avalanche de convites “sensuais” que conduzem à subsunção ao falso espírito objetivo, encarnado na indústria cultural, que padroniza tudo o que pode, que aniquila a genuína individuação. Diante dessa dura realidade, não haveria caminho seguro, inclusive para a própria arte autônoma. Quanto a isso, o posicionamento particular de Adorno é de que a arte autônoma permanece dependente das condições criadas pela livre concorrência, não tendo encontrado formas seguras de sobreviver nas condições impostas pelo capitalismo monopolista, correndo, assim, o risco de extinção (ADORNO, 1989, p. 26-27). Esse problema é abordado em *Filosofia da Nova Música*, livro no qual Adorno, analisando a produção de Schoenberg e Stravinski, mostra os impasses em que a música séria estava mergulhada no século XX, e aponta a fragilidade das “soluções” encontradas, representadas no livro pelos caminhos antagônicos desenvolvidos por esses dois compositores. Adorno destaca que o primeiro, considerando que a música tonal já havia sido plenamente explorada, optou por criar um novo sistema de composição, o dodecafonismo, no qual os doze sons utilizados pela música ocidental seriam utilizados sem hierarquia; enquanto o segundo, insistindo no sistema tonal⁷, teria inovado na estrutura rítmica, aproximado a música de outras artes (como a dança e a pintura), explorado extremamente a subjetividade e utilizado materiais e temas conhecidos, tanto da música séria quanto da música popular. Observando os recursos utilizados por Stravinski, Adorno entende que este compositor optou por compor o que os ouvidos da época queriam ouvir, pois suas obras permitiriam a pura fruição, não exigiriam uma profunda reflexão, típica da experiência estética autêntica; o que faria com que essas obras se assemelhem aos produtos oferecidos pela indústria cultural. Já a música de Schoenberg demonstra despreocupação com a aceitação

⁷ Stravinski chegou a adotar a técnica dodecafônica, porém empreendeu isso partir da década de 50, após a publicação de *Filosofia da Nova Música*, concluído em 1948, e por isso suas obras dodecafônicas não constam nas análises desta obra de Adorno.

do público e resistência à subsunção da arte aos pressupostos de comercialização. Adorno admira o caminho adotado por Schoenberg, mas não ignora as antinomias existentes entre a técnica desenvolvida por esse compositor vienense e a práxis que prima pela dimensão social e pela autonomia (VERLAINE, 2008, p. 26). Identificou, por exemplo, que o isolamento adotado pelo compositor implicou na perda do suporte histórico e social que arte precisa ter, e que as regras estabelecidas pela técnica dodecafônica comprometem a autonomia dos elementos musicais (como a melodia, a harmonia e o contraponto) e, assim, enrijecem a prática composicional. Este enrijecimento, de certo modo, aproxima esta técnica do positivismo e do seu intento de domínio da natureza. Por isso não se trata de encarar esses compositores e suas técnicas através de uma visão maniqueísta, a ponto de “considerar Stravinski a figura do mal e Schoenberg a do bem, pois todos os caminhos levam – de uma forma ou de outra – ao inferno.” (DUARTE, 1997, p. 32).

As análises realizadas por Adorno sobre as obras de Schoenberg e Stravinski, permitem que tenhamos uma noção da dimensão da complexidade na qual a arte como um todo está inserida. Não há como retroceder às condições em que se vivia no capitalismo liberal, no qual a autonomia da arte estava resguardada. Proceder neste sentido corresponderia ao recuo realizado por Stravinski. Para Adorno, uma atitude desse gênero, sob uma análise psicológica, pode revelar uma patologia decorrente do medo da castração pela instância opressora (ADORNO, 1989). Por isso, o filósofo defende a autonomia típica da arte tradicional, mas critica o apego excessivo a essa arte, pois notou que o conservadorismo, decorrente deste apego, acaba por fetichizar as obras tradicionais, inclusive rotulando-as como clássicas⁸. Longe de defender a ideia de que a obra de arte só faz sentido em sua época, Adorno critica a fetichização dos moldes tradicionais por fazer repetir, sem caráter de necessidade, a mesma ideia de humanidade, observando que esta repetição, concomitantemente, deprava a obra tradicional e impede que o atual contexto histórico

⁸ O termo "música clássica" é comumente aplicado na área da música aludindo à música ocidental, composta dentro de uma complexa tradição teórica, que utiliza formas consagradas como a sonata, a sinfonia e o concerto. Todavia, o uso desse termo muitas vezes aparece carregado de estereótipos dessa música, que é muito mais ampla do que costuma-se conceituar. O mais correto é que o termo “música clássica” seja utilizado para se referir às obras do classicismo, período que abrange o final do século XVIII e parte do século XIX. Adorno prefere normalmente designar esse gênero musical como música séria. O termo “música erudita”, também parece impróprio, pois a linguagem musical se distingue por não ser constituída por conceitos, tal como a filosofia. A experiência estética que esta música propicia, a qual Adorno defende, exige concentração, reflexão e uma certa educação musical, mas não exige erudição. O músico deve ser erudito, não a música ou público. Por fim, nem mesmo a erudição presente na formação do músico determina o aspecto da música que ele compõe, ou seja, a música não é erudita porque foi composta por um músico erudito, pois este pode compor música popular.

subscruva sua humanidade em novas obras. Ou seja, a valorização excessiva da arte tradicional, dificulta o desenvolvimento do novo e gera grande repulsa a este – quando, a muito custo, ele consegue vir à tona.

O que resta é seguir adiante, como fez Schoenberg, correndo o risco de se ver limitado por inesperadas aporias, como o inócua isolamento ou o enrijecimento da técnica. Não se abre uma porta sem se fechar outra! Sem dúvida, este é um caminho muito difícil, não só pelas dificuldades inerentes ao progresso da linguagem artística em si, mas principalmente considerando o contexto no qual essa linguagem está inserida: uma era dominada pela indústria cultural que seduz os consumidores a acreditarem que seus produtos são úteis e, por isso, necessários à autoconservação (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 130-131).

VII. O utilitarismo e o funcionalismo na música.

A autonomia na música e nas demais artes se contrapõe à visão utilitarista e funcionalista, que tende a julgar a importância de tudo o que está ao seu alcance, proscruvendo o que considera inútil e não funcional. “O elemento não conceitual e não concreto da música, que desde Schopenhauer a remeteu à filosofia irracionalista, fê-la contrária à *ratio* da vendibilidade” (ADORNO, 1989, p. 15). Justamente por isso, por não ser útil ao comércio, a música autônoma corre risco de extinção. “Tomada como fim em si mesma, a música é afetada por sua própria inutilidade tanto quanto os bens de consumo são afetados por sua própria utilidade” (ADORNO, 1989, p.27-28). Vertente desta tendência utilitarista, a indústria cultural procura incutir uma função, uma utilidade, às produções artísticas, as quais originalmente se caracterizavam justamente pela falta de utilidade, que auxiliava os indivíduos a refugiarem seus espíritos da paranoica cobrança pela autoconservação. “Somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou, precisamente em sua irracionalidade, inteiramente sequestrada pela *ratio* comercial” (ADORNO, 1989, p.15). Dessa forma, os bens culturais são fetichizados.

Em uma sociedade virtual e integralmente funcionalizada, dominada de fio a pavio pelo princípio de troca, aquilo que se acha privado de função converte-se, pois em função de segundo grau. [...] o lucro coloca à sua disposição aquilo que é destituído de função e o rebaixa, com isso, à figura de algo sem sentido e privado de relação. A exploração de algo em si inútil, fechado e desnecessário aos seres humanos, mas que se lhes parece o contrário disso, é a razão do fetichismo que encobre os bens culturais em geral, e, sobretudo o bem musical. (ADORNO, 2011, p. 116-117)

Assim, o fetichismo chega ao meio artístico e transforma as obras de arte em meros bens culturais, exigindo que sejam produzidos, comercializados e consumidos de acordo com

as expectativas do mercado. No campo específico da música, o referido artigo escrito por Adorno em 1938 – *O fetichismo na música e a regressão da audição* – expõe de antemão os dois pólos de um só fenômeno, ao qual o autor dirige a sua análise crítica dentro do ensaio, a saber, a função que insistem em atribuir à música para enquadrá-la nos interesses e tendências do capitalismo tardio. De um lado o fetichismo, que resulta do tratamento dado aos bens culturais, deprivados com a exigência de serem mercadorias úteis, função que não lhes é própria. Do outro, a regressão da audição, que se impõe aos ouvintes como meio pelo qual se deve desfrutar da suposta utilidade dessa mercadoria musical e, desse modo, manipula a recepção e liquida qualquer grau espontâneo de autonomia na apreciação. Assim, música e ouvinte são transformados em coisa.

No pólo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão da audição. Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso do nível coletivo geral, porque é impossível estabelecer um confronto entre os milhões de pessoas que, em virtude dos meios de comunicação de massas, são hoje atingidos pelos programas musicais e os ouvintes do passado. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. [...] Não são infantis no sentido de uma concepção segundo a qual o novo tipo de audição surge porque certas pessoas, que até agora estavam alheias à música, foram introduzidas na vida musical. E todavia são infantis; o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade. (ADORNO, 1999, p. 89)

A “modernidade” possibilitou que a música se tornasse uma arte complexa e autônoma, e promoveu conjuntamente – para a realização de uma verdadeira experiência estética deste tipo de música – um tipo de audição consciente, que pensa no todo, sem desconsiderar o encanto dos momentos parciais. Porém, essa mesma “modernidade”, na atual fase monopolista, abandonou essa audição consciente e regrediu. Regrediu a um tipo de audição condizente ao propósito de encarar a música como mercadoria. A regressão não seria um fenômeno oriundo da geração observada, que de modo coletivo estaria rejeitando o desenvolvimento das gerações anteriores e regredindo a um modo de ouvir inferior. Também não seria um fenômeno individual. O adepto do modo de ouvir proposto pela indústria cultural é considerado infantil ou regredido por Adorno, mas não porque esse ouvinte seja incapaz de sair de uma fase inicial do desenvolvimento da audição musical, nem mesmo porque tenha regredido a uma fase anterior do seu próprio desenvolvimento. A infantilidade deste tipo de ouvinte, tal como Adorno compreende, se assemelha ao que Kant chamou de menoridade no célebre artigo escrito para o jornal *Mensário Berlimense*, em 1784. Neste artigo, intitulado *Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”*, o filósofo diz que o ser humano esclarecido se torna autônomo ao assumir a responsabilidade de pensar por si mesmo, e dessa forma deixa a menoridade que seria “a incapacidade de se servir do entendimento sem

a orientação de outrem” (KANT, 2009, p. 09). Mas, segundo Kant, para que os indivíduos saiam da heteronomia é necessário que todos sejam livres para manifestar publicamente seus pensamentos, sem que esta liberdade comprometa o mecanismo e a autoridade das instituições que representam os interesses públicos (KANT, 2009, p. 11-13). Ora, Adorno observa que a indústria cultural extirpa dos ouvintes a liberdade de julgar, submetendo-os à dependência das classificações e juízos difundidos através dos programas radiofônicos, dos jornais e revistas, que lhes servem de tutores. Assim, os ouvintes regredidos são infantis por dependerem das orientações de terceiros; e neste estado permanecem, seja porque não lhes concedem liberdade ou porque encontram-se despreparados para serem livres. Portanto, a regressão da audição não tem uma causa geracional ou individual. Esta regressão ocorre por motivos econômicos, em uma era em que o mercado, na ânsia de ampliar seu domínio, procura transformar tudo em algo comercializável, inclusive a música. No cumprimento deste propósito, a regressão ocorre no tipo de audição promovida pela modernidade, a “audição moderna”, que se esforça em converter a música adquirida em algo que permaneça como propriedade ao ouvinte, dono desta música, estando sujeita à vontade arbitrária deste.

Há duas características distintas na propriedade: permanência e estar sujeito à vontade arbitrária do dono. A permanência consiste no fato de que, se alguém lembra uma canção e pode fazê-la soar de novo o tempo todo, ela não pode ser expropriada. O outro elemento, o do controle sobre a música, consiste na capacidade de evocá-la presumivelmente à vontade, a qualquer momento, encurtá-la e tratá-la conforme os caprichos do acaso. As propriedades musicais estão, como se pudessem estar, à mercê do seu dono. (ADORNO, 1986, p. 134)

Esta audição se atém a partes da música, principalmente a melodia, presente no refrão de uma canção popular, no tema de um *standard* de jazz, em um trecho marcante de uma sinfonia (como o famoso “Ode à Alegria” que aparece no quarto movimento da 9ª Sinfonia de Beethoven), partes que podem ser retomadas a qualquer momento, isoladas do todo no qual foram compostas, sendo cantadas, assoviadas, ou ainda executadas de maneira simplificada. Uma bela melodia é tratada como se fosse “um ‘achado’ do compositor, que se acredita poder levar para casa como uma coisa comprada, da mesma forma como é atribuída ao compositor como sua propriedade legal” (ADORNO, 1999, p. 75). A grandiosidade de uma obra musical não pode ser reduzida a inspiração que levou à criação de uma bela e envolvente melodia. A habilidade de criar melodias sem dúvida deve ser apreciada, mas essa é apenas uma das habilidades que o ato de compor música exige de um compositor, principalmente na música

séria. O reconhecimento, a apreciação e a supervalorização da melodia⁹ como algo a parte, separada do todo, como o principal elemento musical, a ponto de reduzir o restante a um mero pano de fundo, contribui com a transformação da música em mercadoria, isto é, contribui com o fetichismo da música e com a regressão da audição. A melodia e outros detalhes são utilizados pelos ouvintes para identificar as obras, servindo-lhes como os rótulos que distinguem os produtos nas prateleiras. Tratando a música dessa maneira, os consumidores pensam que podem adquiri-la e tratá-la como quiserem, inclusive modificando-a a seu bel prazer.

Massas de gente estão orgulhosas com a habilidade em reconhecer qualquer música, como é ilustrado pelo difundido hábito de cantarolar ou assoviar a melodia de uma peça musical familiar [...] Essa transformação da experiência em objeto – o fato de que, por se reconhecer uma peça de música, se tenha comando sobre ela e se possa reproduzi-la a partir de sua própria memória – torna-o mais objeto de propriedade do que nunca. [...] Muitas pessoas ao assoviar ou cantarolar melodias que conhecem, acrescentam notas levemente alteradas, que soam como se torturassem ou chateassem a melodia. O prazer de dominar a melodia assume a forma de ser livre para abusar dela. (ADORNO, 1986, p. 134)

VIII. Sobre as duas esferas da arte.

Segundo Adorno, o fetichismo e a regressão da audição não são exclusivos da música popular ou ligeira, esses fenômenos afetam as duas esferas musicais. Os compositores e suas composições, tanto de música popular quanto de música séria, são apresentados como “estrelas” e dessa forma são fetichizados. Cobra-se respeito e admiração dessas “estrelas”. As obras são apreciadas não pelo que despertam quando são ouvidas, mas porque “dizem” que essas obras são dignas de serem apreciadas. Por isso, Adorno diz que devemos suspeitar quando alguém diz gostar de uma música, pois, de modo geral, os ouvintes regredidos não analisam o que ouvem, apenas procuram reconhecer o que é ouvido ou identificar alguma característica que lhe soe familiar, que lhe permita enquadrar a música nas classificações e moldes pré-estabelecidos. As reações desses ouvintes “parecem desvincular-se da relação com o consumo da música e dirigir-se diretamente ao sucesso acumulado, o qual [...] parece comandado pelos editores, magnatas do cinema e senhores do rádio. [...] O consumo destituído de relação, faz com que [as obras ouvidas] se corrompam” (ADORNO, 1999, p. 74; 81). Esse tratamento, segundo Adorno, acaba aproximando a música popular e a música séria,

⁹ “Melodia significa aqui o mesmo que melodia no registro médio-agudo com simetria de oito compassos.” (ADORNO, 1999, p. 75)

pois apesar de serem mantidas separadas, e até serem oferecidas a públicos diferentes, em ambas esferas as obras são fetichizadas e “apreciadas” da mesma maneira. Portanto, a separação dessas duas esferas, tal como é apresentada e sustentada pela indústria cultural, precisa ser questionada, pois parece atender unicamente a uma necessidade mercadológica de classificar os produtos, ao invés de corresponder a real diferença que existiria entre as esferas.

A unidade e a harmonia das esferas musicais separadas deve ser repensada e recomposta. A sua separação estática, tal como a defendem e promovem ocasionalmente alguns conservadores da cultura antiquada, é ilusória [...] Inversamente seria igualmente cômodo ocultar a separação e a ruptura entre as duas esferas e supor uma continuidade, que permitiria à formação progressiva passar sem perigo do *jazz* e das canções de sucesso aos genuínos valores da cultura. A barbárie cínica de forma alguma é preferível à fraude cultural. [...] Em consequência, a unidade de ambas as esferas da música resulta de uma contradição não resolvida. Ambas não se relacionam entre si como se a inferior constituísse uma espécie de propedêutica popular para a superior, ou como se a superior pudesse haurir da inferior a sua perdida força coletiva. [...] Entre a incompreensibilidade e inevitabilidade não existe meio-termo possível: a situação polarizou-se em extremos que na realidade acabam por tocar-se. [...] A produção avançada se independentizou do consumo. O resto da música séria é submetido à lei do consumo, pelo preço do seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem de significado real as distinções entre a audição da música ‘clássica’ oficial e da música ligeira. Os dois tipos de música são manipulados exclusivamente à base das chances de venda [...] (ADORNO, 1999, p. 72-74)

Assim, diferentemente do que muitos erroneamente interpretam, os esforços de Adorno não são em prol de construir uma defesa da arte complexa e culta e criticar uma arte simples e inculta, apontando o quanto a primeira é superior à última. Para ele, o que diferencia essas esferas não se exprime em termos de complexidade e simplicidade, até mesmo porque muitas obras populares seriam ritmicamente, melodicamente e harmonicamente muito complexas; inclusive mais complexas que várias peças de música séria, tais como as obras de Haydn, que, apesar de serem bem simples, são profundamente significativas para uma verdadeira experiência estética (ADORNO, 1986, p. 120). Adorno não se opõe à música leve que surgiu entre as classes populares, pois compreende e legitima a necessidade de diversão e entretenimento destas classes, como algo possível apenas no tempo fora do trabalho e justamente por estarem, naquele momento, livres do trabalho. Essa arte leve, expressão da alegria fora do trabalho alienado e da angústia de ter que retornar a ele, não é deplorável e decadente para Adorno. Segundo ele, a existência desta arte é fruto deste programa de desencantamento do mundo, não como algo programado, mas como uma “má consciência”, como um sentimento reprimido que encontra uma maneira de se manifestar. Arte leve e arte séria sempre existiram lado a lado, como dois lados de uma mesma moeda. As duas esferas ilustram a verdade, por isso Adorno é contra a junção delas, pois acredita que esta junção escamoteia a verdade que se mostra nítida e apreensível com a separação. Esta verdade, a

saber, é que a arte burguesa, assim como toda cultura dita elevada, se desenvolveu às custas do labor material destinado as classes inferiores e totalmente isolada da realidade na qual viviam essas classes. A omissão desta verdade contribui com a ideologia que procura sustentar a ideia de que vivemos em um mundo igualitário, que oferece as mesmas oportunidades a todos, basta apenas que se esforcem, pois os melhores são premiados. Isso é o que faz a indústria cultural quando procura juntar as duas esferas, não para eliminar a diferença entre os produtos, que são vendidos a públicos diferentes e a preços bem diferentes, mas para sustentar que é possível o diálogo entre as esferas. Cumprindo este intento, espetáculos são organizados, e frequentemente gravados, nos quais famosos músicos populares se unem com renomados músicos eruditos, como o caso em que o jazzista Benny Goodman tocou com o Quarteto de Budapeste (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 112). Assim, a verdadeira diferença entre arte leve e arte séria é escamoteada. A tensão entre as esferas é neutralizada. Tanto a música popular quanto a música séria cooptadas pela indústria cultural são corrompidas, não correspondem ao que eram antes, não representam as diferenças sociais que as originaram, a preferência por uma ou por outra se resume a uma questão de “requite” ou de “gosto”. Todavia, Adorno não defende que a arte séria permaneça isolada da realidade social. Na era em que a indústria cultural difunde uma falsa universalidade através da sua totalidade, que de forma insaciável procura transformar toda obra artística em produto comercializável, caberia à evolução da arte séria, na sua forma mais avançada e radical, se voltar justamente à causa das classes excluídas, combatendo a falsa universalidade.

A arte “leve” como tal, a diversão, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas. A arte leve acompanhou a arte autônoma como uma sombra. Ela é a má consciência social da arte séria. O que esta – em virtude de seus pressupostos sociais – perdeu em termos de verdade confere àquela a aparência de um direito objetivo. Essa divisão é ela própria a verdade: ela exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas. A pior maneira de reconciliar essa antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa. Mas é isto que tenta a indústria cultural. A excentricidade do circo, do museu de cera e do bordel relativamente à sociedade é tão penosa para ela como a de Schönberg e Karl Kraus. [...] Mas o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural. [...] A fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação da cultura, mas igualmente como espiritualização forçada da diversão. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111-112; 118)

No ensaio *Sobre música popular* – escrito entre 1940 e 1941, com a assistência de George Simpson – Adorno inicia fazendo uma distinção entre música séria e música popular, todavia ele deixa claro que seu estudo se dirige à função da música popular no estado real em que se encontrava durante o período da pesquisa, e que por isso seria “mais prudente seguir a linha da caracterização do próprio fenômeno [tal como ele se manifestava na época], [...] do que retrazá-lo desde as suas origens” (ADORNO, 1986, p. 115). Ou seja, as características da música popular descritas e criticadas neste ensaio se referem àquela música criada para ser comercializada pela indústria cultural, abundantemente difundida pelo rádio e pelo cinema nos anos 1940, enquanto as características da música séria se referem à “boa música séria”, cuja a produção não teria sido corrompida pelas exigências do mercado de oferecer produtos que sirvam à pura fruição dos sentidos. Para Adorno, a má música séria “pode ser tão rígida e mecânica quanto a música popular” (ADORNO, 1986, p. 119). Até mesmo as boas e tradicionais obras de música séria podem ser depravadas, quando submetidas ao modo padrão como a indústria cultural trata todos os produtos que por ela são ofertados. Ou seja, a arte tradicional poderia servir aos mesmos fins que os produtos criados especificamente pela indústria cultural, sobretudo a música, através da forma como era exposta no rádio e no cinema, que insistia na “canonização” de alguns nomes, na “sacralização” das tradicionais técnicas composicionais e na “catequização” do modo regredido de apreciar. A “sacrossanta música tradicional se converteu, pelo caráter de sua exceção e pela própria vida dos ouvintes, em algo idêntico à produção comercial em massa e nem sequer sua substância permanece sem se contaminar” (ADORNO, 1989, p.18-19). Desse modo, Adorno não defende qualquer obra considerada música séria, muito menos considera válida todas as formas de apreciação deste gênero musical. Diferente do que se costuma pensar, ele não se opõe à música popular que surgiu entre as classes populares, nem mesmo condena a diversão e o entretenimento que essas classes procuravam obter por meio dessa música, legítima e espontânea.

IX. A adesão à diversão que idiotiza.

O filósofo frankfurtiano “não é unicamente aquele pensador elitista que contra a distração e o divertimento, quer resguardar os valores da atenção e do recolhimento; há na sua filosofia muitas tentativas de pensar também o motivo nietzschiano e dionisíaco da entrega e do esquecimento feliz [...]” (GAGNEBIN, 2014, p. 104). Todavia, é preciso entender que o esquecimento feliz, tanto para Nietzsche quanto para Adorno, não se dá em um estado de pura irreflexão, não se dá através de um entretenimento que esvazia, que simplesmente nos libera

dos desafios impostos por nossa condição humana. O esquecimento apreciado por esses dois filósofos é aquele que conduz à autonomia, que impulsiona mudanças e superações, que se opõe à memória dos ressentidos, dos moralistas, estes que, por sua vez, negam o caráter trágico do sofrimento, que alimentam um secreto ódio, um ominoso desejo de justiça. Adorno não é contra o esquecimento e a diversão, é contra o esquecimento e a diversão que idiotizam, que destituem os indivíduos da experiência e do protagonismo histórico. A diversão não é uma invenção da indústria cultural. Para ele, pernicioso é a “espiritualização forçada da diversão” e o seu uso como promessa de fuga do cotidiano, como escapismo, como algo que nos dispensa da reflexão. Isso sim é uma invenção da indústria cultural, que, por meio dessa espiritualização forçada, mistifica e corrompe a sociedade, “não como uma Babilônia do pecado, e sim como catedral do divertimento de alto nível” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118). Reduzidas a este tipo de divertimento, as obras tornam-se instrumentos de dominação, contribuindo com o processo de alienação da massa. Diversão, entretenimento e prazer sem esforço, sem reflexão: essas são as promessas através das quais a massa é seduzida.

O cruel é que de fato o esforço e a reflexão são dispensados, mas, de modo geral, a diversão e o prazer prometidos não se concretizam. A indústria cultural promete a fuga do cotidiano, mas acaba reproduzindo o sistema mecânico e alienado vivido no trabalho. Os produtos ofertados, seja uma música ou um filme, não cumprem o prometido, contudo a massa não demonstra insatisfação, pelo contrário, o que se observa é o esforço dos indivíduos em demonstrar adesão a este jogo. Nisso reside o papel da propaganda e a sua proximidade com a indústria cultural, pois em ambas, aquilo que esperam que seja apreendido é insistentemente repetido, até que de fato seja apreendido e assimilado.

Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. Tanto lá como cá, a mesma coisa aparece em inúmeros lugares, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo *slogan* propagandístico. Lá como cá, sob o imperativo da eficácia, a técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação das pessoas. Lá como cá, reinam as normas do surpreendente e no entanto familiar, do fácil e no entanto marcante, do sofisticado e no entanto simples. O que importa é subjugar o cliente que se imagina como distraído ou relutante. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135)

Os indivíduos são seduzidos pelas promessas contidas nas propagandas e nos próprios produtos culturais. Enganando a si mesmos, sujeitam-se a acreditar que é possível encontrar no consumo destes bens culturais a individuação e o prazer que lhes são negados no trabalho. Os artistas e suas produções são apresentados como dignos de idolatria e, conseqüentemente, idolatrados. Desse modo, o consumidor não estabelece uma relação direta com o trabalho artístico, de verdadeira apreciação. Mesmo tendo comprado o disco ou ingresso para o

espetáculo, mesmo tendo conhecimento sobre os detalhes técnicos da obra e memorizado a biografia completa do artista, o público permanece distante do que é “apreciado”, pois é nessa distância, nessa idolatria – imanente no fetiche – que reside a relação proposta pela indústria cultural. Os bens culturais não seriam procurados pela experiência estética que eles propiciam, mas sim pela sua suposta utilidade, pelo poder que se almeja conseguir com a aquisição deste “sagrado” objeto cultural. Dessa forma, o valor de uso é substituído pelo valor de troca. Os mega shows exemplificam isso muito bem, pois apesar de todas as condições desfavoráveis – como ficar horas esperando, acompanhar a uma distância enorme do palco, a qualidade do som que dificilmente é excelente em grandes espaços, entre outras coisas – os fãs mesmo assim se mostram contentes e orgulhosos, exibem seus ingressos levando em conta o preço e a escassez, mostrando o privilégio de terem conseguido ir, de terem “comungado” desta de experiência “celeste”, de terem ficado perto dos “divinos ídolos”. Tal como no mito os fiéis obedecem a rituais que asseguram o culto e o respeito ao que é considerado sagrado, as reações do público atendem a determinados ritos e padrões: riem quando se espera que riem, gritam quando se espera que gritem, dançam quando se espera que dançam.

Isso indica o quanto o público se deixa seduzir e se sujeita a cumprir as prescrições ditadas pelas propagandas e pelos meios de comunicação utilizados pela indústria cultural. Adorno e Horkheimer constataram que a melhoria financeira entre os proletários estaria entre os fatos que propiciam este tipo comportamento. Tal fato teria dividido a massa de acordo com os níveis da melhoria, chegando a se observar “o surgimento de uma aristocracia operária” (NOBRE, 2011, p. 45). A integração das massas ao sistema, assim como a sua divisão em camadas sociais, bloqueou o potencial opositor e revolucionário desta classe contra o processo de reificação.

A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14)

Aquele tempo livre, no qual se esperava que os trabalhadores compartilhassem suas angústias e, através da similitude de seus problemas, identificassem um inimigo comum, e disso brotasse uma consciência de classe que os unisse em prol de reivindicar mudanças, esse tempo foi tomado pela indústria cultural, que se esforça, simultaneamente, em escamotear o domínio sobre este tempo, o qual na era do capitalismo monopolista só teria aparência de livre. Os indivíduos pensam ter, ou fingem ter, autonomia nas escolhas que realizam no tempo livre, quando na verdade a escolha se dá sobre uma lista de opções que não foi

determinada por eles. Diante disso, Adorno e Horkheimer consideram que a vida dos indivíduos seria tão controlada na fábrica quanto fora dela. Tanto o cumprimento dos procedimentos estabelecidos para a linha de produção, que se valem da ciência positivista, quanto a ânsia de não perder as novidades apresentadas pela indústria cultural, absorvem a energia e a consciência dos indivíduos, os quais, distanciados de si mesmos, confundem-se com o procedimento que lhes cabe e com as novidades que consomem. Eles se convertem naquilo que são designados a fazer e também naquilo que pressões externas e internas o induzem a consumir. Consequentemente, os indivíduos seriam coisificados de um lado pelas técnicas desenvolvidas pela ciência positivista e por outro pela adesão às tendências trazidas pela indústria cultural.

Conforme o aspecto determinante em cada caso, a ideologia dá ênfase ao planejamento ou ao acaso, à técnica ou à vida, à civilização ou à natureza. Enquanto empregados, eles são lembrados da organização racional e exortados a se inserir nela com bom-senso. Enquanto clientes, verão o cinema e a imprensa demonstrar-lhes, com base em acontecimentos da vida privada das pessoas, a liberdade de escolha, que é o encanto do incompreendido. Objetos é que continuarão a ser em ambos os casos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 121)

O público segue estes preceitos, segundo Adorno e Horkheimer, sob uma ameaça de castração, que seria compreendida pelos indivíduos mesmo não sendo declarada, mesmo em meio às promessas de relaxamento e liberdade. Quem não se adequa ao que lhe é oferecido é um *outsider*. “Quem não quiser se arruinar deve tomar cuidado para que, pesado segundo a escala desse aparelho, não seja julgado leve demais. De outro modo, dará para trás na vida e acabará por ir a pique” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 124). O esforço dos indivíduos em se manter em dia com as tendências impostas pela indústria cultural estaria associado à preocupação com a autoconservação, preocupação que se intensifica em meio ao ambiente competitivo promovido pelo capitalismo, pois se presume que quem está atrasado nas tendências seria inferior aos demais, estaria sujeito ao fracasso, estaria fora da probabilidade de ser premiado, mesmo sabendo que esta probabilidade é “tão mínima que é melhor riscá-la de vez e regozijar-se com a felicidade do outro [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120), ou seja, enquanto o sonhado êxito não se concretiza, até mesmo porque parece algo irrealizável, os indivíduos se contentam em contemplar o sucesso do ídolo, que lhe serve de modelo. O medo da castração, o medo de ser proscrito, de um lado fomenta a adesão e a competição, de outro enaltece o sucesso. Assim, o que se almeja com esses produtos é o *status*, útil à autoconservação. Daí decorre um “falso prazer”, proveniente da sensação de não ter ficado para trás. Uma vez coisificados, uma vez soterrada a autonomia dos indivíduos, estes se entregam aos ditames da indústria cultural, se entregam à proposta de diversão que

promete liberação dos esforços, sobretudo do esforço de refletir. A entrega à diversão deve ser explícita e pública, para que não haja nem uma suspeita quanto à realização da abnegação, para mostrar que estão de acordo.

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. [...] A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. O descaramento da pergunta retórica: “Mas o que é que as pessoas querem?” consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119)

X. Sobre o uso dos elementos embriagantes na música.

“Mas o que é que as pessoas querem?” Poder-se-ia dizer que as pessoas, desde sempre, querem fugir do domínio do espírito objetivo, que as obriga a cumprir as normas sem questioná-las. Querem negar a reificação à qual são submetidas, que as força a serem impessoais. As pessoas querem libertar o que foi reprimido: suas impressões, seus sentimentos, seus instintos, seus desejos, suas ideias, sua subjetividade. Querem extravasar e, ao mesmo tempo reencontrar, a identidade perdida. Em outros tempos, a humanidade, nas mais distintas culturas, desenvolveu diferentes maneiras de promover essa libertação, ainda que o resultado fosse muitas vezes momentâneo. Todavia, no estágio em que se encontra o esclarecimento, a indústria cultural explora o desejo de libertação e a busca da identidade dos consumidores, os quais, confiando nas promessas que lhes são inculcadas, procuram sem sucesso por tais coisas, não só através do consumo dos bens culturais, mas também através da obtenção dos *souvenirs* e das práticas sociais associadas a esses bens ofertados pela indústria cultural. Tudo isso sem ao menos encontrar sequer um efeito momentâneo de libertação. O êxtase vivido não está associado a uma sensação de liberdade e de reencontro consigo mesmo. O êxtase resulta de um misto de vitória e comunhão, por ter conseguido cumprir os requisitos exigidos pela sociedade (ou estar isento de parte das exigências) e, por isso, sentir-se membro dela, permitindo-se, nesta condição, desfrutar do que esta sociedade oferece de “melhor”; no caso da música, ouvir uma canção doce, agradável, divertida, embriagante. Ou seja, os indivíduos, almejando liberdade e individuação, acabam por se enredar ainda mais no domínio exercido sobre eles, fato que consome o que lhes resta de identidade e de autonomia.

Indícios históricos mostram que, na antiguidade, os gregos não se envergonhavam de seus impulsos e, de diversas maneiras, realizavam a liberação dessas pulsões e dos conteúdos recalçados, conscientes ou não dessa necessidade. Frequentemente, essa descarga catártica se

dava através dos rituais e do contato com a arte, que por vezes se fundiam. Como exemplo do interesse por esse efeito causado pela arte, encontramos na *Poética* de Aristóteles a análise do processo pelo qual a tragédia é capaz de realizar a catarse no público, suscitando o terror e a piedade (ARISTÓTELES, 1987, p. 205). Antes de Aristóteles, Platão já havia reconhecido o potencial da arte em afetar as emoções. Em *A República*, ele dá destaque à capacidade da música de afetar e alterar o estado da alma dos ouvintes, inclusive afastando-os da ordem racional. Foi temendo esse efeito da música que Platão se preocupou em estabelecer regras quanto ao seu uso, apontando quais modos (o dórico e o frígio), quais instrumentos (a lira, a cítara e o píforo) e quais ritmos poderiam ser usados para que a alma dos guerreiros não fosse afetada pela plangência e pelo lasso. A música, segundo ele, deveria suscitar a disciplina, a coragem, a prontidão, a sabedoria, ou seja, todas aquelas virtudes que seriam úteis, segundo ele, à cidade justa e perfeita. A boa educação dependeria, portanto, do bom uso da razão e da música. “A razão aliada à música. Só ela, quando entranhada na alma, se mantém toda vida como defensora da virtude” (Platão, 1999, p. 263). Considerando e temendo esse mesmo poder da música foi que a Igreja, na Idade Média, proibiu o uso do trítono, intervalo entre duas notas cuja a diferença da altura é de três tons, daí o nome. O trítono, ou intervalo de quarta aumentada, causa sensação de movimento, tensão, exigindo sempre uma resolução, um relaxamento¹⁰. Essa tensão fez inclusive com que o trítono ficasse conhecido como “*Diabolus in Musica*” (MED, 1996, p. 92), e quando identificado em uma partitura era marcado com um pequeno tridente, desenho que simbolizava o caráter diabólico que acreditavam ter esse intervalo. Até o século XIX, seu uso foi considerado incorreto pelas teorias musicais, apesar de estar presente em obras anteriores a isso. A proibição desses elementos, que afetam a alma e a conduzem a um estado diferenciado, tendia a transformar a música em uma atividade plenamente objetiva, puramente racional. É preciso dizer que não há indícios de que essas proibições afetaram profundamente a música popular. No âmbito da música séria, segundo Adorno, mudanças ocorreram na fase liberal do capitalismo. Durante este período, a livre-concorrência cedeu mais liberdade aos compositores, permitindo que estes ousassem utilizar

¹⁰ Isso se dá porque uma série harmônica é emitida sempre que todo e qualquer som é propagado, inclusive aqueles que entendemos como notas musicais. Essa série harmônica seriam sons secundários que soam após o som principal (fundamental), são bem fracos e quase imperceptíveis. Os intervalos ouvidos tão logo a emissão do som fundamental, são tidos como consonantes e não causam tensão. Já os intervalos que demoram mais a soar são chamados de dissonantes e causam tensão justamente pela distância da fundamental (SCHOENBERG, 2001, p. 59). A quarta aumentada é o décimo primeiro som emitido na série harmônica, ou seja, está muito distante da nota fundamental e por isso sua execução causa tensão e exige sempre que um intervalo consonante seja tocado em seguida.

os atrativos proibidos a fim de combater essa objetividade, essa profundidade racional exigida pelas regras; isso é o que podemos observar nas composições daqueles que, a exemplo de Joseph Haydn, optaram por uma certa superficialidade, imprimiram sua subjetividade em seu trabalho artístico, buscando tornar a música mais expressiva, mais humana (ADORNO, 1999, p. 69). Para Adorno, essa tendência atingiu um alto nível de desenvolvimento com as obras mais maduras de Beethoven, as quais serviram de inspiração a outros compositores que, por meio de características próprias, passaram a explorar com mais liberdade o material musical que dispunham, colocando a expressão musical acima das regras, a fim de representar e exaltar a natureza, especialmente a natureza humana em sua plenitude, na qual se inclui os desejos, as paixões, os impulsos, os devaneios, as intuições... A expressividade e o lirismo presentes nas obras musicais do período romântico elevaram a subjetividade e a autonomia. Portanto, no contexto em que se encontrava a música no século XIX, Adorno concorda com Nietzsche quanto ao fato de que era necessário que os compositores utilizassem os atrativos proibidos, para que a música não se limitasse à expressão do que em nós é racional, apolíneo, era preciso enfrentar a tradição ordenadora do esclarecimento que aniquila a individualidade, era preciso experimentar novas linguagens que expressassem também nossos aspectos dionisíacos (NIEZSCHE, 1999, p. 29-50). Mas, distinto do tradicional conceito de efeito catártico – desenvolvido em torno do conceito aristotélico de catarse – que moraliza o espectador a partir do medo e da compaixão, o efeito estimado por Nietzsche e Adorno é aquele que sublima os impulsos e os sofrimentos, que conduz a um despertar para vida, que encoraja o indivíduo a superar as condições que o subjugam, ao desafio de assumir-se como sujeito do próprio destino. Assim, a música seria explorada de acordo com a sua original ambivalência de ser, “ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento [como algo que sacia, mas que não neutraliza as forças internas que nos impulsionam a realizar nossas vontades, pelo contrário, alimenta a energia que necessitamos para nos opor a tudo aquilo que se opõe à nossa subjetividade]” (ADORNO, 1999, p. 65).

Contudo, a partir do fim do século XIX, as coisas mudaram na economia e, conseqüentemente na arte, rumaram respectivamente para o capitalismo monopolista e para mercantilização dos bens culturais, submetendo a produção artística a um novo conjunto de paradigmas que colocou o encantamento dos sentidos como principal objetivo. Na música, isso resultou no uso dos elementos musicais dionisíacos como meros instrumentos de entretenimento. O início dessa crise foi identificada e criticada por Nietzsche, que sobre isso escreveu em sua *IV Consideração Extemporânea*, de 1876, por ocasião da inauguração do

Bayreuth Festspielhaus, casa de ópera concebida por Richard Wagner, especialmente para a execução de suas obras. Assistindo à primeira apresentação integral da tetralogia *O Anel do Nibelungo – Das Rheingold* (O Ouro do Reno), *Die Walküre* (A Valquíria), *Siegfried e Götterdämmerung* (O Crepúsculo dos Deuses) – entre 13 e 17 de agosto, Nietzsche confirma suas suspeitas quanto à situação da arte. “Por parte dos espectadores, só afeição de prazer e diversão; por parte dos artistas, pretensão e preconceitos pedantes; dos empresários, uma desmesurada ambição de lucro. A arte tornou-se mercadoria de luxo à disposição de uma sociedade de luxo” (MARTON, 1986, p. 31). Na *IV Consideração Extemporânea*:

Nietzsche, pela primeira vez expõe o que ele muitas vezes chamou de “caso Wagner”, só que ainda não revestido daquela análise negativa que vai predominar nos escritos da década de 1880, nos quais a célebre crítica à decadência da música como uma decadência fisiológica será predominante. [...] Na medida em que o texto da *IV Extemporânea* se aprofunda parece que estamos relendo *O Nascimento da Tragédia*. Novamente relações diretas entre a Grécia e a Alemanha são invocadas como se fosse uma evolução cultural natural. [...] [Porém, na apresentação inaugural da tetralogia] Nietzsche presencia talvez uma transição que o fazia antever o advento da arte de massa, o que contrasta com essa imagem quase utópica de uma apresentação moderna baseada em modelos da Grécia clássica. (BURNETT, 2011, p. 27; 36-37)

Nem mesmo o trabalho de Wagner teria ficado isento a essa decadência. Inicialmente admirado por Nietzsche por ter conseguido conciliar “embriaguez” e forma em obras como *Tristão e Isolda* e *Os Mestres Cantores*, o que fazia dele uma espécie de revolucionário social e da sua arte uma luta do indivíduo contra toda ordem estabelecida (MARTON, 1986, p. 32), Wagner teria, a partir da tetralogia e, sobretudo, com *Parsifal*, inclinado ao ascetismo, por influência de Schopenhauer e do cristianismo. Nas últimas obras wagnerianas, os elementos embriagantes apenas “acariciam” e embelezam o instinto niilista, neutralizam a vontade de poder, não oferecem ao espectador uma experiência estética que desperta a força e a disposição típicas do espírito trágico. O que se seguiu com a música de consumo, segundo Adorno, foi só o desdobramento dessa decadência.

As obras de Wagner, as primeiras que visaram uma função embriagante de grande estilo e nas quais Nietzsche descobriu a música como ideologia do inconsciente, esconjuram um pessimismo que desde Schopenhauer se colocava à sociedade de modo ambíguo e que se atenuou não por acaso no Wagner tardio; mas a embriaguez ordenada da música de consumo não tem mais nada a ver com o Nirvana. Ela entoa de maneira monótona o refrão “Beba, irmãozinho, beba”, conforme a tradição daquela jovialidade etílica à qual tudo permanece organizado da melhor maneira possível, desde que se evite a preocupação e a dor, como se isto estivesse ao alcance do poder da vontade, que apenas através disto se nega de prescrever a si mesma uma certa disposição de espírito. (ADORNO, 2011, p. 123)

Adorno apontou outros compositores que teriam, ainda no século XIX, se servido desses elementos embriagantes meramente para divertir o público, inclusive de um modo muito mais comercial que Wagner. As operetas de Offenbach e as valsas de Joseph Strauss

seriam exemplo disso, ainda que, comparadas às danças de salão e aos musicais que as sucederam, resguardavam alguma originalidade, uma fantasia colorida, algum talento compositivo, um certo “contato íntimo com o público”, e, porque não dizer, uma certa ingenuidade. “Aquilo que sucedeu a Offenbach e Strauss foi dissipado rapidamente por seus herdeiros. Depois de seus seguidores imediatos que, tal como Lecocq, ainda asseguraram algo dos melhores dias, vieram as criações abomináveis das operetas de Viena, Budapeste e Berlim” (ADORNO, 2011, p. 87). A partir daí, tendo em vista os conflitos dialéticos entre artistas, público e interesses financeiros – em meio às transformações como a concentração econômica, o totalitarismo, o advento e a disseminação do rádio e do cinema – a subjetividade da classe hegemônica, transvestida de espírito objetivo, dirigiu um processo que resultou na reificação dos gêneros de arte de divertimento e, juntamente, na absorção destes por uma surgente indústria, a indústria cultural; que, por sua vez, se incumbiu de cobrir estes bens culturais com exuberância, com uma beleza que nada diz, que apenas encanta, simplesmente para despertar mais interesse e incutir valor de troca. Esses fatos puseram fim ao livre mercado da arte, que preservava a autonomia dos artistas e do público. Com “o declínio da esfera de circulação, também perderam intensidade os conteúdos representativos e os estímulos que resplandeciam amplamente na sociedade, ainda atuantes enquanto a esfera de circulação fornecia modelos para o êxito da iniciativa individual” (ADORNO, 2011, p. 89-90). Ou seja, junto com a autonomia do artista – que compunha a seu modo, sem se prender a regras ou a modismos – expirou a verdade expressa na totalidade da obra e, por conseguinte, o valor de uso, a subjetividade e autonomia, por parte do público. É intrigante notar o quanto essas mudanças na arte são decorrentes e condizentes às mudanças socioeconômicas. “Uma comparação detalhada entre as operetas feitas de 1900 a 1930, por um lado, e os musicais, por outro, revelaria possivelmente diferenças que mostrariam, no nível dos objetos, as mesmas diferenças relativas à forma econômica de organização” (ADORNO, 2011, p. 90). Gradativamente, gêneros musicais destinados ao entretenimento, como a operetas e a *revue*¹¹, se tornaram obsoletos e ultrapassados diante da estrutura dos shows e dos musicais, os quais, para o mercado da música, passaram a ter mais importância do que as óperas e os concertos, recebendo, por consequência, maior investimento financeiro. “Tendo em vista os atuais *shows*

¹¹ “Do francês, refere-se à ‘revista de variedades’, espetáculo musical dividido em quadros cênicos relativamente independentes uns dos outros, em geral alegre e festivo, com atrizes formosas e cenário bem apetrechado, ao som de músicas também divertidas” (Fernando R. M. Barros *in* nota para ADORNO, 2011, p. 88).

esplendentes e embrulhados em papel celofane, as operetas e sua casta [como a *revue*] parecem até desleixadas, [...] ao passo que o musical retransfere, em boa medida, a reificação tecnológica dos filmes para o teatro musical” (ADORNO, 2011, p. 90). O rádio e o cinema contribuíram com este processo de mercantilização da música, que não se limitou aos gêneros musicais destinados ao entretenimento, também afetou as obras de música séria, tratando-as de igual maneira. A indústria cultural, de vários modos, pôs em evidência os detalhes das músicas, os elementos embriagantes. Utilizados assim, "a serviço do sucesso, [os elementos embriagantes] renunciam ao impulso insubordinado e rebelde que lhes era próprio [...]" (ADORNO, 1999, p. 70). Adorno não recusa os elementos que encantam os sentidos, nem mesmo desaprova seus efeitos, como fez Platão. O filósofo frankfurtiano apenas condena o uso que os coloca no centro das atenções, que desobriga o ouvinte a ir além. Segundo Adorno, esses elementos foram importantes para o progresso dialético da música e ainda teriam importância na boa música séria desenvolvida no século XX, ainda que a função necessariamente seja outra, pois o contexto não exigiria mais aquela rebeldia que representaram em outros tempos. Todavia, nesse tempo dominado pelas promessas sedutoras advindas da indústria cultural, o “encanto, a subjetividade e a profanação – os velhos adversários da alienação coisificante – sucumbem precisamente a ela” (ADORNO, 1999, p. 69). Se antes o pretense espírito objetivo da cultura ocidental, preocupado com o controle e o domínio da massa, se personificou na noética musical e proibiu os atrativos que suscitavam aquilo que Nietzsche chama de espírito dionisíaco – porque o cultivo desse espírito contribuiria com a resistência da subjetividade, atrapalharia a disciplina, a obediência e, porque não dizer, a alienação da massa –, hoje esses atrativos estão presentes na música difundida pela indústria cultural, e seriam responsáveis em entorpecer e alienar o ouvinte. Aquilo que Platão temia se concretizou com a indústria cultural, ou seja, o encantamento dos sentidos a partir da música afastou os indivíduos da reflexão racional. Porém, contrariando o pensamento platônico, esse encantamento não comprometeu a disciplina e a prontidão dos indivíduos, pelo contrário, eximindo os indivíduos da reflexão, tomou-lhes a autonomia e os tornou mais obedientes e dispostos a seguir as diretrizes da ordem racional que administra o mundo. Destarte, a música ainda exerce aquela função disciplinadora que desde a antiguidade lhe atribuem, e para isso se serve justamente daqueles atrativos que outrora foram recriminados. Na música destinada ao consumo, à pura fruição, o uso desses atrativos não cumprem mais a função libertadora e antimitológica, antes reivindicada por aqueles artistas que desejavam se livrar da rígida teoria, que impunha formas, harmonias, intervalos, limitando assim a criação musical. Atendendo às exigências da indústria cultural, de converter

o ouvinte em um “simples comprador e consumidor passivo” (ADORNO, 1999, p. 70), esses atrativos dão destaque aos detalhes e, dessa maneira tornam o ouvinte preguiçoso, pois, na medida em que o distrai com os detalhes, o aprisiona aos momentos isolados e o exime de refletir e compreender o todo de uma música.

Os tradicionais fermentos antimitológicos da música conjuram, na era do capitalismo, contra a liberdade, contra esta mesma liberdade que havia sido outrora a causa de sua proibição, devido às afinidades que os uniam a ela. Os porta-bandeiras da oposição ao esquema autoritário se transformaram em testemunhas da autoridade ditatorial do sucesso comercial. O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa [...] Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais [...] Os referidos momentos isolados de encantamento não são reprováveis em si mesmos, mas tão somente na medida em que cegam a vista. [...] conjuram-se para aprovar e sancionar tudo o que um momento isolado é capaz de oferecer a um indivíduo isolado, que há muito tempo já deixou completamente de existir. (ADORNO, 1999, p. 69-70)

XI. A mediação promovida pela verdadeira experiência estética e a imediatidade difundida pela indústria cultural.

Para Adorno, a experiência estética deveria proporcionar uma certa reflexão, que não se resume em uma pura racionalização sobre detalhes da obra; no caso da música, por exemplo, essa reflexão não se resumiria à análise do virtuosismo dos músicos, ao reconhecimento da obra a partir do tema, à contagem dos compassos ou ainda à identificação da forma da peça musical. A experiência estética deveria se concentrar no “todo”, não nos detalhes. Como na concepção de Leibniz, de que cada mônada carregava em si a representação do todo do Universo, segundo Adorno, cada obra de arte, na sua singularidade, reflete o todo social, a essência coletiva, reflete “algo que cada um de nós possui como sua determinação mais verdadeira” (VERLAINE, 2003, p. 27). Todavia, este “todo” só é apreendido quando o sujeito vai além da unilateralidade expressa de forma imediata pela obra, quando o sujeito nega essa imediatidade, nega que a obra seja idêntica à realidade. A transposição da imediatidade só é possível através da reflexão, que permite que o sujeito identifique o que não foi expresso. A observação da obra e dos seus ocultamentos descortina “conteúdos polissêmicos que melhor apreendem a multiplicidade de ocorrências do movimento histórico que a permeia” (FABIANO, 2003, p. 502). A arte expressa a realidade mesmo quando não tem como intuito ser expressão da realidade, mesmo quando procura se isolar dela. O espírito do artista, apesar deste produzir seguindo regras próprias da arte e até os seus princípios subjetivos, por mais autônomo que seja, foi constituído pelas condições

históricas e materiais que os cercam. As inovações radicais em todas as áreas da arte elevada, ocorridas principalmente a partir do início do século XX, seriam um exemplo disso, pois as profundas mudanças sociais e econômicas teriam impactado o espírito humano, e esse impacto estaria se refletindo nas artes. Por outro lado, por maior que seja o esforço, uma obra de arte jamais será idêntica à realidade. “A relação das obras de arte com o seu conteúdo de verdade é, portanto, vivenciada num estado de extrema tensão. Ao mesmo tempo em que ela possui verdade como aparência, o seu conteúdo de verdade aparece naquilo que nega tal aparência” (FABIANO, 2003, p. 502). Em busca da verdade da obra, o sujeito deve penetrar nesse estado de extrema tensão, e para isso sua experiência estética deve ser extremamente tensa. “Esta experiência é contrária ao enfraquecimento do eu, que a indústria cultural promove. [...] A fim de olhar apenas um pouquinho para lá da prisão, que ele próprio é, o eu precisa não da dispersão, mas da extrema tensão [...]” (ADORNO, 1993, p. 274). Assim, através dessa experiência estética – que exige concentração, que reflete sobre o todo da obra de arte, sobre o que ela expressa e também sobre o que ela oculta – a arte media a relação entre o sujeito e o objeto (que é a realidade, na qual ele também se inclui), permite a ampliação da consciência, inclusive suscitando o que há de universal no próprio sujeito, sua essência coletiva.

A relação estabelecida com a arte requer níveis de apropriação da sua lógica interna, da lei formal que a produziu, diferentemente dos produtos culturais da indústria cultural, em que a relação é de consumo imediato. [...] Tal entendimento de que, na constituição estética de uma obra de arte, os conteúdos sociais são mediados, ao interpretar-se os seus elementos constitutivos, isto é, a sua forma interna, são os conteúdos históricos que se dizem. No entanto, por não ser a obra de arte a realidade mesma, é nessa negatividade de uma relação não imediata com a empiria que as ações históricas do homem se dizem por um outro estado de reflexão. Isso equivale a dizer que o princípio de não-identidade da grande obra de arte – garantia da sua autonomia – é o princípio pelo qual é possível na arte um exercício de liberdade. [...] A arte, neste sentido, consolida-se como intercâmbio entre sujeito e objeto, exigindo o diálogo do sujeito com o seu outro, processo pelo qual é possível simbolizar o mundo. [...] E isso desdiz a imediaticidade [ou imediatidade] da relação direta com o objeto representado para exigir do sujeito a mediação e a apropriação do recorte criativo que se estabelece no entrelaçamento dinâmico do sujeito na apreensão do objeto. [...] a representação da obra não é mero reflexo daquilo que está confirmado como objetividade. (FABIANO, 2003, p. 499-501)

O sujeito, para apreender uma representação profunda e verdadeira a partir da obra de arte apreciada, deve, segundo Adorno, ir além de uma relação de pura fruição sensorial, afinal esta representação não se refletiria de modo imediato. Porém, essa apreensão imediata, irrefletida, é o que propõe a indústria cultural através dos seus produtos que excitam e encantam os sentidos, que promovem a dispersão. A imediatidade, segundo Adorno, impede uma formação autêntica, ao aniquilar a reflexão típica de uma verdadeira experiência estética e destruir a possibilidade de mediação entre o indivíduo e a realidade a partir da arte. Na

Dialética do esclarecimento, os autores apontam no cinema as evidências de que o objetivo dos entretenimentos mantidos pela indústria cultural é oferecer ao público uma identificação imediata com uma suposta realidade. No caso dos filmes, o intuito é fazer com que o espectador esqueça que está dentro de uma sala de cinema, ou seja, que a experiência vivida dentro da sala seja idêntica ao que se vive fora dela. Esta identificação imediata também propicia uma cruel inversão, que o espectador perceba “a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104). Tendo essa imediatidade como objetivo, as produtoras se preocupariam em não exigir esforços do espectador, procurando dispensá-lo da reflexão e até da imaginação, para que, de modo imediato, ele fosse maximamente aproximado ao que está em cena no filme. Essa preocupação teria não só exigido dos diretores e das equipes envolvidas que esgotassem as possibilidades dos recursos técnicos disponíveis, como também teria estimulado o desenvolvimento de novas tecnologias. Adorno e Horkheimer citaram, como exemplo disso, o desenvolvimento da tecnologia que permitiu a inserção do som no cinema. Dentro dessa tendência, poderíamos enquadrar o desenvolvimento da tecnologia 4DX, criada pela rede de cinemas sul-coreana CJ CGV, que já exhibe longas nesse sistema desde 2009, nos quais efeitos e sensações são sincronizados ao filme: as poltronas têm sistema eletrônico de movimentos, que permite simular quedas, trepidação e vibrações, além de aceleração e frenagem, enquanto instalações especiais, nas paredes e poltronas, geram efeitos de luzes, água, vento, aromas e névoa.

Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. Desde a súbita introdução do filme sonoro, a reprodução mecânica pôs-se ao inteiro serviço desse projeto. A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104)

Esta tendência teria sido notada e questionada também por Aldous Huxley, que mostrou, em suas impressionantes visões premonitórias, presentes especialmente na obra *Admirável mundo novo*, uma postura semelhante à de Adorno e Horkheimer, alertando que “quanto maiores são as possibilidades de registro e produção precisos e abrangentes das imagens e dos sons – hoje levadas ao extremo pelos recursos digitais -, mais empobrecido é o

conteúdo” (DUARTE, 2007, p. 181). Por meio desse processo, o real e o virtual se confundem, e, conseqüentemente, os indivíduos são imersos em uma segunda natureza, na qual tendem a permanecer após o fim do filme. Segundo Adorno e Horkheimer, essa mesma ideologia seria difundida pelos demais meios da indústria cultural, ou seja, pelo rádio, pelos jornais e pelas revistas; hoje, podemos incluir a televisão, os *games* e a internet. A coesão mantida pela totalidade destes meios reforça o efeito que cada um individualmente provoca. Assim, a realidade é duplicada e transfigurada, de um modo que escamoteia, atenua, ou torna aceitável a divisão de classes, a alienação do trabalho, a repressão mantida pelos regimes totalitários, e até o próprio domínio da indústria cultural sobre as formas de entretenimento; faces da realidade que se fossem expostas de maneira crítica poderiam incitar um descontentamento e, conseqüentemente, a reivindicação de mudanças, ao invés de estimular ainda mais a competição e a integração ao sistema. Mas, diferente do que os idealistas supõem, esse ofuscamento da realidade por parte da indústria cultural não seria a única medida que mantém o controle sobre a massa. Diversos fatores contribuiriam com a manutenção deste controle, inclusive a própria resignação auto-imposta por cada indivíduo, a sua sujeição. Frente ao grau de subsunção em que se encontrava a cultura e a sociedade ao mecanismo capitalista, a “necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento o pressentimento da possibilidade da resistência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117), seria para Adorno e Horkheimer, mera cautela, um simples cuidado para evitar “brechas” no sistema, pois os autores já alertavam para o fato de que os indivíduos estavam tão profundamente adestrados e entregues a este sistema, que mesmo quando alguém não se identifica com o que lhe é proposto, mesmo quando alguém percebe o sofisma do discurso ideológico, tal indivíduo nada faz. “Na era da estatística, as massas estão muito escaudadas para se identificar com o milionário da tela, mas muito embrutecidas para se desviar um milímetro sequer da lei do grande número” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 120). Assim, enganam-se aqueles que acreditam que o controle se reduz às ideias difundidas pelos meios de comunicação, à difusão que sustenta ideologicamente uma falsa realidade, uma segunda natureza. Adorno criticou esse tipo de reducionismo, esse idealismo que pressupõe que a massa é passiva nessa adesão. Contra tal engano, que ignora a relação dialética dos indivíduos com o mundo que o cerca, disse que os indivíduos “aderem pelos efeitos desta adesão: na sociedade que se reproduz destacam-se os que aderiram” (MAAR, 2003, p. 465). Entendido assim, o cinema seria mais um instrumento através do qual se reforça a reprodução do *status quo* e, dificilmente poderia ser útil a um plano de resistência e de emancipação. Isso não só porque cada detalhe de um filme está,

geralmente, comprometido com os interesses capitalistas, visto que a produção cinematográfica exige grandes investimentos, que costumam advir de conglomerados que abarcam diversos setores da economia, mas porque a maioria dos espectadores, que já teve a vida danificada, procura, através desse entretenimento, esquecer os problemas, resgatar as energias para continuar atuando no trabalho e na sociedade, rejeitando qualquer reflexão que questione o *modus operandi*, que traga à tona tudo o que foi necessário reprimir para viver nessa sociedade, reflexão que desnude esse esforço de sobrevivência e que exija reformulações e novas ações. Em vista disso, Adorno criticou a expectativa de Benjamin de que por meio do cinema o espectador, distraído com a história de personagens que vivem situações semelhantes à dele, possa enxergar a si mesmo de uma outra maneira, possa reconhecer a alienação e a reificação à qual é submetido, possa “vislumbrar outras viagens, ‘ouvir o inaudito’, ‘tocar o intocado’; [que esse tipo de experiência seja] não mais uma distração passiva e manipulada, mas uma dispersão ardilosa e ativa: uma tática de desobediência, uma invenção de rotas de fuga” (GAGNEBIN, 2014, p. 111). Adorno criticou esta expectativa, pois julgou que os indivíduos, de modo geral, não estão dispostos a encarar o desafio de se livrar das amarras que lhes roubam a autonomia, preferem se conformar com o breve e doce esquecimento promovido pelos entretenimentos da indústria cultural, como quem toma um anestésico para aliviar a dor que inevitavelmente terá que suportar depois. Os indivíduos, como prisioneiros adestrados, fingem que não percebem que aquela sedutora fuga do cotidiano é apenas um ardil que os reconduzem à porta de entrada desta prisão. Agindo dessa maneira, eles asseguram que são livres, garantem que a subjetividade não lhes foi usurpada por um suposto espírito objetivo. Não reconhecem que sua subjetividade é apenas uma pseudo-indivuação. Não admitem que, no fundo, não querem fugir, pelo contrário, temem esta fuga e se esforçam em manter e sustentar esta segunda natureza na qual estão imersos; até mesmo para justificar a adesão. Em síntese, a constituição típica dos filmes, assim como dos demais produtos ofertados pela indústria cultural, e a maneira como o público consumidor se coloca diante destes, anulam as condições necessárias para que ocorra uma experiência estética mais profunda, na qual seja suscitada uma reflexão que faça a mediação entre o sujeito e o objeto, reflexão que por si só põe fim à resignação.

A fuga do cotidiano, que a indústria cultural promete em todos os seus ramos, se passa do mesmo modo que o rapto da moça numa folha humorística norte-americana: é o próprio pai que está segurando a escada no escuro. A indústria cultural volta a oferecer como paraíso o mesmo cotidiano. Tanto o *escape* [fuga] quanto o *elopement* [rapto] estão de antemão destinados a reconduzir ao ponto de partida. A diversão favorece a resignação, que nela quer se esquecer. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117)

XII. O reposicionamento de Adorno.

Mesmo durante os anos em que sustentou esse duro e desesperançado posicionamento, quanto às possibilidades de emancipação através dos recursos e bens culturais desenvolvidos pela indústria cultural, Adorno percebia que nem tudo se mantinha dentro daquilo que estimavam os diretores, empresários e os demais envolvidos no planejamento da produção e do consumo das mercadorias culturais. Algumas coisas escapavam desse controle e surpreendiam. Mas talvez, nessa época, os indícios dessas “brechas”, e do potencial destas, fossem insuficientes para que Adorno se arriscasse a apresentá-las e analisá-las publicamente. Ao menos isso é o que se subentende quando tomamos conhecimento de que na edição mimeografada da *Dialética do esclarecimento*, de 1944, haviam partes que ressaltavam os aspectos positivos da cultura de massa (assim como a possibilidade de desenvolvimento destas formas positivas), e que essas partes foram descartadas pelos autores na publicação realizada em 1947 (WIGGERSHAUS, 1988, p. 360 apud DUARTE, 2007, p. 140). Todavia, é possível observar nos textos posteriores à *Dialética do esclarecimento*, que Adorno, cautelosamente, aponta aspectos positivos que se descortinam em meio ao controle ideológico, como uma sombra inevitável, um antagonismo inerente ao mecanismo em que opera a indústria cultural.

Essas “brechas” estariam presentes inclusive no cinema, que seria para ele o produto cultural que mais perfidamente atendia aos interesses capitalistas. Rodrigo Duarte aponta dois textos, *Composição para filme* e *Transparências do filme*, nos quais é possível notar que Adorno considera a possibilidade de extrair aspectos positivos do cinema. Mas essa “reconsideração sobre o potencial crítico do filme deve ser entendida *cum grano salis* [...]” (DUARTE, 2007, p. 141). O fato de terem sido escritos em épocas diferentes, o primeiro escrito na década de 40 (em parceria com Hanns Eisler) e o último em 1966, reforça a ideia de que o filósofo permaneceu avaliando essa possibilidade, mesmo quando tecia duras críticas àqueles que a defendiam. Durante as décadas anteriores a 1960, o terreno movediço da cultura de massa, apropriando-se de tudo quanto podia, não permitia entrever com clareza se aquilo que aparentava ser um aspecto positivo dessa cultura acabaria, por fim, reconduzindo ao sistema ou, até mesmo, se esse aspecto de alguma forma seria cooptado pela indústria cultural. Nem mesmo nos anos 1960 era possível tal diagnóstico, porém trabalhos como os de Alexander Kluge e Volker Schlöndorff, cineastas ligados ao festival de cinema de Oberhausen, devem ter encorajado Adorno a considerar frutíferas as experiências proporcionadas por filmes concebidos através de métodos alternativos de produção que se

diferenciavam do tradicional modo hollywoodiano. Ele observou que por meio de inovadores métodos de montagem, a linguagem do filme poderia se aproximar do movimento interno da consciência, no qual se dá a sucessão involuntária de imagens, tal como era explorado pelo modernismo literário. Concebido deste modo, a linguagem imagética do filme torna-se libertadora e não ideologicamente aprisionadora como nos filmes comerciais. Para Adorno, essa seria a “linha demarcatória entre o cinema enquanto arte e como mero produto da indústria cultural [...]” (DUARTE, 2007, p. 142). Talvez tenham passado despercebido por Adorno algumas obras cinematográficas muito distintas, anteriores à década de 1960, tais como as experiências de vanguarda de Luis Buñuel e o neorrealismo italiano, obras que apresentam elementos dessa linguagem imagética libertadora e que poderiam, em sua época, ter servido como objeto de reflexão quanto às possibilidades de emancipação por meio do cinema, ainda que, possivelmente, essas obras não ficassem isentas das minuciosas críticas do filósofo (SILVA, 1999, p. 119). Assim, somente depois, na medida em que movimentos como o *Nouvelle Vague* na França e o *Novo Cinema Alemão* obtiveram repercussão, Adorno foi se inteirando de modos de fazer cinema que se diferenciavam do hollywoodiano e sua desesperança quanto ao potencial crítico do cinema foi se atenuando.

Entretanto, essa constatação não nos permite dizer que seus últimos textos davam início a uma nova fase, que contradiz por completo o rígido pensamento defendido anteriormente. Não se trata de uma brusca mudança. Esse reposicionamento da filosofia adorniana – que não se restringe apenas ao cinema, que se estende também ao rádio, à televisão e aos demais meios de comunicação de massa – está enquadrado no cerne da Teoria Crítica, que prima por uma interpretação do movimento dialético da realidade, “uma teoria que atribui à verdade um núcleo temporal” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 09), e que por isso deve estar sempre se atualizando. A nota escrita por Adorno e Horkheimer, em 1969, para reedição alemã da *Dialética do Esclarecimento*, mostra que os autores consideravam que os pensamentos desenvolvidos há vinte e cinco anos ainda eram atuais, que muitos prognósticos haviam se confirmado. No entanto, explicam que esse não era o motivo pelo qual o conteúdo do livro não havia sido alterado, pois nesta mesma nota, reconhecem que muitas passagens do livro deveriam ser revistas, uma vez que não correspondiam mais à realidade. Todavia, atualizar “todo o texto teria significado nada menos do que um novo livro” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 10). Sustentando a importância das ideias presentes na *Dialética do Esclarecimento*, sem negar a necessidade de que precisam ser corrigidas e atualizadas, os autores se posicionam diante das acusações, dirigidas principalmente a Adorno, de que este modo radical da Teoria Crítica é estéril, que suas análises são infundadas e que a sua defesa se

convertia em uma postura conservadora, que nada promovia a não ser a resignação. Contra esse tipo de acusação, escreveram: “O pensamento crítico, que não se detém nem mesmo diante do progresso, exige hoje que se tome partido pelos últimos resíduos de liberdade, pelas tendências ainda existentes a uma humanidade real, ainda que pareçam impotentes em face da grande marcha da história” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 09). Um dos pontos que, segundo os autores, deveria ser reavaliado é esse resíduo de liberdade, que talvez fosse maior do que se previa, pois pesquisas empíricas apontavam que a integração dos indivíduos à ideologia não era total. Mas isso não significa que consideraram totalmente equivocado o diagnóstico, presente na *Dialética do Esclarecimento*, sobre o desenvolvimento em direção à integração total, pois este desenvolvimento não teria sido interrompido, só estaria suspenso e poderia se completar. Assim, Adorno não deixa de ser intransigente, pois se manterá crítico ao conteúdo difundido pelos meios utilizados pela indústria cultural, sempre em alerta quanto ao risco da integração total. Entretanto, após reconhecer um resíduo de liberdade nos indivíduos, atualiza seu pensamento e, por conseguinte, passa a considerar a possibilidade de utilizar o rádio, a televisão e o cinema para fins emancipatórios.

Durante a década de 1960, é possível notar esse reposicionamento de Adorno, não só nos textos, mas também em suas ações, demonstradas nas participações em conferências e debates promovidos por programas radiofônicos e televisivos. A participação de Adorno nesses programas foi por si só uma demonstração desse reposicionamento, que por sua vez foi reforçada pelo conteúdo do discurso do filósofo durante os programas. Um forte exemplo disso se encontra em *Tempo livre*, texto proferido em uma conferência transmitida pela *Rádio Alemanha*, em 1969. Nesta conferência, Adorno reitera todas as duras críticas feitas anteriormente em vários de seus textos, como na *Dialética do Esclarecimento*, quanto aos entretenimentos produzidos para o tempo livre e a maneira como a massa, devido às condições em que estava submetida no trabalho e na sociedade, encarava esse tempo livre. Apenas ao fim, no último parágrafo do texto, ele apresenta uma certa reserva quanto ao pleno domínio da indústria cultural sobre a consciência dos indivíduos. Para ilustrar essa reserva, cita o estudo realizada pelo *Instituto de Pesquisa Social* de Frankfurt sobre a reação do povo alemão ao casamento da princesa Beatriz, da Holanda, com o jovem diplomata alemão Claus von Amsberg, tendo em vista a massiva cobertura do casamento realizada por todos os meios de comunicação da época. As respostas dos entrevistados, ao questionário aplicado pelo estudo, mostrou que uma parte significativa destes tinha uma visão realista e crítica do acontecimento, enquanto os meios de comunicação não exploravam esse tipo de interpretação, pelo contrário, suspendiam e ocultavam qualquer juízo negativo. Dessa maneira, o resultado

surpreendeu e se tornou um indício de que o domínio da cultura administrada não é integral sobre a consciência e o tempo livre dos indivíduos, mesmo naqueles que, ou por falta de opção ou por simples compulsão, consomem abundantemente esta cultura.

Dado o modo de apresentação e a quantidade de artigos que foram escritos sobre o acontecimento atribuindo-lhe importância extraordinária esperávamos que também os telespectadores e os leitores o considerariam igualmente importante. [...] Com toda prudência, gostaria de dizer que tais expectativas eram demasiado simples. O estudo oferece diretamente um paradigma de como uma reflexão teórico-crítica pode aprender da investigação social empírica e retificar-se sobre a base desta. Esboçam-se sintomas de uma consciência duplicada. [...] Em consequência, se minha conclusão não é muito apressada, as pessoas aceitam e consomem o que a indústria cultural lhes oferece para o tempo livre, mas com um tipo de reserva, de forma semelhante à maneira como mesmo os mais ingênuos não consideram reais os episódios oferecidos pelo teatro e pelo cinema. Talvez mais ainda: não se acredita inteiramente neles. É evidente que ainda não se alcançou inteiramente a integração da consciência e do tempo livre. Os interesses reais do indivíduo ainda são suficientemente fortes para, dentro de certos limites, resistir à apreensão [Erfassung] total. Isto coincidiria com o prognóstico social, segundo o qual, uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência. A coisa não funciona assim tão sem dificuldades, e menos no tempo livre, que, sem dúvida, envolve as pessoas, mas, segundo seu próprio conceito, não pode envolvê-las completamente sem que isso fosse demasiado para elas. Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [Freizeit] se transforme em liberdade [Freiheit]. (ADORNO, 2002, p. 69-70)

Ao fim da vida, então, Adorno constata que a consciência dos indivíduos que compõem a massa não foi totalmente integrada ao sistema. Essa constatação contraria suas análises anteriores segundo as quais, no desenvolvimento do capitalismo tardio, quase nada restava a ser plenamente integrado ao plano de administração total do mundo. Contudo, o reconhecimento desse resíduo de autonomia é, para Adorno, apenas uma correção do grau de domínio da ideologia burguesa, uma atualização com base nos dados empíricos. Ao atualizar seu pensamento, Adorno não elimina a compreensão de que a subjetiva ideologia burguesa conquistou, principalmente através da indústria cultural, a condição aparente de espírito objetivo. Essa atualização não é incompatível com as principais descrições do comportamento da massa feitas por Adorno, segundo as quais os indivíduos, a fim de obter êxito na vida, procuram obedecer e se adequar ao suposto espírito objetivo. Para isso, segundo o filósofo, os indivíduos promovem tamanha violência contra si mesmos, reprimem tanto sua subjetividade, que seus valores, desejos e planos se confundem com o conjunto ideológico da subjetividade burguesa. Destarte, para Adorno é evidente que a integração dos indivíduos não é total, mas o grau dos desvios da conduta esperada, impelidos pelo resíduo de autonomia que resiste nos indivíduos, não seria grande o suficiente a ponto de comprometer a administração do mundo; que apesar de não ser pleno é suficiente para manter os indivíduos enredados neste sistema.

Por outro lado, a constatação desse resquício de liberdade e o conhecimento de modos alternativos de utilização dos recursos desenvolvidos pela indústria cultural, ampliaram em Adorno a esperança de que seja possível explorar essas “brechas” para desenvolver frutíferos trabalhos voltados à emancipação. No entanto, essa não é uma questão simples. Duas vias de ação devem ser preparadas: uma voltada à produção e outra à recepção destes trabalhos emancipatórios. É preciso concentrar esforços para que de um lado os trabalhos emancipatórios suscitem a reflexão e para que, do outro lado, os indivíduos estejam preparados para refletir. A dificuldade estará em fazer com que essa cultura voltada à emancipação sobreviva e não seja corrompida em meio à avalanche de atrativos que enredam a massa e padronizam a recepção. Os bens culturais difundidos pela indústria cultural, apesar de serem apresentados como diversificados e variados, conduzem sempre ao mesmo tipo de entretenimento, justamente por estarem submetidos aos mesmos padrões, dirigidos aos interesses do mercado. Segundo Adorno, isso adentra o público a um determinado tipo de resposta, de comportamento. Os indivíduos são convidados ao esquecimento, a um suposto distanciamento da dura realidade na qual vivem. Assim, eles procuram dispersar suas preocupações e se entregam a esses entretenimentos, abandonando a reflexão crítica e os demais mecanismos de atenção – aqueles mecanismos que na proto-história nos mantinham alerta ao perigo eminente de um ataque de um predador. Se mesmo neste estado vulnerável algo nos indivíduos resiste à apreensão total, isso não significa que eles sejam verdadeiramente autônomos; mas, segundo Adorno, significa que “uma sociedade, cujas contradições fundamentais permanecem inalteradas, também não poderia ser totalmente integrada pela consciência” (ADORNO, 2002, p. 70). Os indivíduos são envolvidos sim, mas não por completo, até porque isso seria demasiado para eles. Esse resquício de autonomia pode e deve ser explorado por ações emancipatórias, porém isso exige, daqueles que promovem estas ações, compreensão dos artifícios utilizados pela indústria cultural para seduzir e enredar, além de um profundo conhecimento sobre o funcionamento da consciência e da inconsciência dos indivíduos mediante os estímulos estéticos (sensoriais) e sociais envolvidos nessa relação com os bens culturais.

XIII. O pseudo-ativismo na música popular.

No caso específico da área musical, o entendimento da produção e da recepção das músicas difundidas pela indústria cultural, permite um combate mais eficaz ao fetichismo e à regressão da audição. Assim, depois de analisar o modo como a música popular é produzida,

Adorno considerou que através desse tipo de música não é possível promover emancipação. É preciso notar que o reposicionamento de Adorno, quanto ao uso dos recursos e criações desenvolvidas pela indústria cultural, não alterou a sua posição sobre a música popular. O filósofo reconheceu que o rádio, a televisão e o cinema poderiam, sob uma série de cuidados e ressalvas, contribuir com a emancipação, mas o mesmo não seria possível com a música popular. Vale lembrar que, segundo Adorno, a música séria – com exceção da música radical (a atonal, a dodecafônica e a serial) – também pode servir a uma mera fruição, tanto quanto a música popular. Isso depende da maneira como a obra é exposta e da maneira como o ouvinte se predispõe a ouvi-la. Mas, se ambas esferas da música são exploradas como fontes de um prazer imediato, o inverso não é possível. Ou seja, a música popular, segundo ele, de forma alguma favorece uma experiência mais profunda, uma reflexão sobre o todo; no âmbito da música, somente as obras sérias teriam o potencial de suscitar este tipo de experiência. Nenhuma música popular estaria voltada para este tipo de experiência estética, nem mesmo aquela que espontaneamente foi criada pelo povo. Contudo, é imperioso observar que a música popular, produzida pela indústria cultural, é explorada de uma maneira diferente daquela que outrora existiu de modo espontâneo. Mais do que uma ingênua celebração do tempo livre do trabalho, essa música se destina ao deleite, a um prazer que gera esquecimento, puro encanto, e estimulando intensamente as sensações e os sentimentos pretende causar uma certa dependência no ouvinte, tal como ocorre com certos alimentos, devido à maneira que são tratados como fetiche; o chocolate é um forte exemplo. E para obter esse efeito, a forma como a música comercial é constituída dá destaque aos detalhes e provoca desinteresse pelo todo. A linha demarcatória entre a boa música séria e a música popular, para Adorno, seria justamente a maneira distinta como, nestas duas seções da música, se dá o tratamento aos detalhes e ao todo, conseqüentemente, atribuindo diferentes funções a eles.

Sumariando a diferença: em Beethoven e na boa música séria em geral [...] o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. Na música popular a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca. Assim, o todo nunca é alterado pelo evento individual e, por isso, permanece como que à distância, imperturbável, como se ao longo da peça não se tomasse conhecimento dele. Ao mesmo tempo, o detalhe é mutilado por um procedimento que jamais pode influenciar e alterar, de tal modo que ele permanece inconsequente. Um detalhe musical impedido de desenvolver-se torna-se uma caricatura de suas próprias potencialidades. (ADORNO, 1986, p. 119)

A própria constituição da música popular, de acordo com o pensamento adorniano, não estimula outra coisa a não ser o fetichismo e um modo regredido de ouvir. Isso pode ser contestado, mas antes é preciso compreender e respeitar os motivos pelos quais Adorno sustentou essa posição. Pode-se objetar alegando que, já na época de Adorno, até mesmo nos

Estados Unidos haviam canções – como *This Land Is Your Land*¹², escrita por Woody Guthrie em 1940, ou *The Lonesome Death of Hattie Carroll*¹³, composta por Bob Dylan em 1963 –

¹² *This Land Is Your Land* (Woody Guthrie)

This land is your land this land is my land / From California to the New York island.
From the red wood forest to the Gulf stream waters / This land was made for you and me

As I was walking that ribbon of highway / I saw above me that endless skyway
I saw below me that golden valley / This land was made for you and me

I've roamed and rambled and I followed my footsteps / To the sparkling sands of her diamond deserts
And all around me a voice was sounding / This land was made for you and me

When the sun came shining, and I was strolling / And the wheat fields waving and the dust clouds rolling
As the fog was lifting a voice was chanting: / This land was made for you and me

As I went walking I saw a sign there / And on the sign it said: "No trespassing."
But on the other side it didn't say nothing / That side was made for you and me

In the shadow of the steeple I saw my people / By the relief office I seen my people
As they stood there hungry, I stood there asking / Is this land made for you and me?

Nobody living can ever stop me / As I go walking that freedom highway
Nobody living can ever make me turn back / This land was made for you and me.

¹³ *The Lonesome Death of Hattie Carroll* (Bob Dylan)

William Zanzinger killed poor Hattie Carroll / With a cane that he twirled around his diamond ring finger
At a Baltimore hotel society gath'rin'. / And the cops were called in and his weapon took from him
As they rode him in custody down to the station / And booked William Zanzinger for first-degree murder.
But you who philosophize disgrace and criticize all fears, / Take the rag away from your face.
Now ain't the time for your tears.

William Zanzinger, who at twenty-four years / Owns a tobacco farm of six hundred acres
With rich wealthy parents who provide and protect him / And high office relations in the politics of Maryland,
Reacted to his deed with a shrug of his shoulders / And swear words and sneering, and his tongue it was snarling,
/ In a matter of minutes on bail was out walking. / But you who philosophize disgrace and criticize all fears,
/ Take the rag away from your face. / Now ain't the time for your tears.

Hattie Carroll was a maid of the kitchen. / She was fifty-one years old and gave birth to ten children
Who carried the dishes and took out the garbage / And never sat once at the head of the table
And didn't even talk to the people at the table / Who just cleaned up all the food from the table
And emptied the ashtrays on a whole other level, / Got killed by a blow, lay slain by a cane
That sailed through the air and came down through the room, / Doomed and determined to destroy all the gentle.
/ And she never done nothing to William Zanzinger. / But you who philosophize disgrace and criticize all fears,
/ Take the rag away from your face. / Now ain't the time for your tears.

In the courtroom of honor, the judge pounded his gavel / To show that all's equal and that the courts are on the level
/ And that the strings in the books ain't pulled and persuaded / And that even the nobles get properly handled
/ Once that the cops have chased after and caught 'em / And that the ladder of law has no top and no bottom,
/ Stared at the person who killed for no reason / Who just happened to be feelin' that way without warnin'.
/ And he spoke through his cloak, most deep and distinguished, / And handed out strongly, for

que promoviam reflexão e podiam contribuir com o processo de emancipação, a partir de letras que denunciavam os problemas políticos e as injustiças sociais. Adorno não analisou especificamente este tipo de canção, mas, baseando-se em suas demais ideias, é possível inferir qual seria a sua posição: “Do que adianta a letra suscitar um tipo de indagação, se o modo como a música propriamente foi constituída, se a maneira como ela é apresentada pelo rádio e pelos outros meios de comunicação e, por fim, se a forma como ela é recebida pelo público reconduzem aos padrões nos quais opera a máquina dirigente?” O resultado obtido pelo álbum *The Wall*, gravada pela banda britânica Pink Floyd em 1979, dez anos após a morte de Adorno, talvez justifique esse posicionamento crítico sobre o potencial emancipador da música popular. Concebida essencialmente por Roger Waters, baixista do Pink Floyd, a ópera rock faz duras críticas à sociedade, passando por questões políticas, educacionais e existenciais. A obra pode ter despertado o senso crítico de algumas pessoas, mas sua vendagem é seu feito mais expressivo, tornou-se mais um grande marco da indústria fonográfica; segundo os números da RIAA (*Recording Industry Association of America*) *The Wall* é o quarto álbum mais vendido nos Estados Unidos¹⁴. Adeptos de movimentos *undergrounds* podem considerar óbvio que o trabalho realizado pelo Pink Floyd não é válido como uma atitude crítica ao *status quo*, uma vez que o grupo estava totalmente integrado ao universo *mainstream*, contando com grandes investimentos na produção e divulgação de seus álbuns. Entretanto, é preciso observar que até mesmo o movimento punk, ícone da atitude *underground*, pretendendo se opor a ordem vigente (seja da tendência ao consumismo ou do moralismo cristão), não resultou em uma completa antítese. Tal como outros movimentos culturais, o punk, principalmente através das bandas que se destacaram, produziu um tipo de música e um tipo de vestimenta que foram convertidos em fetiches, consumidos pelos adeptos do movimento; haja visto que Malcolm McLaren e Vivienne Westwood, antes de empresariarem a banda *Sex Pistols*, eram donos de uma loja de roupas chamada *Sex*, e coube a Vivienne a criação do figurino dos integrantes desta e de outras bandas punk, fato que rendeu a ela o título de “estilista punk” e confirmou a conversão desse estilo rebelde de se vertir em

penalty and repentance, / William Zanzinger with a six-month sentence. / Oh, but you who philosophize
disgrace and criticize all fears, / Bury the rag deep in your face / For now's the time for your tears.

¹⁴ Disponível em: <https://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=top-100-albums> Acesso em: 23.04.2015.

uma tendência da moda¹⁵. O mesmo fenômeno ocorreu antes com o movimento hippie, que surgiu como um movimento transgressor, uma contracultura, e acabou sendo assimilado pela indústria cultural, que se encarregou de fazer da roupa, da música e do estilo hippie, como um todo, uma nova moda. Sobre isso, escreveu Wanderley Codo:

[...] quando os estudantes começam a tomar consciência do mundo que os cerca, não raro, desenvolvem paralelamente uma certa estereotipia no vestir, marcada pelo despojamento. É o pessoal da “calça rasgada e do chinelo de dedo”, cabelos cuidadosamente despenteados, nenhum adereço, nada de maquiagem nas mulheres, calça jeans e camiseta para os homens. Esteticamente não tenho nada contra o “modismo” da “antimoda”, sempre preferi a cor dos lábios de verdade, [...] o problema é quando a estética ameaça se vestir com uma argumentação programática (pseudo) revolucionária, o que não é raro. Grosso modo, a fraseologia é a seguinte: “trata-se de um protesto contra a sociedade de consumo, sinônimo de alienação”. Houve até um autor ideólogo do movimento *hippie*, não me lembro o nome, que ao escrever um livro ensinando os seus adeptos a viver sem consumir, viu-se perante a contradição singela: “Como vender um livro contra o consumo?” Não teve dúvidas, a obra chamou-se “Roube este livro”. (CODO, 1991, p. 89-90)

Observando este exemplo dado por Codo, que beira o ridículo, não somos levados a questionar a validade dessas iniciativas que pretendem combater o *status quo* utilizando a máquina dirigente? Não existiria um fetichismo entre os ativistas, de modo que qualquer bem cultural, por mais contraditório e destituído de arte que seja, acabe sendo adorado simplesmente por ser um símbolo da resistência contra o capitalismo? Esse tipo de produção musical estaria de fato nos libertando da padronização imposta pela indústria cultural ou apenas produzindo e reproduzindo o mesmo tipo de música, uma vez que “compositores” e ouvintes, por falta de uma educação musical emancipadora, ainda permanecem presos à forma como a indústria cultural compreende e encara a música? Na *Dialética do Esclarecimento*, referindo-se aos filmes, Adorno e Horkheimer disseram que, no capitalismo tardio, a crítica ao sistema não é fortemente repreendida, a menos que esta crítica comprometa a sujeição da massa, garantida pela ameaça de castração.

[...] confessar num filme a ilegitimidade de uma relação sem impor aos culpados a correspondente punição é objeto de um tabu mais rigoroso que, digamos, a militância no movimento operário por parte do futuro genro de um milionário. Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional-popular [*völkisch*] no fascismo, a indignação com o capitalismo; o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117)

Dessa forma, os filmes e as músicas abordam temas que podem parecer ameaçadores à administração do mundo, defendendo a liberdade sexual e até mesmo a anarquia. Porém, essas obras, muitas vezes, ao invés de incitarem a revolta, acabam por canalizar o conteúdo

¹⁵ Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/com_cafe/2013/05/vivienne-westwood-a-estilista-punk.html> Acesso em: 24.04.2015.

reprimido, desfazendo a tensão interna em cada indivíduo, que poderia eclodir e fazer dele um rebelde. Ou seja, os impulsos sexuais e agressivos se satisfazem com a sexualidade e a violência expressadas nos filmes e nas músicas. Assim, essas obras, que por muitos são elogiadas por terem um conteúdo libertador, acabam por neutralizar o potencial de revolta dos indivíduos, mantendo-os ainda mais presos ao sistema.

Seja pela crítica presente na música popular ou pela sua aparente diversidade, muitos ouvintes, apreciadores deste tipo de música, julgam-se ativos, não passivos. Estes ouvintes pensam que os critérios que utilizam para julgar o que ouvem, os tornam autônomos, senhores de suas escolhas. A amplitude e a facilidade do acesso à música popular contribuem com essa enganosa impressão de liberdade. Desde a época de Adorno existem os “chamados liberais e progressistas entre os entusiastas da música popular ligeira, que a classificam como democrática por excelência, devido à amplitude da sua ação” (ADORNO, 1999, p. 102). No ensaio sobre o fetichismo e a regressão da audição, escrito em 1938, Adorno descreve a pseudo-atividade de alguns tipos de ouvinte. O primeiro deles é o *jitterbug*, sobre o qual o filósofo tratou também no ensaio *Sobre música popular*. A palavra *jitterbug* designa tanto um tipo específico de dança, quanto os adeptos da cultura na qual essa dança se insere. A origem etimológica do termo refere-se “a um inseto [*bug*] que tem espasmos e que é atraído passivamente por algum estímulo dado como a luz. A comparação dos homens a insetos sugere o reconhecimento de que os homens tenham sido privados de vontade autônoma” (ADORNO, 1986, p. 144). No entanto, não era assim que os *jitterbugs* se viam. Eles se consideravam protagonistas deste movimento e, no cumprimento deste papel, escreviam cartas às rádios e às orquestras criticando a execução de determinadas músicas e exigindo a execução de outras. Em seus encontros, as músicas podiam ser executadas tanto por músicos como de forma mecânica, pois o entretenimento consistia em dançar embalado pela música, não em apreciar o valor intrínseco da própria música, muito menos a performances dos músicos. Bem menos extrovertido seria o radioamador, que isolado em sua casa se ocupa em detectar diferentes emissoras, e até em construir aparelhos receptores de sinais radiofônicos. “Os aventureiros da pseudo-atividade se organizaram em grupos alegres: os radioamadores encomendam às estações de ondas curtas por eles descobertas fichas de verificação e organizam concursos, nos quais vence quem apresentar o maior número de tais fichas” (ADORNO 1999, p. 99-100). Este tipo de ouvinte não está preocupado com o que está ouvindo, nem com o modo como está ouvindo, basta-lhe navegar livremente, como um aventureiro, na amplitude dessas ondas emitidas, girando o botão sintonizador do seu aparelho. Sente-se livre e autônomo no controle deste timão, sem se dar conta de que está limitado às

emissoras e suas respectivas programações, que não foram criadas e nem influenciadas por ele. Um terceiro tipo é o do moço “moderninho”, daquele que se julga entendido, conhecedor das músicas, das bandas, das técnicas de improvisação. Sua relação com a música se assemelha mais ao que se espera de uma relação com o esporte, seja tocando e se orgulhando de sua performance, tal como um jogador, ou como fã de um artista, tal como um “torcedor fanfarrão que domina as tribunas dos estádios” (ADORNO, 1999, p. 100). Dessarte, estes ouvintes se especializam em suas atividades, seja como dançarinos, como exploradores ou como peritos da música popular, e acreditam ser livres no exercício desta atividade, autônomos, como se nada os dirigisse ou os influenciasse.

A ambivalência dos ouvintes vítimas da regressão encontra a sua expressão máxima no seguinte fato: sempre de novo os indivíduos ainda não inteiramente coisificados querem subtrair-se ao mecanismo da coisificação musical, ao qual estão entregues, porém na realidade cada uma das suas revoltas contra o fetichismo acaba por escravizá-los ainda mais a ele. Toda vez que tentam libertar-se do estado passivo de consumidores sob coação e procuram tornar-se “ativos”, caem na pseudo-atividade. Entre a massa das vítimas da regressão destacam-se os tipos do que se distinguem pela pseudo-atividade e, não obstante isto, dão ainda mais realce à regressão. [...] Os modernos ouvintes assemelham-se a certo tipo de mecânicos, especializados e ao mesmo tempo capazes de empregar os seus conhecimentos técnicos em misteres inesperados, fora do ofício que aprenderam. Entretanto, o abandono da sua especialização só aparentemente os ajuda a se libertarem do sistema. Quanto mais intensamente se dedicam às exigências do seu ofício, tanto mais se escravizam aos ditames do sistema. (ADORNO, 1999, p. 97-98; 101).

XIV. A audição regredida: relação utilitarista, valorização dos detalhes, *plugging* e furor.

Os ouvintes regredidos não estão voltados para o valor intrínseco da música, mas para o que ela lhe proporciona, tanto externamente quanto internamente. Externamente a música agrega valores sociais aos ouvintes. A escolha de um *hobby* musical ou simplesmente uma preferência de gênero (*jazz*, *rock*, sertanejo, samba e até a música “clássica”), corresponde à escolha de um estilo de vida associado a uma “tribo”, aos hábitos e comportamentos dessa “tribo”, tais como o tipo de relacionamento entre os membros, o tipo de vestimenta, o corte de cabelo, os locais frequentados, o estilo do carro ou da moto, e até a predileção dos livros e filmes. O prestígio de cada membro perante o grupo está associado ao quanto o indivíduo aderiu aos hábitos e comportamentos da tribo e o quanto ele não se desvia destes. O conhecimento sobre o estilo musical também é valorizado, e aqui isto corresponde a conhecer o maior número possível de músicas, saber detalhes sobre a biografia do artista, qual é a marca do instrumento que ele utiliza, a marca do cigarro que ele fuma; isso exige ter um acervo: discos, livros, revistas, artigos de jornal (hoje podemos acrescentar CDs, DVDs,

arquivos MP3 etc.). Internamente, o ouvinte regredido espera algo da música, um tipo de prazer; tal como quem come um chocolate sem se preocupar com o valor nutritivo deste, interessado apenas nas sensações obtidas. A audição serve apenas para acionar uma série de processos internos que não têm relação direta com o que está sendo ouvido, não estão verdadeiramente conectados com a música. O ouvinte está voltado para os efeitos da música sobre ele, para o quanto ela é capaz de contribuir com a liberação de sentimentos e imagens aprisionadas em seu inconsciente, quase em uma condição onírica.

Muito diferente disso é a experiência vivida pelo ouvinte que busca o todo. Ele também aciona uma série de processos internos, que podem despertar sentimentos e imagens; porém estes estão associados a uma essência coletiva. Por mais que uma determinada música se reflita de modo diferente em cada um dos indivíduos, a percepção desta obra pode ser semelhante, desde que os indivíduos se preocupem em apreender a verdade imanente aí, e com esta finalidade descentalizem a atenção sobre si mesmos e a dirijam ao conteúdo exposto na música. A busca pela verdade da obra acaba aproximando o sujeito e o objeto desta verdade, assim como também aproxima os demais sujeitos que se debruçam adequadamente sobre a mesma obra. Neste sentido, a linguagem da música, como linguagem artística, não conceitual, pode favorecer ao sujeito um outro prisma do objeto, comunicando aquilo que não é possível ser expresso através dos conceitos, ampliando assim o conhecimento do objeto. Mas para adentrar nessa linguagem musical, a consciência necessita de concentração, não de dispersão. Se “[...] o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade” (ADORNO, 1999, p. 93). Ou seja, segundo Adorno, diferente do que ocorre com um filme, a música como totalidade só pode ser apreendida através de uma audição que se concentre atentamente em cada detalhe, a fim de vislumbrar o todo da obra. Essencialmente, uma audição adequada exige que, de modo simultâneo: se perceba os instrumentos e os ritmos utilizados; as dinâmicas de andamento e intensidade; que se ouça o discurso da melodia e a maneira como esta se enquadra na harmonia; que se perceba, em meio a polifonia, o movimento de cada voz e o seu entrecruzamento com as demais (contraponto), e como isso compõe uma única coisa; é preciso interpretar a letra (quando houver) e notar o quanto ela está conectada com a música; é necessário identificar as frases musicais e observar o modo como, juntas, elas tecem cada parte da obra; de modo análogo, é preciso observar o modo como as partes estruturam os movimentos e como, por sua vez, o conjunto dos movimentos compõem a peça (no caso da peça ser composta em movimentos). A atenção do ouvinte deveria, segundo Adorno, estar sempre voltada ao todo exposto pela obra musical,

sem ignorar ou privilegiar nenhum dos detalhes, pois todos eles seriam igualmente necessários para a comunicação da verdade desferida pela obra. Se, como já foi dito, a obra em si é uma mônada que reflete o todo social, cada detalhe da obra, por sua vez, é uma mônada que reflete o todo da obra. Em uma boa música séria, nada é fortuito, cada detalhe foi cuidadosamente criado e enquadrado na obra, de modo que contribui com a constituição do todo. Assim, o todo e os detalhes encontram-se intrinsecamente ligados. Apreciar adequadamente uma boa música, propicia uma aproximação com o objeto, mas isso não faz com que o ouvinte tome posse daquilo que ouve, mesmo que a música esteja gravada em uma mídia (disco, fita cassete, CD, etc.) que lhe pertença. “Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia tornar-se propriedade de alguém” (ADORNO, 1999, p. 81).

Cada audição de uma mesma música deveria ser uma nova experiência, uma nova aproximação com a verdade da obra. É por isso que a repetição desmedida, de uma música ou de um padrão musical, acaba por depravar o que se repete, por mais significativo que seja, pois a repetição além de banalizar a verdade da obra, pode mecanizar a audição, já que após ouvir várias vezes seguida a mesma música ou o mesmo tipo de música, o ouvinte tende a não analisar mais como fez nas primeiras vezes, tende a criar um padrão, uma fórmula para ouvir tal música, de modo que ela não mais o sensibiliza, como se dela tivesse tomado posse. Pior ainda é quando o ouvinte, furtando-se da reflexão, adota uma fórmula de apreciação simplificadora sugerida por outrem. Tomando o *jazz* como exemplo, Adorno mostra que a execução dos *standards* (como o próprio nome sugere) obedecia a uma construção esquemática: introdução (opcional), exposição do tema (comumente repetido), seção de solo (ou simplesmente improvisado), reexposição do tema e, encerrando, uma coda (opcional). Essa estrutura padronizada cumpria a função de delinear a música, dando-lhe um sentido, que é o mínimo daquilo que se espera da totalidade de uma obra. Entendido assim, o todo no *jazz* seria como um “pano de fundo” pré-determinado. Para caracterizar a música executada, já que o “pano de fundo” seria o mesmo para todos os *standards*, caberia aos detalhes a função de individuação – ou pseudo-individuação, como denominou Adorno. Dessa maneira, o *jazz* teria se tornado rico e complexo em detalhes rítmicos e harmônicos. Porém, para Adorno, por mais complexo que fossem estes detalhes, eles não contribuía com a constituição do todo; além de que por trás do ar inovador desses detalhes, características da música tradicional eram conservadas, como o uso do sistema tonal. “Complicações não têm consequências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o *hit* acabará conduzindo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente

novo será introduzido” (ADORNO, 1986, p. 116-117). O ouvinte regredido de *jazz*, por fim, ouve o que lhe é familiar: o tema, a estrutura padronizada... Nem mesmo as tensões das dissonâncias surpreenderiam o ouvinte, pois estas teriam sido abusivamente exploradas pelo romantismo, pelo impressionismo e pelo próprio *jazz*. Os detalhes, como o improvisado do saxofonista, são idolatrados pelos ouvintes, que, tais como os personagens do livro *On the road* de Jack Kerouac, expressam a empolgação em frases como: “*Cool, man, cool!*”! Mas essa empolgação seria puro deleite, não seria uma euforia resultante de um *insight*, ao estilo “*eureka*” de Arquimedes de Siracusa. Até mesmo porque neste tipo de música, segundo Adorno, não há nada para ser desvelado, afinal o todo é dado previamente pela estrutura estandardizada. Assim, submetida à repetição de determinadas músicas, que por sua vez repetem um determinado padrão estrutural, a apreciação musical se reduz a fórmulas simplistas, inerentes na própria constituição da música.

A estandardização estrutural busca reações estandardizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal. [...] No *jazz*, o ouvinte amador é capaz de substituir complicadas fórmulas rítmicas ou harmônicas pelas esquemáticas que aquelas representam e ainda sugerem, por mais ousadas que possam parecer. O ouvinte, quando se defronta com o complicado, ouve, de fato, apenas o simples que ele representa, percebendo o complicado somente como uma parodística distorção do simples. Tal substituição mecânica por padrões estereotipados não é possível na boa música séria. Nela, mesmo o mais simples evento necessita de esforço para que seja captado de modo imediato, ao invés de ser vagamente resumido de acordo com prescrições institucionalizadas. Caso contrário, a música não será “entendida”. [...] A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo de a música popular despojar o ouvinte de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. [...] A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. (ADORNO, 1986, p.120-121, grifo do autor)

A indústria cultural, para se manter num terreno seguro e previsível, incentiva a repetição, não só das músicas escolhidas, mas de determinados tipos de produção e, conseqüentemente, de determinadas fórmulas de apreciação. A estandardização promovida pela indústria cultural banaliza o todo da música, reduzindo-o ao padrão da forma adotado. E, para dar um toque de autenticidade e disfarçar a mesmice, os detalhes são virtuosamente aprimorados e, conseqüentemente, supervalorizados. Dessa maneira, o todo (garantido de antemão pela padronização) e os detalhes (que só dão requinte) não possuem ligação. Segundo Adorno, na grande obra de arte burguesa os detalhes chegaram a receber destaque, porém, da maneira como isso foi devidamente tratado, não comprometeu o significado do todo, serviu apenas como um protesto contra um excesso de formalização da música. Mas a

maneira como a indústria cultural procede com a música, prejudica o significado do todo e também dos detalhes, corrompe a produção musical e a experiência da audição.

Emancipando-se, o detalhe tornara-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo do protesto contra a organização. O efeito harmônico isolado havia obliterado, na música, a consciência do todo formal; a cor particular na pintura, a composição pictórica; a penetração psicológica no romance, a arquitetura. A tudo isso deu fim a indústria cultural mediante a totalidade. Embora nada mais conheça além dos efeitos, ela vence sua insubordinação e os submete à fórmula que substitui a obra. Ela atinge igualmente o todo e a parte. O todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles; assim como na carreira de um homem de sucesso, tudo deve servir de ilustração e prova, ao passo que ela própria nada mais é do que a soma desses acontecimentos idiotas. A chamada Ideia abrangente é um classificador que serve para estabelecer ordem, mas não conexão. O todo e o detalhe exibem os mesmos traços, na medida em que entre eles não existe nem oposição nem ligação. Sua harmonia garantida de antemão é um escárnio da harmonia conquistada pela grande obra de arte burguesa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104)

De acordo com Adorno, os empresários, diretores e editores, em momento algum atinavam para o todo de uma obra, escolhiam as músicas populares que seriam trabalhadas por eles observando em cada obra apenas os seus detalhes – por exemplo, se a melodia era simples e fácil de cantar e tocar, se a letra era atraente, se o refrão tinha 32 compassos... – ou informações relacionadas à obra – tais como, se havia semelhança com algum sucesso do passado, se o compositor já havia criado alguma música que se tornou sucesso e, por fim, se a música avaliada podia ser interpretada por algum dos artistas que faziam parte do *cast* da editora (CARONE, 2011, p. 170). Esse sistema excluía as músicas que não se encaixavam no padrão pré-estabelecido, como também excluía os artistas que se expressavam através de performances e interpretações muito distintas daquelas que prevaleciam no *show business*. Compositores e intérpretes, por uma questão de sobrevivência, passaram a seguir os critérios que regem o mercado musical. Todo *hit* criado e interpretado de acordo com os moldes ditados pela indústria cultural é, por si só, um *merchant* do próprio sistema, e, igualmente, “[...] publicidade de si mesmo, uma propaganda de seu próprio título [...]” (ADORNO, 2011, p. 105). Reforçando ainda mais essa proximidade da música com a propaganda, Adorno percebeu que, já naquela época, tal como se pagava para colocar um comercial no ar, editoras pagavam para que suas músicas fossem insistentemente repetidas nas programações das rádios. Esse sistema nos Estados Unidos era conhecido como *plugging* e consistia em:

[...] tocar a nova música de três a oito vezes por dia, durante um período de oito a dez semanas, nas grandes redes que transmitiam de costa a costa no país. Enquanto isso, o editor buscava saber a quantas andavam as vendas semanais da música e a formular planos para a *drive week*. Nessa semana, o *plugging* do rádio era intensivo para que a música fosse tocada “até à morte”. Se não alcançasse sucesso durante essa semana, era tocada com um *plugging* mais leve em duas ou três semanas de *follow up*, até que saísse definitivamente do ar como um *dog*. (CARONE, 2011, p. 171).

Tal como o prisioneiro que, confinado muito tempo no mesmo lugar, acaba por se apegar à sua cela a ponto de se recusar a trocá-la por outra, assim também os ouvintes regredidos passam a venerar os sucessos que lhes foram inculcados e, simultaneamente, recusam qualquer música que lhes pareça muita distinta das habituais. “Escolhidos como *best-sellers* os *hits* são pregados nos ouvintes a golpes de martelo durante tanto tempo que, por fim, estes são obrigados a reconhecê-los, e, também, adorá-los, tal como os psicólogos publicitários da composição calculam acertadamente” (ADORNO, 2011, p. 105). Originalmente, o termo *plugging* designava apenas a incessante repetição de um *hit*, principalmente nas programações radiofônicas. No entanto, no ensaio *Sobre música popular*, Adorno e Simpson expandem a utilização desse termo à repetição de padrões no processo de composição e arranjo do material musical, pois observaram que a insistência nesses padrões cumpria o mesmo objetivo que a obstinada difusão, a saber, “[...] quebrar a resistência ao musicalmente sempre-igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga ao sempre-igual. Isso leva o ouvinte a extasiar-se com o inevitável. E leva, assim, à institucionalização e a estandardização dos próprios hábitos de audição” (ADORNO, 1986, p. 125). O *plugging* faz com que o ouvinte procure sempre mais do mesmo, instaura um desejo incansável por aquilo que é abundantemente oferecido pela indústria cultural. A partir dessas observações é possível entender com mais clareza a afirmação de que, para o ouvinte regredido, gostar de uma música é o mesmo que reconhecê-la. Inevitavelmente, o *plugging* dificulta a atualização dos sucessos, pois gera uma resistência ao que é novo, mesmo daqueles *hits* produzidos segundo os padrões estabelecidos pela indústria cultural. Isso exige dos compositores a difícil tarefa de compor algo que se distinga e atraia a atenção dos ouvintes sem, contudo, fugir dos padrões, pois isso resultaria em profunda rejeição por parte do público.

Existe efetivamente um mecanismo neurótico da necessidade no ato da audição; o sinal seguro deste mecanismo neurótico é a rejeição ignorante e orgulhosa de tudo o que sai do costumeiro. Os ouvintes vítimas de regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido. (ADORNO, 1999, p. 96)

Essa rejeição ignorante e orgulhosa seria um sinal patológico de que a sujeição ao *modus operandi* da indústria da música não seria assimilada de forma tão tranquila como pode parecer. Segundo Adorno, os ouvintes regredidos reprimem as percepções e os pensamentos que possam contradizer os imperativos que regulam os hábitos musicais aos quais aderiram. Em cada um desses ouvintes, o ego, no âmbito inconsciente, promove essa repressão para que não venha à tona na consciência o quão ridículo é a adesão a esses imperativos. Entretanto, estas percepções e pensamentos subjetivos não se dissipam com a repressão promovida pelo

ego e, conseqüentemente, muita energia é necessária para mantê-los reprimidos. O conteúdo reprimido gera nestes ouvintes uma tensão interna, a qual, de acordo com a análise de Adorno, pode eclodir a qualquer instante. No fundo, estes ouvintes sabem que não é verdadeiro o entusiasmo que demonstram pelas músicas e pelos artistas que apreciam. Isso se torna evidente quando estes ouvintes demonstram profundo desprezo por algo que deixou de estar na moda, como um ritmo musical, um tipo de dança, uma canção, um estilo de vestimenta e até uma gíria. Parecem se vingar daquilo que se sujeitaram a apreciar, enquanto no íntimo nutriam um secreto ódio por tais coisas. “Manifestam, sempre que lhes é permitido, o ódio reprimido daquele que tem a ideia de uma outra coisa, mas a adia para poder viver tranquilo, e por isso prefere deixar morrer uma possibilidade de algo melhor” (ADORNO, 1999, p. 89-90). Assim, seguindo os impulsos promovidos pela indústria cultural, a relação dos ouvintes com os hábitos relacionados à música seria masoquista e ambivalente. Masoquista porque o ouvinte recusa os sinais de que existe algo melhor a ser feito para se manter em um jogo que lhe parece inevitável, jogo que exige dos participantes que demonstrem entusiasmo e prazer, o que, normalmente, requer um grande esforço. “O ego, ao forçar o entusiasmo, precisa hiperforçá-lo, na medida em que o entusiasmo ‘natural’ não bastaria para cumprir a tarefa e vencer a resistência [interna]” (ADORNO, 1986, p. 145). Essa relação com a música seria também ambivalente porque atrás da histeria frenética dos fãs há uma tensão prestes a deflagrar em fúria, inclusive contra o próprio objeto idolatrado.

O masoquismo da audição define-se não somente na renúncia a si mesmo e no prazer de substituição pela identificação com o poder. Fundamenta-se este masoquismo na experiência de que a segurança da procura de proteção nas condições reinantes constitui algo de provisório, um simples paliativo, e que ao final todo este estado de coisas deve ter um fim. Mesmo na renúncia à própria liberdade não se tem consciência tranquila: ao mesmo tempo que sentem prazer, no fundo as pessoas percebem-se traidoras de uma possibilidade melhor, e simultaneamente percebem-se traídas pela situação reinante. A audição regressiva está a cada momento pronta a degenerar em furor. Sabendo-se que no fundo se está marcando passo, o furor se dirige de imediato contra tudo aquilo que o modernismo da moda poderia desaproveitar e mostrar quão reduzida foi a mudança na realidade. [...] no caso dos ouvintes regredidos: eles gostariam de ridicularizar e destruir aquilo que ainda ontem os encantava, como se quisessem vingar-se *a posteriori* deste falso encantamento. (ADORNO, 1999, p. 102-103).

Não obstante, enquanto perdurar a moda, o furor, impedido de se manifestar como desencanto, se manifestará contra aqueles que denunciam o engodo autoimposto pelos ouvintes. A denúncia não precisa ser declarada, basta, simplesmente, que exista alguém que tenha resistido a aderir às tendências. A resistência e independência deste indivíduo expõem a fraqueza e dependência dos demais. “Nada é mais desagradável do que confessar a dependência. A vergonha despertada pela acomodação à injustiça proíbe a confissão do

envergonhado. Por isso, eles voltam o seu ódio antes contra aqueles que apontam a sua dependência do que contra aqueles que apertam as algemas” (ADORNO, 1986, p. 143). No capitalismo tardio, diante do grau obtido de administração do mundo, o sujeito autônomo (o *outsider*) incomoda mais a massa do que os administradores do totalitarismo; ainda que sua isolada excentricidade não comprometa o sistema. O turbilhão de estímulos externos que promovem, asseguram e conservam a adesão às tendências, somado ao mimetismo (característica do ser humano que consiste em imitar o ambiente e os seres que o cercam), enfraquecem a resistência da subjetividade e, porque não dizer, eliminam o próprio indivíduo. Assim torna-se raro encontrar indivíduos que tenham coragem de adotar um estilo de vida distinto daquele seguido pela massa.. “A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos” (ADORNO, 1999, p. 73). Aqueles que, portanto, encontram forças para resistir aos estímulos sensuais que convidam à adesão, fatalmente sofrerão críticas e, possivelmente, serão evitados e excluídos dos círculos de amigos e familiares. A existência destes *outsiders* incomoda, pois traz à tona o mecanismo neurótico sobre o qual é erigido o comportamento da massa. “Não gostar da canção não é mais a expressão de um gosto subjetivo, mas antes uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com os milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhes dando” (ADORNO, 1986, p. 142).

O furor e a intolerância podem se manifestar não só contra aqueles que não aderiram às tendências mais comuns, mas também entre aqueles que aderiram a tendências com preferências antagônicas, sejam elas advindas diretamente da indústria cultural (como a violência entre as torcidas organizadas) ou, o que é mais irônico, advindas de movimentos que se julgam de resistência (como a rixa entre as gangues). Um exemplo disso é a rivalidade entre os punks e os skinheads, que já motivou diversos incidentes pelo mundo. No Brasil, um caso bem conhecido ocorreu na estação de trem de Mogi das Cruzes em 2003, quando três skinheads, armados com machadinha e tchaco, obrigaram dois jovens a saltar da composição que estava em movimento, simplesmente porque estes usavam cabelos moicanos e camisetas de bandas punks. Um dos jovens morreu e o outro teve o braço decepado¹⁶. A respeito desse processo que culmina em furor, Adorno abordou pela primeira vez nos ensaios dedicados à música já citados aqui, *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938) e *Sobre música popular* (1941). Posteriormente, junto com Horkheimer, mostrou na *Dialética do*

¹⁶ Disponível em: <<http://g1.globo.com/sp/mogi-das-cruzes-suzano/noticia/2015/03/pm-prende-skinhead-condenado-por-jogar-jovens-de-trem-em-movimento.html>> Acesso em: 12.05.2015.

Esclarecimento – no excurso destinado à indústria cultural – que esse furor não é um comportamento exclusivo dos ouvintes regressivos, pois decorre de uma adesão artificial, hiperforçada, e essa é a condição na qual a massa adere a todas as propostas correntes, propostas que na época eram trazidas não só pela música e pelo rádio, como também pelo cinema, pelos jornais e revistas. Essa seria, portanto, a característica do homem contemporâneo, fruto do modo como é “formado” pela cultura vigente, presente em todos os ambientes e atividades: na educação, no trabalho, na política, na religião e no lazer. Em busca de uma identidade – perdida ou nem sequer desenvolvida, em vista da privação de autonomia – os indivíduos aderem e se envolvem passionalmente a uma das propostas ou, em alguns casos, àquela única proposta; o que não faz diferença já que, comumente, conduzem ao mesmo lugar. Cada uma das tendências abarca um conjunto de preferências (musicais, literárias, artísticas, políticas, morais e até religiosas), associadas a um perfil idealizado. E, assim, divide-se a sociedade: os conservadores (defensores da tradição), os moderninhos (defensores das novas tendências), os ativistas ou pseudo-ativistas (aqueles que defendem qualquer produção independente), entre outros. Não obstante, apesar da divisão e do furor que existe entre essas tendências, de modo geral todos aqueles que regulam suas escolhas, críticas e hábitos de acordo com os preceitos ditados por uma dessas propostas, demonstram o mesmo tipo de comportamento, o mesmo processo neurótico. “Partilham a mesma linha, no fundo, os hipócritas que, em cartas patéticas e sádicas às emissoras, recriminam a profanação dos tesouros sagrados da grande música pelo *jazz*, e a juventude que se delicia com tais exhibições. Basta apenas que surja uma situação apropriada para vê-los aliados” (ADORNO, 1999, p. 103).

XV. A semelhança com o comportamento antissemita.

Essas análises levaram Adorno e Horkheimer a perceber que esse mecanismo neurótico no qual opera o comportamento dos consumidores subjugados pela indústria cultural, é o mesmo mecanismo no qual opera o comportamento dos antissemitas. É compreensível que esses dois alemães tivessem interesse em compreender o antissemitismo, até porque os membros do Instituto para a Pesquisa Social sofreram diretamente com a perseguição nazista aos judeus. Mas, além disso, outra coisa motivou o empenho de Adorno e Horkheimer a pesquisarem o antissemitismo, foi a obtenção de um aparo financeiro ao Instituto conseguido junto ao *American Jewish Committee* (Comitê Judaico Americano), que implicou em um “Projeto sobre o antissemitismo” (DUARTE, 2007, p. 69). A relevância do

problema na década de 1940, o interesse pessoal e o conhecimento adquirido com o projeto entregue ao *American Jewish Committee*, possivelmente moveram Adorno e Horkheimer a incluir na *Dialética do Esclarecimento* um excurso dedicado a essa questão: *Elementos do antissemitismo*. As análises detalhadas presentes neste excurso, apesar de tratarem do ódio dirigido aos judeus, contribuem muito para a compreensão do processo interno e externo que conduz os indivíduos a aderirem massivamente a qualquer tipo de comando, inclusive aqueles desferidos pela indústria cultural. O excurso é dividido em sete seções, que tratam dos seguintes temas: I. motivações psicológicas genéricas, II. motivações sociais, III. motivações econômicas, IV. motivações religiosas, V. o comportamento mimético, VI. teoria da falsa projeção e VII. a mentalidade do *ticket* (DUARTE, 2007, p. 70). As quatro primeiras seções mostram que algumas características inerentes à cultura judaica, como a de se considerar o povo escolhido e o “apego inflexível às suas próprias formas de ordenamento da vida” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 140), provocam sentimentos de ojeriza nos não-judeus. Essas características explicariam porque o antissemitismo é um fenômeno tão antigo, “um dado inarredável da civilização ocidental, enraizado até mesmo nas mais altas manifestações da cultura europeia, como no Iluminismo francês [...], na filosofia clássica alemã [...] e na grande tradição do romance francês” (DUARTE, 2007, p. 81). Por outro lado, a análise das características dos antissemitas esclarece as principais causas das reações destes para com os judeus, como também explica o furor e a intolerância para com os demais *outsiders*, aqueles que não aderiram às ordens e aos padrões dominantes. É neste sentido que as três últimas seções deste excurso se mostram pertinentes ao estudo do mecanismo neurótico que caracteriza o comportamento da massa no capitalismo tardio.

A seção V aborda sobre o mimetismo, não da maneira como Aristóteles a conceituou, mas como um instinto de autoconservação, pelo qual o homem procura se assemelhar à natureza, para passar despercebido por um possível inimigo. Segundo os autores, essa mimese genuína foi substituída, ao longo da história, por um comportamento mimético administrado. Preocupados com a autoconservação, desde a pré-história os homens se sujeitam a viver em grupo, e o desenvolvimento da vida social implicou em transformações, exigiu adequação e auto-controle de cada indivíduo. O controle da mimese, a repressão dos instintos, a domesticação da tendência natural à satisfação imediata dos desejos, são inerentes à constituição da civilização, tal como Freud apontou em *O mal-estar da sociedade*. Assim, a civilização primeiramente substituiu “a adaptação orgânica ao outro, isto é, o comportamento propriamente mimético, pela manipulação organizada da mimese e, por fim, na fase histórica, pela práxis racional, isto é, pelo trabalho. A mimese incontrolada é proscrita.” (ADORNO;

HORKHEIMER, 1985, p. 149). Originalmente, viver em sociedade significava obedecer a um conjunto de regras e contribuir para com a produção dos bens necessários a todos, ou seja, ser e agir como os demais para não comprometer o bom funcionamento do sistema. Porém, no capitalismo monopolista, este processo teria chegado a um estado em que a própria condição social se vê ameaçada. Quando as pessoas são “expropriadas de qualquer capacidade de pensar e agir por si próprias, o comportamento mimético transforma-se numa patologia coletiva e isso explica porque aqueles que não foram obrigados a deixar a Alemanha perfilaram-se quase que imediatamente com os psicopatas nazistas [...]” (DUARTE, 2002, p. 48). O esclarecimento se converte em barbárie, quando o atual comportamento mimético, somado à falsa projeção que brota dele, degenera em fúria contra aqueles que não se enquadram no sistema.

A sociedade é um prolongamento da natureza ameaçadora enquanto compulsão duradoura e organizada que, reproduzindo-se no indivíduo como uma autoconservação consequente, repercute sobre a natureza enquanto dominação social da natureza. Essa mímica provoca a fúria porque, em face das novas relações de produção, ela põe à mostra o antigo medo que foi preciso esquecer para nelas poder sobreviver. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 149-150)

Tudo aquilo que foge ao padrão estabelecido faz com que os indivíduos lembrem do medo que os levou a se sujeitarem à mimese administrada. A impotência dos judeus, decorrente da inadequação destes às ordens que vigoram, traz à tona a impotência dos que aderiram. Traz à tona também a resistência interna, a subjetividade, o secreto desejo de não aderir às ideias vigentes. Essa repressão é realizada e mantida pelo ego para tornar possível e suportável o mimetismo. Por conseguinte, a massa acaba considerando alheio o que lhe é muito familiar, condena o que de fato deseja. As duras e violentas ações são justificadas alegando defesa, pois os agressores entendem que eles são odiados. Na interpretação do antissemita, os judeus e os demais *outsiders* odeiam o sistema e aqueles que aderiram ao sistema, e por isso representam uma perigosa ameaça. Sentindo-se ameaçados, os indivíduos procuram eliminar o inimigo antes que ele o elimine. Na seção VI do excurso dedicado ao antissemitismo, Adorno e Horkheimer, sob uma forte influência de Freud, denominam essa atitude como falsa projeção, já que a verdadeira projeção, semelhante à mimese genuína, “é um legado de nossa pré-história animal, um mecanismo para fins de proteção e obtenção de comida [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 154). Os indivíduos deficientes, desprovidos de autonomia, não conseguem discernir, em meio a tensão interna, o que provém de si mesmo. Não é o outro que o olha com indiferença, com repugnância, ele é que no fundo tem vergonha de sua própria situação, odeia a si mesmo. Mas é incapaz de reconhecer isso, é incapaz de reconhecer essa resistência interna, pois ela pode comprometer sua obediência.

Acaba invertendo essa percepção. A ameaça é projetada naquele que diverge da massa e do sistema.

Só a mimese se torna semelhante ao mundo ambiente, a falsa projeção torna o mundo ambiente semelhante a ela. Se o exterior se torna para a primeira o modelo ao qual o interior se ajusta, o estranho tornando-se o familiar, a segunda transpõe o interior prestes a saltar para o exterior e caracteriza o mais familiar como algo de hostil. Os impulsos que o sujeito não admite como seus e que, no entanto, lhe pertencem são atribuídos ao objeto: a vítima em potencial. Para o paranoico usual, sua escolha não é livre, mas obedece às leis de sua doença. [...] O indivíduo obcecado pelo desejo de matar sempre viu na vítima o perseguidor que o forçava a uma desesperada e legítima defesa, e os mais poderosos impérios sempre consideraram o vizinho mais fraco como uma ameaça insuportável, antes de cair sobre eles. [...] O distúrbio está na incapacidade de o sujeito discernir no material projetado entre o que provém dele e o que é alheio. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 154)

Segundo Adorno e Horkheimer, um sujeito autônomo e bem formado culturalmente, utiliza a projeção de modo positivo, inclusive durante o processo de conhecimento. Influenciados pela teoria do conhecimento de Kant, os autores defendem que entre “o verdadeiro objeto e o dado indubitável dos sentidos, entre o interior e o exterior, abre-se um abismo que o sujeito tem de vencer por sua própria conta e risco. Para refletir a coisa tal como ela é, o sujeito deve devolver-lhe mais do que dela recebe” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 155). Impossibilitado de conhecer de modo imediato a coisa-em-si (o *noumenon*), resta ao sujeito, primeiramente, preencher com sua imaginação as lacunas deixadas pela sensibilidade quanto aos aspectos dos objetos observados. Nesse processo, que Kant chamava de intuição ou apercepção pura, o sujeito projeta, naquilo que foi captado pela sensibilidade conteúdos que provém da imaginação do próprio sujeito, e produz uma primeira síntese, a *synthesis speciosa* ou figurada. Contudo, ainda “que a imaginação seja, segundo Kant, uma instância intermediária entre a sensibilidade e o entendimento, ela não é, por si só, suficiente para realizar a requerida mediação entre ambas as faculdades, porque falta às imagens [...] algo que as torne comensuráveis às categorias” (DUARTE, 2003, p. 448). Para isso, além da apercepção pura haveria um esquema transcendental que, segundo Kant, seria responsável em adequar a síntese figurativa às categorias a priori da razão pura, sob as quais o entendimento produziria uma síntese mais elaborada, denominada *synthesis intellectualis*. Desse modo, o abismo que separa o entendimento humano do *noumenon* é mediado pela projeção realizada pela apercepção e pelo esquematismo.

Porém, quando ao indivíduo falta autonomia, compreendida como maturidade racional, quando a formação do indivíduo não lhe tornou capaz de refletir e julgar adequadamente nem os objetos nem os seus próprios pensamentos, entre a sensibilidade e o entendimento ocorre a falsa projeção, pois o indivíduo confunde o que é externo com o que é

interno, confunde o alheio com o que lhe é próprio. “O eu que projeta compulsivamente não pode projetar senão a própria infelicidade, cujos motivos se encontram dentro dele mesmo, mas dos quais se encontra separado em sua falta de reflexão” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 155). Além disso, a indústria cultural, ao apresentar juízos prontos e classificados, estaria usurpando dos indivíduos o esquematismo. Adorno e Horkheimer tratam pela primeira vez sobre essa questão em *Juliette ou Esclarecimento e Moral*, segundo excurso da *Dialética do Esclarecimento*.

A homogeneidade do universal e do particular é garantida, segundo Kant, pelo “esquematismo do entendimento puro”. Assim se chama o funcionamento inconsciente do mecanismo intelectual que já estrutura a percepção em correspondência com o entendimento. [...] Sem esse esquematismo, em suma, sem a intelectualidade da percepção, nenhuma impressão se ajustaria ao conceito, nenhuma categoria ao exemplar, e muito menos o pensamento teria qualquer unidade, para não falar da unidade do sistema, para a qual porém tudo está dirigido. Produzir essa unidade é a tarefa da ciência. [...] A verdadeira natureza do esquematismo, que consiste em harmonizar exteriormente o universal e o particular, o conceito e a instância singular, acaba por se revelar na ciência atual como o interesse da sociedade industrial. O ser é intuído sob o aspecto da manipulação e da administração. Tudo, inclusive o indivíduo humano, para não falar do animal, converte-se num processo reiterável e substituível, mero exemplo para os modelos conceituais do sistema. O conflito entre a ciência que serve para administrar e reificar, entre o espírito público e a experiência do indivíduo, é evitado pelas circunstâncias. Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê *a priori* o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio. Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua produção segundo os padrões do entendimento que decidirá depois como devem ser vistas. A percepção pela qual o juízo público se encontra confirmado já estava preparada por ele antes mesmo de surgir. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 72-73)

No excurso dedicado à indústria cultural, Adorno e Horkheimer voltam a afirmar claramente sobre a usurpação do esquematismo, alegando que as produções industriais de cultura e lazer não cedem espaço à imaginação do público e – como se não bastasse o fato de que a própria constituição dos bens culturais dispensam a mediação da intuição, procurando produzir um efeito imediato – não se pode ignorar que, de diversas maneiras, reações estandardizadas são difundidas, seja através da crítica, que classifica o que é bom e o que ruim, ou através de fórmulas simplificadoras de apreciação. Essas críticas e fórmulas seriam apregoadas não só através das propagandas e comentários dos especialistas que atuavam nos programas de rádio, nos jornais e revistas, mas até mesmo através da educação corrente, que classifica e estabelece os cânones da literatura, da música, das artes plásticas e demais manifestações artísticas.

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de

modo a se ajustarem ao sistema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor, não há mais nada a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103)

Em *Elementos do antissemitismo* é possível perceber, novamente, o quanto a indústria cultural e a ciência positivista estão próximas, pois em ambas existe a preocupação em identificar, julgar, classificar e, desta forma, estabelecer o que deve ser aceito. Ambas são fruto do esclarecimento, e este, por ter sido sempre impulsionado pela preocupação com a autoconservação, tende a ser paranoico. Ou seja, mesmo o conhecimento que resulta de um procedimento considerado sadio, passando pelo esquematismo, atende ao impulso inicial da falsa projeção, impulso de dominar a natureza, pois compreende-se que os limites e os perigos que a natureza nos apresenta, ameaçam a nossa existência, podendo nos exterminar a qualquer momento. Assim, Adorno e Horkheimer “lançam, de modo curioso e radical, a ideia de que no processo de conhecimento em geral – e não apenas no distúrbio paranoide das relações sujeito/objeto – existem resquícios de comportamentos doentios que podem levar a uma recaída na paranoia” (DUARTE, 2003, p. 453). Entre o processo de conhecimento considerado sadio e o paranoico haveria apenas uma diferença de grau. A ciência, assim compreendida, teria algo de paranoico. A obsessão do investigador pelo objeto, que o leva a delimitar um campo de investigação e a destrinchar cada detalhe presente neste limitado campo, demonstra similaridade ao comportamento psicótico, daquele que persegue porque se sente perseguido. “A paranoia é a sombra do conhecimento” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 161). A inclinação a este processo alucinatório seria uma patologia inerente ao desenvolvimento dialético do esclarecimento; lamentavelmente, isso não é percebido pela maioria das pessoas. Como ocorreu com o antissemitismo nazista, que se valia de argumentações científicas, a paranoia positivista só é perceptível após se manifestar de forma muito aparente e absurda, e entre aqueles que não foram envolvidos no delírio. A reflexão, a atividade da consciência que se volta sobre si mesma, seria a única forma de se esquivar dessa tendência à paranoia ou de perceber seus traços antes que produza consequências desastrosas, como o desenvolvimento de teorias e de sistemas científicos e tecnológicos que ampliam as possibilidades de controle e domínio, que beneficiam regimes totalitaristas, que contribuem com a opressão, a intolerância e o preconceito. Nesta tarefa de promover a reflexão, a filosofia, pela sua capacidade de negação, é fundamental para esses dois filósofos.

Só o trabalho do pensamento, consciente de si mesmo, consegue escapar a esse poder alucinatório, e, segundo o idealismo de Leibniz e de Hegel, a filosofia. Ao identificar, no processo de conhecimento, como conceituais os elementos conceituais diretamente presentes na percepção e que têm por isso um carácter necessário, o pensamento recupera-os progressivamente no sujeito e despoja-os de sua força intuitiva. Nesse processo, toda etapa anterior, mesmo a da ciência, revela-se em face da filosofia, por assim dizer, como uma percepção, como um fenômeno alienado, entremeadado de elementos intelectuais desconhecidos; insistir neles, sem negação, é próprio da patologia do conhecimento. Por mais universal que seja sua atividade, quem absolutiza ingenuamente é um doente, vítima do poder ofuscante da falsa imediatidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 158-160)

De uma outra maneira, a experiência estética, segundo Adorno e Horkheimer, também pode ser um exercício de negação, de reflexão. Esta experiência de negação não decorreria de qualquer bem cultural, mas da autêntica arte, autônoma, voltada ao progresso, que tem um vínculo histórico com a realidade do seu tempo, mas que não se limita a este vínculo com o presente, como também não se reduz à “ânsia de salvar o passado como algo de vivo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38). A arte, assim compreendida, promove, entre o sujeito e o objeto, um tipo de mediação distinta daquela que, segundo a descrição de Kant, deve necessariamente passar pela sensibilidade, pela intuição e pelo entendimento, resultando, por fim, em um conceito. A linguagem da arte não é conceitual, não almeja revelar uma verdade clara e distinta, tão pouco aspira descrever a realidade com total fidelidade ao ponto de ser uma cópia idêntica e imediata desta, e isso não a torna menos significativa que a ciência, pelo contrário, o conhecimento que advém de uma verdadeira experiência estética transcende os limites dos sentidos e da razão, seria uma “espécie de *antecipação figurada insuficiente* do que seja o absoluto [a coisa-em-si]” (FREITAS, 2003, p. 45). A obra de arte, como finalidade sem fim, como um enigma insuperável, recusa a pretensão contida na paranoia do esclarecimento, de tudo decifrar, compreender e controlar, e, dessa forma, desnuda esse enrijecimento e a violência que ele inflige sobre o sujeito e o objeto.

Todavia, a negação promovida pela filosofia e pela arte é neutralizada pela formação cultural vigente, que permeia toda sociedade, após o processo de secularização que, gradativamente, atribuiu ao positivismo e à indústria cultural a incumbência de mistificação da massa. Tamanha é a força desta racionalização do mundo, desta determinação da formação cultural, que “qualquer procedimento que tente combatê-la sendo absolutamente diferente dela em seus métodos é simplesmente negado em virtude da globalização do processo, e conseqüentemente anulado em sua força de contestação” (FREITAS, 2003, p. 40). Em toda parte os indivíduos se deparam com valores, normas e exigências que os obrigam a aprender, a assimilar e, conseqüentemente, reproduzir as instruções que determinam não só as técnicas úteis ao trabalho, como os comportamentos morais e até o reconhecimento e os modos de

apreciação dos bens culturais. Essa formação utilitarista, que atende à preocupação com a autoconservação, descarta tudo o que lhe parece supérfluo, elimina tudo o que possa ameaçar à manutenção do *status quo*, por conseguinte proscree as possibilidades libertadoras, inclusive a incultura, na qual haveria um certo espírito crítico; pois é natural que o indivíduo desconfie e menospreze aquilo que ele não consegue compreender. Esse tipo de formação cultural – que se faz de verdades prontas, que se impõe como fruto do espírito objetivo – foi tratada pela primeira vez por Adorno e Horkheimer na seção VI de *Elementos do antissemitismo*. Eles a chamaram de semiformação (*Halbbildung*).

A tendência à falsa projeção é tão fatalmente inerente ao espírito que ela, esquema isolado da autoconservação, ameaça dominar tudo o que vai além dela: a cultura. A falsa projeção é o usurpador do reino da liberdade e da cultura; a paranoia é o sintoma do indivíduo semicultivado [ou semiformado]. [...] Uma semicultura [ou semiformação] que, por oposição à simples incultura, hipostasia o saber limitado como verdade não pode mais suportar a ruptura entre o interior e o exterior, o destino individual é a lei social, a manifestação e a essência. [...] Os sistemas obscuros realizam hoje o que o mito do diabo da religião oficial permitia aos homens na Idade Média: a atribuição arbitrária de um sentido ao mundo exterior, atribuição essa que o paranoico também faz em seu isolamento segundo um esquema privado, que não é partilhado por ninguém e que por isso mesmo parece rigorosamente louco. [...] Assim naufraga essa auto-reflexão do espírito que se opõe à paranóia. Finalmente, sob as condições do capitalismo tardio, a semicultura converteu-se no espírito objetivo. [...] A emancipação individual e social da dominação é o movimento contrário à falsa projeção [...] (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 161; 163; 164)

Desde a mais tenra idade, os indivíduos são submetidos em uma segunda natureza e nela são educados para aceitar as instruções e “verdades” difundidas pela ciência positivista e pela indústria cultural sem submetê-las a nenhum questionamento sério. Essas duas esferas do esclarecimento funcionam como tutoras da massa, e, assim, sucumbem a imaginação, o esquematismo e, conseqüentemente, a autonomia. Uma educação que não esteja voltada à autonomia dos indivíduos não cumpre integralmente o seu papel formador, por isso se trata de uma semiformação. A liberdade do sujeito semiformado se restringe à escolha das opções apresentadas pelo positivismo, pela indústria cultural e até pelas políticas vigentes. Por exemplo, difunde-se a necessidade de escolher um dos modelos de carro, mas a opção de viver sem carro é omitida, impossibilitada ou rotulada como um sinal de fracasso. A predileção por um dos gêneros musicais apregoados é tão habitual que se tornou parte indissociável da identidade dos indivíduos. Por isso, o indivíduo que não tem predileção musical é considerado um empedernido, enquanto aquele que critica as opções difundidas e aprecia artistas ou gêneros musicais excluídos pela indústria da música é visto como um sujeito bizarro ou um elitista. “A resistência é encarada como um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir, como falta de sinceridade do pseudo-intelectual, pois qual é a

peessoa normal que poderia se colocar contra essa música normal?” (ADORNO, 1986, p. 142). De modo semelhante, julga-se como anormal, como um mau cidadão, quem se nega a escolher um dos candidatos que participam do processo eleitoral ou se opõe às tendências políticas. A democracia, portanto, se reduz a ter que dizer “sim” ou “não”, escolhendo ao menos uma das opções apresentadas. Na última seção de *Elementos do antissemitismo*, esse aspecto do comportamento da massa é denominado como “mentalidade do *ticket*”; tal aspecto não seria uma exclusividade do nazismo, estaria presente no comportamento daqueles que vivem de acordo com o bloco de orientações capitalistas, como também no comportamento daqueles que aderiram às propostas progressistas do bloco comunista.

A psicologia antisemita foi, em grande parte, substituída por um simples “sim” dado ao *ticket* fascista, ao inventário de slogans da grande indústria militante. [...] De fato, ficou provado que as chances do antissemitismo são tão grandes nas regiões sem judeus como até mesmo em Hollywood. A experiência é substituída pelo clichê e a imaginação ativa na experiência pela recepção ávida. Sob pena de uma rápida ruína, os membros de cada camada social devem engolir sua dose de orientações. Eles têm de se orientar tanto no sentido de se informarem sobre os modelos de aviões mais recentes, quanto no sentido da adesão a uma das instâncias dadas do poder. [...] As etiquetas são coladas: ou se é amigo, ou inimigo. [...] a humanidade continua dividida num pequeno número de blocos armados. Esses blocos competem entre si mais desapietadamente do que jamais o fizeram as firmas [...] A mentalidade do *ticket*, produto da industrialização e de sua propaganda, adapta-se às relações internacionais. A escolha do *ticket* comunista ou do *ticket* fascista depende da impressão que o Exército Vermelho ou os laboratórios do Ocidente deixam no indivíduo. [...] A aparência ficou tão espessa que a possibilidade de devassá-la assumiu o caráter de alucinação. Escolher um *ticket*, ao contrário, significa adaptar-se a uma aparência petrificada como uma realidade e que se prolonga a perder de vista graças a essa adaptação. Por isso mesmo, quem hesita se vê proscrito como um desertor. [...] Hoje, os indivíduos recebem do poder seus *tickets* já prontos, assim como os consumidores que vão buscar seu automóvel nas concessionárias da fábrica. O senso de realidade, a adaptação ao poder, não é mais resultado de um processo dialético entre o sujeito e a realidade, mas é imediatamente produzido pela engrenagem da indústria. [...] A base da evolução que conduz à mentalidade do *ticket* é, de qualquer modo, a redução universal de toda energia específica a uma única forma de trabalho, igual e abstrata, do campo de batalha ao estúdio cinematográfico. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 165-166; 168-170)

Os indivíduos não são preparados para assumirem a responsabilidade de pensarem por si mesmos. A semiformação atrofia a imaginação, usurpa a capacidade de esquematizar e, assim, não permite que o sujeito semiformado seja capaz de experienciar, julgar e agir sem a orientação de outrem. Submetida a uma heteronomia programada, a massa, diante dos tickets disponíveis, se regozija com o que lhe é ofertado, pois, aparentemente, não lhe resta mais nada a fazer. Feita a escolha, o indivíduo agarra-se cegamente à sua decisão, despendendo todo tipo de esforço para agir de acordo com o inventário de instruções do ticket escolhido, como que para se sentir em conexão com aqueles que igualmente aderiram a este ticket e, quem sabe, desta maneira lograr uma identidade. Cada classe social, cada estilo de vida, cada grupo, “clã”, “tribo”... submete seus membros a um conjunto de orientações. Os atuais livros

de auto-ajuda, contrariando o próprio conceito, expressam o nível de dependência em que vive a massa, pois funcionam como “manuais de instrução”, apresentando títulos como: “Aprenda a ser respeitado!”, “Como se tornar uma pessoa de sucesso?!”, “O segredo da felicidade.” etc. Do modo que é ideologicamente sustentada, a suposta liberdade oferecida pelo capitalismo permite que todo e qualquer indivíduo escolha o seu estilo de vida, desde que possa pagar por ele. É obvio que, para não comprometer o sistema, esses estilos de vida são cuidadosamente monitorados pelas pesquisas. Aquele que decide resistir e trilhar seu próprio caminho, se é que isso é plenamente possível, passa a ser visto como um desajustado, condenado ao opróbrio. Entretanto, a simples oposição ao capitalismo não implica imediatamente em uma vida autônoma. Diante da rigidez das normas e restrições impostas pelas convenções comunistas, Adorno e Horkheimer observaram que aqueles que seguem fielmente às diretrizes ditas progressistas também estão subjugados à heteronomia e, conseqüentemente, também demonstram furor contra tudo o que lhes pareça ameaçador e divergente. “É verdade que os indivíduos psicologicamente mais humanos são atraídos pelo *ticket* progressista, contudo a perda progressiva de experiência acaba por transformar os adeptos do *ticket* progressista em inimigos da diferença. Não é só o *ticket* antissemita que é antissemita [...] (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 170-171). Assim, por meio dessas observações a cerca do excurso *Elementos do antissemitismo*, fica claro que para Adorno e Horkheimer o processo que gerou o antissemitismo nazista – “de expropriação das instâncias internas de decisão e mesmo de percepção da realidade que caracterizaram, no passado, o sujeito autônomo” (DUARTE, 2007, p. 75) – é idêntico ao processo responsável pela subordinação da massa às propostas apresentadas conjuntamente pelo positivismo e pela indústria cultural; processo que, de igual maneira, opera por trás da irrefletida obediência aos comandos comunistas.

XVI. *The NBC Music Appreciation Hour*: a ideologia por trás das iniciativas de democratização da cultura.

Torna-se evidente que um amplo acesso às mais variadas informações e aos diversos bens culturais não elimina a desigualdade, mantida agora não mais entre quem tem e quem não tem acesso, mas entre quem dita e quem obedece aos *tickets*. É por isso que Adorno e Horkheimer defendem a controversa ideia de que durante o capitalismo liberal o tratamento dado à arte era mais louvável, pois, dadas as condições em que eram apreciadas, as obras artísticas contribuíam com o exercício da percepção e reflexão autônomas, ainda que esta autonomia fosse um privilégio de uma minoria, necessariamente culta e rica. Segundo os

autores, o barateamento das obras de arte – por meio da fotografia e da indústria fonográfica, por exemplo – não cumpre com a esperada democratização, porque reduzidas ao valor de troca, as obras são convertidas em meros bens culturais, vendidos ou expostos juntos com as instruções que regulam o valor e a apreciação destes bens. Ou seja, da maneira como é promovido, o acesso direto aos bens culturais não elimina ou diminui, na massa, a dependência de orientações, nem sequer favorece um verdadeiro crescimento intelectual e humanístico, pelo contrário, este acesso deprava o valor intrínseco das obras e, atendendo a fins utilitaristas, contribui com o processo de semiformação, reforçando a obediência a determinados preceitos e a inócua admiração ao cânone de obras e artistas. Os preceitos, as obras e os artistas assumem o papel que outrora era desempenhado pela religião. O cetro é transposto de uma autoridade à outra. Sob o totalitarismo da administração empreendida, os indivíduos são expropriados até da aparelhagem psíquica, isto é, a censura interna – realizada pelo ego e superego – é substituída pela censura externa, substancializada pelos modelos teóricos, pelos grêmios e associações, pelas “obras-primas” e pelas “estrelas”.

Atualmente, as obras de arte são apresentadas como os *slogans* políticos e, como eles, inculcadas a um público relutante a preços reduzidos. Elas tornaram-se tão acessíveis quanto os parques públicos. [...] A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara. [...] A arte manteve o burguês dentro de certos limites enquanto foi cara. Mas isso acabou. [...] Na indústria cultural, desaparecem tanto a crítica quanto respeito: a primeira transforma-se na produção mecânica de laudos periciais, o segundo é herdado pelo culto desmemoriado da personalidade. [...] A decisão que o indivíduo deve tomar em cada situação não precisa mais resultar de uma dolorosa dialética interna [...] As associações e as celebridades assumem as funções do ego e do superego, e as massas, despojadas até mesmo da aparência da personalidade, deixam-se modelar muito mais docilmente segundo os modelos e palavras de ordem dadas, do que os instintos pela censura interna. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 132-133; 167)

Destarte, as iniciativas de democratização da cultura não cumprem o que prometem, seja porque ignoram a semiformação ou porque, intencionalmente, fazem parte deste tipo de formação. Por conseguinte, não se preocupam em prover à massa o conhecimento necessário para julgar de modo autônomo o valor cultural e artístico das obras, nem mesmo as condições necessárias para uma verdadeira experiência estética. Mesmo quando visam fornecer conhecimento, essas iniciativas tendem a se prender em “clichês”, resultando em fetichismos. Foi o que Adorno observou em 1938, ao analisar o programa de rádio *The NBC Music Appreciation Hour*. O público alvo do programa eram as crianças e jovens das escolas norte-americanas que não tinham condições financeiras de frequentar as salas de concerto e não eram apreciadores da “grande música”. A suposta intenção do programa era difundir a

“música clássica” e educar os ouvintes a apreciá-la. O rádio, assim entendido, estaria democratizando a música de concerto. Porém, apesar do aparente esforço da NBC (*National Broadcasting Company*), que arcava com os gastos do programa sem auxílio de patrocínio, de acordo com Adorno, o programa não promovia uma verdadeira aproximação do público com este gênero musical. Transmitido duas vezes por semana, às sextas e aos sábados, o programa contava também com um material impresso distribuído para os alunos e professores. Adorno analisou tanto o conteúdo das transmissões quanto o do material impresso e observou que, ainda que houvessem algumas boas ideias, de modo geral a concepção de apreciação difundida pelo programa estava centrada no efeito da música sobre os ouvintes e no reconhecimento irrefletido dos cânones de obras e artistas. Assim sendo, o programa inculcava nos alunos um tipo de apreciação que condiz com o que Adorno chama de regressão da audição. Como indícios desta concepção regredida de apreciação, o filósofo apontou algumas metas e diretrizes do programa para com a educação musical dos alunos: o desenvolvimento da percepção que permite diferenciar os timbres dos instrumentos e, conseqüentemente, reconhecê-los; a capacitação da aptidão em dissociar o tema principal (melodia) da orquestração e, a partir da melodia reconhecer as obras consideradas “clássicas”; o desenvolvimento do hábito de criar imagens inspirados pelos sons ouvidos (tal como na música descritiva¹⁷); a valorização da harmonia tradicional e a recriminação das dissonâncias, entendidas como algo “não natural”; a promoção da compreensão das formas musicais por meio de fórmulas (para Adorno, essa é uma prática reducionista, porque essas fórmulas não abarcam os aspectos que caracterizam verdadeiramente as formas musicais; a forma sonata,

¹⁷ “Música descritiva ou programática é a que ‘conta uma história’ ou, de certa forma, se vale de meios para suscitar imagens na mente do ouvinte” (BENNETT, 1998, p. 79). Na renascença, algumas composições passaram a conter em suas partituras descrições verbais para cada uma das seções, como na obra *A Batalha*, de William Byrd, que consta: “situação dos soldados”, “marcha da infantaria”, “marcha da cavalaria”, “a retirada”, “gala da vitória”, entre outras informações. Em *As quatro estações*, conjunto de quatro concertos para violino e orquestra do compositor barroco Antonio Vivaldi, em que cada uma representa uma das estações do ano (Primavera – Concerto n° 1 em Mi maior, Verão - Concerto n° 2 em Sol menor, Outono – Concerto n° 3 em Fá Maior, e Inverno – Concerto n° 4 em Fá menor), um soneto ilustrativo sobre a respectiva estação foi impresso nas partituras dedicadas ao primeiro violino. “Mas foi durante o século XIX, com os compositores românticos procurando associar a música a pintura e com a literatura, que a ideia da descrição musical se tornou um importante gênero. [...] Há três tipos principais de música programática ou descritiva para orquestra: a sinfonia descritiva, a abertura de concerto e o poema sinfônico” (BENNETT, 1998, p. 79). Distinta da música programática, a música pura, ou música absoluta, não se destina à descrição de imagens ou histórias existentes ou elaboradas independentes da música que lhes descreve, de modo que tais imagens e histórias também poderiam ser descritas verbalmente. Nas boas obras de música pura, segundo Adorno, uma verdade única e inefável é expressada, a qual pode e deve ser interpretada através de conceitos filosóficos, mas esses conceitos são incapazes de apreender plenamente essas verdades, que transcendem a linguagem verbal.

por exemplo, não se resumiria à fórmula A-B-A, exposição-desenvolvimento-reexposição); a associação da vida dos compositores com as suas obras musicais (o equívoco estaria na irrelevância dos fatos abordados ou na argumentação que apontava a aprovação pública e o sucesso financeiro como evidências da genialidade musical do compositor); entre outras coisas. A educação musical promovida pelo programa visava o que Adorno, por vezes, chamou de audição atomística, na qual o ouvinte procede com os elementos sonoros tal como um pesquisador que disseca um corpo, separando metodicamente as partes. O problema deste tipo de audição é que o ouvinte, embora possuindo extrema capacidade de destrinchar, é incapaz de compreender o todo. Dessa maneira, o público permanecia longe da verdade expressa em cada uma das obras sérias. Mesmo assim, o programa obteve grande aprovação e sucesso junto à sociedade, e manteve-se no ar de 1928 a 1942. “Esse programa atingiu no ano de 1937, segundo consta, cerca de 7 milhões de estudantes de 70 mil escolas dos Estados Unidos” (CARONE, 2003, p. 478). Uma prova do êxito do *The NBC Music Appreciation Hour* foi a popularidade alcançada pelo músico alemão, Walter Johannes Damrosch, contratado pela NBC para reger a orquestra da emissora durante as transmissões do programa, realizadas ao vivo. Por ano, ele recebia em média 50 mil cartas dos alunos. A estratégia publicitária adotada pela NBC, transformou Damrosch em uma “estrela” e a ele atribuiu a tarefa de ser o embaixador da música de concerto nos Estados Unidos. Entretanto, as músicas executadas pela orquestra da NBC, sob a regência de Damrosch, eram arranjos que não se prendiam às obras originais. Na época, principalmente nos Estados Unidos, era muito comum essa prática de fazer arranjos das músicas, tanto na esfera popular quanto na séria. Essa prática era justificada de diferentes maneiras, ora alegando a modernização da linguagem, ora a simplificação, ora a sofisticação... Contudo, nota-se que o único objetivo era tornar a música mais atraente e menos complexa, de modo que pudesse servir à descontração. Esses arranjos costumavam eliminar as polifonias, fazendo da orquestração um mero pano de fundo, ainda que glamoroso e colorido. Desse modo, os holofotes voltavam-se para uma única melodia e, conseqüentemente, para o instrumento ou cantor que a estivesse executando. Sobre isso, Adorno escreveu em *O fetichismo na música...*:

A prática dos arranjos estendeu-se e amplia-se continuamente nas mais diversas dimensões. Primeiramente apodera-se do tempo. [...] Em segundo lugar, a técnica do arranjo se converte no princípio da colorística. [...] Invocam toda espécie de motivos para justificar os arranjos. [...] é imperioso aceitar que a prática dos arranjos musicais se tem imposto em virtude de motivos *sui generis*. Antes de mais nada, o objetivo visado é tornar assimilável a grande música distante do homem, que sempre possui traços de caráter público, não privado. O homem de negócios, que volta para casa exausto, consegue digerir e até fazer amizade com os clássicos “arranjados”. [...] O processo de coisificação radical produz a sua própria aparência de imediatidade e intimidade. Inversamente, a dimensão do íntimo, precisamente por

ser excessivamente sóbrio, é exagerada e explorada pelos “arranjos”, e colorida. [...] O embelezamento artificial e a exaltação do individual fazem desaparecer os traços de protesto [...] da mesma forma como na intimização do que é grande se perde a contemplação da totalidade, na qual encontrava o seu limite a má imediatidade na grande música. [...] ridículo se apresenta o *Preislied* dos *Mestres Cantores*, quando executado por uma simples orquestra de cordas. Na monocromia perde objetivamente a articulação que lhe dá plasticidade na partitura original de Wagner. Entretanto, precisamente por esse motivo, se torna plástico para o ouvinte que não mais necessita compor o corpo da canção com diferentes cores [esforço necessário à autêntica experiência estética dessa obra], mas pode abandonar-se tranquilamente ao som da melodia dominante, única e ininterrupta. (ADORNO, 1999, p. 82-84)

Sendo assim, tanto o material impresso quanto as transmissões procuravam simplificar a apreciação e despertar nos alunos o interesse pela música de concerto, sugerindo e ressaltando os efeitos que esse tipo de música oferece, prometendo prazer e diversão a quem seguisse o modelo de escuta proposto. “Este é, sem dúvida, o ponto principal da crítica de Adorno ao programa de educação musical pelo rádio: se o efeito é o propósito da música séria, então a ‘boa música’ é aquela que satisfaz o ouvinte e nada exige dele” (CARONE, 2003, p. 486-487). Como já vimos, Adorno não recusa os efeitos, apenas entende e defende que eles devem contribuir com a concepção do todo, caso contrário, dissociados e tratados como ponto de partida e de chegada da apreciação, os efeitos conduzem a uma escuta banal, que não requer um grande esforço; e assim o ouvinte, quando se entrega aos convites puramente sensuais dos efeitos, abandona a reflexão e com a audição só almeja se “deliciar” com esses detalhes. O programa de educação musical da NBC pouca ou nenhuma relevância dava à compreensão intelectual da música, muito menos educava os alunos para interpretar com autonomia a linguagem musical. No entanto, o programa promoveu um crescente interesse pela música de concerto, embora o interesse não estivesse voltado ao valor intrínseco das obras, mas às sensações que poderiam ser experienciadas ou ao prestígio que este tipo de conhecimento poderia conferir. Logo, segundo a análise de Adorno, em vez de formar genuínos apreciadores da “grande música”, o programa apenas ampliou o público consumidor deste gênero musical e, conseqüentemente, aumentou a audiência da NBC e a venda de discos. Essa análise deixa de parecer exagerada quando se atina ao fato de que a rede NBC de radiodifusão pertencia à RCA (*Radio Corporation of America*), empresa norte-americana que produzia rádios, vitrolas e discos, e que as duas empresas eram dirigidas por David Sarnoff, célebre empresário notabilizado por suas inovações no campo do rádio e da televisão. As intenções ficam ainda mais explícitas quando se observa que a maioria das obras apresentadas nas transmissões do *Music Appreciation Hour* estavam disponíveis em discos, gravados pela RCA Victor, sob a regência de Toscanini. Considerando os dados obtidos em uma pesquisa realizada da década de 1940 sobre os ouvintes da estação de rádio

estadunidense WNYC, Edward A. Suchman chegou a uma conclusão muito semelhante à de Adorno:

“Há poucas dúvidas sobre o rádio estar criando novos ouvintes. Mas não há razão para acreditar que as coisas vão bem. A evidência aponta para a construção de um pseudo-interesse pela música no rádio. Sinais de uma verdadeira compreensão estão faltando. Familiaridade, sem compreensão, parece ser o resultado. A música é ouvida para o relaxamento romântico ou excitação, sem qualquer preocupação pelo desenvolvimento ou as relações da música. Em outras palavras, o rádio não faz o trabalho do educador, embora crie uma situação favorável aos seus esforços.” (SUCHMANN, 1941, p. 179 apud CARONE, 2011, p. 165)

A música e as demais artes são tratadas pela indústria cultural como um bálsamo, algo que a massa, em seu tempo livre, possa desfrutar e se recompor dos desgastes sofridos no trabalho e nas outras instâncias da vida, danificada pelo sistema. Esse tratamento mantém o interesse do público voltado unicamente aos benefícios que cada obra de arte pode oferecer, seja pelo seu efeito ou pelo *status*. O caráter cognoscente da arte não é adequadamente explorado. A reflexão durante a apreciação chega a ser recriminada, argumentam que o excesso de intelectualismo obstrui a apreensão da essência da obra. Por vezes, como fez o programa de educação musical da NBC, a atividade mental é aceita e instigada, mas a tornam inócua quando asseveram que a sua finalidade é tornar a apreciação ainda mais divertida. Assim, infelizmente, os programas educacionais, de modo geral, não contribuem com uma autêntica formação cultural, apenas apresentam os bens culturais, elogiam suas qualidades e fornecem informações básicas que possibilitam que esses bens sejam superficialmente e inadequadamente provados. Este procedimento não se restringe à música, estende-se às demais áreas do saber. Realizam-se exposições gratuitas com obras dos grandes pintores e escultores. Coleções de livros com clássicos da literatura e da filosofia são vendidas a preços bem acessíveis. A erudição é aparentemente valorizada, e por todo canto exalta-se a importância da cultura. Porém, essas ações, diferente do que se difunde e se espera, não democratizam a cultura elevada. Elas são ineficazes para prover aos indivíduos a capacidade de vivenciar uma verdadeira experiência estética, não favorecem um profundo crescimento intelectual e, jamais, contribuem com o desenvolvimento de um juízo crítico autônomo. Apesar de estarem tão próximos fisicamente das grandes obras culturais, os indivíduos semiformados permanecem muito aquém da consciência das verdades imanentes nas obras. Portanto, “em termos quantitativos, têm-se mais acesso à cultura atualmente do que em outros períodos da história. [Adorno] Assevera, entretanto, que o maior acesso às informações é grandemente neutralizado pela decrescente capacidade de processá-las inteligentemente” (DUARTE, 2007, p. 92).

XVII. Semiformação e negação determinada.

A semiformação atinge os indivíduos quando o mercado de trabalho exige que obtenham saberes técnicos específicos, quando os meios de comunicação ressaltam a utilidade das novidades tecnológicas e insistem que é necessário adquirí-las e aprender a manuseá-las, e quando orientações básicas são incutidas a fim de que os bens culturais sejam minimamente compreendidos e, por consequência, consumidos. A semiformação é o baluarte da ideologia vigente, pois remete e mantém a consciência dos indivíduos em uma segunda natureza artificial. Os indivíduos podem até perceber que algo está sendo ocultado, mas a maioria é incapaz de sair desta caverna, porque o embrutecimento e a semiformação impedem que se tenha, de modo suficiente, energia e conhecimento para percorrer esse caminho. Assim, impotentes ao desafio de se tornarem autônomos, os indivíduos se esforçam por esquecer, ocultar, reprimir, a sensação de que há algo a mais; e se entregam à diversão que desobriga à reflexão.

Neste contexto, o indivíduo que consegue resguardar sua autonomia, e permanece refletindo e avaliando criticamente o mundo ao seu redor, não é um resignado, mesmo que nada faça além de pensar, mesmo que esteja submetido à ordem vigente. Pois pensar com autonomia equivale a dizer não à semiformação. Frente a essas considerações, não seria o caso de desenvolver uma educação voltada à crítica da semiformação, que promova uma negação determinada? “A negação determinada é o que podemos fazer no plano do já dado em direção ao porvir. Para Adorno essa negação seria efetivamente posta como ‘única possibilidade’ que ainda resta à formação [...]” (MAAR, 2003, p. 469).

Um programa de formação voltado à negação determinada deve compreender uma crítica às formas de apreciação propagadas pela indústria cultural, ou seja, uma reeducação da sensibilidade e reflexão sobre as artes, entre elas, a música. Contudo, esse tipo de iniciativa pode encontrar objeção por parte daqueles que admiram as manifestações culturais populares que se desenvolveram intuitivamente, espontaneamente, em meio aos hábitos e crenças do povo. Estes tendem a questionar e até condenar os programas de educação musical, e artísticas de modo geral, porque temem que estes programas podem aniquilar a seiva criadora desta cultura popular ou podem torná-la pobre e artificial, pois o habitual esforço por enquadrar essas manifestações artísticas em teorias resultaria na submissão dos artistas e do público aos limites e juízos encarnados nas leis destas teorias. Para Adorno, essa preocupação talvez fosse legítima em uma época em que coexistiam a arte elevada e a arte leve como esferas muito distintas, cujos os modos de apreciação eram radicalmente diferentes, e,

consequentemente, desempenhavam papéis díspares nos meios sociais onde eram cultivadas. A arte leve, como expressão que canaliza os instintos e as emoções e que não se intimida com as sanções advindas da moralidade, da religião ou das teorias estéticas, teria subsistido até o início do século XX, nos guetos das grandes cidades, nas zonas rurais e demais áreas mais afastadas do cosmopolitismo. A distância e a incultura preservavam essas manifestações culturais da inclinação do esclarecimento de tudo dominar e submeter à ordenação racional, que reprime e aniquila os instintos e as emoções. Esta inclinação foi denunciada e criticada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia no espírito da música*, para quem, a partir de Sócrates, o espírito ordenador apolíneo consolidou-se como o cerne da cultura ocidental e a tradição, que sobre essa perspectiva se erigiu, se incumbiu de proscreever os instintos e emoções presentes no simbolismo trágico do espírito dionísio. “Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é precisamente a força criadora-afirmativa e a consciência se porta como crítica e dissuasiva, em Sócrates é o instinto que se torna crítico e a consciência, criadora – uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*” (NIETZSCHE, 1999, p. 35). Tendo isso em vista, é inegável a relevância da preocupação com os possíveis danos de uma educação musical e artística. Porém, Adorno constatou que em sua época até mesmo as áreas mais remotas do planeta não estavam livres das influências difundidas pela imprensa escrita, pelo rádio, pelo cinema e, posteriormente, pela TV. Estas regiões recônditas já sofriam também com a semiformação.

Hoje as zonas rurais são sobretudo focos de semicultura [semiformação]. O mundo pré-burguês de idéias, essencialmente vinculado à religião tradicional, se rompeu ali subitamente, o que muito se deve aos meios de comunicação de massa, em especial o rádio e a televisão. O campo foi conquistado espiritualmente pela indústria cultural. No entanto, o apriori do conceito de formação propriamente burguês, a autonomia, não teve tempo algum de constituir-se e a consciência passou diretamente de uma heteronomia a outra. No lugar da autoridade da Bíblia, se instaura a do domínio dos esportes, da televisão e das "histórias reais", que se apóiam na pretensão de literalidade e de facticidade aquém da imaginação produtiva. [...] Para uma ação mais próxima é urgente uma política cultural socialmente reflexiva — e, ainda assim, pouco seria central no que diz respeito à semiformação cultural. (ADORNO, 2005, p. 05-06)

Considerando o nível em que se encontra a globalização no início deste século XXI, fruto dos avanços na telefonia, da comunicação via satélite, do desenvolvimento das tecnologias digitais e, sobretudo, do surgimento da internet, podemos imaginar que o pesquisador que se compromete a encontrar povos que conservaram a pureza da sua cultura popular, mantendo-a intocada pelas ingerências da indústria cultural e do positivismo, se deparará com um trabalho hercúleo e incerto. Parece que nada, ou quase nada, escapa à administração da cultura. Sempre que surge alguma nova forma de expressão cultural e

artística, logo se esforçam em integrá-la ao sistema. A integração não só contribui com os lucros da indústria cultural, como também neutraliza qualquer força opositora que possa haver nesta expressão cultural. Além dos exemplos já citados, como o do movimento punk e do movimento hippie, mais recentemente esse tipo de subsunção também se deu com o rap e o hip-hop. Ou seja, todas manifestações culturais, de todas as instâncias, classes e regiões do mundo, estão submetidas, ou suscetíveis a se submeter, à heteronomia programada pela formação cultural hegemônica. Por isso, enquanto a consciência dos indivíduos permanecer submetida à semiformação positivista e aos padrões estéticos difundidos pela indústria cultural, uma educação voltada à consciência de classe e à posse dos meios de produção, não seria capaz, segundo Adorno, de promover a autonomia dos indivíduos, nem sequer reduziria o grau de dependência destes. Assim, a emancipação necessita de uma educação voltada à crítica da semiformação vigente, necessita de uma negação determinada. Mas, é necessário, juntamente com a crítica da semiformação, desenvolver uma crítica contundente ao *modus operandi* da sociedade como um todo, pois em uma sociedade que opera de acordo com um certo darwinismo, que estimula a competição, aviltando a fraqueza dos explorados e enaltecendo o triunfo dos mais fortes, a formação cultural tende a se converter em mais um instrumento de diferenciação, de *status*, e assim, mesmo que esteja oficialmente voltada à autonomia, esta formação pode não apresentar resultados reais se os indivíduos formados estiverem interessados apenas nos benefícios particulares que esta formação lhes oferece. Uma genuína formação cultural só seria possível, de acordo com Adorno, em uma sociedade livre e igualitária, na qual não haveria motivos para que os indivíduos encarassem seus semelhantes como inimigos, na qual não houvesse a paranoia com a auto-conservação – que decorre na preocupação com o sucesso e no medo do fracasso. Livre de tais preocupações, o indivíduo poderia se dedicar unicamente ao desenvolvimento crítico e autônomo da sua consciência.

A formação devia ser aquela que dissesse respeito — de uma maneira pura como seu próprio espírito — ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência, ainda que não tivesse deixado de atuar na sociedade e sublimasse seus impulsos. A formação era tida como condição implícita a uma sociedade autônoma: quanto mais lúcido o singular, mais lúcido o todo. Contraditoriamente, no entanto, sua relação com uma práxis ulterior apresentou-se como degradação a algo heterônimo, como percepção de vantagens de uma irresolvida *bellum omnium contra omnes* [“A guerra de todos contra todos.”]. Sem dúvida, na idéia de formação cultural necessariamente se postula a situação de uma humanidade sem status e sem exploração. Quando se denigre na prática dos fins particulares e se rebaixa diante dos que se honram com um trabalho socialmente útil, trai-se a si mesma. Não inocenta por sua ingenuidade, e se faz ideologia. Se na idéia de formação ressoam momentos de finalidade, esses deveriam, em conseqüência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre. No modelo liberal, isso seria tanto melhor atingido quanto mais cada um estivesse formado por

si mesmo. E quanto menos as relações sociais, em especial as diferenças econômicas, cumprem esta promessa, tanto mais energicamente se estará proibido de pensar no sentido e na finalidade da formação cultural. Nesse sentido, nem se pode denunciar que ela, sozinha, não garante uma sociedade racional. Não se quer liberar a esperança, desde o princípio enganosa, de que ela poderia extrair de si mesma e dar aos homens o que a realidade lhes recusa. O sonho da formação — a libertação da imposição dos meios e da estúpida e mesquinha utilidade — é falsificado em apologia de um mundo organizado justamente por aquela imposição. No ideal de formação, que a cultura defende de maneira absoluta, se destila a sua problemática. (ADORNO, 2005, p. 04-05)

Infelizmente, esta sociedade livre e autônoma não existe, a não ser na ideologia que sustenta que a oferta de educação a todos equaliza as oportunidades, que um “indivíduo formado” é um excluído a menos, que o êxito depende unicamente do esforço individual e que, por fim, os indivíduos são livres para se servirem dessas oportunidades e buscar a prosperidade. Assim, um programa educacional se degenera em ideologia, não só quando ignora a semiformação, mas também quando ignora a mistificação da massa, que se dá através da indústria cultural e do positivismo, e a insaciabilidade do capitalismo, assim como suas danosas consequências sociais, psicológicas e até ecológicas. Nas condições vividas no capitalismo tardio, a formação cultural, isolada, por melhor que seja, não produz efeitos profundamente significativos à emancipação. “No entanto, é ainda a formação cultural tradicional, mesmo que questionável, o único conceito que serve de antítese à semiformação socializada, o que expressa a gravidade de uma situação que não conta com outro critério, pois descuidou-se de suas possibilidades” (ADORNO, 2005, p. 07). Seria necessário uma reforma radical, que atingisse as relações sociais, a política, a economia, as ciências e as artes. Mas, enquanto esse plano de promover uma reforma radical em todas as instâncias da vida humana for o desejo de poucos, uma mera utopia, o que nos cabe é resistir e promover a negação determinada onde for possível.

XVIII. A cumplicidade e a simbiose entre as vias fomentadoras de autonomia e criticidade.

Adorno se dedicou a analisar e identificar possíveis vias fomentadoras de autonomia e criticidade presentes na educação (*Bildung*), na filosofia e na arte. Quanto à educação, sugeriu que os professores criem situações que propiciem aos alunos uma relação direta com o objeto estudado, que estimule a mediação entre a sensibilidade e o entendimento, ao invés de dispensá-la com a apresentação de respostas prontas. A mediação resgataria a concepção da experiência como um processo auto-reflexivo, a experiência formativa. A educação que preza a experiência particular pode, e deve, propiciar uma interpretação dialética da história, diante da qual cada indivíduo se reconheça não só como fruto de um processo histórico, mas também

como sujeito, capaz de avaliar com autonomia tudo que o cerca, assumindo a liberdade e a responsabilidade de negar e reelaborar o que está posto.

Por isto, justamente, este método da formação crítica é “negativo”: o que é torna-se efetivamente o que é pela relação com o que não é. O dinamismo do processo é de recusa do existente, pela via da contradição e da resistência. [...] O conteúdo da experiência formativa não se esgota na relação formal do conhecimento – das ciências naturais, por exemplo – mas implica uma transformação do sujeito no curso do seu contato transformador com o objeto na realidade. Para isso se exige tempo de mediação e continuidade, em oposição ao imediatismo e fragmentação da racionalidade formal coisificada, da identidade nos termos da indústria cultural. (MAAR, 1995, p. 25)

Por meio da experiência formativa, a educação desenvolveria nos indivíduos o mesmo tipo de consciência exigida pela teoria crítica e pela arte radical contemporânea. Voltadas para a negação determinada, a educação, a teoria crítica e a arte autônoma, por meios diferenciados, resguardam a experiência subjetiva, instigam a reflexão, desenvolvem o juízo crítico e propiciam a autonomia. É viável e necessário tecer entre elas o mesmo grau de cumplicidade que há entre as diversas instâncias do capitalismo tardio: a semiformação, o positivismo, a indústria cultural, a publicidade, a economia... Assim como estas últimas compelem os indivíduos à coisificação e à sujeição ao sistema, as primeiras contribuem com a resistência.

Uma factível simbiose de completude permeia, em especial, a filosofia e a arte, a qual, segundo Adorno, deve ser explorada, tendo em vista o potencial de negação que se encontra nesta simbiose. O filósofo aponta as limitações de ambas e mostra como a união delas permite superar essas limitações. No que tange a filosofia, os conceitos constituem a essência da sua linguagem e, conseqüentemente, delimitam o campo no qual opera a consciência que enfrenta os desafios impostos pela reflexão filosófica. Mesmo esforçando-se por ser distinta da linguagem filosófica tradicional (que, através da inquirição lógica, registra e classifica, de forma contínua e linear, em busca de uma verdade absoluta e atemporal), a teoria crítica também faz uso de uma linguagem que se constitui de conceitos, ainda que estes sejam entendidos como factíveis a mudanças, como interpretações do sujeito, o que evita o logro da universalização atemporal. Limitada pelos conceitos, a filosofia, em seu isolamento, está impedida de ir além, de transpor as limitações da sensibilidade e da abstração racional. O capitalismo tardio trouxe ainda mais obstáculos a quem busca romper as barreiras da subjetividade, exigindo muita determinação e resistência deste, pois, além dos limites sensoriais e cognitivos, a ampliação da consciência requer também a superação da ideologia vigente, que distancia o sujeito da realidade, coisificando e mecanizando tudo o que pode, inclusive as relações humanas. Em meio a este cenário de desolação, que atinge até mesmo as

áreas mais remotas, Adorno identifica na arte radical e autônoma uma via através da qual o sujeito pode transcender os limites que o subjazem. Tratada adequadamente, esta arte não é convertida a um valor de troca e, assim, escapa do sistema que a tudo quer englobar, que coage o que encontra pela frente a se adequar e a se transformar em um instrumento útil à administração do mundo. A filosofia também pode se opor a esse utilitarismo, mas a arte, como uma finalidade sem fim, faz uso de uma linguagem não conceitual que, operando em leis próprias, possui um potencial de negação muito maior. Por meio da experiência estética, a consciência pode ir além. Cada obra de arte permite entrever algo, não só através do que expressa, mas também pelas lacunas que deixa. Adorno sustenta que a experiência estética permite que o indivíduo rompa as barreiras da subjetividade, inclusive daquela subjetividade não natural, aquela que se apresenta como espírito objetivo, mas que nada mais é do que ideologia. Diante de uma obra de arte, a imaginação e a intuição vislumbram algo que transcende o fenômeno – ao qual estamos habitualmente limitados. A verdadeira experiência estética é subjetiva, mas o que ela suscita aponta para uma essência universal, coletiva. “A experiência estética parece apontar para uma transcendência, uma ultrapassagem daquilo que nossos sentidos podem perceber e que nossa razão pode pensar” (FREITAS, 2008, p. 44). Todavia, a impressão que resulta dessa ascense é inefável. Resta ao indivíduo interpretar essa impressão enigmática, e não há outra forma de fazer isso a não ser por intermédio dos conceitos. Portanto, o caráter cognoscente imanente em cada obra de arte só pode ser interpretado e expresso através da reflexão filosófica. Eis aí a limitação da arte e o seu elo de completude com a filosofia.

Por mais que o pensamento filosófico tente escavar este solo universal que nutre a experiência histórica, parece estar contaminado pelo caráter abstrato dos conceitos que ele necessariamente tem que empregar. A experiência estética, por constituir-se nessa relação mimética, não conceitual, entre sujeito e objeto, tem uma importância filosófica inestimável, pois, exigindo uma reflexão teórica profunda acerca de seu sentido, proporciona-nos um acesso a essa verdade histórica que não conseguiríamos obter de outra forma. Por outro lado, entretanto, como a experiência estética não se ancora na universalidade abstrata dos conceitos, ela necessita da reflexão filosófica para poder alcançar todo o seu significado. Desse modo, arte e filosofia completam-se; cada uma tem o seu âmbito e seu meio próprio para se constituir, mas podem unir-se no objetivo de trazer à consciência aquilo que transcende nossa relação cotidiana, instrumentalizada, com o mundo. [...] Manter o conceito de uma obra de arte em sentido estrito, com sua exigência de autonomia frente às expectativas psicológicas e sociais, é radicalmente importante de um ponto de vista *filosófico*. Pois somente aquelas obras que são *radicalmente* modernas, propondo um enigma insolúvel acerca de seu sentido – que é percebido, mas não totalmente abarcado pela racionalidade cotidiana –, não fazendo nenhuma espécie de concessão àquilo que gostaríamos que ela fosse, somente tais produtos colocam para nós uma oportunidade de elevação para além da constante opressão. (FREITAS, 2008, p. 48; 53, grifo do autor)

XIX. O caráter cognoscente da música e da arte: alegria e seriedade, *shocks*, renovação do material, proximidade entre forma e conteúdo.

Dentro da estética adorniana, a arte deve ser muito mais do que um consolo ao desalento do mundo, deve contribuir com a expansão da dimensão cognitiva em que opera a consciência humana. Os indivíduos devem encarar as obras de arte como via de acesso a verdades, ou seja, como fonte de conhecimento. A práxis vigente nega o caráter cognoscente da arte e insiste em fazer dela um mero lazer, instrumento de prazer e diversão. Nesta condição, a arte em nada pode contribuir com a emancipação dos indivíduos, pelo contrário, acaba por reforçar a heteronomia à qual estão submetidos. “Enquanto a arte renunciar a ser aceita como conhecimento, isolando-se assim da práxis social, ela será tolerada como prazer por essa práxis” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 39). Inversamente, se negando a ser reduzida a um mero entretenimento, conservando e investindo em seu caráter cognoscente, a arte torna-se uma antítese da sociedade (DUARTE, 1997, p. 31). Para isso, essa arte radical não deve se preocupar com a aprovação do público, não deve fazer-se aceitável e facilmente assimilável. Tão pouco o objetivo é ser completamente repugnante ou, ainda, algo apartado da realidade social. O objetivo é não compactuar com a ideologia vigente, não contribuir com a cegueira paranoica. “A arte, desse modo, afasta-se da sociedade para dela falar de modo crítico e mais verdadeiro” (FREITAS, 2008, p. 26). Para tanto, Adorno entende que a forma e o material das obras de arte devem suscitar reflexão e, simultaneamente, erigir barreiras à apropriação inadequada. Quanto mais assimilável é uma obra, menos ela exige do público. Nesta situação de conformidade entre sujeito e objeto, sensibilidade e entendimento se igualam, salta-se a mediação e se atrofiam a imaginação e a capacidade de esquematizar. Esse tipo de relação imediata com as produções artísticas não conduz o sujeito a nenhum tipo de elevação espiritual ou cognitiva. Para evitar esse engodo e proporcionar sublimidade, a arte precisa tomar o sujeito por inteiro, encantando os sentidos, invocando os impulsos e, sobretudo, instigando o intelecto, o qual necessariamente acionará a intuição, a imaginação e, por fim a abstração conceitual para dar um significado ao que foi apreciado. Tendo isso em vista, cada obra de arte não deve estar direcionada à conformidade com o público, pelo contrário, deve provocar espanto (*thauma*), deve chocar, causar indignação, desconforto, deve trazer à superfície as dores, as incertezas, os desejos, os temores, os mistérios que afligem a condição na qual se constitui a vida humana. Uma genuína obra de arte expressa uma verdade, única, não o absoluto em sua totalidade, mas um fragmento. O conteúdo de cada obra é justamente esse fragmento, figurado e interrompido, que de modo fugidio nos permite vislumbrar uma essência coletiva. Uma fresta, uma fissura na barreira que nos separa da

coisa-em-si, isso é a arte. Mas para cumprir essa função, é necessário que a forma adotada pelo artista tenha a capacidade de sintetizar o material utilizado garantindo à obra uma unidade, um todo. O material empregado, por sua vez, deve ser renovado com constância, para causar estranheza e exigir reflexão, evitando que se estabeleça um padrão de interpretação, que pode inclusive decorrer naturalmente, sem que exista uma coação externa que exija adequação a uma normatização, pois a percepção de cada indivíduo acaba se habituando com o material que lhe é apresentado repetidas vezes, a ponto de não mais causar espanto, de passar despercebido, como algo comum e até inquestionável; como as dissonâncias utilizadas no jazz.

Segundo Adorno, uma lei inexorável da arte moderna é a busca incessante por novos materiais. Mesmo que o artista não seja inventivo o suficiente para criar novos materiais, como o fizeram Schönberg ao criar a música atonal e Picasso ao inventar o cubismo, ele deve se apropriar do estágio mais avançado nesse desenvolvimento. (FREITAS, 2008, p. 42)

Pode-se, por equívoco, compreender que a arte exigida por Adorno é demasiadamente séria, e que não há aí espaço algum para a alegria. No entanto, não é isso. Adorno não condena a alegria, condena a futilidade, desaprova a repetição desnecessária da forma e do material que tem como objetivo unicamente encantar os sentidos e oferecer diversão, destituída de conteúdo e de relação dialética com a realidade histórica. Para Adorno, a alegria propiciada pelo aspecto cômico, pelo lúdico, pela leveza e doçura das obras, pode fazer com que o indivíduo lembre de si mesmo, dos seus desejos e impulsos, ou seja, a alegria pode contribuir com a resistência da subjetividade. Porém, segundo o filósofo frankfurtiano, isso só se efetiva quando os atrativos responsáveis pela alegria entram nas obras por necessidade, constituindo um elo indissociável com o todo de cada obra, mantendo uma ligação imprescindível com o seu tempo. Sem o elo dialético com o todo e com a história, a alegria se esvazia do seu caráter subversivo, perde seu potencial libertador, antimitológico. Por exemplo, o escárnio, ao invés de servir de crítica, pode terminar banalizando o assunto abordado e, por isso, necessita ser comedido. Deve-se considerar também que alguns fatos precisam ser respeitados, como o que ocorreu em Auschwitz. “Há alguns anos, houve debates sobre a questão de se saber se o fascismo poderia ser apresentado em formas cômicas ou paródicas sem que isso constituísse um ultraje a suas vítimas. [...] Não dá para rir disso. A realidade sangrenta não era um espírito bom ou mal de que se pudesse caçoar” (ADORNO, 2001, p. 16). Uma má alegria brota do divertimento que é um fim em si mesmo, que não exige interpretação, que não demonstra preocupação com a dimensão histórica e social ou que se volta às questões humanas de modo insolente. A vivacidade e a rebeldia da genuína alegria na

arte desnudam a artificialidade e a heteronomia presentes não só na má alegria como também na má seriedade, que escravizam, que padronizam a produção e a recepção da arte, que submetem o artista e o público à obediência irrefletida, à conformidade com a práxis vigente. Portanto, a produção de cada obra deve representar ao artista um novo desafio, uma criação única, que se desenvolva em meio a tensão de negar a realidade sem se desvincular dela, de pairar entre a alegria e a seriedade, sem reduzir-se a nenhuma dessas faces.

Como algo que escapa da realidade e, no entanto, nela está imersa, a arte vibra entre a seriedade e a alegria. É esta tensão que constitui a arte. [...] Onde a arte se pretende por si mesma ser alegre e, com isso, tenta adaptar-se a um uso a que, segundo Hölderlin, nada de sagrado pode mais servir, acaba reduzida a simples necessidade humana, traindo seu conteúdo de verdade. Sua vivacidade disciplinada adapta-se ao mecanismo do mundo. Encoraja os seres a se deixarem levar pelo que é *status quo*, a colaborar. [...] O modo como a arte se liberta do obscuro e desesperado mito é essencialmente um processo, não uma escolha fundamental e imutável entre o sério e o alegre. É na alegria da arte que a subjetividade, de início, se conhece em seu próprio interior e se torna consciente. É pela alegria que ela se liberta do enredamento e retorna a si mesma. [...] Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de consumo, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada. Nada de alegre é compatível com o arbitrariamente imposto. [...] A arte, que não é mais possível se não for reflexiva, deve renunciar por si mesma à alegria. A isto é forçada pelo que aconteceu recentemente. A afirmativa de que após Auschwitz não é mais possível escrever poesia, não deve ser cegamente interpretada, mas com certeza depois que Auschwitz se fez possível e que permanece possível no futuro previsível, a alegria despreocupada na arte não é mais concebível. Objetivamente se degenera em cinismo, independentemente de quanto se apoie na bondade e compreensão humanas. [...] Na arte contemporânea faz-se evidente um definhar-se da alternativa entre o alegre e o sério, entre o trágico e o cômico e, quase, da vida e da morte. [...] Diante do passado recentíssimo, a arte não pode ser mais alegre tanto quanto não pode ser séria por completo. (ADORNO, 2001, p. 13-18)

No campo específico da música, Adorno identificou nas obras de Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern, as tensões que, segundo a sua concepção estética, condiziam com a dimensão social vivida na primeira metade do século XX. Esse grupo de compositores, designado como Segunda Escola de Viena, tomou como base o trabalho realizado por Gustav Mahler e desenvolveu uma linguagem musical que se notabilizou pela sua radicalidade. A ousadia desses compositores, que resultou no atonalismo e no dodecafonismo, foi repudiada por críticos e músicos, sem falar no público não especializado. Entre as principais queixas desferidas a essa nova música constam o excesso de intelectualismo, o uso de uma linguagem artificial que não respeita a natureza da música e, conseqüentemente, a incompreensibilidade desse material. No entanto, Adorno entende que o caráter subversivo dessa música não a converte em uma “anti-música”, pelo contrário, compreende que esses compositores assumiram o desafio de promover a evolução da linguagem musical, de superar os limites da tonalidade, cujas as possibilidades já haviam sido plenamente exploradas e esgotadas. Com o abandono da harmonia tradicional, o material utilizado nessas obras se liberta de uma suposta

natureza da música e se volta intensamente para a expressão do conteúdo. As dissonâncias nem sempre resultam em consonâncias, não recebem o tratamento comumente dado pela tradição. Através das sucessivas dissonâncias e das inovações rítmicas, que podem soar desagradáveis aos ouvidos habituados e adestrados a exigirem sempre o mesmo, o intuito desses compositores era realmente chocar o público, trazer à tona a condição humana e a realidade na qual ela está inserida, que são reprimidas e maquiadas pela consciência que opta por negar o real para sustentar e suportar as condições nas quais se sujeita, para se manter em conformidade com a ordem vigente. Diante disso, aquilo que os ouvintes, sobretudo os “cultos”, afirmavam não compreender nas obras expressionistas, não era, segundo Adorno, o que realmente incomodava. “O medo que, hoje como ontem, difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico [...]” (ADORNO, 1999, p. 108), vivido de modo subjetivo por cada indivíduo, mas que por comungarem do mesmo momento histórico, apresentam uma essência coletiva, e assim esta música resulta na denúncia da incoerência bárbara presente no atual estágio do esclarecimento. Pode-se objetar afirmando que o dito estado catastrófico poderia ser exposto e criticado através da linguagem tradicional. Quanto a isso, Adorno defende que, tanto na arte quanto na filosofia, ao utilizar a linguagem tradicional, sobre a qual se erigiu o positivismo e a indústria cultural, toda verdade retratada estará revestida com o mesmo material que encobre esta verdade, tornando este esforço inócuo, inválido. Assim, os *shocks* provocados pela nova música só são possíveis por meio de um material distinto, organizado sob uma forma distinta, que rompe com os tabus que contribuía, de algum modo, com a censura do que é indesejado. O movimento interno que a nova música pode produzir nos ouvintes é capaz de fazer irromper conteúdos que até então permaneciam presos no inconsciente. Kandinsky teria percebido o potencial desses movimentos causados pela arte radical, denominando-os “Nus cerebrais” (ADORNO, 1989, p. 40). A nova música trabalha simultaneamente com o estremeamento do corpo, através dos *shocks*, e com a promoção de catarse, através de um material musical que não visa o consolo. Mas o estremeamento do corpo e a catarse não são efeitos isolados, são faces indissociáveis do impacto causado pela verdade expressada pela obra. Nota-se, então, a estreita relação entre forma e conteúdo. Não só na nova música, mas em qualquer obra de arte eficiente, capaz de expressar a verdade almejada, a forma utilizada promove uma síntese coesa entre os elementos materiais e esse poderoso elo chega ao ponto de forma e conteúdo se confundirem. E se não há como se isolar da dimensão social, então toda boa forma artística encarna a fase histórica na qual foi

constituída, sendo um registro do estágio da humanidade. Quiçá esse registro seja mais autêntico e mais rico do que o da linguagem conceitual, devido o seu caráter polissêmico, capaz de expressar os movimentos internos, inclusive dos conteúdos inconscientes. Para Adorno, as condições vividas a partir da divisão do trabalho, promovida pela industrialização, e acentuadas pela pressão gerada pela ameaça de castração, mantida com veemência pelo capitalismo monopolista, conduziram todos os indivíduos, sem exceção, a um profundo estado de solidão. Sem recuar diante desta cruel realidade, a nova música se aparta do sistema que mantém tal conjuntura, ao usar uma linguagem que não pode ser apropriada. Mas, por outro lado, volta-se para esta realidade e lança à superfície tudo o que a consciência angustiada queria esquecer (ADORNO, 1989, p. 21). Nisto reside, segundo Adorno, a força da veracidade da nova música, pois tanto o material quanto a forma não omitem as reais condições humanas. Entende-se, assim, porque nesta música o discurso é solitário e o conteúdo não se desprende desta solidão.

O que a música radical conhece é a dor não transfigurada do homem. A impotência deste é tal que já não permite aparência ou jogo. Os conflitos instintivos [...] assumiram na música documental uma força que lhe impede suavizá-los com o consolo. [...] O monodrama *Erwartung* tem como heroína uma mulher que procura seu amante pela noite, ficando presa pelos terrores da obscuridade, e termina encontrando-o assassinado. Entrega-se à música quase como se fosse uma paciente psicanalítica. A confissão de ódio, ciúmes e perdão e ainda todo o simbolismo do inconsciente, estão expressados na música, que recorda seu próprio direito de opor-se e de consolar somente no momento de loucura da heroína. O registro sismográfico de *shocks* traumáticos converte-se ao mesmo tempo na lei técnica da forma musical. Esta lei proíbe toda continuidade e desenvolvimento. A linguagem musical se polariza em seus extremos: atitudes de *shock* e análogos estremecimentos do corpo, por um lado; e por outro expressa, vítreo, aquilo que a angústia torna rígido. E desta polarização depende tanto o mundo formal interno do Schoenberg da maturidade quanto o de Webern. Esta polarização destrói a “mediação” musical que antes havia sido exaltada pela escola de ambos os músicos, a diferença entre tema e desenvolvimento, a continuidade do fluxo harmônico, a linha melódica ininterrupta. [...] Desta maneira, pode-se forjar uma ideia da compenetração de forma e conteúdo em toda a música. [...] Todas as formas da música, não só a do expressionismo, são conteúdos precipitados. Neles sobrevive o que de outra maneira estaria esquecido e que já não pode nos falar diretamente. [...] As formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos. [...] A censura contra o individualismo tardio da arte é mesquinha, porque desconhece a essência social deste individualismo. O “discurso solitário” interpreta melhor a tendência da sociedade do que o discurso comunicativo. Schoenberg deparou com o caráter social da solidão e aceitou-o até suas últimas consequências. (ADORNO, 1989, p. 42-43)

Contestando a usual crítica, Adorno defende que a nova música tem um grandioso potencial cognoscente, porque, utilizando uma linguagem descontínua e fragmentária, e justamente por isso, é capaz de trazer à tona verdades que até então eram mantidas fora do campo de ação da consciência, a qual poderá, após a catarse, se dedicar à interpretação e conceituação destas verdades. Mas isso exige preparo e concentração. Do que adianta a produção suscitar a reflexão se os indivíduos não estiverem preparados para refletir ou não

estiverem interessados em refletir? Aos indivíduos despreparados e desinteressados, a música ligeira é bem mais atraente. Exige menos, “diverte” mais! Ademais, a constante pressão compele os indivíduos à audição regressiva. Mesmo os indivíduos mais exigentes e resistentes não estão plenamente isentos deste tipo de audição. A música ligeira está presente em todo canto, nas propagandas (do rádio, da televisão e da internet), nos filmes e programas televisivos, nos *shopping centers*, nos escritórios, nas salas de espera, na espera telefônica, nos elevadores, nos transportes coletivos, nos carros... Ainda que esses meios e ambientes executassem uma música que oferta um conhecimento a ser desvelado, dadas as condições, não seria possível realizar uma audição concentrada, capaz de captar o conteúdo expressado. Tudo urde contra a apreensão de um conhecimento consciente da música. “Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música [...] mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento” (ADORNO, 1999, p. 89). Até porque, o ouvinte regredido fará de tudo para não encarar de frente o masoquismo e o furor que constituem o seu comportamento, evitará tudo que possa expor o quão ridículo é a sua condição. O ouvinte regredido “[...] precisa ser imaginado como percorrendo o seu caminho de olhos firmemente fechados e dentes cerrados a fim de evitar que se desvie daquilo que decidiu aceitar. Uma visão clara e calma colocaria em perigo a atitude que lhe foi infligida e que por sua vez, ele tenta infligir a si mesmo” (ADORNO, 1986, p. 145).

XX. Os benefícios, os limites e as dificuldades da educação e produção artísticas voltadas à autonomia, à verdade e ao espírito trágico.

Frente a tantas considerações que demonstram o quanto pode contribuir ao desenvolvimento de um espírito emancipado uma experiência estética mais profunda, que busca um tipo de conhecimento na totalidade da obra, pode-se concluir que uma almejada mudança seria possível se a massa recebesse uma educação voltada a esse tipo de experiência estética. Esta educação deveria prover aos indivíduos a compreensão do desenvolvimento dialético da linguagem artística, através da análise crítica da história da arte. Isso contribuiria para que estes se situassem adequadamente em seu tempo e atentassem à relevância de analisar a necessidade das inovações técnicas e estéticas, a fim de avaliar se realmente se tratam de um progresso. Porém, esse intento deve ser conduzido com muita criticidade, pois facilmente, devido a coerção de todas as dinâmicas que envolvem e conservam a sociedade no *status quo*, tal intento pode ser corrompido e convertido em uma reforço da atual situação. Um pseudo-ativismo extremista poderia, inclusive, converter tal intento em um novo tipo de

totalitarismo, impondo um modelo de apreciação, ou ainda estabelecendo um novo cânone de obras dignas, condenando a apreciação das demais.

No que se refere à música, Adorno defendeu que por meio de uma autêntica formação cultural fosse desenvolvido o que ele chamou de audição adequada. Porém, alertou que, isolada de outras competências necessárias à instituição de uma consciência autônoma, a audição adequada não garante autonomia aos indivíduos. Na primeira das doze preleções que compõem a *Introdução à Sociologia da Música*, Adorno, baseando-se em pesquisas empíricas, descreveu sete tipos de comportamento musical, contudo identificou a audição adequada em apenas dois desses tipos de comportamento, a do ouvinte *expert* e a do bom ouvinte. O *expert* “[...] seria o ouvinte plenamente consciente, ao qual, a princípio, nada escapa e que, ao mesmo tempo, presta contas daquilo que escuta. [...] ele escuta a sequência de instantes passados, presentes e futuros de modo tão contíguo que uma interconexão de sentido se cristaliza” (ADORNO, 2011, p. 61). Salvo raras exceções, este tipo de escuta é praticado com exclusividade pelos músicos profissionais, entre os quais nem todos fazem uso de uma escuta que se enquadraria neste tipo descrito por Adorno. Não há porque exigir do público tamanha habilidade. Além de ser desnecessária, de ultrapassar o que se espera de uma formação humanística, esta cobrança feriria a liberdade dos indivíduos, pois demandaria destes muita dedicação, consumiria em demasia tempo e energia. Se é ilegítima a esperança de formar ouvintes *experts* por meio de uma educação musical oferecida a todos, para Adorno a esperança seria legítima se o objetivo fosse formar bons ouvintes. O bom ouvinte seria aquele que não possui necessariamente profundos conhecimentos musicais. Autônomo, este tipo de ouvinte não se deixa influenciar pela crítica em voga, que visa determinar o que é bom e o que é ruim. É capaz de tecer juízos bem fundamentados, distintos da imaturidade do mero arbítrio do gosto. Espontaneamente, o bom ouvinte estabelece inter-relações entre os detalhes, não os percebe como algo desconexo. Domina, de modo inconsciente, a lógica musical imanente nas obras, sendo capaz de intuir a verdade da obra em uma única audição. Sua musicalidade pode decorrer de um possível talento, mas, comumente, resulta do ambiente cultural que o rodeia. Daí a importância de programas educacionais que visem criar ambientes culturais nos quais os indivíduos atuarão como sujeitos históricos. Nestes ambientes, ao invés de decorarem um receituário sobre quais artistas e obras devem ser adorados e como devem reagir diante dessas obras, aprenderiam a identificar o caráter enigmático de cada obra e, refletindo sobre esse enigma, explorariam o potencial cognoscente imanente aí. Este processo só seria possível no contato direto com as obras de arte, através de uma experiência formativa, que toma cada obra como uma mediação com entre o sujeito e a verdade expressada. Todavia,

Adorno reconheceu que mesmo o melhor dos ouvintes poderia, simultaneamente, ser capaz de julgar com autonomia sobre a qualidade de uma música e não estar apto para proceder da mesma maneira com as demais artes, portando-se, por exemplo, como um completo alienado diante de um filme ou de um quadro *kitsch*. A prática de atitudes autônomas e heterônomas por parte de um mesmo indivíduo é algo comum e esperado em um mundo dominado, de fio a pavio, por uma falsa consciência, que para manter-se dispense um esforço descomunal, o qual de um lado desintegra todas as brechas que, uma vez integradas, colocariam em evidência a incoerência do sistema, e de outro, força a união de coisas distintas – notícia e propaganda, conhecimento e divertimento, liberdade e totalitarismo – de um modo que só faz sentido aos que já foram incorporados e danificados. Colabora com esse processo de desintegração a divisão do trabalho e, conseqüentemente, a especialização. Desintegrada, presente apenas entre os especialistas, a consciência musical adequada é inócua.

Todavia, aquele que desejasse fazer *experts* todos ouvintes, comportar-se-ia de modo desumano e utópico sob as condições sociais dominantes. A coerção que a figura integral da obra exerce sobre o ouvinte é inconciliável, não apenas com sua constituição, sua situação e seu nível de formação musical não profissional, mas também com a liberdade individual. Isso legitima, face ao tipo de ouvinte-*expert*, aquele que designa o *bom ouvinte*. [...] Meu propósito não é desdenhar aqueles que fazem parte dos tipos de escuta negativamente descritos [...] Portar-se intelectualmente dessa forma, como se os seres humanos vivessem apenas para escutar de maneira correta, seria um grotesco eco de esteticismo [...] A situação imperante visada pela tipologia crítica não é culpa daqueles que escutam isso e não aquilo e nem mesmo do sistema da indústria cultural, que fixa sua condição espiritual para poder canibalizá-los melhor, mas se assenta em profundas camadas da vida social, tal como na separação entre o trabalho intelectual e o corporal; entre arte inferior e elevada; na formação superficial [*Halbbildung*] socializada e, por fim, no fato de que uma consciência correta não é possível em um mundo falso e no qual os modos sociais de reação diante da música permanecem sob o feitiço da falsa consciência. [...] A consciência musical adequada não envolve, nem mesmo imediatamente, uma consciência artística totalmente adequada. A especialização atinge o relacionamento com os diferentes meios; um grupo de jovens artistas plásticos vanguardistas portou-se como fãs de *jazz*, sem que a diferença de nível se lhes tivesse tornado consciente. Em casos de tal desintegração, cumpre, por certo, pôr em dúvida a pertinência das intenções aparentemente avançadas. Tendo em vista tais complicações, ninguém dentre os milhões de seres assustados, aprisionados e sobrecarregados pode ser apontado com o dedo indicador e cobrado pelo fato de que deveria entender um pouco de música, ou ao menos, interessar-se por ela. [...] Aquele que contempla o céu pacificamente tem, quiçá, mais chance de estar na verdade do que aquele que acompanha corretamente a *Eroica*. (ADORNO, 2011, p. 61; 80-83, grifo do autor)

O propósito desta observação não foi dirimir toda e qualquer iniciativa em prol de uma educação musical emancipadora. O filósofo resguardou sim um certo ceticismo quanto a validade dessas iniciativas, por isso criticou a superestimação, para dissipar ilusões utópicas. Não obstante, defendeu, frente ao que presenciava em sua época, que ações deste tipo são necessárias e urgentes, mas que precisam estar vinculadas a outras iniciativas que aprimorem a cognição e a criticidade em diversas áreas do saber humano.

Há que se reconhecer também que à autonomia não basta desenvolver as competências cognitivas, o senso crítico e a sensibilidade artística, é imprescindível também reacender o espírito trágico, típico daquele indivíduo que encara frontalmente o sofrimento, que não recua facilmente diante de forças poderosas, que tem coragem de divergir dos demais e agir de modo que contrarie as expectativas, que tem esperança de que esta postura de resistência possa, mesmo diante da derrota, servir de exemplo e inspiração (DUARTE, 2007, p. 64). Quem pensa por si só não é um resignado, desde que esteja disposto a agir de modo autônomo sempre que lhe for possível. A massa também é obrigada a encarar o seu sofrimento, pois a indústria cultural não se dá o trabalho de encobrir este sofrimento com um véu de camaradagem, ao contrário disso, essa indústria expõe friamente as condições duras e cruéis que afligem a vida humana. Todavia, exposto assim, o sofrimento não provoca uma reação, longe disso, causa indiferença. A música ligeira, o gibi, o filme e os demais produtos culturais, reproduzem os dramas aos quais os indivíduos são diariamente acometidos e, por meio desta reprodução, reforçam essa dramática condição, gerando conformismo. “O pathos da frieza de ânimo justifica o mundo que a torna necessária. Assim é a vida, tão dura, mas por isso mesmo tão maravilhosa, tão sadia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.125). Nota-se aqui a presença do pensamento de Nietzsche na argumentação de Adorno, pois o filósofo frankfurtiano mostra como uma obra que visa apenas um efeito compassivo provoca no público uma atitude ascética, semelhante ao comportamento do escravo, do ressentido, tal como Nietzsche retratou¹⁸. Compreendendo que o sofrimento é algo externo à alma, o

¹⁸ “Supondo que fosse verdadeiro o que agora se crê como ‘verdade’, ou seja, que o *sentido de toda cultura* é amestrar o animal de rapina ‘homem’, reduzi-lo a um animal manso e civilizado, *doméstico*, então deveríamos sem dúvida tomar aqueles instintos de reação e ressentimento, com cujo auxílio foram finalmente liquidadas e vencidas as estirpes nobres e os seus ideais, como os autênticos *instrumentos da cultura*; com o que, no entanto, não se estaria dizendo que os seus *portadores* representem eles mesmos a cultura. O contrário é que seria não apenas provável – não! atualmente é *palpável!* Os portadores dos instintos depressores e sedentos de desforra, os descendentes de toda escravatura europeia e não europeia, de toda população pré-ariana especialmente – eles representam o retrocesso da humanidade! Esses ‘instrumentos da cultura’ são uma vergonha para o homem, e na verdade uma acusação, um argumento contrário à ‘cultura’! [...] Se os oprimidos, pisoteados, ultrajados exortam uns aos outros, dizendo, com a vingativa astúcia da impotência: ‘sejamos outra coisa que não os maus, sejamos bons! E bom é todo aquele que não ultraja, que a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança, que se mantém na sombra como nós, que foge de toda maldade e exige pouco da vida, como nós, os pacientes, humildes, justos’ – isto não significa, ouvido friamente e sem prevenção, nada mais que: ‘nós, fracos, somos realmente fracos; convém que não façamos nada *para o qual não somos fortes o bastante*’; mas esta seca constatação, esta prudência primaríssima, que até os insetos possuem (os quais se fazem de mortos para não agir ‘demais’, em caso de grande perigo), graças ao falseamento e à mentira para si mesmo, próprios da impotência, tomou a roupagem pomposa da virtude que cala, renuncia, espera, como se

ressentido procura se esquivar do sofrimento, refugiando-se em uma moral apolínea, negando o que é dionisíaco, os impulsos, os desejos, suspendendo a vontade de poder. A fim de vislumbrar uma paz para além da dureza da vida, o ressentido procura, interna e externamente, apaziguar ou conciliar as forças em luta. Esse artifício, que culmina em um comportamento plácido e apático, não é uma solução válida nem para Nietzsche, nem para Adorno. O indivíduo autônomo, senhor do seu destino, semelhante ao nobre nietzschiano, não deve rejeitar a natureza, deve aceitá-la em sua plenitude, não como um resignado, tão pouco como um mero dominador, mas como parte integrante desta natureza, e como tal deve assumir o desafio de viver o “permanente confronto entre prazer e dor, entre as forças instintuais, pulsionais e os imperativos da lógica ou da ética, no limite, entre a multiplicidade das vontades de poder” (CHAVES, 2014, p. 11). Em vista disso, a catarse promovida por cada obra de arte só será válida para esses filósofos se despertar o espírito trágico, pois se, ao invés disso, a catarse apaziguar e entorpecer o espírito, aniquilando a subjetividade e estimulando o ascetismo, essa obra, ou esse tipo de relação com a obra, não ampliará a consciência, não estimulará a resistência e a ação, pelo contrário, produzirá um efeito moralizador, que resultará em resignação e conformismo. No que se refere ao espírito trágico, a proximidade de Adorno com o pensamento nietzschiano foi muito bem analisada por Ernani Chaves:

Pois bem: o argumento de Adorno é, de início, direcionado para mostrar que por meio da indústria cultural o trágico se transforma em um “aspecto calculado” e, por fim, é “aceito no mundo”, integrado no mundo, na medida em que nos tornamos indiferentes ao sofrimento. [...] [é] para distinguir entre o trágico de outrora e o não-trágico de hoje, que Adorno cita uma passagem do Crepúsculo dos ídolos, mais especificamente, do §24, intitulado “L’art pour l’art”, das “Incursões de um Extemporâneo”. Segundo Adorno, a oposição do indivíduo à sociedade, que caracterizava o trágico, significava, de acordo com Nietzsche, a glorificação da “valentia e coragem diante de um inimigo poderoso, ante uma sublime adversidade, ante um problema que suscita horror”. [...] O que o artista trágico desperta em nós, não é nem a compaixão, nem o medo, como na fórmula aristotélica (a história do conceito de catarse transformou, de fato, o princípio aristotélico em uma fórmula), mas o que há de “guerreiro em nós”. Nem adesão, nem identificação pelo sofrimento, mas luta e resistência. [...] Despertar o “guerreiro” que há em nós é despertar o que há de “Prometeu” em nós, o que há desafiador, de lutador, de resistente. [...] O sacrifício de Prometeu por amor à humanidade não é para religá-la a uma divindade, não é para expiar os seus pecados, mas é uma incitação à revolta, à transgressão. [...] Nessa perspectiva, a citação de Adorno atualiza a análise que Nietzsche fizera do século XIX, estendendo-a ao mundo que lhe era contemporâneo e que, em muitos aspectos, ainda é o nosso. [...] Mas, o “mundo inteiramente administrado”, dispositivo de controle e vigilância próprio do “capitalismo tardio”, só faz aprofundar e fortalecer as condições que Nietzsche analisara em relação ao século XIX. (CHAVES, 2014, p. 05-07; 09-11)

a fraqueza mesma dos fracos – isto é, seu ser, sua atividade, toda a sua inevitável, irremovível realidade – fosse um empreendimento voluntário, algo desejado, escolhido, um *feito*, um *mérito*.” (NIETZSCHE, 2009, p. 30; 33-34, grifo do autor)

XXI. A resistência ao pensamento adorniano e no pensamento adorniano.

É possível que o mesmo processo de negação identificado naqueles que rejeitam as duras e indesejadas verdades suscitadas pela música expressionista, esteja presente naqueles que rejeitam o pensamento de Adorno e, conseqüentemente, seja a causa de muitas interpretações equivocadas, assim como do furor que alguns demonstram pelo filósofo. Neste caso, a recusa da filosofia adorniana, como uma reação súbita, resultaria de um mecanismo de defesa que, nos indivíduos mais instruídos, pode decorrer em uma refutação bem elaborada, fundamentada em significativos conceitos estéticos, políticos, sociológicos... Com isso, o que se intenta não é asseverar que o pensamento adorniano não possa ser contestado. Isso seria extremamente contraditório ao que o filósofo tanto defendia, a saber: a negação de pretensas verdades atemporais e o constante exercício da reflexão crítica e autônoma. O próprio Adorno defendia que seu pensamento fosse submetido à análise crítica. Todavia, é imprescindível notar que o impulso por trás das refutações realizadas por indivíduos recalcados não seria o ímpeto de reparar e combater os equívocos cometidos por Adorno, mas a resistência em reconhecer a patologia que os aflige, o temor de se deparar com a ilusão denunciada pelo filósofo, o medo da cura da cegueira que torna aceitável seus comportamentos. As duras críticas de Adorno operariam como os *shocks* da nova música, assim como a forma ensaística de seus textos seria semelhante à forma da música expressionista, porque sem primar pela continuidade e desenvolvimento, os temas vão e vem, sem uma hierarquia, visando apenas o todo, e esse movimento, que pode parecer caótico e desorganizado, aproxima-se do movimento interno da consciência. A experiência produzida pela leitura dos textos de Adorno põe em evidência o mal-estar latente em nosso espírito, consequência inevitável das condições impostas pela vida social. Pode até causar um certo aturdimento. Ao menos foi isso o que seu amigo, o intelectual alemão Siegfried Kracauer, observou certa vez, quando “[...] queixou-se a Adorno de uma sensação de vertigem produzida pela leitura de um dos trabalhos [...]” (JAY, 1988, p. 13). Vede uma polarização análoga àquela presente na música nova: o estremecimento do corpo e das ideias, físico e cognitivo. Devido ao impacto gerado por essa polarização, “[...] a maioria dos leitores sente resistência ao ler Adorno, um sobressalto do sistema que pode ser físico tanto quanto intelectual – e quase na mesma medida: se a primeira pergunta suscitada pelos seus textos é ‘O que ele quer dizer?’, a segunda muitas vezes será ‘Ele quer mesmo dizer isso?’” (THOMSON, 2010, p. 09). Assim, as ideias de Adorno exasperaram tanto artistas como fãs, intelectuais e parte do público leigo, capitalistas e até socialistas. Porém, para que não sejam mal compreendidas, essas ideias precisam ser

cuidadosamente avaliadas, considerando o todo no qual estão envolvidas, tal como foram tecidas pelo filósofo. Para compreender o que Adorno defendia sobre a produção e a recepção das obras de arte é necessário percorrer o mesmo caminho realizado pelo filósofo, considerando não só as questões estéticas, mas todos os elementos que permeiam e constituem o contexto histórico no qual essas obras estão inseridas, como os aspectos físicos, psicológicos, sociais, culturais, religiosos, econômicos e políticos.

Somos incitados a questionar o radicalismo presente nas ideias de Adorno quanto à música, quando nos deparamos, por exemplo, com sua profunda e tendenciosa admiração pela música dos compositores da Segunda Escola de Viena, ou quando ele diz que o violão, o ukulele e o acordeão são instrumentos infantis se comparados ao piano (ADORNO, 1999, p. 96), quando considera que a leitura da notação musical é pré-condição de uma formação musical humanamente digna (ADORNO, 2011, p. 80), quando critica a fusão da música séria com a música popular, quando diz que até “hoje a música existiu somente como produto da classe burguesa [...], enquanto ao proletário, simples objeto de domínio da sociedade total, sempre lhe foi impedido, por sua própria constituição ou por sua posição no sistema, constituir-se em sujeito musical” (Adorno, 1989, p. 104-105), e quando invalida qualquer iniciativa artística e emancipatória por meia da música popular. Este radicalismo pode e deve ser analisado e questionado, desde que se leve em conta a totalidade do pensamento do filósofo. O que não se pode é acusar o pensamento adorniano de conduzir à resignação, isso é um ultraje ao intelectual que se dedicou, integralmente e intensamente, a investigação das vias de fuga e de combate ao domínio exercido pelo atual estágio do esclarecimento, tendo, para isso, atuado diretamente em diversas áreas como a música, a filosofia, a sociologia, a pedagogia e a psicologia, passando por distintas questões como as religiosas, éticas, epistemológicas, gnosiológicas, políticas, econômicas e, evidentemente, estéticas. Seu pensamento é, sobretudo, uma crítica à resignação e ao conformismo. Quase todos os seus textos terminam com uma pequena dose de esperança, indicando uma possibilidade – ainda que carregada de desconfiança – por meio da qual os indivíduos possam conquistar liberdade e autonomia. É o que encontramos em *Tempo livre*, quando – após admitir que o domínio sobre a consciência e o tempo dos indivíduos não é pleno, que há um resíduo de liberdade que impede a apreensão total – Adorno nos diz: “Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [*Freizeit*] se transforme em liberdade [*Freiheit*]” (ADORNO, 2002, p. 70). Esse mesmo traço, que demonstra uma cética esperança, está presente também no fim do ensaio *Sobre música popular*, no ponto em que trata sobre o

aspecto fictício do entusiasmo dos *jitterbugs*, demonstrando quanta força o indivíduo despende sobre si mesmo para atuar como *jitterbug*, para representar um falsa vontade. Segundo o filósofo, a força interna pela qual, aos indivíduos, se torna possível e aceitável a sujeição a um medíocre comportamento, digno mesmo de um inseto, pode deflagrar um processo através do qual essa mesma força se volte contra a quimera que mantinha, frente à explícita e insustentável dimensão desta ficção. “Essa transformação da vontade [da vontade genuína em um dissimulado entusiasmo] indica que a vontade ainda está viva neles [nos indivíduos], e que, sob certas circunstâncias, ela pode ser suficientemente forte para os livrar das influências que lhes foram impostas e que perseguem seus passos” (ADORNO, 1986, p. 146).

Encarando a humanidade, e o inseparável esclarecimento que lhe caracteriza, como um paciente psicanalítico, Adorno defende que a cura não se dará com a imposição de um outro comportamento, considerado sadio. Para ele, o progresso deste paciente só seria possível com a evidenciação daquilo que lhe aflige, quando cair o véu que lhe encobre; que nas condições atuais já é bem sutil. O que virá depois é incerto, mas com certeza uma condição mais madura do que a que se presencia hoje. Caberia à arte e à filosofia contribuir com o processo que põe em evidência a patologia na qual opera o sistema e para que isso ocorra não deve agir segundo a lógica padrão deste sistema, deve aventurar-se em novas linguagens. Ao filósofo, sociólogo, pedagogo, artista e, especialmente, ao músico que compreende que sua tarefa é o desvelamento da verdade e que, inevitavelmente, se pergunte como deve proceder isso, Adorno escreve:

A única coisa que se pode fazer, sem criar para si demasiadas expectativas em relação ao êxito, é enunciar o já conhecido, e, além disso, no âmbito musical especializado, trabalhar o possível a fim de que uma relação qualificada e cognoscitiva com a música se ofereça em substituição ao consumo ideológico. Contra este último já não se pode opor mais nada a não ser modelos dispersos de um relacionamento com a música, bem como uma música que fosse, ela mesma, diferente daquilo que é. (ADORNO, 2011, p. 136)

Para Adorno, o brado “Proletário de todos os países, uni-vos!” (ENGELS; MARX, 1998, p. 63) era algo irrealizável frente às condições do seu tempo. Cético quanto à possibilidade de se efetivar uma significativa consciência de classe capaz de mudar a situação vigente, este filósofo voltou o seu olhar para as possibilidades de ampliar individualmente a liberdade e a autonomia, defendendo que uma mudança genuína só seria possível através da “luta dolorosa de cada indivíduo capaz de nela se engajar para superar seus próprios preconceitos e mentalidades” (THOMSON, 2006, p. 18). Por esse motivo criticou a música leveira, pois observou que “tal música é enganosa e colabora para o dilaceramento da

consciência daqueles que a ela se entregam, [...] [em vista disso, corre-se o risco de que] termine por soterrar a autonomia e o juízo independente, qualidades necessárias a uma sociedade livre” (ADORNO, 2011, p. 111). Porém, não defendeu a remoção desta música, porque uma reivindicação deste tipo feriria a liberdade, tão cara ao filósofo. As ações emancipatórias devem se dar em meio a este ambiente perigoso e decadente, negando suas condições, sem recriar outra natureza, sem conceber uma utopia, apenas se contrapondo a ideologia como antítese.

Talvez essa decadência ajude um dia a levar ao inesperado. É possível que um dia soe uma hora mais feliz [...], é possível que inesperadamente a situação se modificasse, se um dia a arte, de mãos dadas com a sociedade, abandonasse a rotina do sempre igual. Para esta possibilidade a música produziu um modelo: não a música popular, mas a artística.” (ADORNO, 1999, p. 107)

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Guido Antonio de Almeida, trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Reimpressão 2006)
- ADORNO, T. W. Sobre música popular. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno**. Flávio Kothe, trad. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 115-146. (coleção “Grandes Cientistas Sociais”)
- ADORNO, T. W. **Filosofia da Nova Música**. Magda França, trad. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- _____. **Teoria Estética**. Artur Mourão, trad. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. Luiz João Baraúna, trad. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (coleção Os Pensadores)
- _____. A arte é alegre? Newton Ramos-de-Oliveira, trad. In: PUCCI, B.; RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. A. S. (orgs.). **Teoria crítica, estética e educação**. Piracicaba: Editora UNIMEP, 2001.
- _____. Tempo livre. In: **Indústria cultural e sociedade**. trad. Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. Teoria da semicultura. **Primeira Versão**. Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu, trad. Porto Velho: ano IV, nº 191, volume XIII, maio/agosto de 2005.
- _____. **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**. Fernando R. de Moraes Barros, trad. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Jorge M. B. de Almeida, trad. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.
- ALMEIDA, J. **Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Eudoro de Souza, trad. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (coleção Os Pensadores)
- BAGGIO, I. **O dodecafonismo tardio de Adorno**. São Paulo: UNESP, 2008. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95171/baggio_i_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 19. ago. 2015.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Sérgio Paulo Rouanet, trad. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Sérgio Paulo Rouanet, trad. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BURNETT, H. **Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil**. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

BENNETT, R. **Elementos básicos da música**. Maria Teresa de Resende Costa, trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

CARONE, I. Adorno e a educação musical pelo rádio. **Educação e Sociedade, Revista de Ciência da Educação**. Campinas, vol. 24, n.83, p. 477 – 493, agosto 2003.

_____. A face histórica de “On Popular Music”. **Constelaciones, Revista de Teoria Crítica**, nº 03, dezembro de 2011, p. 148-178.

CHAVES, E. Não há trágico na indústria cultural: Nietzsche e Adorno, mais uma vez. **Limiar**. Guarulhos, vol.1, nº 2 – 1º semestre de 2014.

CODO, W. **O que é Alienação?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUARTE, R. A ensaística de Theodor W. Adorno. **Aletria, Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, vol. 01, n.01, p. 18 – 34, outubro 1993.

_____. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. **Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. Esquematismo e Semiformação. **Educação e Sociedade, Revista de Ciência da Educação**. Campinas, vol. 24, n.83, p. 441 – 457, agosto 2003.

_____. **A teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ENGELS, F.; MARX, K. O manifesto comunista. Maria Lucio Como, trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

FABIANO, L.M. Adorno, arte e educação: negócio da arte como negação. **Educação e Sociedade, Revista de Ciência da Educação**. Campinas, vol. 24, n.83, p. 495 – 505, agosto 2003.

FREITAS, V. **Adorno e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GATTI, L. Autonomia da arte. In: NOBRE, M. (Org.) **Curso livre de teoria crítica**. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. Indústria cultural e crítica da cultura. In: NOBRE, M. (Org.) **Curso livre de teoria crítica**. Campinas: Papyrus, 2013.

GAGNEBIN, J. M. Atenção e dispersão: elementos para uma discussão sobre arte contemporânea a partir de Adorno e Benjamin. In: _____. **Limiar, aura e rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GORZ, A. **O Imaterial – Conhecimento, valor e capital**. Celso Azzan Junior, trad. São Paulo: Annablume, 2005

JAY, M. **As ideias de Adorno**. Adail Ubirajara Sobral, trad. São Paulo: Cultrix, 1988.

KANT, I. “Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?”. In: **Da paz perpétua e outros opúsculos**. Artur Morão. Lisboa, trad. Lisboa: Edições 70, 2009.

LUKÁCS, G. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. Mario Luiz Frungillo, trad. **Revista UFG**. Goiânia, ano X, n.04, p.104 – 121, junho 2008.

MAAR, W. L. Adorno, Semiformação e Educação. **Educação e Sociedade, Revista de Ciência da Educação**. Campinas, vol. 24, n.83, p. 459 – 475, agosto 2003.

_____. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, T. W. **Educação e emancipação**. Wolfgang Leo Maar, trad. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

MARTON, S. **Friedrich Nietzsche**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MED, B. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.

NOBRE, M. **A teoria crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música**. Rubens Rodrigues T. Filho, trad. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (coleção Os Pensadores)

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Paulo César de Souza, trad. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO **A República**. Enrico Corviseri, trad. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (coleção Os Pensadores)

PUTERMAN, P. **Indústria cultural: a agonia de um conceito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

RÜDIGER, F. **As Teorias da Cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SAFATLE, V. P. **Curso integral: Introdução à experiência intelectual de Theodor Adorno**. São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/5913182/Curso_Integral_Theodor_Adorno_Dial%C3%A9tica_do_Esclarecimento_e_Filosofia_da_nova_m%C3%BAsica_2013_> Acesso em: 19. ago. 2015.

SCHOENBERG, A. **Harmonia**. Marden Maluf, trad. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, M. A. Adorno e o cinema: um início de conversa. **CEBRAP**. São Paulo:, nº 54, julho de 1999, p. 114-126

SILVEIRA, S. A. A música na época de sua reprodutibilidade digital. In: PERPÉTUO, I.; SILVEIRA, S. A. (Orgs.) **O futuro da música depois da morte do CD**. São Paulo: Momento Editorial, 2009.

TANAKA, E. K. I. Adorno e o jazz. **Crítica Cultural (Critic)**. Palhoça, v. 7, n. 1, p. 137-148, jan./jun. 2012.

THOMPSON, A. **Compreender Adorno**. Rogério Bettoni, trad. Petrópolis: Vozes, 2010.

WEBER, M. **Os Fundamentos Lógicos e Sociológicos da Música**. Leopoldo Waizbort, trad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

ZUIN, A. A. S. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. **Cadernos Cedes**. Campinas, ano XXI, nº 54, agosto 2001.