



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARCOS AURÉLIO CORSINI

**O PROBLEMA DA LIBERDADE A PARTIR DA MANIPULAÇÃO DO
GOSTO MUSICAL EM THEODOR W. ADORNO**

MARINGÁ – PARANÁ

2016

MARCOS AURÉLIO CORSINI

**O PROBLEMA DA LIBERDADE A PARTIR DA MANIPULAÇÃO DO
GOSTO MUSICAL EM THEODOR W. ADORNO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia sob orientação do Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação a ser aprovada perante Banca Examinadora.

MARINGÁ – PARANÁ

2016

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

C826p Corsini, Marcos Aurélio.

O problema da liberdade a partir da manipulação do gosto musical em Theodor W. Adorno / Marcos Aurélio Corsini. – Maringá, 2016.
73 f.

Orientador: Robespierre de Oliveira.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969 – Teses. 2. Liberdade – Teses. 3. Música popular – Teses. 4. Fetichismo (Música) – Teses. I. Oliveira, Robespierre de. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. III. Título.

CDU 1:78



MARCOS AURÉLIO CORSINI

O PROBLEMA DA LIBERDADE A PARTIR DA MANIPULAÇÃO DO GOSTO MUSICAL EM THEODOR W. ADORNO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Professor Dr. Robespierre de Oliveira.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da tese defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 13 de Setembro de 2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Robespierre de Oliveira
Presidente da Banca

Prof. Dr. Rael Bertoldi Gimenes Toffolo
Membro – UEM/DMF

Prof. Dr. José Fernandes Weber
Membro Externo – UEL

CORSINI, Marcos Aurélio. **O problema da liberdade a partir da manipulação do gosto musical em Theodor W. Adorno.** Dissertação de mestrado em Filosofia/UEM. Maringá, 2016. 73p. Orientador: Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

RESUMO

Este texto é o resultado de uma investigação acerca do problema da liberdade a partir da manipulação do gosto musical, com base nas reflexões de Theodor W. Adorno sobre a música popular. Uma vez que Adorno identifica uma manipulação do gosto musical por parte da indústria cultural, reconhece-se uma liquidação do indivíduo, pois este é subsumido no todo. A partir dessa tese de Adorno, coloca-se o seguinte problema: a liquidação do indivíduo como consequência da manipulação do seu gosto pode ser interpretada como uma fratura de sua liberdade? O texto é norteado pela hipótese de que a liquidação do indivíduo como consequência da manipulação do seu gosto musical representa uma fratura de sua autonomia e, conseqüentemente, uma fratura de sua liberdade. O fenômeno da liquidação do indivíduo, como constatado por Adorno, portanto, joga luz para o problema da liquidação da liberdade. Para desenvolver essa hipótese, o texto é dividido em três capítulos. O primeiro capítulo reconstrói as principais ideias de Adorno acerca do caráter fetichista na música e a regressão da audição do ouvinte moderno. Fundamentado nesses problemas, o segundo capítulo apresenta o modo como o caráter fetichista na música e a regressão da audição propicia uma manipulação do gosto musical por parte da cultura de massa, construindo, em seguida, a hipótese de que, uma vez que o fetichismo e a regressão contribuem para a construção do gosto musical, a liberdade do indivíduo é fraturada, pois o próprio indivíduo é liquidado. Frente a todos esses problemas, o terceiro capítulo explora a possibilidade de emancipação pela música, e mostra que, ao mesmo tempo em que a música reflete a barbárie da civilização no século XX, também apresenta subterfúgios que destacam seu aspecto emancipatório.

Palavras-chave: Liberdade. Indivíduo. Gosto. Música.

CORSINI, Marcos Aurélio. **The problem of freedom stemming from the manipulation of musical taste in Theodor W. Adorno.** Dissertação de mestrado em Filosofia/UEM. Maringá, 2016. 73p. Orientador: Prof. Dr. Robespierre de Oliveira.

ABSTRACT

This text is the result of an investigation about the problem of freedom, stemming from the manipulation of musical taste, based on the reflections of Theodor W. Adorno about popular music. Since Adorno identifies that the culture industry manipulates musical taste, such identification leads to the recognition of an liquidation of the individual, as one is subsumed within the whole. From that Adorno's thesis stems the following problem: Can the liquidation of the individual as a result of the manipulation of his taste be interpreted as a fracture of his freedom? The text is guided by the hypothesis that the liquidation of the individual as a result of the manipulation of his musical taste is a fracture of his autonomy and, consequently, a fracture of his freedom. Hence, the individual liquidation phenomenon, as evidenced by Adorno, aims attention to the problem of the liquidation of freedom. To develop such hypothesis, the text is divided into three chapters. The first chapter reconstructs Adorno's main ideas on the fetish character in music and the regression of listening of the modern listener. Based on those problems, the second chapter presents how the fetich character in music and the regression of listening provides a manipulation of the musical taste by the mass culture; thus building the hypothesis that, once the fetishism and the regression contribute to the construction of musical taste, the freedom of the individual is fractured as the individual himself is finished. Faced with all these problems, the third chapter explores the possibility of emancipation through music, and shows that, while the music reflects the barbarism of civilization in the twentieth century, it also has quirks that highlight its emancipatory aspect.

Keywords: Freedom. Individual. Taste. Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	VII
CAPÍTULO 01 – FETICHISMO E REGRESSÃO.....	1
1.1. Sobre o caráter fetichista na música.....	2
1.2. Sobre a regressão da audição.....	13
CAPÍTULO 02 – MANIPULAÇÃO DO GOSTO E LIQUIDAÇÃO DO INDIVÍDUO.....	23
2.1. O problema do gosto.....	24
2.2. A liquidação do indivíduo e o problema da liberdade.....	35
CAPÍTULO 03 – A NOVA MÚSICA E A POSSIBILIDADE DE EMANCIPAÇÃO.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
BIBLIOGRAFIA.....	68

INTRODUÇÃO

Os textos de Theodor W. Adorno sobre música, escritos no final dos anos 1930 e início dos anos 1940, como “Sobre o jazz” (1936), “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938) e “Sobre música popular” (1941), são constantemente revisitados, comentados, recontextualizados e criticados. Isso atesta o forte impacto que as críticas adornianas à música de massa ainda causam no leitor. Nesses textos, anteriores à redação da *Dialética do esclarecimento*, de 1947, já se pode notar alguns germes da crítica à indústria cultural que Adorno desenvolve mais tarde ao lado de Max Horkheimer, fato já notado por autores como Rodrigo Duarte e Wolfgang Leo Maar¹. Esses estudos sobre o fenômeno da música de massa, portanto, serviram de base para a formulação do conceito crítico de indústria cultural. As críticas endereçadas à cultura de massa, que Adorno já fazia no final da década de 1930, compõem uma constelação de conceitos críticos, e é nessa constelação que o problema da liberdade está inserido.

Este trabalho tem o objetivo de mostrar e desenvolver o problema do gosto musical, a partir das considerações feitas por Adorno no texto “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Uma vez que o problema do gosto musical (que, como se verá ao longo do texto, revelar-se-á como uma manipulação do gosto no indivíduo) não é um problema isolado, inevitavelmente se relaciona com outras questões importantes no texto de Adorno, a saber: o fetichismo, a regressão e a liquidação do indivíduo. Dessa forma, este trabalho apresentará o

¹ Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 30. Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”, p. 6.

caráter fetichista na música e a regressão da audição no primeiro capítulo, vinculará esses conceitos críticos com o problema do gosto e o problema da liquidação do indivíduo no segundo capítulo, e buscará acentuar, no terceiro capítulo, a posição da nova música enquanto possibilidade de emancipação frente à música de massa. Em suma, o quadro pode ser resumido da seguinte forma: o caráter fetichista na música e a regressão do ouvinte moderno propiciam uma manipulação do gosto musical por parte da cultura de massa. Uma vez que o fetichismo e a regressão contribuem para a construção do gosto musical, o indivíduo acaba sendo liquidado, na medida em que sua liberdade é fraturada. Frente a esses problemas, ao mesmo tempo em que a música reflete a barbárie da civilização no século XX, também apresenta subterfúgios que destacam seu aspecto emancipatório.

Assim, o primeiro capítulo desenvolverá o modo como Adorno explica o fetichismo na música e sua relação com a regressão da audição. À luz do pensamento de Marx, Adorno diz que há um sistema que é responsável por enquadrar tanto a música ligeira como a música séria no âmbito dos fetiches, e que, vinculada à ideia de estrelato, o fetichismo se encontra na valorização das vozes dos cantores e dos instrumentos. Uma vez que o capitalismo transformou a arte musical em mercadoria, Adorno dirá que esse caráter de mercadoria se revela no fato dos indivíduos consumirem “valores” e, no entanto, a qualidade específica do que é consumido não ser compreendida. Isso ocorre porque, na sociedade capitalista, o valor de uso é substituído pelo valor de troca, e é nessa inversão que o caráter fetichista da música é constatado. A música, como mercadoria, acaba se apresentando como portadora de um valor de uso (enquanto utilidade), alterando psicologicamente o ouvinte. Se por um lado, é possível se observar um caráter fetichista na música, por outro lado, observa-se uma regressão da audição do ouvinte. Adorno explica que a regressão da audição não se refere a algo como um retorno do ouvinte a um nível anterior ou um retrocesso coletivo. A regressão ocorre porque os ouvintes perdem a liberdade de escolha e a capacidade de uma escuta consciente e crítica, posto que o ouvinte seja regressivo do ponto de vista sociopsicológico, na medida em que ouve a música, mas não a compreende. Ele permanece num estado primitivo e infantil. A infantilidade dos ouvintes não significa uma ausência de desenvolvimento, mas ocorre devido a uma força que compele os ouvintes a retrocederem, uma privação de liberdade. Os ouvintes modernos escutam uma música de maneira atomística. Eles não compreendem o todo musical, porque a própria música ligeira é composta por partes que não se vinculam a uma ideia global na obra, tornando a própria obra regressiva e depravada. Adorno afirma que, mesmo que haja certa sintonia entre a consciência (regressiva) dos indivíduos e o caráter fetichista na música, não se pode verificar claramente uma dependência dos ouvintes em relação a essas músicas, pois os ouvintes (enquanto indivíduos) são liquidados pela cultura de massa.

Diante disso, o segundo capítulo apresentará a questão da manipulação do gosto e a consequente liquidação da individualidade. Ver-se-á que Adorno defende a ideia de que o conceito de gosto estaria obsoleto, pois não faria mais sentido colocá-lo diante de um horizonte que dificulta o acesso à liberdade de escolha. No âmbito do capitalismo de monopólio, a arte não se orienta mais por critérios estéticos, mas simplesmente por critérios de conhecimento (na medida em que o gosto é substituído pelo simples reconhecimento da música). Nessa esfera, já não importa muito a obra de arte real, mas sim a opinião difundida no momento. Assim, ao se colocar a questão do gosto para o sujeito, em relação a uma música de massa, percebe-se que, mesmo que ele se exprima usando o conceito de gosto (“eu gosto”), o gosto não corresponde à sua individualidade. Uma vez que o sujeito participa da opinião pública, o seu gosto corresponde à objetividade da cultura de massa. No âmbito da cultura de massa, o gosto é substituído pela quantidade de pessoas que já escutaram e, portanto, reconheceram uma música. Uma vez que as leis do mercado se esforçam em esconder o caráter padronizado e estereotipado dos seus produtos, o indivíduo tem seu gosto manipulado pela cultura de massa, porque acabou renunciando a sua individualidade frente à produção padronizada. A cultura oficial só mantém a aparência do indivíduo, mantém uma fachada que aumenta cada vez mais de acordo com a sua liquidação. Adorno diz que a existência do indivíduo se tornou problemática. A liquidação do indivíduo ocorre devido à produção estandardizada por parte da cultura de massa. O indivíduo se submete à regularidade cotidiana do que faz sucesso, e submete seu comportamento ao comportamento padronizado que é veiculado como “ideal”. A produção dos bens de consumo é padronizada a tal ponto que os produtos, que são oferecidos aos consumidores, são sempre os mesmos: completamente estereotipados. Todavia, Adorno admite que sempre existirão os indivíduos que percebem a manipulação, aqueles que, ainda não inteiramente coisificados, não aceitam participar do esquema da coisificação musical, sendo resistentes ao caráter fetichista na música. O problema é que a atividade de resistência que os indivíduos fazem é, de certo modo, prevista pela própria cultura de massa, tratando-se de uma pseudo-atividade. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmarão a existência de indivíduos que fazem resistência à indústria cultural – os *outsiders* –, e complementarão explicando que embora estejam em extinção frente à poderosa indústria, não são totalmente liquidados. É importante se notar que essas ideias apontarão para uma fratura da liberdade, e não sua total liquidação. Pensando o problema com termos kantianos, na *Dialética do esclarecimento*, nota-se que os autores não eliminam completamente a liberdade, porque ela se revela como liberdade negativa (como a capacidade de escolher coisas dadas), enquanto que a liberdade positiva (como a capacidade de autodeterminação) é velada. Além do capitalismo de monopólio, dos

sistemas totalitários e dos veículos de comunicação em massa dificultar o exercício da liberdade no sentido positivo, a estereotipia da indústria cultural também fratura a liberdade no sentido negativo. Diante desses problemas, Adorno vislumbra na música, portanto, a possibilidade de subterfúgio da cultura de massa e a realização da emancipação.

O terceiro capítulo tratará de mostrar o modo como Adorno pensou a emancipação no plano estético, em especial a música. E a *Filosofia da nova música*, publicado em 1948, será a obra que guiará o desenvolvimento do capítulo. Mas a análise dialética não permitiu a Adorno seguir por uma única via. Assim, ao mesmo tempo, o filósofo também reconhece as dificuldades na nova música, criticando seu envolvimento com a indústria de massa, seu aspecto regredido e o bloqueio que essa música coloca em relação à realização do indivíduo. Dessa forma, com Schoenberg e Stravinsky, primeiro explorar-se-á a possibilidade da emancipação (também desmistificando a errônea interpretação de um Adorno pessimista) e depois os consequentes fracassos da nova música (como o desenvolvimento da técnica dodecafônica como um processo calculado e matematizado). O texto enfatizará três momentos emancipatórios: i) o momento da realização máxima da liberdade na música burguesa com Beethoven, ii) a emancipação na música de Schoenberg (através da emancipação do sujeito, pela absorção das regras dodecafônicas e pela emancipação em relação à tonalidade), e iii) a emancipação na música de Stravinsky, através do ideal de autenticidade buscado pelo compositor. Quanto às dificuldades de recepção em relação à nova música, percebe-se que, quanto mais abrangente é o domínio da cultura de massa, mais crescem os desafios para o compositor criar obras de resistência. A música de massa que concebe o todo como portador de um sentido, não deveria mais ser aceita, pois a arte deve ser verdadeira e não enfeitar. A possibilidade de emancipação identificada no texto adorniano, portanto, é uma resposta ao problema da manipulação do gosto musical, da liquidação do indivíduo e de sua liberdade fraturada. Visto que as leis do mercado escondem o caráter padronizado dos produtos, o indivíduo tem seu gosto manipulado pela cultura de massa. Em troca, renuncia sua individualidade diante da produção musical standardizada. Sua renúncia individual corresponde a uma renúncia em relação à liberdade. Esse quadro é parcialmente rompido nos momentos em que Adorno identifica o potencial emancipatório da música que, apesar de haver traços emancipatórios na música de Schoenberg e Stravinsky, encontra-se em Beethoven o seu momento máximo de emancipação do homem mediante a emancipação da música.

CAPÍTULO 01

FETICHISMO E REGRESSÃO

O artigo intitulado “O fetichismo na música e a regressão da audição”, publicado originalmente em 1938 na *Zeitschrift für Sozialforschung*, Revista de Pesquisa Social do Instituto para Pesquisa Social de Frankfurt, constitui-se como um dos principais e mais conhecidos textos de Adorno acerca da música de massa, sendo importante por já conter o germe da crítica à indústria cultural, que Adorno desenvolverá mais tarde ao lado de Horkheimer. Por se tratar de um texto que dirige críticas à cultura de massa, ele contrasta com os textos do Adorno mais maduro – da década de 60 – quando se apresentava mais aberto a respeito do efeito dos veículos de comunicação nas massas¹. Esse texto de Adorno aborda dois fenômenos diferentes – o fetichismo e a regressão. Esses conceitos, por um lado, estão em estrita relação, uma vez que Adorno mostrará que a regressão da audição do ouvinte moderno está em sintonia com o caráter fetichista da música de massa². Por outro lado, os conceitos se apresentam independentes quando se leva em conta a liquidação do indivíduo por parte da cultura de massa, não podendo o fetichismo na música influenciar um indivíduo que

¹ Sobre isso, ver o texto ADORNO, Theodor. W. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução de Maria Helena Ruschel. São Paulo (SP): Paz e Terra, 2009.

² ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna e revisão de João Marcos Coelho. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1975. p. 189.

já não existe mais³. A “liquidação” do indivíduo é um termo metafórico usado para designar o processo de manipulação (psicológica e comportamental) do homem por parte da cultura de massa e da indústria cultural.

1.1. Sobre o caráter fetichista na música

O conceito de fetiche usado por Adorno se refere ao conceito de Marx. É importante recordar que Marx, ao refletir sobre a mercadoria, explica que esta é dotada de um duplo aspecto: é dotada de valor de uso e também de valor de troca. Desse modo, a mercadoria adquire um caráter fetichista porque, no capitalismo, as trocas são feitas com base no valor de troca e não mais no valor de uso. Marx descreve como “místico” ou fetichista a abstração que é feita da produção humana no mercado, uma vez que as mercadorias parecem criar pernas e se trocarem sozinhas (ocultando o trabalho humano envolvido). Marx explica o caráter místico e metafísico da mercadoria no seguinte trecho:

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos.⁴

Nota-se que a relação entre objetos físicos é uma relação física entre coisas físicas, enquanto que a relação entre as mercadorias é uma relação social. A relação de valor dos produtos do trabalho “Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.”⁵ A mercadoria é produto da atividade social humana, objeto que possui valor de uso e de troca ao mesmo tempo. Esse caráter metafísico que a mercadoria adquire no capitalismo, esse poder que parece fazer com que ela goze de vida própria é resultado do trabalho social velado – da abstração do trabalho –, por isso resultado de um processo fetichista.

No artigo sobre o caráter fetichista na música, Adorno diz que há um sistema (os organismos dirigentes responsáveis pela veiculação da música, como o rádio) que fortalece a divisão entre as duas esferas musicais (música séria e música ligeira) com vistas à diferenciação e classificação por parte do consumidor, isto é, com vistas ao comércio. Tal

³ *Idem*, p. 187.

⁴ MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. Vol. 1. 3. ed. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo (SP): Nova Cultural, 1988, p. 71.

⁵ *Idem*, p. 71.

sistema também é responsável por enquadrar tanto a música ligeira como a música séria no âmbito dos fetiches, isto é, conferir um caráter fetichista (no sentido atribuído por Marx) à música. Vinculada à ideia de estrelato, “O campo que o fetichismo musical mais domina é o da valorização pública dada às vozes dos cantores.”⁶ Percebe-se que as vozes dos cantores são os maiores atrativos das massas⁷. De acordo com Adorno em seu contexto, esqueceu-se que a voz é apenas um elemento material e que ter boa voz e ser cantor não são elementos iguais. Pois, para as massas, basta alguém ter boa voz para já ser considerado cantor. Enquanto que para um cantor de música popular comercial, não se exige nenhum conhecimento musical (como antes era exigido), apenas carisma e boa imagem, de acordo com o estereótipo da moda dominante. O fetichismo, assim, é exercido pela mercadoria (a música, lembrando Marx) e exercido pelo estrelato (a imagem do cantor). Vale destacar que, enquanto que para Marx o fetichismo significa esconder as relações sociais do processo de produção da mercadoria, para Adorno, o fetichismo da música seria esconder o próprio processo de produção musical, tornando o produto final – a música – uma mercadoria autônoma.

No que se refere ao caráter fetichista que a mercadoria e o estrelato exercem no indivíduo, Benjamin⁸, no artigo “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, já havia mencionado algumas dessas questões. Além da contribuição de Benjamin a respeito do declínio da *aura* nas obras de arte contemporâneas submetidas à técnica de reprodução em larga escala, com a ascensão do capitalismo de monopólio no início do século XX, o filósofo

⁶ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 179.

⁷ Essa percepção de Adorno no final dos anos 1930 ainda hoje está bastante em voga. Basta que se observe a popularidade de programas musicais do tipo *reality show* (como The X Factor, American Idol, Fama, Popstars, Ídolos, The Voice Brasil, Programa Raul Gil, entre outros). Também é quase unânime, pelo menos aqui no Brasil, a popularidade da música popular lírica. No geral, percebe-se que os ouvintes não entendem e nem conseguem suportar uma música instrumental, porque não entendem nada acerca da linguagem musical. Só compreendem e apreendem uma música mediante a sua letra, posto que só conhecem a linguagem falada. A música instrumental ainda consegue mover os sentidos do telespectador apenas num filme, em que a música passa para segundo plano, cedendo lugar às falas dos personagens e às imagens. Do mesmo modo que acontece no filme, a indústria fonográfica, os produtores e os próprios cantores sabem que a boa imagem (e não apenas qualquer imagem) é um dos principais elementos na música popular. A música popular comercial ainda deve conter uma letra de fácil conhecimento ao nível do público que pretende atingir. Quanto a isso, percebe-se que, provavelmente, a decadência da qualidade das letras está intimamente associada à própria decadência cultural das massas.

⁸ Serão citadas algumas referências de Adorno (no artigo sobre o caráter fetichista na música) em relação a Benjamin (no artigo anterior sobre a obra de arte). Quanto a essas referências, Martin Jay explica que “Adorno, perturbado pela crescente atração de Benjamin pela política mais militante e pela teoria menos sofisticada de Brecht, escreveu ‘O Fetichismo...’ como réplica indireta à contribuição inicial de seu amigo para a *Zeitschrift*, ‘A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução’.” (Martin Jay. *As ideias de Adorno*, p. 33). Rodrigo Duarte também explica que, mesmo estando Benjamin consciente, no seu artigo acerca das novas técnicas de reprodução da arte, dos problemas que essas novas técnicas de reprodução trouxeram, Adorno percebeu o texto como potencialmente apologético aos meios de comunicação (como a fotografia e o cinema) e “[...] compreendeu seu artigo ‘O fetichismo na música e a regressão da audição’ como uma espécie de resposta às colocações benjaminianas sobre a reprodutibilidade técnica.” (Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 30).

também constatou uma considerável influência que as novas técnicas de reprodução causavam no âmbito artístico e político. Segundo Benjamin, o rádio e o cinema não modificaram apenas a função (e a performance) do ator, mas também do sujeito político. O discurso político igualmente pode ser planejado e editado (valendo-se de cortes e seleções), além do poder de difusão que tem o rádio e o cinema, tais edições acabam por favorecer o discurso do político que bem pode ser de um ditador. É assim que o cinema consegue construir uma personalidade artificial que assume a função de modelo para outras pessoas:

Na medida em que restringe o papel da *aura*, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a “personalidade do ator”; o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria.⁹

Benjamin mostrou que, na época das novas técnicas de reprodução, as artes começavam a ser feitas justamente para serem reproduzidas e que, com isso, perdia-se o seu critério de autenticidade (a *aura* das obras), uma vez que as obras não seriam muito mais que mercadorias. O valor de culto que a obra de arte possuía vinha sendo substituído por um mero valor de exposição (o valor da obra como realidade exibível). O “culto às estrelas” (personalidades da cultura popular de massa), portanto, seria um exemplo para a substituição do valor de culto pelo valor de exibição.

De acordo com Adorno, a voz, sendo apenas um elemento material, não faz um bom cantor (ao contrário do que acredita a opinião popular vulgar). Um bom cantor é uma pessoa que conhece os recursos técnicos musicais (conhece a teoria musical e toda a técnica necessária para a boa execução do seu instrumento, a voz) e não simplesmente é dotado de boa voz. Adorno diz que aqueles que defendem essa opinião encontram inimizade e hostilidade por parte da massa que concede valor unicamente à voz. Ao se levar essa questão ao âmbito de outros instrumentos, nota-se que, com um piano modesto, um compositor inteligente pode fazer uma música de qualidade. O culto às estrelas é expandido e também se dirige aos instrumentos (um piano, um violino e a própria voz). O fetichismo é alimentado em relação aos instrumentos meramente materiais, dá-se valor ao instrumento e sequer se percebe o valor da música:

De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e do instrumento são fetichizados e destituídos de suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem – igualmente distanciadas e

⁹ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIM, Walter. Textos escolhidos. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1975. p. 24.

alheias ao significado do conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso – as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música, na qual entram carente de relação.¹⁰

Com essa citação, observa-se que tanto os instrumentos (e as vozes fetichizadas) como as “emoções cegas e irracionais” dos ouvintes estão isoladas e distantes do todo musical que confere sentido à obra¹¹. Esse distanciamento, com efeito, joga luz ao conceito de alienação, posto que os ouvintes estão alienados em relação ao sentido da obra, pois se relacionam com obras fragmentadas.

No que toca ao conceito de alienação, Marx compreende o conceito como tudo o que afasta o homem de sua realidade, de si mesmo e das suas criações. A alienação seria uma espécie de deslocamento, estranhamento, alheamento:

A alienação aparece tanto no fato de que *meu* meio de vida é de *outro*, que *meu* desejo é a posse inacessível de *outro*, como no fato de que cada coisa é *outra* que ela mesma, que minha atividade é *outra coisa*, e que, finalmente (e isto é válido também para o capitalista), domina em geral o poder desumano.¹²

Para Adorno, os ouvintes estão alienados (estão distantes) em relação às músicas que escutam, porque estão determinados pelas leis comerciais do sucesso, e não atentos ao significado do conjunto da obra. Os consumidores, no geral, são tão passivos ao que lhes é apresentado que já não importa a mercadoria. As músicas são apresentadas ao indivíduo como coisas próximas e inteligíveis, no entanto, o indivíduo permanece num estado de alheamento:

Na realidade, as relações são as mesmas que se verificam entre as músicas de sucesso e os seus consumidores. Parece-lhes próximo o totalmente estranho: tão estranho, alienado da consciência das massas por um espesso véu, como alguém que tenta falar aos mudos. Se estes porventura ainda reagirem, já não fará diferença alguma se se trata da *Sétima Sinfonia* ou do short de banho.¹³

Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retomarão a questão da alienação, explicando que a indústria cultural permite uma proximidade entre a arte e o consumidor, ao mesmo tempo em que o aliena, pois apresenta uma mercadoria barata e sem sentido. Segundo os autores, no século XIX e início do século XX, quem ia a concertos ou peças de teatro, mesmo que gastasse algum dinheiro como espectador, repetava as obras. E mesmo que fosse a um espetáculo objetivando elevar o próprio *status* social, mantinha algum contato com a

¹⁰ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 180.

¹¹ A música séria compõe um todo ordenado, sobre isso, ver página 11.

¹² MARX, Karl. Manuscritos econômicos-filosóficos. 2. ed. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1978, p. 22.

¹³ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 180.

obra. “A arte manteve o burguês dentro de certos limites enquanto foi cara. Mas isso acabou. Sua proximidade ilimitada, não mais mediatizada pelo dinheiro, às pessoas expostas a ela consome a alienação e assimila um ao outro sob o signo de uma triunfal reificação.”¹⁴

Segundo Adorno, no artigo sobre o caráter fetichista na música, não se pode deduzir o fetichismo somente de forma psicológica. O caráter mercadológico se revela no fato dos indivíduos consumirem “valores” e, no entanto, o objeto em si mesmo que é consumido não ser compreendido. Com efeito, isso ocorre porque o indivíduo é alienado em relação à mercadoria, alheio a ela. No caso da música, esta é consumida exatamente dessa forma, assim, constitui-se como mercadoria:

O fato de que “valores” sejam consumidos e atraiam os afetos sobre si, sem que suas qualidades específicas sejam sequer compreendidas ou apreendidas pelo consumidor, constitui uma evidência da sua característica de mercadoria. Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados.¹⁵

A música – enquanto mercadoria – serve-se de instrumento da publicidade. A publicidade tanto a utiliza para apresentar outras mercadorias, como a própria música pode ser apresentada (como uma mercadoria posta à venda) por uma propaganda comercial. As propagandas de músicas ocorrem de várias formas e em todos os lugares: mediante a distribuição de partituras¹⁶, jornais, revistas, exibição em filmes, programas de televisão, rádio e (hoje) pela *internet*. É assim que toda publicidade visa o consumo da música: a compra de discos, de ingressos para apresentações ou mesmo (atualmente) a compra de música pela *internet* (através dos serviços de *streaming*) ou pelo aparelho celular. Mesmo que a publicidade em relação à música séria seja ofuscada, na música ligeira essa publicidade ocorre por toda parte. Diante desse quadro que foi apresentado, Adorno diz que

O que transparece em tais letreiros monstruosos [da publicidade] é o valor de troca, no qual o *quantum* do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do “homem”.¹⁷

Uma vez que, no capitalismo, o valor de troca excede o valor de uso, na medida em que as trocas são feitas com base no valor de troca e não mais no valor de uso, percebe-se que os

¹⁴ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 2010, p. 133.

¹⁵ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 180.

¹⁶ Vale notar que, hoje, não há mais mercado de partituras. Adorno não se preocuparia com isso hoje.

¹⁷ *Idem, Ibidem*.

valores de troca são apenas “funções sociais” das mercadorias, pois seu valor é determinado pela quantidade de trabalho¹⁸.

A mercadoria é um produto da atividade social e, como tal, é dotada de vida própria. Adorno diz que o consumidor, ao pagar pela mercadoria, reitera o fato de que ela é uma relação social, pois seu valor se deriva do trabalho humano. “É obvio que no setor dos bens da cultura o valor de troca se impõe de maneira peculiar.”¹⁹ Os bens da cultura se apresentam no mundo das mercadorias como se não possuíssem os valores de troca. “Ao mesmo tempo, contudo, fazem parte do mundo da mercadoria, são preparados para o mercado e são governados segundo os critérios deste mercado.”²⁰ No capitalismo, o valor de troca se coloca acima do valor de uso – o valor de uso é substituído pelo valor de troca–, mas tal substituição acaba colocando o valor de troca equivocadamente na posição do valor de uso: o capital se mostra útil e não o objeto (portador de valor de uso):

Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – aparência ilusória, que os homens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca, assume ficticiamente a função de valor de uso. É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música [...]”²¹

É nessa inversão dos valores de troca e de uso que o caráter fetichista da música é constatado. A música, como mercadoria, acaba se colocando como valor de uso. Dessa forma, o valor de troca acaba criando uma aparência do imediato, mas tal aparência é desmentida, visto que não há relação com objeto nenhum, porque o valor de troca é abstrato. E, assim, esse processo de substituição (em que se substitui o valor de uso pelo valor de troca e toma o valor de troca como valor de uso), altera psicologicamente o ouvinte.

Adorno novamente irá tratar sobre o valor de uso e o valor de troca (e a sua inversão), ao lado de Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Lá, os autores dirão que a obra de arte, segundo a concepção de Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, não é vinculada a nenhuma utilidade prática e o juízo que o sujeito faz, portanto, não contém nenhum interesse²². No entanto, a indústria cultural opera uma inversão: a falta de finalidade prática da arte se converte na finalidade do mercado, a arte se submete às finalidades do mercado. A

¹⁸ Com diz Marx, “Uma mercadoria tem *um valor* por ser uma *crystalização de um trabalho social*.” MARX, Karl. Salário, preço e lucro. 2. ed. Tradução de Leandro Konder. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1978, p. 75.

¹⁹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 181.

²⁰ *Idem, Ibidem*.

²¹ *Idem, Ibidem*.

²² DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2007, p. 66.

indústria cultural sobrevaloriza a arte. Na medida em que ela não possui nenhuma utilidade prática, em termos econômicos seu valor de uso é substituído pelo seu valor de troca: “O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor.”²³ Sobre isso, segundo Wolfgang Leo Maar, “A indústria cultural é o fetiche do capital no curso de sua auto-produção, na plena dimensão do vislumbrado por Marx”²⁴.

O capitalismo monopolista, principalmente no início do século XX, não só inseriu a arte na esfera do consumo – redirecionando-a para a reprodução do capital – como também, em sentido mais geral, subordinou o indivíduo aos valores culturais vigentes. Nota-se que, além de se encontrar essa questão no artigo de 1938 e depois (exposta com mais fôlego) na *Dialética do esclarecimento*, ela já havia sido mencionada por Marcuse no texto “O caráter afirmativo da cultura”. Nesse texto, Marcuse explica que, com a sociedade burguesa, o interesse pelos valores elevados restritos a uma classe desapareceu dando lugar à cultura. Ao contrário da Antiguidade, na Modernidade se passa a acreditar que todos os homens estariam propícios a poder desfrutar igualmente do trabalho e do lazer, uma vez que estariam somente subordinados aos valores culturais²⁵. Marcuse oferece no texto duas possibilidades para se pensar o conceito de “cultura”: i) a cultura enquanto um plano da reprodução material (plano da civilização), entendida como “totalidade da vida social”; e ii) a cultura enquanto uma coletividade e universalidade falsa, compreendida como um mundo espiritual levantado a partir do contexto social. Assim, seria através da segunda que a cultura é distinguida da civilização, e também denominada “cultura afirmativa”. Cultura afirmativa, portanto, significa um tipo de mundo burguês independente (e superior à civilização), onde são afirmadas características universais e eternas:

Por cultura afirmativa se compreende aquela cultura da época burguesa que levou, no curso de seu próprio desenvolvimento, a segregação da civilização para o mundo mental e espiritual como um reino independente do valor daquilo que também é considerado superior à civilização.²⁶

²³ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 131.

²⁴ MAAR, Wolfgang Leo. A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural. *Revista Olhar*, ano 2, n. 3, p. 01-24, jun. 2000, p. 7.

²⁵ MARCUSE, Herbert. The affirmative character of culture. In: MARCUSE, Herbert. *Art and liberation*. Translated by Jeremy J. Shapiro. London and New York: Routledge, 2007, p. 86.

²⁶ Marcuse. “The Affirmative Character of Culture”, p. 87.

Marcuse explica que a demanda por liberdade do indivíduo no começo da era burguesa foi anulada pelo próprio processo de produção capitalista que instaurou a desigualdade²⁷. Dessa forma, percebe-se que a cultura afirmativa é uma espécie de ideologia que nasce com a sociedade burguesa, o monopólio cultural que é instaurado pelo sistema capitalista. Nesse contexto, percebe-se que a arte é a maior representante da cultura afirmativa, pois foi através dela que a sociedade burguesa tolerou seus próprios ideais: a utopia, que não se permite no mundo dos fatos, por exemplo, é permitida na arte²⁸. Segundo Rodrigo Duarte, é nesse texto que Marcuse descobre que a construção estética se destaca como uma ideologia que, sob o domínio burguês, mantém o *status quo*²⁹. Apesar de Adorno e Horkheimer praticamente reafirmarem essa tese na *Dialética do esclarecimento*, com a ideia de indústria cultural, a busca de Adorno pela emancipação trilhará exatamente o caminho da estética e mostrará que a arte não se reduz à mera ideologia, apesar de a música só ser possível como obra de arte burguesa.

Para Adorno, fala-se em manipulação do gosto e liquidação do indivíduo devido à produção padronizada por parte da cultura de massa que tende a se afirmar a todo o momento. A cultura de massa surge da produção capitalista que aparece com um caráter onipotente: “A masoquista cultura de massas constitui a manifestação necessária da própria produção onipotente.”³⁰ De acordo com Adorno, a cultura de massa é a responsável por tornar os “consumidores fetichistas” (aqueles que sucumbem ao caráter metafísico da mercadoria) e sadomasoquistas, pois sentem prazer na condição de escravos. Adorno, junto com Horkheimer, voltará a essa temática em diversas passagens do capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*. Logo no início do capítulo, por exemplo, os autores dirão que “[...] a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema.”³¹ E tudo participa do mesmo sistema: as manifestações estéticas – como a música –, as tendências políticas e a arquitetura. Há uma falsa identidade do universal e do particular, na medida em que o particular se reduz ao universal: o indivíduo é massacrado pelo poder do monopólio, porque “Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear.”³²

²⁷ *Idem*, p. 88.

²⁸ *Idem*, p. 100, 102.

²⁹ Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 21.

³⁰ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 182.

³¹ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 99.

³² *Idem*, p. 100.

A modificação da função da música – primeiro, pela influência que a banalidade exerceu na música desde o início da burguesia; segundo, pela alteração do valor na música, de valor de uso para mera mercadoria com valor de troca – atingiu os fundamentos da relação entre arte e sociedade. Porque quanto mais o valor de troca tira dos homens os valores de uso, mais o valor de troca cresce como categoria de prazer, mais o valor aparece como útil: “Quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer.”³³ O valor de troca liquida a utilidade, e ele mesmo passa a se servir como útil, isso significa que a mercadoria, para o consumidor, apresentar-se-á como útil e necessária, como Adorno expõe na seguinte passagem: “A mulher que possui dinheiro para as compras, delicia-se no ato mesmo de fazer compras.”³⁴ Essa passagem, como tantas outras, será desenvolvida mais tarde no capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*. Onde os autores afirmarão que, um pouco antes da Primeira Guerra Mundial, houve uma reorganização do cinema, em que este se adaptou às necessidades do público, mas que consistiam em necessidades que o público sequer sabia possuir³⁵. O público não sabia da existência de tais necessidades porque elas mesmas foram fabricadas pela indústria cultural. Como expõem os autores no seguinte trecho: “A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade [*Bedürfnis*] produzida [...]”³⁶. Assim, as necessidades são fabricadas pela indústria cultural e, desse modo, constituem-se como pseudonecessidades, e a indústria se identifica com tais necessidades criadas, mantendo seu poder.

Tendo exposto todo o “quiproquó” realizado pela mercadoria (quando ela se apresenta como valor de uso, mas que, na verdade, não passa de valor de troca), Adorno volta a mostrar a força da mercadoria fetichista ao mostrar que é o fetichismo da mercadoria o responsável pela criação da pseudonecessidade no consumidor. A relação que o consumidor mantém com a mercadoria passa a ser quase que mais forte que a relação social que ele mantém com as pessoas, porque a mercadoria reflete nos homens as características sociais do seu trabalho. Desse modo, a relação que o homem mantém com a mercadoria fetichista passa a ser produto da obediência. Segundo Adorno, “Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os

³³ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 181.

³⁴ *Idem, Ibidem*.

³⁵ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 112.

³⁶ *Idem*, p. 113.

consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente.”³⁷

Segundo Adorno, as obras de arte fetichizadas (a música ligeira e a música séria³⁸) que se transformam em bens da cultura são alteradas e se tornam corrompidas. O desgaste que a cultura de massa impõe a uma obra – a reproduzibilidade em série de uma pintura e a repetição de uma canção no rádio – a coisifica. E “Quanto mais coisificada for a música, tanto mais romântica soará aos ouvidos alienados.”³⁹ Tais obras coisificadas, tornam-se apenas um punhado de ideias, de “achados” que não compõe um todo significativo. As partes dissociadas do todo na música de massa (que tem valor de recordação) faz com que o ouvinte se aproprie de uma música. Adorno diz que

Uma sinfonia de Beethoven, executada e ouvida, enquanto totalidade, espontaneamente, jamais poderia tornar-se propriedade de alguém. A pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da Primeira Sinfonia de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com suas ruínas.⁴⁰

Isso se deve ao fato de que, embora ambas possam ser consideradas fetiches, a música séria, em termos estruturais, ainda compõe um todo ordenado, e suas partes e seus elementos não podem ser substituídos como acontece na música ligeira. Aquele que reproduz uma música dando ênfase nas partes coisificadas, descaracteriza a música eliminando a personalidade, a intimidade, a inspiração e a espontaneidade dessa música. “Precisamente porque a obra dos momentos de decadência, renuncia à sua espontaneidade, tais momentos lhe são injetados de fora, tão estereotipados quanto as ideias criadoras.”⁴¹ As representações (reproduções da música) não representam mais a música “pura”, porém corrompida, mas curiosamente de uma forma que busca apresentá-la como não sendo corrompida.

A consciência (regressiva) dos indivíduos está em sintonia com a música fetichizada, pois do contrário não haveria tal banalização na música se os ouvintes se opusessem a ela ou se opusessem ao domínio do mercado. A reação inconsciente do público em relação à música fetichizada é guiada pelos próprios critérios fetichizantes, assim, toda resposta do público concordará com o sistema musical. Ao se perguntar a um ouvinte se gosta ou não de uma

³⁷ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 182.

³⁸ “A produção musical 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 totalmente 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 [...]”. *Idem*, p. 178.

³⁹ *Idem*, p. 183.

⁴⁰ *Idem, Ibidem*.

⁴¹ *Idem, Ibidem*.

música, ele rapidamente irá se expressar de acordo com o mecanismo que está inserido. Porém, há alguns problemas colocados por Adorno quanto à verificação do caráter fetichista na música. Na música, a discrepância entre essência e aparência cresceu ao ponto da aparência não servir mais como prova ou verificação da essência. Isto é, o caráter fetichista na música (a aparência) parece não servir como verificação da psicologia do ouvinte:

Não é possível estabelecer com clareza um nexos causal, por exemplo, entre as “repercussões” das músicas de sucesso e seus efeitos psicológicos sobre os ouvintes. Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser “influenciados”.⁴²

Adorno afirma que, mesmo que haja tal sintonia entre a consciência dos indivíduos e a música fetichizada, não se pode verificar claramente a dependência dos ouvintes em relação a essas músicas – a consciência dos ouvintes não pode se reduzir à influência da música fetichizada. Os ouvintes já não podem ser influenciados pelo fetichismo, porque foram liquidados enquanto indivíduos. Se não há mais indivíduo, significa não haver mais influência, ainda restando uma consciência de massa e uma conformação ao sistema. A questão do indivíduo ainda será explorada no segundo capítulo deste trabalho, e é a questão que se mostrará fundamental, uma vez que o texto mostrará que o problema da liberdade é consequência da liquidação do indivíduo.

O fetichismo será novamente mencionado por Adorno e Horkheimer no capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*. Para os autores, tudo o que é veiculado pela indústria, por consequência, obtém valor somente se pode ser trocado, e o valor de uso da arte acaba sendo considerado como um fetiche, a única qualidade que uma obra de arte pode possuir: “Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como um fetiche [...]”⁴³. A arte como fetiche, como portadora de uma força de atração, desfaz até o seu próprio caráter mercantil. Os autores explicam isso exemplificando a música no rádio: um concerto transmitido pelo rádio é invendível, visto que é de graça para o espectador; por outro lado, o espectador é lucrativo para empresas que financiam as estações e os próprios aparelhos. O rádio “[...] assume a forma de uma autoridade desinteressada, acima dos partidos, que é como que talhada sob medida para o fascismo.”⁴⁴ Os autores chamam atenção para a força que foi o rádio como veículo de comunicação. Como veículo de uma ideologia, ele se tornou o porta-

⁴² *Idem*, p. 187.

⁴³ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 131.

⁴⁴ *Idem*, p. 132.

voz do Führer. O rádio, assim como a televisão e as redes sociais hoje, consegue esta façanha: transforma imbecis em heróis.

Ainda quanto ao fetichismo, vale a pena citar o texto “Educação após Auschwitz”, em que Adorno dirá que “Um mundo como o atual, em que a tecnologia ocupa posição-chave, produz pessoas tecnológicas, afinadas com a tecnologia.”⁴⁵ Tal ideia, hoje, possui uma maior extensão que na década de 1960 quando foi escrita por Adorno; mas, obviamente, lá não só já havia prenúncios como o fenômeno já estava absolutamente concretizado. Percebe-se como uma criança domina muito mais rapidamente a linguagem e a operacionalização de aparelhos eletrônicos do que um adulto. Não se trata de uma incapacidade por parte do adulto, mas a criança já nasce se afinando com a tecnologia, já toma, por exemplo, a *internet* como parte de sua vida. Não considera a tecnologia como uma criação humana e algo a qual tem de se adaptar, toma a tecnologia como algo dado, sem história. Ao mesmo tempo em que aprende a linguagem básica com os pais, aprende a linguagem tecnológica com a própria tecnologia. Acha mais curioso e fantástico um pequeno animal conseguir correr e pular, que seu computador reproduzir imagens e sons em uma tela interativa. Sobre a tecnologia, Adorno diz o seguinte:

As pessoas tendem a considerar a tecnologia como algo em si, como fim em si mesmo, como uma força com vida própria, esquecendo-se, porém, que se trata do braço prolongado do homem. Os meios – e a tecnologia é a essência dos meios para a autopreservação da espécie humana – são fetichizados, porque as finalidades – uma existência digna do ser humano – são encobertas e arrancadas do consciente humano.⁴⁶

As pessoas manipuladas pela tecnologia, que sucumbem ao fetichismo, também são incapazes de amar, não desenvolvem um relacionamento libidinal com outras pessoas porque esse relacionamento é estreitado com os objetos – com a própria tecnologia. Criam laços afetivos com coisas e não com pessoas. “O que nelas ainda sobrevive da capacidade de amar, elas precisam usar em coisas materiais.”⁴⁷

1.2. Sobre a regressão da audição

Uma vez exposto o caráter fetichista na música, a segunda parte do texto é onde Adorno abordará a questão da regressão da audição moderna. Adorno explica que a regressão

⁴⁵ ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: Theodor W. Adorno. Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo (SP): Ática, 1986, p. 42.

⁴⁶ *Idem, Ibidem.*

⁴⁷ *Idem, Ibidem.*

da audição não se refere a algo como um retorno do ouvinte a um nível anterior ou um retrocesso coletivo. A regressão ocorre porque os ouvintes perdem a liberdade de escolha e a capacidade de uma escuta consciente e crítica:

O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento.⁴⁸

De acordo com Rodrigo Duarte, “A regressão da audição significa a incapacidade crescente do grande público para avaliar aquilo que é oferecido aos seus ouvidos pelos monopólios culturais.”⁴⁹ Mais tarde, Adorno, no texto “Por que é difícil a nova música”, de 1966, escreverá o seguinte:

Quando, há trinta anos, introduzi o conceito de “regressão da audição”, eu não me referia a uma regressão generalizada do ouvir, mas me referia à audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou a formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo, mas sim numa identificação coletiva. Regressão no ouvir não quer dizer que audição tenha caído abaixo de um padrão anteriormente superior. Antes deslocou-se a relação global do ouvinte adequado com o ouvinte inadequado. Os tipos que hoje dominam coletivamente a consciência musical são regressivos no sentido sociopsicológico.⁵⁰

Portanto, não há um retorno a um nível anterior, mas a permanência num estado primitivo. A regressão da audição moderna também significa a permanência dos ouvintes num estado infantil⁵¹. Com efeito, Adorno diz que os ouvintes são infantis, mas não porque surgiu um novo tipo de escuta que foi imposta aos ouvintes e que, assim, permaneceram num estado pueril em relação a essa nova escuta. A infantilidade dos ouvintes não significa uma ausência de desenvolvimento, mas é devido a uma força que compele os ouvintes a retrocederem, uma privação de liberdade: “E todavia [os ouvintes] são infantis; o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade.”⁵² Isto é, os ouvintes são infantis porque neles prevalece a ausência de crítica e a presença de sempre fazer apenas o que é permitido.

⁴⁸ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 188.

⁴⁹ Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 33.

⁵⁰ ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: Theodor W. Adorno. Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo (SP): Ática, 1986, p. 158.

⁵¹ A relação aqui explorada entre a regressão e o estado infantil é uma relação percebida no texto de Adorno e um pouco metafórica e datada, uma vez que a psicologia recente já superou a visão de que a infância é uma espécie de período inferior. O próprio Freud já havia demonstrado que muitos dos traumas da vida adulta são decorrentes de problemas na infância.

⁵² Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 188.

Sobre a questão do comportamento infantil, abre-se aqui um parêntese para explicar que Freud, no texto “Psicologia de grupo e a análise do ego”, de 1921, já havia feito relação semelhante, a saber: uma identificação entre o comportamento das massas com o comportamento infantil. Há nesse texto, inclusive, elementos que servem perfeitamente como premissas para a suposição de que a teoria da regressão da audição (e, conseqüentemente, dos ouvintes infantilizados) de Adorno se assemelha à teoria do pensamento infantil das massas elaborada por Freud a mais ou menos pouco mais de uma década antes. Freud, citando os estudos sobre a “mente grupal” de Le Bon, mostrou que ela se assemelha com a vida mental dos povos primitivos e das crianças. A “mente grupal” é impulsiva, mutável, irritável, obedece quase que inteiramente ao inconsciente, acredita que tudo é possível, é extremamente influente, seus sentimentos são simples e desequilibrados (estando sempre nos extremos), é intolerante e ao mesmo tempo obediente (pois todo grupo tem a necessidade de um líder, um senhor). Em um grupo, as ideias mais contraditórias dos indivíduos podem coexistir sem nenhum conflito. Sobre isso, Freud, em nota, afirma que “Nas crianças pequenas, por exemplo, atitudes emocionais ambivalentes para com aqueles que lhes são mais próximos, existem lado a lado por longo tempo, sem que nenhuma delas interfira na expressão da outra que lhe é oposta.”⁵³ Também, tomando como base algumas reflexões de McDougall, Freud já havia afirmado que um grupo é emocional, impulsivo, violento, inconsciente e influenciável, apresentando emoções rudes e atitudes irresponsáveis, de modo que seu comportamento acaba se assemelhando “[...] ao de uma criança indisciplinada ou de um selvagem passional [...]”⁵⁴.

Fechando os parênteses e de volta ao texto de Adorno, o filósofo explica que os ouvintes modernos também escutam uma música de maneira atomística: não escutam e compreendem o todo musical, porque a própria música ligeira é composta por partes que não se vinculam a uma ideia global na obra. A própria música de massa cumpre uma função regressiva, uma vez que desvia os ouvintes do que é importante e, sendo depravada, bloqueia a capacidade de crítica dos ouvintes. Nas palavras de Adorno: “Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massa na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica [...]”⁵⁵. A música promove um prazer para o espectador, mas, por ser um prazer controlado, o espectador se alegra distraído e controlado. Uma música infantil aparece

⁵³ FREUD, Sigmund. Psicologia de grupo e a análise do ego. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. v. XVIII. Rio de Janeiro (RJ): Imago, 2006, p. 90.

⁵⁴ *Idem*, p. 96.

⁵⁵ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 188.

num contexto onde o indivíduo tenta recuperar a felicidade perdida, ele tenta voltar à infância, uma infância que, por ser inacessível, justifica a inacessibilidade da felicidade. A música de massa também acaba contribuindo para a audição regressiva e, conseqüentemente, para a infantilização: “Juntamente com o esporte e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para tornar impossível o abandono da situação infantil geral.”⁵⁶

O comportamento infantil dos ouvintes e os elementos infantis da música popular voltarão a ser analisados por Adorno em “Sobre música popular”. Lá Adorno apenas reinterará todas as questões levantadas aqui: “As brincadeiras de criança, o uso de expressões infantis em propagandas, tudo isso assume a forma de uma linguagem infantil na música popular.”⁵⁷

Na prática, boa parte do que se entende como cultura de massa é fomentada pela publicidade. A publicidade é responsável pela difusão da música de massa e de uma gama enorme de vários outros tipos de mercadorias. Adorno diz que a regressão da audição possui uma relação com a produção, porque a propaganda, como um poderoso mecanismo de difusão, é a responsável pela regressão da audição do ouvinte. A publicidade possui o poder de regredir a audição do ouvinte, porque assume um caráter coercitivo mediante um processo de difusão semelhante a golpes de martelo. Assim, sem chance para a consciência do ouvinte, este acaba sucumbindo à força publicitária, como alguém que agarra a própria paz de espírito. Pois a publicidade faz uso de uma linguagem apropriada e de um excessivo e irritante processo de repetição.

A audição regressiva relaciona-se manifestamente com a produção, através do mecanismo de difusão, o que acontece precisamente mediante a propaganda. A audição regressiva ocorre tão logo a propaganda faça ouvir a sua voz de terror, ou seja: no próprio momento em que, ante o poderio da mercadoria anunciada, já não resta à consciência do comprador e do ouvinte outra alternativa senão capitular e comprar a sua paz de espírito, fazendo com que a mercadoria oferecida se torne literalmente sua propriedade. Na audição regressiva o anúncio publicitário assume caráter de coação.⁵⁸

Vê-se que Adorno ligeiramente explica que a publicidade detém um poder de coação e que, assim, também sustenta a cultura de massa. Essas ideias, no entanto, só serão desenvolvidas no final do capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*. Adorno e Horkheimer afirmarão que a cultura se funde à publicidade e que a publicidade é que permite a existência da indústria cultural. Antes, na sociedade concorrencial, a

⁵⁶ *Idem, Ibidem.*

⁵⁷ ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. In: Theodor W. Adorno. Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo (SP): Ática, 1986, p. 128.

⁵⁸ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 189.

publicidade apenas facilitava a escolha do comprador. No entanto, no capitalismo tardio, a publicidade é responsável por agrilhoar os consumidores aos padrões das grandes corporações. Aliada à indústria cultural, e desenvolvendo esquemas racionais para cumprir o objetivo do consumo, a publicidade não apenas apresenta, mas coage psicologicamente, fecha as portas da escolha, manipulando: “[...] sob o imperativo da eficácia, a técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação das pessoas.”⁵⁹ Desse modo, com vistas ao consumo é que a publicidade já se assemelha a um totalitarismo cultural: “A repetição cega e rapidamente difundida de palavras designadas liga a publicidade à palavra de ordem totalitária.”⁶⁰

Para Adorno é errônea a interpretação que defende que o interesse dos ouvintes pelo timbre dos instrumentos ou pela performance do músico pode ser interpretado como uma nova ruptura da função disciplinadora da música, porque parte dos estímulos percebidos pelos ouvintes não sofrem resistências. Os atrativos da música giram em torno de uma tonalidade diluída e, com tais atrativos, os ouvintes não vão aceitar novos timbres e sons. “Pelo contrário, os ouvintes, em razão da audição atomística que os caracteriza, são os primeiros a denunciar tais sons como ‘intelectuais’ ou, pior ainda, como dissonantes, cacofônicos. Os atrativos degustados pelos ouvintes devem ser do tipo aprovado e comprovado.”⁶¹ Todo som que soar estranho e extravagante para o ouvinte deve, ao mesmo tempo, ser algo que pode ser substituído por outra coisa considerada “normal”, por algo que o ouvinte esteja habituado a escutar⁶². Adorno cita um estudo acerca da aceitação das massas em relação às músicas de sucessos em que as pessoas não sabiam como se comportar frente a um trecho musical que diziam gostar e não gostar ao mesmo tempo. Com base nesse estudo, Adorno percebe que as reações dos ouvintes frente aos atrativos isolados (às partes isoladas) da música ligeira são ambivalentes. As pessoas gostam de uma passagem isolada quando desconhecem que tal

⁵⁹ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 135.

⁶⁰ *Idem*, p. 137.

⁶¹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 191.

⁶² Aqui, nota-se que a palavra “normal” aparece entre aspas porque Adorno alude essa “normalidade” na música ligeira a uma espécie de “natureza”. A música ligeira só faz uso de um material “normal” quando essa normalidade é compreendida como “natural”. O material tomado como “natural” – a tonalidade, por exemplo – é um construto histórico, portanto, não é natural, mas uma espécie de segunda natureza. Isso pode ser constatado em *Filosofia da nova música*, quando Adorno afirma que “A segunda natureza do sistema tonal é uma aparência formada no curso da história [...]” (Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 19). Também no texto “Por que é difícil a nova música”, Adorno explica que “No pré-consciente musical e no inconsciente coletivo, a tonalidade, embora também seja por sua vez um produto histórico, parece ter-se tornado algo como uma segunda natureza. Isso deveria esclarecer a sua eminente capacidade de resistir na consciência dos ouvintes [...]” (Adorno. “Por que é difícil a nova música”, p. 150). Percebe-se que essas afirmações de Adorno foram movidas pelas assertivas de Schoenberg que, em *Harmonia*, já negava a tonalidade como uma lei eterna, uma regra natural da música (Arnold Schoenberg. *Harmonia*, p. 69). Também em outra passagem, Schoenberg diz que “As tentativas de conduzir o artístico ao terreno do natural fracassarão por muito tempo ainda.” (Arnold Schoenberg. *Harmonia*, p. 46).

passagem é estereotipada e possui um objetivo manipulador e, inversamente, não gostam quando descobrem ou suspeitam da fraude. No entanto, para Adorno, mesmo que, teoricamente, ninguém acredite num tipo de prazer que é dirigido, a audição permanece regressiva porque, mesmo assim, os ouvintes aceitam as músicas que lhe são oferecidas. Na música ligeira, ocorre uma transferência: os ouvintes transferem seus afetos para o valor de troca, assim, sucumbem ao determinismo, não exigem mais nada, e só escutam aquilo que deles é exigido. A mais perfeita relação é novamente dada por Adorno quando afirma que os ouvintes se assemelham a crianças, “Até mesmo o mais imbecil fã das músicas de sucesso há de ter por vezes o sentimento de uma criança gulosa que entra numa confeitaria.”⁶³ Aquela observação de Freud – de que o comportamento do indivíduo parte da massa é infantil – é perfeitamente observável nos ouvintes da música ligeira, conforme mostra Adorno:

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 da regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhes foi oferecido.⁶⁴

Adorno continua explicando que a linguagem da música ligeira, oferecida aos ouvintes regressivos, é infantil porque seu vocabulário é composto apenas por resíduos e partes dissociadas da linguagem artística musical genuína: “Para tais ouvintes, elabora-se uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta exclusivamente de resíduos e deformações da linguagem artística musical.”⁶⁵ Nas transcrições para piano, por exemplo, encontram-se diagramas que visam facilitar a leitura musical⁶⁶. Adorno pensa nos diagramas de acordes para instrumentos infantis como a guitarra, o ukulele e o banjo. Instrumentos disseminados na cultura de massa e que, se comparados ao piano, são destinados a tocadores incapazes de ler as notas musicais, destinados aos analfabetos musicais. Parece polêmica a afirmação de Adorno quando este diz que a guitarra, o ukulele e o banjo são instrumentos infantis, uma vez que se pode perfeitamente escrever música em pauta para esses instrumentos e, também, esses instrumentos podem ser tocados por músicos virtuosos – o que desconstrói, portanto, a ideia de que seriam instrumentos infantis. Porém, deve-se salientar que a crítica de Adorno é de

⁶³ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 191.

⁶⁴ *Idem*, p. 191-192.

⁶⁵ *Idem*, p. 192.

⁶⁶ As cifras e as tablaturas modernas (já disseminadas na atual cultura musical brasileira), com exceção da tablatura renascentista, também podem servir de exemplos para a linguagem musical infantil. Essas cifras e tablaturas constituem um sistema de notação musical infantil e regressivo porque é um sistema incompleto (por não possuir a notação do ritmo e de expressões musicais) que visa à facilidade da leitura.

caráter sociológico, pois trata do uso que a cultura popular faz desses instrumentos. Adorno explica que os diagramas representam como deve ser a posição da mão e dos dedos nas cordas do instrumento, ocultando o texto musical (todos os elementos que compõe a partitura musical) e se assemelhando a sinais de trânsito; só que, diferentemente dos sinais de trânsito reais, estes são recheados de erros. A maior parte da música popular comercial é escrita originalmente utilizando tais sinais (utilizando as cifras e as tablaturas) e só posteriormente os arranjadores é que farão um trabalho musical (e também, em tese, deveriam preparar a publicação da música, como os editores preparam um texto). Apesar disso, percebe-se que uma gama enorme das músicas publicadas são recheadas de erros (erros de fato, porque se percebe que os compositores de música ligeira ainda estão presos na ideia da tonalidade como uma segunda natureza⁶⁷), assim, pode-se inferir que, ou os erros são dos técnicos, ou são deliberadamente deixados por eles. Também são encontrados erros de ortografia nos textos publicitários e, dessa forma, podem-se colocar as mesmas questões.

Para Adorno, os ouvintes vítimas da regressão se assemelham ao homem que, depois de tanto trabalhar, precisa ocupar o seu tempo. Para se tornarem peritos em jazz ou para que conheçam todas as músicas fetichistas, devem possuir muito “tempo livre”⁶⁸ e muito pouca liberdade. Conseqüentemente, tornam-se presas fáceis da publicidade, tornam-se consumidores dóceis que ocupam todo o seu tempo com as músicas fetichistas disseminadas pelos veículos de comunicação. Dessa forma, os ouvintes regressivos se assemelham a mecânicos, especialistas que, além de dominarem o seu ofício, aventuram-se a resolver toda espécie de problema mecânico e manual, pois acham que, dessa forma, conseguem se libertar do sistema. Porém, continuam despolitizados. Adorno diz que nos Estados Unidos os ouvintes do tipo entusiastas (*jitterbugs*) são liberais e progressistas que defendem a música popular ligeira como democrática, uma vez que, por meio da publicidade e dos veículos de comunicação, ela consegue ser eficazmente disseminada. Pensando nisso, Adorno diz que a possibilidade de progredir a audição regressiva das massas (uma progressão em contraposição à regressão) só poderia ocorrer no sentido dialético, pois uma suposta audição em progresso ainda assim se adaptaria a brutalidade que também progride: “Se, porém, a audição regressiva progredisse, em comparação com a ‘individualista’, isto aconteceria apenas no sentido dialético de que, melhor do que esta, se adaptariam à brutalidade que progride.”⁶⁹

⁶⁷ Ver Adorno. “Por que é difícil a nova música”, p. 150.

⁶⁸ O termo “tempo livre” está entre aspas no texto porque se refere a um período de tempo que parece que é livre quando na verdade é controlado. Sobre isso, ver o texto “Tempo livre” de Adorno.

⁶⁹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 195.

A cultura de massa é responsável por tornar os consumidores fetichistas e sadomasoquistas, uma vez que estes sentem prazer na condição de escravos. Adorno retoma a questão do masoquismo (que já tinha sido exposta no texto⁷⁰) explicando o masoquismo da audição. O masoquismo da audição não significa somente uma renúncia por parte do indivíduo, ele também se fundamenta no conhecimento que o indivíduo tem de que a sua procura por um abrigo é apenas provisória, e que o estado de coisas, ao qual o indivíduo está submetido, terá um fim. Nesse sentido, o indivíduo é ambivalente, pois mesmo quando ele renuncia a sua liberdade ele não permanece com a consciência tranquila; ele sente prazer ao mesmo tempo em que se sente traído pela condição atual. Os ouvintes regressivos gozam do prazer, mas estão, a cada momento, prontos para a ira. “[...] 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.”⁷¹ Os ouvintes regressivos são destrutivos porque, se hoje adoram e defendem com unhas e dentes um sucesso recém-lançado no mercado, amanhã passarão a detestá-lo. É comum ver as pessoas “tirarem sarro” (e aqui se encontra o elemento lúdico) de uma música que escutavam no passado e que agora consideram antiquada. Isso pode mostrar uma ausência de gosto, visto que a consciência é manipulada. Indica um “gosto” provisório que não é gosto, ou uma aceitação apenas provisória por parte do ouvinte. O ouvinte segue a dinâmica da moda. A desaprovação de um sucesso no passado não indica de forma alguma um progresso, mas uma regressão. Adorno explica que um perito em jazz morre de rir quando escuta uma célula rítmica já antiga e fora de moda. Os ouvintes são destrutivos porque se posicionam contra determinados elementos, elementos estes que são odiados por outro ouvinte fora de moda. Nesse ponto, segundo Adorno, a ambivalência dos ouvintes mostra que, no fundo, tanto os críticos do jazz como os ouvintes que se deliciam em escutá-lo possuem a mesma mentalidade.

A questão da regressão da audição (como é exposta na segunda parte do texto de 1938 e como é relacionada a um comportamento infantil) será novamente mencionada por Adorno no texto “Sobre música popular”. Nesse texto, Adorno explicará que, entre outras coisas, é o *glamour* que levará o indivíduo a se comportar de forma infantil⁷². Com efeito, a publicidade usa da linguagem infantil para atrair o consumidor. No caso da música popular, igualmente, ela é repleta de elementos que se assemelham à linguagem das crianças⁷³. Adorno reafirmará

⁷⁰ *Idem*, p. 182.

⁷¹ *Idem*, p. 196.

⁷² No geral, o *glamour* expressa certa riqueza manifesta na publicidade. No caso da música, o *glamour* são os ornamentos, floreios e enfeites, comum nos arranjos musicais.

⁷³ Adorno. “Sobre música popular”, p. 128.

o uso da linguagem infantil na música popular, e acrescentará que, ao mesmo tempo em que ocorre essa linguagem primitiva também ocorrem características mais “adultas” como a ironia. A linguagem infantil é usada na música popular com o objetivo de torná-las *hits* comerciais. Esses *hits* são repetitivos – como as crianças –, possuem melodias limitadas a poucos tons⁷⁴ (lembrando o simples vocabulário das crianças), uma harmonia errônea (lembrando o uso da gramática incorreta das crianças) e fazem uso do *glamour* (os ornamentos e coloridos musicais que se assemelham aos doces e bombons infantis)⁷⁵. É dessa forma que a linguagem infantil contribui para tornar uma música popular.

Segundo Adorno, os hábitos da audição moderna dependem do reconhecimento, e o próprio mecanismo de *plugging*⁷⁶ auxilia na criação desse hábito: “O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito.”⁷⁷ Isto é, para se promover uma música, deve-se repeti-la quantas vezes forem necessárias até o ouvinte reconhecê-la como tal, e é reconhecendo a música que ele também a aceitará. Dessa forma, para se entender a popularidade do *hit*, deve-se fazer uma análise teórica dos processos que estão envolvidos na transformação do *hit* em reconhecimento, mediante sua repetição, e na transformação do reconhecimento em aceitação. Investigando o reconhecimento na música popular, Adorno esboça um esquema que divide a experiência do reconhecimento em cinco componentes distintos, mas que, do ponto de vista psicológico, estão completamente inter-relacionados: i) “vaga recordação”, ii) “identificação efetiva”, iii) “subsunção por rotulação”, iv) “auto-reflexão no ato de reconhecer” e v) “transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto”. Adorno explica que o quarto elemento, a “auto-reflexão no ato de reconhecer”, ocorre quando o indivíduo sente uma espécie de triunfo no momento em que identifica algo. Os ouvintes são orgulhosos de suas habilidades em reconhecer qualquer música, isso pode ser exemplificado com o hábito de cantar ou assoviar uma peça familiar. Esses hábitos também expressam o sentimento de apropriação que tem o ouvinte em relação à música. Para Adorno, existem duas características distintas no sentimento de propriedade: a permanência (quando o ouvinte lembra de uma canção e a canta ou assovia fazendo com que ela não possa ser expropriada) e o controle sobre

⁷⁴ Geralmente as tonalidades mais fáceis (com menos acidentes) como dó maior, sol maior, fá maior, ré maior e suas relativas menores.

⁷⁵ *Idem*, p. 128-129.

⁷⁶ A tradução brasileira fornece, no corpo do texto, uma explicação para o termo “*plugging*”: “Esse processo pode ser aproximadamente definido como *plugging* [colocação no circuito, promoção].” (*Idem*, p. 125). Em seguida, o tradutor dá o significado literal para o termo: “A promoção para o *plugging* [literalmente, ‘arrolhamento’] almeja quebrar a resistência ao musicalmente sempre-igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga ao sempre-igual.” (*Idem, Ibidem*).

⁷⁷ *Idem*, p. 130.

a música (que consiste na capacidade que o ouvinte tem de evocar a música quando quiser e do jeito que quiser). Esse sentimento de domínio que tem o ouvinte em relação ao *hit*, faz com que o ouvinte altere a melodia e a letra da forma que quiser, brincando com uma música como se fosse uma brincadeira de criança:

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. O comportamento deles em relação à melodia é como o das crianças que puxam o rabo de um cachorro. Até certo ponto, gostam inclusive de fazer a melodia sofrer ou gemer.⁷⁸

Adorno afirma que, mesmo que haja certa sintonia entre a consciência regressiva dos indivíduos e o caráter fetichista na música, não se pode verificar claramente uma dependência dos ouvintes em relação a essas músicas, pois os ouvintes (enquanto indivíduos) são liquidados pela cultura de massa⁷⁹. Diante disso, o segundo capítulo explicará a questão da manipulação do gosto e a consequente liquidação da individualidade.

⁷⁸ *Idem*, p. 134.

⁷⁹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 187.

CAPÍTULO 02

MANIPULAÇÃO DO GOSTO E LIQUIDAÇÃO DO INDIVÍDUO

Observa-se que o caráter fetichista na música e a regressão do ouvinte moderno, problemas desenvolvidos no primeiro capítulo, propiciam uma manipulação do gosto musical por parte da cultura de massa. Adorno identifica nessa manipulação uma liquidação do indivíduo. O problema, que este trabalho se propõe a responder, portanto, é: essa liquidação do indivíduo pode ser interpretada como uma fratura de sua liberdade?

Uma vez que o processo de industrialização (que tem início no final do século XIX e se instaura definitivamente já no começo do século XX) se apresenta como progresso científico e tecnológico e, portanto, como esclarecimento, nota-se que ao mesmo tempo ocorre um processo contrário, um progresso às avessas ou uma regressão: “[...] o progresso converte-se em regressão.”¹ Para o esclarecimento, Kant exigia nada menos que a liberdade². No entanto, a autodestruição do esclarecimento, a conversão da emancipação para a regressão, parece colocar em xeque tal liberdade. O indivíduo esclarecido não pode sucumbir à vontade das massas. Assim, a indústria cultural parece impor a “menoridade”, lembrando o termo de Kant. O indivíduo cada vez mais longe de ser sujeito, permanece submetido, fraturado e semiformado³. O capitalismo tardio mostrou muito bem que não se trata de fixar o indivíduo

¹ Adorno; Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 14.

² KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é esclarecimento? In: KANT, Immanuel. Textos seletos. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis (RJ): Vozes, 1985, A 484.

³ Wolfgang Leo Maar. “A produção da ‘sociedade’ pela indústria cultural”, p. 18.

no processo de esclarecimento, mas, pior ainda, trata-se de um processo inverso: o indivíduo caiu nos grilhões da semiformação, do anti-esclarecimento. Uma vez que o indivíduo, fraturado, regredido e semiformado, torna-se submetido à vontade da indústria cultural, também se percebe que seu critério de julgamento – o gosto – é alterado.

O texto “O fetichismo na música e a regressão da audição” começa com Adorno explicando que o problema da decadência do gosto musical não é apenas um problema da contemporaneidade, mas uma questão já antiga. No que se refere à Antiguidade, por exemplo, Adorno parece tomar os impulsos bacânticos como os responsáveis pela decadência do gosto. Por outro lado, a decadência atual do gosto se deve ao modo como a música é identificada. Desde os gregos até os dias atuais, identifica-se uma função disciplinadora na música, tomando-a como uma espécie de bem supremo. É desse modo que todos acabam por acatar qualquer moda musical que se impõe e também é nessa medida que “O próprio conceito de gosto está ultrapassado.”⁴ Adorno defende a ideia de que o conceito de gosto está obsoleto, pois não faz mais sentido colocá-lo diante de um panorama fechado à liberdade de escolha:

De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente⁵.

É importante notar que existem duas questões já no início desse texto de Adorno que este capítulo explorará⁶. A primeira é a questão do gosto. Sobre isso, no texto de 1947, Adorno e Horkheimer afirmam que o gosto dos indivíduos segue o ideal propagado pela publicidade⁷. A segunda é a questão da liquidação do indivíduo, questão que será abordada na segunda seção deste capítulo e que permitirá à interpretação da fratura da liberdade.

2.1. O problema do gosto

Quanto ao problema do gosto, em “O fetichismo na música e a regressão da audição”, Adorno explica que o objeto real – a obra de arte empírica diante do espectador – já não importa muito, pois o que importa é a opinião mais difundida no momento. A arte atual

⁴ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 173.

⁵ *Idem, Ibidem.*

⁶ Questões que inclusive reaparecem mais tarde no capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento*.

⁷ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 129.

parece não se orientar mais por critérios estéticos, mas por critérios de conhecimento: como o verdadeiro e o falso. Ao se colocar a questão do gosto para o sujeito, em relação a uma música de massa, percebe-se que, mesmo ele se exprimindo usando o conceito de gosto (“eu gosto”), o gosto não corresponde à individualidade do sujeito. Pois o sujeito participa da “opinião pública”, o seu gosto corresponde à objetividade da cultura de massa. Dessa forma, além do problema do gosto, percebe-se que, no texto sobre o caráter fetichista na música, embora Adorno ainda não utilizar o termo “indústria cultural” (e só utilizar “opinião pública” e, mais adiante, “cultura de massa”⁸), a ideia de uma indústria cultural implicitamente já aparece⁹.

Pode-se acrescentar que essas considerações jogam luz aos parágrafos 8 e 9 da *Crítica da faculdade do juízo* de Kant (sabendo-se que a filosofia de Adorno foi influenciada pela filosofia kantiana¹⁰). Nesses parágrafos, Kant afirma que “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo, não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo.”¹¹ Percebe-se o seguinte: enquanto Kant afirma que o juízo estético é perdido quando submetido aos conceitos, Adorno acusa que a arte atual (produto da cultura de massa ou da indústria cultural) não pode se orientar por critérios estéticos quando é construída e apresentada de acordo com as regras do mercado. Kant insiste em afirmar que o juízo de gosto não é um juízo de conhecimento¹², e a percepção de Adorno é exatamente de que a arte começa a se orientar mais por critérios de conhecimento. Na *Dialética do esclarecimento*, também se percebe que a indústria cultural é responsável por impor regras à obra de arte, conseqüentemente colocando em dúvida o seu conteúdo estético, pois o objeto que é

⁸ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 182.

⁹ Quanto à opinião pública, nesse caso, o gosto individual seria criado não só pela indústria cultural (entendida de modo empírico: como os veículos de comunicação em massa que atuam no indivíduo de forma direta), como também seria criado de forma indireta: através de uma espécie de mimese de comportamento. A cultura industrial, que pode se iniciar de forma objetiva, alastra-se aos indivíduos e modifica seus modos de vida. Uma vez que os modos de vida dos indivíduos estão em constante intersecção (social), um comportamento acaba por influenciar o outro. Assim, o comportamento reflete a opinião, e o que se tem, por fim, é uma verdadeira mimese de opinião.

¹⁰ Sobre isso, ver Rodrigo Duarte. *Mimesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*, p. 101. Alex Thomson. *Compreender Adorno*, p. 29, 121. Martin Jay. *As ideias de Adorno*, p. 26.

¹¹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitária, 2010, p. CFJ, B 25. Por convenção, todas as citações referentes à obra *Crítica da faculdade do juízo* aparecerão com o nome da obra abreviado (CFJ) seguindo-lhe a paginação padrão, com preferência para a edição B.

¹² Segundo Kant, “[...] O juízo de gosto é meramente *contemplativo*, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer. Mas esta própria contemplação é tampouco dirigida a conceitos; pois o juízo de gosto não é nenhum juízo de conhecimento (nem teórico nem prático), e por isso tampouco é *fundado* sobre conceitos e nem os *tem por fim*.” Kant. CFJ, B 14.

fabricado segundo conceitos se afasta da beleza, como é constatado na frase de Kant: “Belo é o que apraz universalmente sem conceito.”¹³ Por isso Adorno e Horkheimer explicam que a indústria cultural não produz os objetos de acordo com os desejos espontâneos do público, a espontaneidade é absorvida e os desejos são modelados. A indústria cultural segue as receitas exitosas criando *standards* que imperam como exemplos (ou modelos) pedagógicos¹⁴.

Uma vez que a arte começa a se orientar por critérios que não são os estéticos, entende-se que há uma alteração no conceito de gosto, como Adorno demonstra nessa frase: “[...] gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo.”¹⁵ O gosto é substituído pelo reconhecimento. Antes de explicar tal substituição, porém, deve-se ter em mente que, segundo Kant, “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse.”¹⁶ Se, em Kant, o juízo de gosto ocorre por meio do prazer e do desprazer desinteressado, Adorno mostra que o juízo de gosto se tornou problemático, pois a música ligeira (ou de consumo) “[...] proporciona, sim, entretenimento, atrativo e prazer, porém, apenas para ao mesmo tempo recusar os valores que concede.”¹⁷ Segundo Adorno, no âmbito da cultura de massa, o gosto é substituído pela quantidade de pessoas que já escutaram e, portanto, reconheceram uma música. Quanto mais pessoas escutam – e reconhecem – uma música, mais elas “gostam” de tal música. Em “Sobre música popular”, Adorno retoma essa questão e explica que, uma vez que o mecanismo de *plugging* (a promoção e, por conseguinte, a publicidade que se faz de uma música) agrega inúmeras qualidades ao *hit*, no final das contas, ele oferece um *hit* ideal. O ouvinte, então, reconhece esse *hit* e todas as suas qualidades; ao reconhecê-lo, ele sente uma enorme gratificação por isso, e, assim, transfere sua gratificação para a música que agora passa a ser “gostada”. O ouvinte gosta de uma música porque ele simplesmente a reconhece, e sofre influência de todos os outros que também escutaram e reconheceram a música. O *hit* passa a ser institucionalizado, pois é controlado por uma pseudoutilidade pública e movido por interesses comerciais¹⁸. Na medida em que o indivíduo sente prazer ao escutar uma música, sua condição de escravo, das regras impostas pela cultura de massa, poda o mesmo prazer. A cultura de massa surge da produção capitalista que aparece com um caráter onipotente: “A masoquista cultura de massas constitui

¹³ Kant. *CFJ*, B 32.

¹⁴ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 101.

¹⁵ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 173.

¹⁶ Kant. *CFJ*, B 16.

¹⁷ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 174.

¹⁸ Adorno. *Sobre música popular*, p. 134-135.

a manifestação necessária da própria produção onipotente.”¹⁹ Isto é, a cultura de massa é a responsável por tornar os consumidores fetichistas, aqueles que sucumbem ao caráter metafísico da mercadoria, e sadomasoquistas, pois sentem prazer na condição de escravos.

Adorno também levanta a questão sobre a atenção durante o processo de recepção musical e conta que um especialista em propaganda radiofônica alegou que “Os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, mesmo durante o próprio ato da audição.”²⁰ Assim, tal declaração seria contestável no que se refere à publicidade (pois a publicidade exige atenção dos telespectadores, como na televisão), mas, no caso da compreensão musical, ela parece ser verdadeira, pois a música passa a ser mero suporte. Benjamin, no artigo sobre a obra de arte, igualmente já havia tratado sobre isso. Segundo Benjamin, as massas procuram diversão, mas só encontram uma arte que exige uma maior concentração. No caso do filme, o efeito de choque é que permite ao espectador experimentar a obra e, da mesma forma, experimentar a obra em estado de distração. Benjamin diz que

Se ele [o filme] deixa em segundo plano o valor de culto da arte, não é apenas porque transforma cada espectador em aficionado, mas porque a atitude desse aficionado não é produto de nenhum esforço de atenção. O público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai.²¹

Em “Sobre música popular”, Adorno explica que a música popular sustenta uma estrutura mental de distração e desatenção²². Os ouvintes são distraídos e, assim, também afastados da realidade. Essa distração se deve ao atual modo de produção em que os indivíduos estão inseridos: um processo de trabalho mecanizado, automatizado, que necessita de concentração e que, portanto, gera muito *stress*. O entretenimento aparece como uma solução ao *stress* gerado pelo trabalho. Segundo Rodrigo Duarte, “[...] a grande diferença entre os dois filósofos sobre a distração é que ele [Adorno] atribui a ela um sentido totalmente negativo, e Benjamin, como se sabe, tinha esperanças num possível sentido revolucionário dessa recepção distraída do meio reprodutível.”²³ Mais tarde, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer voltam a essa temática. Os autores dizem que a distração que a indústria cultural promove é na verdade um prazer controlado, uma diversão como um prolongamento do trabalho: uma manipulação²⁴. É importante explicar que o tema da atenção e da distração só faz sentido

¹⁹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 182.

²⁰ *Idem*, p. 174.

²¹ Benjamin. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, p. 33.

²² Adorno. “Sobre música popular”, p. 136.

²³ Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 34.

²⁴ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 115.

neste momento do texto porque Adorno afirma que o gosto do indivíduo é manipulado, como se verá a seguir.

Adorno também observa que as leis do mercado mantêm uma espécie de necessidade em se ocultar a padronização que elas mesmas propagam. Com efeito, essa dissimulação, por parte das leis do mercado, conduz à manipulação do gosto. Dito de outro modo, visto que as leis do mercado parecem se esforçar em esconder o caráter padronizado e estereotipado dos seus produtos, o indivíduo tem seu gosto manipulado pela onipotente cultura de massa, porque acabou renunciando sua individualidade frente à produção padronizada. A cultura oficial só mantém a aparência do indivíduo, uma fachada que aumenta cada vez mais de acordo com a liquidação do indivíduo:

[...] a necessidade, imposta pelas leis do mercado, de ocultar tal equação conduz à manipulação do gosto e à aparência individual da cultura oficial, a qual forçosamente aumenta na proporção em que se agiganta o processo de liquidação do indivíduo.²⁵

As leis do mercado, que impõem os produtos estereotipados, compõem um estilo rigoroso que se proclama obrigatório. Como consequência, por exemplo, tornou-se uma ficção a lei da oferta e da procura: os consumidores procuram comprar somente aquilo que o mercado permite, dentro de sua gama de ofertas; os ouvintes escutam e “gostam” somente aquilo que o mercado oferece. Adorno contesta a validade do gosto, porque se observa que o gosto individual é construído e manipulado por meios externos ao indivíduo – o indivíduo perdeu a autonomia da avaliação de uma obra de arte. Pois, enquanto um indivíduo liquidado, ele é heterônomo, um indivíduo que cede às vontades externas e as adota como único critério válido. Isto é, ele tem a sua consciência particular transformada em consciência de rebanho. É desse modo que o seu gosto acaba sendo manipulado (exatamente igual ao de toda a massa) ao mesmo tempo, e devido a isso, em que a própria existência do seu gosto também é posta em dúvida. Nas palavras de Adorno: “[...] se o indivíduo liquidado aceita realmente e com paixão a exterioridade consumada das convenções como critério, deve-se dizer que a época áurea do gosto irrompeu num momento em que não há mais gosto algum.”²⁶ Exatamente na época em que todos usam a expressão “eu gosto”, o gosto já não existe mais, exatamente porque o indivíduo sucumbiu à massa.

Ao se compreender a liquidação do indivíduo como consequência da manipulação do gosto, surgem perguntas acerca dos processos que tornam tal manipulação e liquidação

²⁵ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 182.

²⁶ *Idem, Ibidem.*

possíveis. O efeito de encantamentos dos sentidos (e sua relação com o esquematismo kantiano) e o processo de sobrecarga de estímulos podem ser algumas das respostas²⁷. Segundo Adorno, o encantamento dos sentidos é um efeito que torna o indivíduo “mole” e incapaz de qualquer atitude²⁸. O encantamento dos sentidos é um efeito que deveria ser movido pela criação de novos arranjos nas músicas clássicas. Adorno diz que as técnicas de arranjo são para tornar as músicas mais assimiláveis²⁹. O objetivo dos arranjos seria uma busca por tornar a grande música, distante do homem, mais perto dele. Porém, o arranjo é um processo de coisificação que produz apenas uma aparência de intimidade e também não é capaz de operar um adequado encantamento dos sentidos do homem. No arranjo, habita também um embelezamento artificial e uma exaltação do que é isolado, perdendo-se a contemplação da totalidade – presente na grande música. Desse modo, pode-se concluir – e, no caso da língua portuguesa, ironicamente – que, de acordo com Adorno, o problema dos clássicos arranjos é que esses arranjos têm a pretensão de servir como meros enfeites que estão de acordo com a cultura de massa. Pode ser traçado um paralelo com essa ideia de Adorno com uma reflexão de Kant na *Crítica da faculdade do juízo*. Kant afirma que os atrativos e enfeites que tem o objetivo de aumentar a beleza de um objeto prejudicam o juízo de gosto. Não contribuem para a beleza, pois não tornam o objeto simples³⁰. O juízo estético puro não pode ser misturado com nada de empírico. Não pode ser determinado por um sentimento de complacência empírico. Sendo que as sensações só podem ser belas se forem puras.

Essa ideia de encantamento dos sentidos também é mencionada mais tarde por Adorno e Horkheimer no “Excurso II” da *Dialética do esclarecimento*. Os autores afirmam que, diante do poder da indústria cultural, o homem acaba se convertendo em um processo substituível, ele se enquadra nos esquemas impostos pelo sistema: “Os sentidos já estão condicionados pelo aparelho conceitual antes que a percepção ocorra [...]”³¹, isso significa que, antes mesmo do objeto aparecer à sensibilidade do indivíduo, tal propriedade já é embutida no objeto na ocasião de sua produção. Esse processo descrito pelos autores tem

²⁷ Em uma passagem da *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer chamam atenção para a linguagem da publicidade como um potencial de encantamento e manipulação: “[...] as próprias designações [da linguagem] se tornam impenetráveis, elas adquirem uma contundência, uma força de adesão e repulsão que as assimila a seu extremo oposto, as fórmulas de encantamento mágico. Elas voltam a operar como uma espécie de manipulações [...]” Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 136.

²⁸ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 174.

²⁹ “O homem de negócios, que volta para casa exausto, consegue digerir e até fazer amizade com os clássicos ‘arranjados’.” *Idem*, p. 184.

³⁰ Kant. *CFJ*, B 41.

³¹ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 73.

estreita relação com o esquematismo kantiano³². Segundo Kant, na *Crítica da razão pura*, o esquematismo³³ mostra a possibilidade de aplicar aos fenômenos os conceitos puros do entendimento³⁴. É uma espécie de termo médio, uma intersecção entre as intuições e os conceitos puros do entendimento que é responsável por sintetizar representações particulares através da intuição. Em outras palavras, o esquematismo aplica as categorias³⁵ (responsáveis por fazer a “reconstrução” do objeto no entendimento) aos fenômenos. Uma vez que Kant afirma que a representação de um objeto (particular) no entendimento deve ser homogênea ao seu conceito (geral)³⁶, o esquema homogeneiza as faculdades heterogêneas; ele parece fornecer um modelo ao conceito, ou ainda, parece acomodar uma representação particular a um conceito geral, uma verdadeira subsunção. Ora, tal subsunção é o procedimento adotado pela indústria cultural: “O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa”³⁷. Assim, pode-se afirmar que a indústria cultural produz os esquemas.

Segundo Rodrigo Duarte, “[...] atualmente a contrapartida real dos objetos estéticos (obras de arte, por exemplo) é a triunfante tentativa de controle completo dos modos de percepção a partir dos ‘esquemas’ fornecidos pela indústria cultural”³⁸. As pessoas se orientam pelos produtos massificados, produtos da estereotipia. Os esquemas veiculados pela indústria esquematizam os indivíduos. Se já não há muita diferença entre a série *Chrysler* e a série *General Motors*, como dizem Adorno e Horkheimer, se já não há muita diferença entre uma música gravada por uma dupla sertaneja no ano passado e uma música lançada por outra dupla hoje, pode-se dizer que já não há mais diferença entre os indivíduos: eles são cooptados pela estereotipia, assim como os produtos. Antes mesmo de o objeto aparecer à sensibilidade do indivíduo com a propriedade “x”, tal propriedade já é embutida no objeto na ocasião de sua produção. Os produtos são fabricados para o consumo: são fabricados segundo os padrões do próprio entendimento, pois a indústria cultural é a racionalização imposta do alto. “[...] A

³² Essa relação (entre a teoria do esquematismo kantiano com o procedimento da indústria cultural) é explorada por Rodrigo Duarte em artigos como “Esquematismo e semiformação” e “O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural”. Também apresento essa temática com mais detalhes no artigo “Esquematismo, mimese e falsa projeção: o modo de operação da indústria cultural e suas consequências”. Ver bibliografia.

³³ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 5ª ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, *CRP*, B 179. Por convenção, todas as citações referentes à obra *Crítica da razão pura* aparecerão com o nome da obra abreviado (*CRP*) seguindo-lhe a paginação padrão, com preferência para a edição B.

³⁴ *CRP*, B 177.

³⁵ *CRP*, B 126, 130.

³⁶ *CRP*, B 176.

³⁷ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 102.

³⁸ DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. *Studia Kantiana*, v. 4, n. 1, p. 85-105, 2003, p. 85.

razão só entende aquilo que produz segundo os seus próprios planos [...]”³⁹, dizia Kant. Tal procedimento descrito por Kant é, segundo Adorno e Horkheimer, praticado conscientemente pela indústria cultural:

Kant antecipou intuitivamente o que só Hollywood realizou conscientemente: as imagens já são pré-censuradas por ocasião de sua própria 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.⁴⁰

Os sentidos já estão condicionados *a priori* pela indústria cultural de tal modo que os produtos são pré-digeridos. Adorno já havia mencionado a “pré-digestão” no artigo sobre o caráter fetichista na música, mas só abordou de modo mais apropriado em “Sobre música popular”. Neste último, Adorno disse que a música popular promove os reflexos condicionados dos ouvintes, retirando toda a sua espontaneidade e todo o seu esforço necessário para seguir o fluxo musical em troca de modelos. Esses modelos são responsáveis por definirem o modo de o ouvinte ouvir uma música. A construção esquemática do modelo musical é tal que é como se a música já fosse “pré-digerida”: “A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço no escutar desnecessário. A música popular é ‘pré-digerida’, de um modo bastante similar à moda dos *digest* de material impresso.”⁴¹ Esse trecho também se liga com o que Adorno afirma no texto “The schema of mass culture”: “Seja o que for passar às massas já deve ter sido operado, manipulado e aprovado por centenas de milhares de pessoas antes mesmo de qualquer um poder apreciá-lo”.⁴²

Ao se entender o efeito de encantamento dos sentidos como uma espécie de estímulo (e, conseqüentemente, manipulação), joga-se luz à sobrecarga de estímulos. No texto “Música de câmara”, Adorno aponta para a importância dos estímulos que a cultura de massa causa no indivíduo, ao dizer que, “Provavelmente, a influência dos meios de comunicação de massa teria de ser buscada, antes do mais, naquilo que o jargão sociopsicológico chama de

³⁹ CRP, B XIII.

⁴⁰ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 73.

⁴¹ Adorno. “Sobre música popular”, p. 121.

⁴² “Whatever is to pass muster must already have been handled, manipulated and approved by hundreds of thousands of people before anyone can enjoy it.” Adorno. “The schema of mass culture”, *The culture industry*, p. 67. Tradução minha. O vocábulo “muster”, no inglês, foi vertido para “massa” afim de manter a frase mais inteligível de acordo com o contexto a que está inserida (assim, neste contexto, “muster” se aproxima mais de seu sinônimo “group”).

‘sobrecarga de estímulos’⁴³. Para se entender um pouco a sobrecarga de estímulos, deve-se imaginar o processo de repetição que a publicidade faz uso para divulgar uma mercadoria. No caso da música, Adorno explica que “[...] 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.”⁴⁴

É no texto “Sobre música popular” que Adorno irá desenvolver mais amplamente alguns dos temas abordados no artigo anterior, “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Segundo Rodrigo Duarte, apesar do termo “indústria cultural” ainda não aparecer nesse texto, já se pode encontrar – da mesma forma como no artigo sobre o caráter fetichista na música – alguns elementos que reaparecerão na obra escrita com Horkheimer⁴⁵. Esse texto também é importante porque é na segunda parte, intitulada “Apresentação do material”, que Adorno explicará como os meios de comunicação usam o mecanismo de repetição para fazer com que o público “goste” de uma canção.

No texto “Sobre música popular”, Adorno diz que os hábitos da audição moderna dependem do reconhecimento, e o próprio mecanismo de *plugging*⁴⁶ auxilia na criação desse hábito: “O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito.”⁴⁷ Investigando o reconhecimento na música popular, Adorno esboça um esquema⁴⁸ que divide a experiência do reconhecimento em cinco componentes distintos, mas inter-relacionados. O quinto elemento, a “transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto”, é uma tendência de se transferir

⁴³ ADORNO, Theodor W. Música de Câmera. In: ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo (SP): Editora Unesp, 2011, p. 214.

⁴⁴ ADORNO, Theodor W. Música ligeira. In: ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo (SP): Editora Unesp, 2011, p. 105.

⁴⁵ “Ainda que ‘On popular music’ possa ser considerado o mais completo texto sobre o processo de produção industrial dos bens culturais anterior à redação da *Dialética do esclarecimento*, fazendo já algumas referências aos procedimentos característicos do cinema, além do assunto já amplamente dominado por Adorno – a radiodifusão musical –, o conceito de indústria cultural só aparece pela primeira vez na obra escrita conjuntamente com Horkheimer [...]” Rodrigo Duarte. *Teoria crítica da indústria cultural*, p. 38.

⁴⁶ A colocação e promoção de um material musical no circuito comercial é chamado por Adorno de *plugging*. É a tradução brasileira que fornece essa explicação para o termo. (Adorno. “Sobre música popular”, p. 125) Em seguida, o tradutor dá o significado literal para o termo: “A promoção para o *plugging* [literalmente, ‘arrolhamento’] almeja quebrar a resistência ao musicalmente sempre-igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga ao sempre-igual.” (*Idem, Ibidem*) Originalmente, o termo se referia à maçante repetição de um *hit* até torná-lo um sucesso. No entanto, Adorno usa o termo num sentido mais abrangente, não significando apenas a repetição do material, mas também a continuação do processo de criação musical. O processo de promoção de uma música – *plugging* – tem o objetivo de quebrar a resistência do ouvinte frente ao sempre-igual, o que leva à standardização (padronização) dos hábitos de audição: “E [o *plugging*] leva, assim, à institucionalização e à standardização dos próprios hábitos de audição.” (*Idem, Ibidem*)

⁴⁷ *Idem*, p. 130.

⁴⁸ *Idem*, p. 132. O esquema já foi mencionado no primeiro capítulo, página 21.

a gratificação da propriedade para o objeto. Depois de o ouvinte escutar uma música, ter uma vaga recordação, conseguir identificar e reconhecer a música, lembrar do seu nome e da sua letra, e se sentir dono da música, como se ela fosse sua propriedade, ocorre um processo de transferência: que seria como se ele identificasse o seu sentimento de gratificação (por sentir que a música é sua propriedade) na música. A música adquire uma qualidade objetiva, enquanto o ouvinte passa a gostar dela. É importante nessa passagem a contribuição que Adorno dá para a questão do gosto, mostrando como o gosto é construído:

O elemento de “transferência psicológica”: “Diabos, *Night and Day* é bom mesmo!”. Essa é a tendência de transferir a gratificação da propriedade para o próprio objeto e atribuir a ele, em termos de gosto, de preferência ou qualidade objetiva, o prazer da posse que se tenha alcançado.⁴⁹

O mecanismo de *plugging* auxilia nesse processo de transferência, como se o *plugging* criasse uma música ideal na consciência do ouvinte. A criação do gosto é explicada por Adorno da seguinte forma: uma vez que o mecanismo de *plugging* agrega (cria) inúmeras qualidades ao *hit*, no final das contas, ele oferece um *hit* ideal. O ouvinte, então, reconhece esse *hit* e todas as suas qualidades; ao reconhecê-lo, ele sente uma enorme gratificação por isso, e, assim, transfere sua gratificação para a música que agora passa a ser “gostada”: “Pode-se acrescentar que o reconhecido valor social inerente ao *hit* está envolvido na transferência da gratificação da propriedade para o objeto, que, assim, passa a ser ‘gostado’.”⁵⁰ Isto é, não se gosta de uma música apenas por ela ser fetichista (mover a vontade de compra do consumidor), regressiva (infantil), estandardizada (possuir um padrão comercial) e possuir todas as qualidades criadas pelo *plugging* (pela promoção publicitária), gosta-se de uma música também pelo fato dela ser gratificante (porque a gratificação que se tem ao reconhecer a música e tomá-la como propriedade é transferida para a própria música). O ouvinte se sente gratificado por ter algo (a música) que todo mundo tem. Assim, pelo fato de todos terem, produz-se uma ilusão do valor e uma coletivização do processo de apropriação. Essa ilusão, de acordo com Adorno, é fundamental na hora da avaliação do material, pois ela interfere em tal avaliação. O *hit* passa a ser institucionalizado, pois é controlado por uma pseudo-utilidade pública⁵¹.

⁴⁹ *Idem*, p. 134.

⁵⁰ *Idem*, *Ibidem*.

⁵¹ Como complemento, no texto “Vida musical”, Adorno também explica a influência cultural sobre o indivíduo passivo: “[...] permaneceria verdadeiro o aceite de que a situação passiva e relaxante do ouvinte de rádio é pouco conveniente à escuta estrutural. É evidente que, neste caso, certas preferências de escuta também se deixam determinar, mas, em geral, irão proceder no sentido do padrão cultural oficial, apetrechadas com diferenças que, em certa medida, refletem a camada social.” ADORNO, Theodor W. Vida musical. In: ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo (SP): Editora Unesp, 2011, p. 258.

Assim, ainda é válido se considerar a importância da publicidade no processo de construção e manipulação do gosto no indivíduo. Em “Sobre música popular”, Adorno explica que o processo de reconhecimento de uma música só é socialmente efetivo quando é promovido por uma autoridade, uma agência poderosa. Pode-se dizer que o gosto é promovido pelos *mass media*, ideia que está de acordo com o que Adorno e Horkheimer dizem na *Dialética do esclarecimento*: “O gosto dominante toma seu ideal da publicidade, da beleza utilitária. Assim a frase de Sócrates, segundo a qual o belo é o útil, acabou por se realizar de maneira irônica.”⁵² Os meios de comunicação em massa de fato possuem o poder de conduzir psicologicamente os ouvintes. A repetição de uma música no rádio, por exemplo, faz o ouvinte pensar – ainda hoje – que tal música é um sucesso. Dessa forma, a publicidade consegue construir o gosto do ouvinte.⁵³

Visto que o gosto é manipulado, no texto “Sobre música popular”, também se pode interpretar o gosto como um falso critério, ainda que pareça existir enquanto critério de escolha. Pode-se pensar que, da mesma forma que não existe uma livre-escolha para o indivíduo (porque o indivíduo é subsumido pelo todo estandardizado), não existe mais um gosto, ainda que o indivíduo se expresse usando o conceito de “gosto”⁵⁴. Adorno explica que, ao mesmo tempo em que o gosto e a livre-escolha aparecem bem vivos na esfera da música popular, a estandardização é escondida:

Na esfera da produção do luxo, esfera a que a música popular pertence e em que não estão imediatamente envolvidas necessidades vitais, ao mesmo tempo em que os resíduos do individualismo aí estão bem vivos, sob a forma de categorias ideológicas como gosto e livre-escolha, impõe-se escamotear a estandardização.⁵⁵

Nessa passagem, Adorno chama a atenção para o fato do gosto e da livre-escolha se configurar como categorias ideológicas e, assim, serem apenas resíduos de um individualismo, isto é, representarem uma pseudoindividualização. Por exemplo, o fato do indivíduo se expressar usando o conceito de gosto caracteriza muito bem a situação. O indivíduo, sob o controle da cultura estandardizada, acha que possui liberdade de escolha, acredita que é um indivíduo autônomo, mas que na verdade apenas faz uso de uma

⁵² Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 129.

⁵³ Sobre isso, Adorno explica que, “[...] se alguma música é tocada sempre de novo no rádio, o ouvinte começa a pensar que ela já é um sucesso. Isso é fomentado pelo modo como as canções promovidas são anunciadas nas estações de rádio, freqüentemente com a seguinte forma característica: ‘Agora você vai ouvir o último sucesso do momento’. A própria repetição é aceita como um sinal de sua popularidade.” Adorno. “Sobre música popular”, p. 135-136.

⁵⁴ Essa assertiva se adéqua ao que Adorno já disse no artigo sobre o caráter fetichista na música, ver Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 182.

⁵⁵ Adorno. “Sobre música popular”, p. 123.

pseudoindividualidade, uma individualidade que foi eliminada pela estandardização não manifesta⁵⁶.

A pseudoindividuação se liga estritamente à questão do gosto porque ela é uma característica que permite a “livre-escolha” por parte do ouvinte. O ouvinte se sente capaz de diferenciar os vários tipos de música popular, gostando mais de um tipo e não gostando de outro, da mesma forma como preenche um questionário. Ele rotula e diferencia tipos de música, conjuntos e cantores que são indiferentes. Os veículos de comunicação encorajam os ouvintes à escolha do produto estandardizado. Uma escolha que é guiada e acrítica de um produto que é padronizado e pré-digerido. Consequentemente, padroniza-se o comportamento dos ouvintes em termos de “gosto” e “não gosto”. Nas palavras de Adorno:

O ouvinte é psicologicamente encorajado pela inexorável presença desses tipos a saltar o que lhe desgosta e a deter-se no que lhe agrada. A limitação inerente a essa escolha e a alternativa claramente delineada que ela contém acarretam padrões de comportamento do tipo gosto/não gosto. Essa dicotomia mecânica rompe com a indiferença: é imperativo estar a favor do *sweet* ou do *swing*, caso se queira continuar escutando música popular.⁵⁷

Dessa forma, se se fala em uma pseudoindividualidade, é porque o próprio indivíduo também se tornou problemático, da mesma forma como acontece com o gosto. O problema da liquidação do indivíduo será investigado na próxima seção deste capítulo – sob o foco de uma investigação acerca do problema da liberdade nos textos de Adorno já supracitados.

2.2. A liquidação do indivíduo e o problema da liberdade

Tomando como base o que já foi desenvolvido acerca da manipulação do gosto, percebe-se que a fratura da liberdade é consequência direta dessa manipulação. No texto “Mediação”, Adorno expõe claramente essa relação entre manipulação do gosto e fratura da liberdade. Adorno diz que a Sociologia da Música, enquanto uma ciência dedicada à objetividade, deve se concentrar nos sujeitos. Todavia, Adorno explica que essa objetividade é aparente, pois, na sociedade industrial, os sujeitos são objetos da sociedade, são convertidos

⁵⁶ Sobre isso, Marcos Napolitano, no livro *História & música*, pensa a questão da estandardização e do gosto à luz do termo indústria cultural (um termo que ainda não aparece neste texto de Adorno, mas que já possui seus germes): “Em consequência disso [da estandardização], o ‘gosto’ e a ‘livre-escolha’ seriam apenas categorias ideológicas, pura ‘ilusão de subjetividade’, produzidas pela indústria cultural através de estratégias de ‘rotulação’ do produto musical, que providencia marcas comerciais de identificação para diferenciar algo que de fato era indiferenciado, e pelo ‘mecanismo de repetição’ do *hit parade*, que envolve o ouvinte e lhe quebra a resistência ao sempre igual.” Marcos Napolitano. *História e música: história cultural da música popular*, p. 27.

⁵⁷ Adorno. “Sobre música popular”, p. 125.

em meros apêndices: “Aquilo que, de acordo com seu próprio conceito, teria de vir em primeiro lugar terminou por se transformar em apêndice, a saber, os seres humanos vivos.”⁵⁸ Com efeito, Adorno mostra que a “mediação” entre música e sociedade ocorre através de um processo de manipulação do gosto, em que a liberdade do indivíduo é enfraquecida:

Até atingir as massas, a distribuição está sujeita a inúmeros processos sociais de seleção e controle por meio de poderes tais como, por exemplo, indústrias, agências de concerto, direções de festivais e diversos tipos de grêmios. Tudo isso influencia as preferências dos ouvintes; suas necessidades são simplesmente carregadas à força. O controle é preordenado mediante grandes companhias, nas quais, em países economicamente mais desenvolvidos, a indústria eletrônica, discográfica e o rádio acham-se fundidos de modo aberto ou velado. Com a crescente concentração das instâncias de distribuição, bem como de seu poder, a liberdade na escolha daquilo que se oferece à escuta tende a diminuir. Nisso, a música integrada não mais se distingue de quaisquer outros bens de consumo.⁵⁹

Uma vez que, no texto acima, Adorno acusa as indústrias, as agências e os rádios como os responsáveis por fazer a mediação entre o sujeito (sociedade) e o objeto (música), é válido também, de modo mais geral, acusar a indústria cultural como mediadora. Assim, ao manipular o objeto, a indústria cultural manipula o gosto do sujeito; manipulando o gosto, restringe a sua liberdade de escolha. Ainda que se possam identificar pequenas vitórias do indivíduo (enquanto representante da produção da música elevada) frente à distribuição e consumo – como é o caso do cromatismo do final do séc. XIX que já era uma tendência composicional –, Adorno explica que todo trabalho é trabalho social, assim, a predominância social das condições de trabalho sobre os indivíduos é tão forte que liquida sua autoafirmação, fazendo-os regredirem ao mimetismo:

A predominância social das condições materiais do trabalho sobre os indivíduos é tão grande, e, em compensação, a chance de sua autoafirmação em sentido contrário tão pouco promissora, que eles regredem e igualam-se em um tipo de mimetismo diante do inescapável.⁶⁰

Sobre a liquidação do indivíduo, no texto sobre o caráter fetichista na música, Adorno diz que: “[...] a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente.”⁶¹ Também chama atenção à padronização dos sucessos musicais, e, por conseguinte (mediante tal padronização), à

⁵⁸ ADORNO, Theodor W. Mediação. In: ADORNO, Theodor W. Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo (SP): Editora Unesp, 2011, p. 368.

⁵⁹ *Idem*, p. 369-270.

⁶⁰ *Idem*, p. 375-376.

⁶¹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 173.

liquidação do indivíduo: “[...] já não há espaço algum para o ‘indivíduo’, cujas exigências – onde ainda eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a se amoldarem aos padrões gerais. A liquidação do indivíduo constitui o sinal mais característico da nova época musical em que vivemos.”⁶² Mais tarde, no capítulo sobre a indústria cultural, os autores dizem que: “[...] os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade.”⁶³ Todo o vínculo que o espectador mantém com os modelos apresentados pela indústria é na verdade a satisfação do próprio espectador em não precisar mais se esforçar para afirmar sua individualidade, só lhe restando o esforço da imitação: “[...] o amor por esses modelos de heróis nutre-se da secreta satisfação de estar afinal dispensado de esforço da individuação pelo esforço (mais penoso, é verdade) da imitação.”⁶⁴ Assim, o indivíduo imita os modelos que são apresentados pela cultura de massa, adquire um gosto que é veiculado por ela, na medida em que perde sua individualidade. Quanto à questão da imitação, Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*, explica que não se pode adquirir um gosto imitando outros. Kant diz que existem sujeitos que consideram alguns produtos de gosto como exemplares para outros sujeitos imitarem um determinado gosto e, assim, adquirirem um gosto. No entanto, o gosto deve ser uma faculdade própria, não imitativa. Quem imita um modelo não ajuíza acerca de algo, mas imita, utilizando uma mera habilidade. Segundo Kant, “[...] o gosto tem que ser uma faculdade mesmo própria; quem, porém, imita um modelo, na verdade mostra, na medida em que o encontra, habilidade, mas gosto ele mostra somente na medida em que ele mesmo pode ajuizar esse modelo.”⁶⁵ Se, como já se viu, de acordo com Kant, o gosto é a faculdade que o indivíduo tem de ajuizar em relação a um objeto, e se, seguindo Adorno, o gosto é manipulado, logo, a faculdade de ajuizamento do sujeito é manipulada. Portanto, essa manipulação evidencia uma fratura da liberdade.

É nesse ponto do texto que se chega à questão fundamental: o problema da liberdade, visto que a manipulação do gosto conduz, conseqüentemente, à liquidação do indivíduo. Antes, porém, de construir o quadro completo da liquidação do indivíduo, e mostrar sua relação com a fratura da liberdade, deve-se esclarecer melhor o conceito de liberdade com base em Kant, tendo em vista a influência do pensamento kantiano em Adorno. Em Kant, a razão que está de acordo com a liberdade é aquela que dita os seus próprios princípios⁶⁶. Kant,

⁶² *Idem*, p. 178.

⁶³ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 128.

⁶⁴ *Idem*, p. 129.

⁶⁵ Kant. *CFJ*, B 53-54.

⁶⁶ Tendo em vista o que é desenvolvido em Adorno, vale ressaltar que, em Kant, não há fratura da liberdade.

na *Fundamentação da metafísica dos costumes*, explica que o princípio da autonomia da vontade é um princípio supremo do dever em que o indivíduo está sujeito à sua própria legislação, essa legislação é universal e o indivíduo está sempre obrigado a agir segundo a sua própria vontade, uma vontade que é legisladora universal (pois segue princípios *a priori*). Em outras palavras, a vontade é autônoma quando ela é a própria lei para si mesma (quando se autodetermina enquanto vontade legisladora universal), sem relação com qualquer objeto do querer, isto é, sem ser determinada por uma lei qualquer: “Autonomia da vontade é aquela sua propriedade graças à qual ela é para si mesma a sua lei (independentemente da natureza dos objetos do querer).”⁶⁷ Segundo Kant, o princípio da autonomia tem que ser convertido em imperativo categórico (lei moral válida como princípio prático). Uma vez que o imperativo categórico diz como o sujeito deve agir (em contraposição à máxima que diz como o sujeito age), Kant afirma que o sujeito deve ter uma vontade autônoma, isto é, uma vontade que se autodetermina. A autonomia da vontade, portanto, deve ser universalizada, pois uma ação autônoma é uma ação moral. O princípio da heteronomia, por sua vez, é o que está em oposição ao princípio da autonomia. Heteronomia é quando o indivíduo não está sujeito a uma legislação que lhe é própria, mas submetido a uma lei que tem um interesse qualquer, e que não emana da sua própria vontade. Com isso, não é a vontade que atua como legisladora universal e se autodetermina, pelo contrário, a vontade é determinada e atua sob interesses alheios aos seus, pois o objeto é que acaba dando a lei para a vontade:

Quando a vontade busca a lei, que deve determiná-la, *em qualquer outro ponto* que não seja a aptidão das suas máximas para a sua própria legislação universal, quando, portanto, passando além de si mesma, busca essa lei na natureza de qualquer dos seus objetos, o resultado é então sempre *heteronomia*. Não é a vontade que então se dá a lei a si mesma, mas é sim o objeto que dá a lei à vontade pela sua relação com ela.⁶⁸

Disso resultam imperativos hipotéticos, pois a ação que se baseia em qualquer objeto (e não na própria vontade que não visa uma finalidade) é imoral. Tendo em mente os conceitos de autonomia e heteronomia, Kant relaciona o conceito de liberdade com o de autonomia, afirmando que a liberdade é a propriedade da vontade. A vontade é livre quando é uma lei para si mesma. Logo, uma vontade livre é uma vontade autônoma. Quando a vontade é lei para si mesma ela adota a máxima como lei universal, assumindo o imperativo categórico.

⁶⁷ KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. In: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1974, p. 238. Por convenção, todas as citações referentes à obra *Fundamentação da metafísica dos costumes* aparecerão com o nome da obra abreviado (*FMC*) seguindo-lhe a paginação da edição.

⁶⁸ Kant. *FMC*, p. 239.

Dessa forma, fica claro que o problema da manipulação do gosto musical – um problema evidenciado por Adorno no âmbito estético – possui consequências que se prolongam na esfera da ética, na medida em que o indivíduo que tem seu gosto manipulado é o indivíduo heterônomo que também tem sua liberdade fraturada, pois sua vontade sede à influência da cultura de massa.

No artigo sobre o caráter fetichista na música, se o conceito de indústria cultural já tivesse sido pensado no começo do texto, é provável que Adorno dissesse que a indústria cultural é a responsável por liquidar a individualidade do sujeito e o tornar submisso. Pois ela engloba o indivíduo dentro de um esquema em que sua liberdade de escolha é fraturada pela sua subsunção. Assim, a questão do gosto – e, por conseguinte, da liquidação do indivíduo – inevitavelmente se intersecciona com o problema da liberdade, porque, no âmbito da indústria cultural, o comportamento valorativo se esvai: “O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias padronizadas.”⁶⁹ A padronização das mercadorias culturais, por hora, parece ser a grande vilã, visto que é devido a ela que o indivíduo é subsumido pela massa, perdendo sua liberdade de escolha e sua capacidade de predileção (seu gosto). A pergunta central, desse modo, é mais ou menos a seguinte: o sujeito, uma vez cercado de mercadorias padronizadas, possui capacidade de deliberação (podendo escolher ou não escutar uma música) ou a força e o modo com que o sistema atua sobre o sujeito é tamanha a ponto de ele não possuir tal capacidade? No artigo de 1938, quando Adorno diz que “[...] a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no pólo oposto, o direito à liberdade de uma escolha [...]”⁷⁰, ele parece apontar para uma resposta negativa, no entanto não é taxativo ao ponto de afirmar que o sujeito não tem liberdade. Ainda no primeiro parágrafo do artigo, Adorno afirma que o indivíduo não consegue se esquivar da sujeição pública, podendo se inferir que o indivíduo não consegue deliberar com liberdade, uma vez que tudo o que a opinião pública lhe apresenta não passa de produto da estereotipia:

Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida.⁷¹

⁶⁹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 173.

⁷⁰ *Idem, Ibidem.*

⁷¹ *Idem*, p. 173-174.

Em outro momento do mesmo texto, Adorno volta à questão da liquidação do indivíduo ao explicar que esta ocorre devido à produção padronizada por parte da cultura de massa. O indivíduo que se submete à regularidade cotidiana do que faz sucesso, submete seu comportamento ao comportamento “ideal” padronizado:

A renúncia à individualidade que se amolda à regularidade rotineira daquilo que tem sucesso, bem como o fazer o que todos fazem, seguem-se do fato básico de que a produção padronizada dos bens de consumo oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão.⁷²

A produção dos bens de consumo é padronizada a tal ponto que os produtos, que são oferecidos aos consumidores, são sempre os mesmos: completamente estereotipados. No caso da música de consumo, ela não se apresenta apenas como um produto de entretenimento. Por se tratar de entretenimento massificado, ela contribui para a liquidação do indivíduo, para manipulá-lo em vez de apenas entretê-lo: “Ao invés de entreter, parece que tal música contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação.”⁷³

Porém, a liquidação do indivíduo e a fratura da liberdade são fenômenos implícitos no interior da cultura padronizada. Oficialmente, todos são livres, porque a cultura de massa deixa transparecer a ideia da liberdade sob a forma da livre escolha. Isso faz com que o indivíduo se sinta livre, quando na verdade não é. Pois a padronização dos produtos e dos comportamentos individuais impõe uma falsa individualidade – pseudoindividualidade – só restando aos sujeitos o exercício da pseudoatividade. No texto “Crítica cultural e sociedade”, Adorno explica que o espírito, recém-liberto da tutela religiosa e senhoril da era feudal, vê-se preso a uma nova tutela ainda pior imposta pela sociedade industrial. Pois a determinação, ou a submissão, no primeiro caso, era mais manifesta, ao contrário da ideologia industrial que permite ao consumidor a sensação de liberdade quando não há nenhuma, somente restando uma falsa liberdade:

Pois, enquanto se liberava da tutela teológico-feudal, o espírito, graças à progressiva socialização de todas as relações humanas, caía cada vez mais sobre o controle anônimo das relações vigentes, que não apenas se impôs a partir de fora, como também se introduziu em seu feitiço imanente. [...] Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria. As malhas do todo são atadas cada vez mais conforme o modelo do ato de troca. Este permite à consciência individual cada vez menos espaço

⁷² *Idem*, p. 182.

⁷³ *Idem*, p. 174.

de manobra, passa a formá-la de antemão, de modo cada vez mais radical, cortando-lhe *a priori* a possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta. Simultaneamente, a aparência de liberdade torna a reflexão sobre a própria não-liberdade incomparavelmente mais difícil do que antes, quando esta estava em contradição com uma não-liberdade manifesta, o que acaba reforçando a dependência.⁷⁴

Essa “não-liberdade” ou aparência de liberdade que o texto menciona é uma forma de pseudoindividualidade. Se, de modo geral, pode-se identificar uma fratura da liberdade como produto da manipulação do gosto musical, também se pode identificá-la em questões estritamente musicais, questões que este texto agora explorará. O conceito de pseudoindividualidade é relevante porque é ele que fornece elementos suficientes para uma melhor compreensão da liquidação do indivíduo. Dessa forma, esse conceito será explicado a partir de questões musicais mais técnicas, de acordo com o texto “Sobre música popular”.

No texto “Sobre música popular”, Adorno diz que a diferença fundamental entre a música popular e a música séria é a standardização: a primeira é standardizada, a segunda não. Ao se pensar a standardização se valendo de duas abordagens: i) uma standardização estrutural (referente aos elementos inerentes à música) e ii) outra standardização causal (referente à produção/criação musical), conclui-se que a música só pode ser standardizada do ponto de vista estrutural (em relação à melodia, harmonia, ritmo, andamento, dinâmica, número de compassos, letra), e não do ponto de vista causal. Isso ocorre porque, de acordo com Adorno, a produção musical em massa ainda está num nível artesanal, e não industrial. O processo de produção da música popular (final dos anos 1930 e começo dos anos 1940) não é industrial, ele apenas simula a industrialização. A música popular só pode ser chamada de “industrial” quanto à sua promoção e distribuição. A promoção musical é centralizada, mas a produção musical ainda é “individualista”: “A produção da música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas ‘individualista’ em seu modo social de produção.”⁷⁵ Sobre isso, no texto “Música ligeira”, Adorno comenta que “[...] toda a atividade permanece, por assim dizer, artesanal. Ainda não se chegou, porém, à racionalização completa, à composição de *hits* mediante calculadoras musicais [...]”⁷⁶ Assim, a consequência dessa standardização musical é a pseudoindividualização dos compositores e dos ouvintes. A padronização das músicas populares altera significativamente a individualidade dos ouvintes, pois toda escolha está submetida aos padrões massificados. Escolher entre a música x e a

⁷⁴ ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: ADORNO, Theodor W. Theodor W. Adorno. Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo (SP): Ática, 1986, p. 9-10.

⁷⁵ Adorno. “Sobre música popular”, p. 121.

⁷⁶ Adorno. “Música ligeira”, p. 100.

música y não faz diferença, uma vez que x e y fazem parte do mesmo esquema, foram compostas usando as mesmas regras e, assim, já não se diferem muito. A própria composição, por já aderir aos esquemas composicionais massificados e por já tomar como base um *hit* anterior (uma canção *standard*) cria uma música que já é pré-digerida: “O correspondente necessário da estandardização musical é a *pseudo-individação*. Por pseudo-individação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização.”⁷⁷

Um exemplo para a pseudoindividualidade pode ser encontrado na prática do improviso musical, principalmente no jazz. Os improvisos dos músicos de jazz são pseudoindividações porque fazem uso de certos padrões. Onde o músico acha que realmente está improvisando e usando de sua criatividade e individualidade, está somente usando uma técnica padronizada – a tonalidade – resultado de uma visão de sociedade que não existe mais. Os elementos que podem ser substituídos na música popular (como acordes) constituem o material dos improvisos. A música popular possui uma estrutura harmônica e rítmica fixa, em que as partes que compõe as estruturas podem ser alteradas e substituídas. Por exemplo, dentro de uma tonalidade qualquer (uma estrutura fixa), os acordes e as notas de uma dada melodia (as partes) podem ser substituídos por equivalentes (na tonalidade de dó maior, o acorde de sol maior assume a mesma função que o acorde de ré maior na tonalidade de sol maior: a saber, a função de acorde dominante). Desse modo, na medida em que o improviso tecnicista significa pseudoindividualidade, ocasiona também um problema ético ao fraturar a liberdade individual: “Essa pseudo-individação é prescrita pela estandardização da estrutura. Esta é tão rígida que a liberdade que ela permite para qualquer espécie de improviso é severamente delimitada.”⁷⁸ Adorno volta a identificar a pseudoindividualização nos improvisos jazzísticos no capítulo sobre a indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*, em que os autores reinteram a pseudoindividação novamente com o exemplo das improvisações do jazz: “Da improvisação padronizada no jazz até os tipos originais do cinema, que têm de deixar a franja cair sobre os olhos para serem reconhecidos como tais, o que domina é a pseudoindividualidade.”⁷⁹ No caso do ouvinte, este tem a sensação de espontaneidade e de uma livre escolha, mas não passa de uma escolha estandardizada tal qual a estrutura musical: “No produto cultural de massa, a pseudoindividualização lembra a

⁷⁷ Adorno. “Sobre música popular”, p. 123.

⁷⁸ *Idem, Ibidem.*

⁷⁹ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 128.

auréola gloriosa do espontâneo, e também do que se pode escolher livremente no mercado conforme a necessidade, ao passo que ela mesma se submete, porém, à padronização.”⁸⁰

Além da referência à pseudoindividualidade, praticamente no mesmo sentido, também é mencionado o conceito de pseudoatividade. A pseudoatividade também é um conceito negativo, na medida em que se refere a uma tentativa fracassada de subterfúgio da cultura de massa por parte do indivíduo. Esse conceito é importante neste texto porque, é na medida em que Adorno reconhece a existência de indivíduos que fazem frente à cultura de massa, que o terceiro capítulo explorará os frutos colhidos pela música emancipada. No artigo sobre o caráter fetichista na música, Adorno admite a existência daqueles indivíduos que sempre farão uma atividade de resistência contra a cultura de massa. No entanto, também se trata de uma atividade que já é, de certo modo, prevista pela própria cultura de massa, por isso é uma pseudoatividade: “Os ouvintes de hoje teriam o máximo prazer em destruir o que os mantém em atitude de respeito cego, e sua pseudo-atividade já se encontra prefigurada e recomendada do lado da produção.”⁸¹ Sempre existe os indivíduos que, ainda não inteiramente coisificados, não aceitam participar do esquema da coisificação musical, fazendo resistência contra a música fetichista, mas acabam se subtraindo a sua força: “Toda vez que tentam libertar-se do estado passivo de consumidores sob coação e procuram tonar-se ‘ativos’, caem na pseudo-atividade.”⁸² Adorno ainda faz uma espécie de classificação dos vários tipos de ouvintes que fazem resistência à música fetichista e à regressão listando quatro tipos de ouvintes que compõe a pseudoatividade: os *jitterbugs*, os radioamadores, os radio-ouvintes e os moderninhos. Adorno explica que os *jitterbugs* são os entusiastas da música, são os ouvintes que fazem propaganda da própria música que consomem. Assemelham-se a insetos que vagam em volta de comida, fascinados. Compõem a pseudoatividade porque fazem uso da mimese, imitando os modelos comerciais e os seus heróis decadentes. Os radioamadores possuem um comportamento oposto do *jitterbug*. É um ouvinte que adquiriu grande habilidade manual principalmente na construção e conserto de aparelhos de rádio. Os que também possuem esse mesmo espírito são os rádio-ouvintes, no entanto, estes sequer fabricam ou entendem dos aparelhos, pois são completamente prisioneiros sujeitos a programação do rádio. Por sua vez, o ouvinte regressivo que mais entende de música é o ouvinte do tipo moderninho. Um ouvinte que, por já possuir uma maior instrução, geralmente também é músico de jazz e um exímio perito da sua história. O ouvinte moderninho acha que

⁸⁰ Adorno. “Música ligeira”, p. 101.

⁸¹ Adorno. “O fetichismo na música e a regressão da audição”, p. 185.

⁸² *Idem*, p. 193.

não é controlado pela cultura de massa. Quando músico de jazz, é o que executa as improvisações que acredita serem expressões individuais, mas que não passam de reproduções dos esquemas musicais difundidos.

Em Adorno, pode-se compreender que a liberdade é relacionada ao exercício de uma razão não instrumental. Uma vez que se tem em mente que tudo o que a indústria cultural faz é instrumentalizar o homem impondo modelos de comportamento mediante a técnica, identifica-se, assim, o problema da liberdade. Com isso, inevitavelmente surge a seguinte pergunta: há liberdade, uma vez que os indivíduos são massacrados pela estereotipia disseminada e forçados a se adequarem aos esquemas fabricados pela indústria cultural? Adorno e Horkheimer não eliminam a existência da liberdade. Existe liberdade, no entanto, trata-se de uma liberdade aparente – formal –, que assume a forma da livre escolha:

A liberdade formal de cada um está garantida. Ninguém tem que se responsabilizar oficialmente pelo que pensa. Em compensação, cada um se vê desde cedo num sistema de igrejas; clubes, associações profissionais e outros relacionamentos, que representam o mais sensível instrumento de controle social.⁸³

Ao final do capítulo sobre a indústria cultural, os autores são categóricos ao afirmarem que

Todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa.⁸⁴

Mesmo os autores afirmando que existe uma liberdade de escolha, também asseveram que essa liberdade está, de certo modo, sujeita aos esquemas. Indo além do texto dos autores, e se pensando, conforme Kant⁸⁵, em duas liberdades – uma negativa e outra positiva –, nota-se que os autores não eliminam completamente a liberdade, porque ela se revela como liberdade negativa, enquanto que a liberdade positiva é velada. Compreendendo a liberdade negativa (enquanto livre-arbítrio) como a capacidade de escolher coisas dadas, é essa liberdade que ainda pode ser encontrada e que é mencionada pelos autores nas duas citações acima. Por outro lado, a liberdade positiva, a autonomia (como a capacidade de autodeterminação), não se realiza no âmbito do capitalismo monopolista dominado pela razão instrumental e pela técnica estereotipada disseminada pelo mercado. Segundo Kant, “[...] a liberdade [positiva] é

⁸³ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 123-124.

⁸⁴ *Idem*, p. 138.

⁸⁵ KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes*. 2ª ed. Tradução, apresentação e notas de José Lamago. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 213.

a faculdade da razão pura de ser por si mesma prática. Mas isto não é possível senão mediante a submissão das máximas de cada ação à condição de ser apta a converter-se em lei universal.”⁸⁶ Em outras palavras, em Kant, a liberdade positiva só se realiza através da ação moral (determinada pelo imperativo categórico). Mas a ação moral, a autodeterminação, não é encontrada na sociedade fechada que os autores presenciavam (década de 1940), uma civilização repressiva e submetida à dominação. Esse problema que afeta os indivíduos afeta também a arte: “O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade.”⁸⁷

Visto que os autores (na *Dialética do esclarecimento*) e Adorno (nos outros textos que aqui são usados) não fazem claramente essa distinção entre as duas liberdades, quando se menciona “liberdade”, pode-se entender aqui como sendo a liberdade no sentido negativo. Por isso optou-se por usar o termo “fratura da liberdade”. Quanto à liberdade no sentido positivo (enquanto autodeterminação), pode-se ainda fazer uma última observação. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer afirmam a tese de que o esclarecimento regride à mitologia. Com base nessa tese, coloca-se o seguinte problema: na conversão do esclarecimento em mitologia, a autonomia também se converte em heteronomia? Assumindo-se a hipótese de que a conversão do esclarecimento para a mitologia indica também a passagem da autonomia para a heteronomia, evidencia-se um processo de regressão. Na medida em que a civilização está em processo de regressão, como denunciado pelos autores, nota-se que a proposta kantiana de um sujeito autônomo e esclarecido ainda não se consolidou na atualidade. Todavia, essa hipótese não será explorada aqui, mas em outro momento e em outro texto.

Em outras palavras, parece que não há grandes dificuldades em se pensar o indivíduo como portador de uma liberdade negativa, o problema está no fato dos produtos apresentarem as mesmas características planejadas. Além do capitalismo de monopólio, dos sistemas totalitários e dos veículos de comunicação em massa dificultar o exercício da liberdade no sentido positivo, a estereotipia da indústria cultural também fratura a liberdade no sentido negativo. De volta à *Dialética do esclarecimento*, na esfera da indústria cultural, não só os produtos fazem parte de um esquema como também os consumidores. Os consumidores são rotulados dentro desses quadros, cedendo sua individualidade em troca de estereótipos. Com

⁸⁶ Kant. *MC*, p. 213-214.

⁸⁷ Adorno e Horkheimer. *Dialética do esclarecimento*, p. 130.

efeito, disso decorre que a ideia da personalidade se torna uma abstração, da mesma forma que a ideia de indivíduo: “As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções.”⁸⁸ Existe apenas um esforço em se copiar os modelos fetichistas que a indústria cultural – enquanto ideologia – impinge ao homem reificado. Ainda que, conforme os autores, a ideia de indivíduo esteja eliminada, vale lembrar que, na ocasião da quinta seção, os autores falam dos indivíduos que fazem resistência à indústria cultural⁸⁹ – os *outsiders* –, que, embora estejam em extinção frente à poderosa indústria, não estão totalmente liquidados.

Na *Dialética do esclarecimento*, os autores dizem que existem certos indivíduos que não aceitam participar do esquema proposto pela indústria cultural – os que não sujeitam seu gosto à imposição da indústria cultural –, estes são conhecidos como *outsiders*⁹⁰. Um *outsider* é um tipo de indivíduo que faz certa resistência contra o monopólio da indústria cultural. Por ser original, ele acaba sendo rotulado como um vilão (e este é o exemplo que os autores oferecem analisando o *outsider* retratado pelos filmes). Por outro lado, aqueles que não fazem resistência estão inseridos no “[...] Estado de bem-estar social em grande escala.”⁹¹ E é disso que decorre a atmosfera de camaradagem no trabalho que toda fábrica prima visando o aumento da produção. Os autores também relacionam os *outsiders* com o uso do elemento trágico. A ideologia (compreendida como um pensamento falso) é uma reprodução do mundo, e a realidade, que ela duplica, apresenta-se, inclusive, mais grandiosa quando acompanhada do elemento trágico. O trágico representa a possibilidade do indivíduo, encorajado, fazer resistência a forças mais fortes que ele. No entanto, no âmbito do capitalismo tardio, o indivíduo é massacrado pelo sistema estereotipado. O indivíduo que utiliza do elemento trágico para ganhar forças contra o sistema – como o *outsider* – é ameaçado de extinção. Essa ameaça de extinção do *outsider*, o único que, mediante o trágico, consegue se manter à margem da indústria cultural, representa a própria ameaça de extinção do elemento trágico;

⁸⁸ *Idem*, p. 138.

⁸⁹ É importante de se notar que, mesmo no século passado, houve vários grupos que fizeram frente aos ditames comerciais da indústria cultural, como os hippies e os punks. Porém, acabaram sucumbindo ao esquema da indústria cultural, uma vez que ela acabou por se apropriar de suas roupas e músicas, por exemplo.

⁹⁰ Na tradução brasileira e inglesa, encontra-se o mesmo vocábulo do texto original “*Outsider*”, que representa aquele indivíduo que não está envolvido em um grupo particular de pessoas ou organização, um estranho ou forasteiro. O tradutor da edição espanhola optou pelo termo “*marginado*”, importante para compreensão, pois “*marginado*” enquanto “marginalizado”, joga luz a alguém que não está no centro, um marginal, isto é, que está na margem da sociedade.

⁹¹ *Idem*, p. 124.

visto que a indústria cultural, ao eliminar a força de individualidade e originalidade do homem, faz com que este não utilize mais do elemento trágico como uma via de aquisição de forças. E é dessa forma que “A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo.”⁹²

É interessante de se notar que a questão a respeito do subterfúgio da indústria cultural é retratada em alguns momentos diferentes da vida de Adorno. Em 1938, Adorno se refere ao subterfúgio mediante o conceito de pseudoatividade; em 1947, os autores se referem aos *outsiders*; e em 1969, Adorno retoma a questão ao tratar sobre o tempo livre. No texto maduro de 1969, denominado “Tempo livre”, Adorno explica que, sob as condições vigentes, o tempo livre acaba sendo acorrentado ao seu oposto, uma vez que, nas ocasiões de tempo livre (ou em seus *hobbies*), as pessoas não gozam de liberdade, mas permanecem acorrentadas como no trabalho coisificado. Nos tempos mais recentes, há tipos de serviços (como os serviços domésticos) que antes eram delegados a um terceiro fazer (como uma criada/empregada), mas que agora devem ser feitos. A isso se vincula o lema “*Do it yourself*” – um comportamento recomendado para o tempo livre. É a tal comportamento, que se pauta no lema “*Do it yourself*”, que Adorno diz ter vinculado a pseudoatividade: “De uma forma geral, pode-se presumir, na pseudo-atividade, uma necessidade represada de mudanças nas relações fossilizadas. Pseudo-atividade é espontaneidade mal-orientada.”⁹³ No final do texto, Adorno vincula o tempo livre com o conceito de indústria cultural e, à luz de novas pesquisas, parece concluir o texto com novas perspectivas. Adorno diz que, para o crítico da ideologia, a indústria cultural manipula totalmente – mediante a imposição de *standards* congelados – a consciência e inconsciência dos indivíduos e, assim, é de supor que a indústria cultural e seus consumidores são adequados uns aos outros. Todavia, quando Adorno toma conhecimento de uma pesquisa que visava conferir o interesse das massas em relação ao casamento de uma princesa da Holanda com um jovem alemão, ele percebe uma ligeira falha em tal adequação, pois muitos mantiveram um posicionamento crítico em relação ao evento difundido pelos meios de comunicação. Em vista disso, Adorno vislumbra uma importante possibilidade de subterfúgio por parte das massas, e conclui o texto dizendo que

[...] 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. [...] Renuncio a esboçar as consequências disso; penso, porém, que se vislumbra aí uma chance de

⁹² *Idem*, p. 127.

⁹³ Adorno. “Tempo livre”, p. 68.

emancipação que poderia, enfim, contribuir algum dia com a sua parte para que o tempo livre [*Freizeit*] se transforme em liberdade [*Freiheit*].⁹⁴

Wolfgang Leo Maar, no final do artigo “Adorno, semiformação e educação”, chama atenção para o tratamento que Adorno dá para a questão da semiformação em sua última aula na Universidade de Frankfurt. Um trecho que se coaduna com a questão da pseudoatividade, comenta o mesmo acontecimento (o casamento da princesa da Holanda com um nobre alemão) e que também aponta para a possibilidade da emancipação:

A tarefa mais importante [...] da pesquisa social empírica atual seria investigar em que medida afinal os homens são e pensam tal como são feitos pelos mecanismos (da indústria cultural). Pesquisas do Instituto indicam (...) que ocorre uma duplicidade peculiar, isto é, de um lado as pessoas são obedientes aos mecanismos de personalização da indústria cultural (...), mas, simultaneamente, quando se vai além da superfície (...) todos praticamente são cientes de que (...) a princesa afinal não tem importância. Se realmente as pessoas são cativadas, mas ao mesmo tempo não são cativadas, se aqui ocorre uma consciência duplicada e contraditória em si mesma, então neste ponto o esclarecimento poderia se ater ao fenômeno da personalização e poderia ter êxito em esclarecer as pessoas que este fenômeno é apenas parte de um contexto mais amplo.⁹⁵

Uma vez que Adorno acusa uma manipulação do gosto musical por parte da cultura de massa e da indústria cultural, identificou-se, conseqüentemente, uma liquidação do indivíduo. A partir disso, acredita-se que o texto tenha conseguido desenvolver suficientemente a hipótese de que a liquidação do indivíduo representa uma fratura de sua autonomia e, conseqüentemente, uma fratura de sua liberdade. No entanto, o texto não poderia terminar por aqui, deixando em aberto e sem explorar a possibilidade da emancipação mediante a arte. Desse modo, no terceiro capítulo, ver-se-á como Adorno vislumbra na nova música uma possibilidade de emancipação e de subterfúgio da cultura de massa.

⁹⁴ *Idem*, p. 69-70.

⁹⁵ Adorno *apud* MAAR, Wolfgang Leo. Adorno, semiformação e educação. Educ. Soc., Campinas (SP), Vol. 24, n. 83, p. 459-476, ago. 2003, p. 474.

CAPÍTULO 03

A NOVA MÚSICA E A POSSIBILIDADE DE EMANCIPAÇÃO

Este terceiro capítulo, à luz dos outros dois primeiros, faz sentido ao se pensar na continuidade do pensamento crítico, e não no seu total bloqueio, como aparentemente foi pensado pela *Dialética do esclarecimento*. Em muitas obras, Adorno se mostrou disposto em reconhecer o caráter autônomo e o potencial emancipatório da arte moderna, como, por exemplo, em *Filosofia da nova música*, publicado em 1948. Mas sua análise dialética não o permitiu seguir por essa única via. Assim, ao mesmo tempo, o filósofo também reconhece as dificuldades na nova música, criticando seu envolvimento com a indústria de massa, seu aspecto regredido e o bloqueio que essa música coloca em relação à realização do indivíduo. Dessa forma, primeiro este capítulo explorará a possibilidade da emancipação e os consequentes fracassos da nova música em *Filosofia da nova música*. Depois, ver-se-á como Adorno identifica em Beethoven o momento máximo de realização da liberdade na música.

Antes de tudo, deve-se ter em mente que a busca pela emancipação não foi somente o principal objetivo dos teóricos envolvidos pela Teoria Crítica, mas foi uma “orientação” herdada de Kant e de Marx – que, no caso deste último, sob o rótulo de revolução, buscava a emancipação do proletariado por meio da destruição do capital¹. Essa revolução proletária, pensada por Marx, significava a realização da liberdade e da igualdade sobre a dominação capitalista. Com base em Marx, portanto, a Teoria Crítica buscava uma análise do fato

¹ NOBRE, Marcos. A teoria crítica. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 2004, p. 30-31.

presente, apontando para as oportunidades de emancipação que poderiam atuar nele. A partir de um diagnóstico (que descortinou o capitalismo monopolista, a diversificação do proletariado e a ascensão do nazismo e do fascismo²), dever-se-ia elaborar um prognóstico, mostrando os obstáculos que deveriam ser superados para a emancipação, de modo que “A orientação para a emancipação é o *primeiro princípio* fundamental da Teoria Crítica”³, e o comportamento crítico o seu segundo princípio. Esse prognóstico, como explica Marcos Nobre, ainda era um dos objetivos de Horkheimer em seu texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, mas que foi abandonado na ocasião da redação da *Dialética do esclarecimento*, como os próprios autores contam no Prefácio da obra. Na *Dialética do esclarecimento*, a esperança na prática transformadora desaparece, segundo Marcos Nobre: “[...] o diagnóstico do tempo presente que desenvolveram na *Dialética do esclarecimento* foi o de um *bloqueio estrutural* da prática transformadora.”⁴ As fases anteriores do capitalismo, como a fase liberal, apontavam para a possibilidade de instaurar uma sociedade justa, ainda havia espaço para a prática transformadora. No entanto, Adorno e Horkheimer mostram que o capitalismo, no início do século XX, torna-se um capitalismo administrado que bloqueia a prática transformadora. O controle no capitalismo administrado é feito de fora, exercido por meio da burocracia, segundo uma racionalidade instrumental⁵. Desse modo, o impasse e a aporia – a “crítica racional da razão”⁶ – colocados pelos autores na *Dialética do esclarecimento* será, como explica Marcos Nobre, o ponto de partida para o desenvolvimento da filosofia de Habermas e sua teoria da ação comunicativa. Este capítulo, no entanto, não irá para esse caminho, mas tentará mostrar a emancipação que o próprio Adorno vislumbrou mediante a arte.

Com relação à *Filosofia da nova música*, primeiro devem ser esclarecidos alguns fatos. A princípio, parece estranho que, após a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, Adorno se dedique a estudar a moderna técnica de composição. No entanto, essa temática se justifica na medida em que Adorno mostra que até mesmo no plano artístico ocorrem conflitos, como no mundo político, econômico e social em plena guerra. Adorno pergunta: “Como poderá estar constituído um mundo em que até os problemas do contraponto são testemunhos de conflitos inconciliáveis?”⁷ É um erro se pensar que a esfera estética é

² *Idem*, p. 44-46.

³ *Idem*, p. 32.

⁴ *Idem*, p. 49-50.

⁵ *Idem*, p. 50-51.

⁶ COHN, Gabriel. Esclarecimento e ofuscação: Adorno e Horkheimer hoje. *Lua Nova*, n. 43, 1997, p. 6.

⁷ ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo (SP): Editora Perspectiva, 1989, p. 11.

blindada de interferência exterior. E Adorno já havia apontado para isso no artigo “O fetichismo na música e a regressão da audição”, em que pretendia reconhecer as contradições que envolvia a arte – mergulhada numa realidade heterônoma (de controle externo), mas que ainda operava certa resistência. Da ideia de que a arte tenta permanecer fiel às suas exigências intrínsecas, mesmo que envolvida em contradições e mergulhada na heteronomia, nasceu o texto sobre Schoenberg, terminado em 1940-41, que depois foi acrescido do texto sobre Stravinsky. Mesmo que a *Filosofia da nova música* mostre como fracassada a tentativa de emancipação estética por parte de Schoenberg e Stravinsky, podem-se perceber referências aos elementos positivos. Também há uma tendência à mudança de atitude de Adorno no Prefácio da obra, escrito em 1948, e nos escritos musicais posteriores. É Marc Jimenez que observa “[...] que as obras posteriores de Adorno referentes aos problemas da nova música, *Klangfiguren* e *Prismen*, não partilham do ponto de vista pessimista da *Philosophie der neuen Musik*.”⁸

Na *Filosofia da nova música*, Adorno mostra alguns paradoxos: paradoxo entre a emancipação da dissonância em Schoenberg e a posterior construção de um sistema dodecafônico tornado rígido por parte de alguns discípulos de Schoenberg, entre o desejo de novidade em Stravinsky e a regressão às formas antigas, e entre a comercialização (que permite maior difusão) e o isolamento da nova música em relação ao público⁹. A opção pela exposição dialética é explicada por Adorno na introdução da obra. Ela se deve ao fato de que o nascimento da ideia na filosofia ocorre por meio de opostos. E a natureza da música moderna também é representada pelos extremos (pela dialética). Assim, é apenas mediante essa dialética que se pode reconhecer a verdade: “Na verdade, a natureza desta música está impressa unicamente nos extremos e só eles permitem reconhecer seu conteúdo de verdade.”¹⁰ A partir disso, este capítulo, inicialmente, apresentará as eventuais possibilidades emancipatórias na música de Schoenberg e depois os seus problemas. Procederá igualmente para Stravinsky. A opção por apresentar primeiro os elementos positivos e depois os negativos não é arbitrária. O próprio texto de Adorno segue mais ou menos essa sequência, talvez evidenciando o processo de regressão musical.

Ao se abordar o primeiro aspecto emancipatório em Schoenberg, pode-se fazer a seguinte pergunta: quando Schoenberg rompe com o sistema tonal e se lança à atonalidade livre, a liberdade apenas é registrada no âmbito artístico (enquanto emancipação da

⁸ JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro (RJ): F. Alves, 1977, p. 56.

⁹ *Idem*, p. 43.

¹⁰ Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 13.

dissonância) ou representa uma tomada de posição do indivíduo? A resposta mostrar-se-á positiva, como será explicado. Segundo Adorno, no texto sobre Schoenberg, escrito em 1941, as convenções da música tradicional cumpriam a função de organizar. Com o tempo a subjetividade estética passou a organizar a obra com liberdade e impulso próprio, destruindo as convenções, e foi o desenvolvimento que permitiu a organização musical evoluir para a subjetividade autônoma. O desenvolvimento na música pode ser entendido como a segunda parte estrutural de uma peça, em que a estrutura total seria: i) exposição do tema, ii) desenvolvimento, e iii) reexposição do tema. No início do século XVIII, o desenvolvimento era apenas uma pequena parte da sonata. Com Beethoven, o desenvolvimento se tornou o momento da reflexão subjetiva do tema e a parte central da forma. Em Brahms, o desenvolvimento como trabalho temático toma conta de toda a sonata, pois, no plano da tonalidade, Brahms explora as fórmulas e os resíduos convencionais criando uma unidade na obra. Em razão desses dois compositores, Adorno afirma que Schoenberg possui uma tendência beethoveniana e brahmsiana. A nova música não recorre ao passado burguês, mas transcende tecnicamente esse passado, o que dá margem ao sujeito real e emancipado:

A força gnosiológica da nova música se justifica pelo fato de que ela não recorre “ao grande passado burguês”, ao classicismo heróico do período revolucionário, mas supera em si mesma, conservando-a, a diferenciação romântica na técnica e, portanto, em sua substância. O sujeito da nova música, que ela registra fielmente, é o sujeito real, emancipado, abandonado a seu isolamento no último período burguês.¹¹

Se se pode pensar o sujeito da nova música como emancipado, também é válida a compreensão de que a nova música é ela mesma emancipada, e isso ocorre pela organização polifônica: “A polifonia é o meio adequado para a organização da música emancipada.”¹² A homofonia era organizada por convenções harmônicas próprias da tonalidade. Uma vez que as convenções harmônicas e a própria tonalidade desaparecem, todo som se torna casual na formação de um acorde. A polifonia possui importante função na nova música porque ela substitui a força da tonalidade. De acordo com Adorno, Schoenberg compreende a polifonia como a essência da harmonia emancipada. E nesse quadro, “Quanto mais dissonante é um acorde, quanto mais sons diferentes contém entre si, mais ‘polifônico’ é, mais cada som individual [...] adquire na simultaneidade do acorde o caráter de voz polifônica.”¹³ A dissonância destrói as relações racionais e lógicas da tonalidade (aquelas relações simples de

¹¹ *Idem*, p. 52.

¹² *Idem*, p. 53.

¹³ *Idem*, *Ibidem*.

acordes perfeitos). Sua necessidade de formar melodias com intervalos dissonantes confere seu caráter expressivo. Schoenberg, diferentemente de Bach e Beethoven, não impôs a organização polifônica ao material musical, porém derivou essa organização do próprio material, o que o faz ser um grande compositor. Elaborou uma escrita musical pura e, afastando-se da hierarquia da tonalidade, impôs a liberdade no âmbito musical:

[Schoenberg] Não somente elaborou uma pureza do estilo comparável àqueles modelos estilísticos que antes estavam preordenados inconscientemente no ato da composição – pois poderia duvidar-se sem mais nem menos da legitimidade do ideal estilístico –, mas restabeleceu algo que equivale a uma escritura musical pura. A técnica dodecafônica ensinou a pensar simultaneamente num maior número de partes independentes e a organizá-las como unidades sem a muleta do acorde.¹⁴

Adiantando um problema que na sequência ainda será desenvolvido, Adorno explica que, com a comercialização da música, além de a música radical se isolar, também cria um estilo que é parecido com a cultura de massas, isto é, um estilo instrumental e calculado: a técnica dodecafônica se converte em regras. Com isso, Adorno observa que só se pode esperar sair dos problemas da técnica dodecafônica (da composição técnica e calculada) se a música se emancipar também do dodecafonismo. Essa emancipação, porém, não pode ocorrer pelo viés da irracionalidade (que foi o “paradigma” que precedeu a música dodecafônica). Para a emancipação, a música dodecafônica deve, ao mesmo tempo, absorver a irracionalidade e as regras dodecafônicas:

[...] só se pode esperar passar o inverno se a música se emancipa também da técnica dodecafônica. Mas essa emancipação não há de ser alcançada mediante uma recaída na irracionalidade que a precedeu e hoje deveria estar compenetrada a todo momento com os postulados da escrita rigorosa criados precisamente pela dodecafonía, mas mediante a absorção desta por parte da composição livre e a absorção das regras dodecafônicas por parte da espontaneidade do ouvido crítico. Somente na técnica dodecafônica a música pode aprender a continuar sendo dona de si mesma; mas ao mesmo tempo só pode fazer isto com a condição de não render-se a si mesma.¹⁵

Nesse sentido, parece que as obras de Schoenberg e Berg se aproximam mais desse ideal emancipatório do que as obras de Webern. Uma vez que Schoenberg e Berg não caíram na pura composição mecânica de Webern. A emancipação da música significa o abandono das regras e dos cálculos na práxis da composição. Adorno diz que não se pode obedecer somente

¹⁴ *Idem*, p. 76.

¹⁵ *Idem*, p. 94.

a regras didáticas por completo, sob pena de estagnar o potencial criativo¹⁶. Assim como Bach obrigou a polifonia a se legitimar na base do baixo cifrado, a indiferença entre o elemento horizontal (melodia) e o elemento vertical (harmonia) só se realizará quando a composição conseguir a unidade das duas dimensões e também quando a composição não se guiar mais pelas séries e pelas regras, mas pela “liberdade de ação”.

Quanto à relação da liberdade com a música, Adorno comenta que a dessensibilização do material musical realizada por Schoenberg o permite, inclusive, utilizar da tonalidade na construção de sua obra. Visto que o procedimento de trabalho é mais valorizado que o próprio material (que o compositor domina com maestria), o compositor não fica preso ao material, libertando-se deste. Adorno chama atenção para a capacidade de esquecimento de Schoenberg, explicando que é nessa capacidade que consiste a sua força expressiva. Enquanto os outros compositores mantêm a criação como uma espécie de um processo contínuo de desenvolvimento, Schoenberg realiza rupturas contínuas, permanecendo aberto à imaginação. A “técnica de esquecimento” de Schoenberg possibilita-o realizar a conciliação entre séries dodecafônicas e materiais tonais, a ponto de sua força expressiva reconquistar, mediante a arte, a liberdade que foi perdida pelos homens. Segundo Adorno, “Como artista, Schoenberg reconquista para os homens, através da arte, a liberdade.”¹⁷ O que dá sentido à música, mesmo na atonalidade livre, é a conexão discursiva (a relação da música com a linguagem falada). Todavia, “A análise técnica demonstra que o momento de absurdo ou falta de sentido é um momento constitutivo na técnica dodecafônica.”¹⁸ A música tradicional, como obra de arte fechada, desde o início imitou a linguagem falada, consagrando a tonalidade. Adorno afirma que a emancipação da nova música ocorre pela destruição do sentido musical, que significa o afastamento da nova música da imitação da linguagem falada:

Toda a música orgânica surgiu do estilo *recitativo*. Imitou desde o início a linguagem falada. Hoje a emancipação da música é análoga à sua emancipação com relação à linguagem falada e é tal emancipação que resplandece em meio à destruição do “sentido”.¹⁹

Adorno volta a mencionar o aspecto emancipatório da nova música (com relação à linguagem falada) mais tarde no texto “Por que é difícil a nova música”, publicado em 1968. Nesse texto, o filósofo assevera que a música tonal usou tanto de conceitos da linguagem falada, por

¹⁶ “O que distingue as regras didáticas das normas estéticas é a impossibilidade de satisfazê-las coerentemente. E esta impossibilidade torna-se força motriz para os esforços das escolas. Estes devem naufragar e as regras devem ser esquecidas para que produzam frutos.” *Idem, Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 100.

¹⁸ *Idem*, p. 103.

¹⁹ *Idem, Ibidem*.

exemplo, que acabou se transformando quase que em uma mera reprodução mecânica de elementos. Sua predominância é melhor explicada pelo contexto histórico-social que toma a música como fenômeno que é resultado desse contexto, e não como algo externo. Pode-se dizer que a tonalidade não foi imposta, mas é fruto de um desenvolvimento histórico e involuntário que se sedimentou como algo “natural”. Enquanto que a música tradicional (tonal) equilibrava bem a linguagem falada com suas regras tonais, a nova música (com o atonalismo) consegue superar esse equilíbrio:

Na apologia da nova música, facilmente se esquece que a tonalidade não é um sistema tonal simplesmente dado, mas que ela se ajustava bastante bem ao conceito de espírito objetivo da época. Ela faz a mediação entre uma linguagem musical mais ou menos espontânea dos homens, uma linguagem, por assim dizer, falada, imediata, e normas que haviam se cristalizado dentro dessa linguagem. Tal equilíbrio entre linguagem e norma foi, agora, superado pela nova música, digamos, desde as primeiras obras de pleno atonalismo. A nova música não tolera nem mais leis semelhantes à linguagem nem se equipara àquilo que a maioria dos homens escuta como que de um modo pré-artístico e infantil.²⁰

Ainda sobre a emancipação em Schoenberg, vale a pena discorrer sobre um último ponto: a relação entre a emancipação e a reflexão do mundo na música. Adorno diz que ocorre uma mudança de posição na última fase da nova música. Ela passa a não ser mais uma afirmação de algo interior, mas um comportamento diante da realidade, diante da desordem social. A nova música reflete as atrocidades do mundo. Não se pode dizer que as obras de arte copiam a sociedade. Os gestos da obra de arte são respostas objetivas dos movimentos e fatos sociais objetivos. A obra de arte dá uma resposta à heteronomia da sociedade, à dominação imposta na sociedade. Para Adorno, “A obra de arte tende à sociedade não na solução de seus próprios problemas e nem sequer necessariamente na escolha deles, mas permanece tensa contra o horror que a história lhe produz.”²¹ Nesse sentido, compreende-se a nova música como resposta às atrocidades das duas grandes guerras do século passado, por exemplo. A desumanidade e frieza da nova música representa o horror do holocausto. Citando Adorno: “A desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem.”²² A nova música se manifesta no que é sem sentido porque está em meio à barbárie: os seus *shocks* são sentidos pelo público análogos às bombas jogadas pelos aviões nazistas:

Os *shocks* [...] dão um sentido ao mundo sem sentido. E a nova música se sacrifica a tudo isso. A nova música tomou sobre si todas as trevas e as

²⁰ Adorno. “Por que é difícil a nova música”, p. 150-151.

²¹ Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 106.

²² *Idem, Ibidem.*

culpas do mundo. Toda a sua felicidade apoia-se em reconhecer a infelicidade; toda a sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo.²³

Se, em 1941, Adorno afirma que os *shocks* da nova música dão um sentido ao mundo perdido, é porque a emancipação da nova música não é apenas em relação à tonalidade da música tradicional, mas também em relação à absorção da realidade e expressão de seus problemas.

Se, por um lado, a música de Schoenberg permite uma leitura emancipatória, por outro, ela apresenta diversos problemas. Marc Jimenez explica que Adorno procura mostrar dialeticamente que a aplicação do sistema dodecafônico, que originalmente era considerado por Schoenberg como a “recriação dinâmica de uma liberdade”, transformou-se em algo estático, autoliquidando seu ideal emancipatório original²⁴. O principal problema relacionado à escola de Schoenberg é a criação de um estilo calculado e tecnicizado. Com a comercialização da música, a música radical se isolou. Com isso, cria-se um estilo que é parecido com a cultura de massas, pois ele também é calculado. Segundo Adorno:

Forma-se assim um tipo de estilo musical que, por mais que proclame a pretensão irrenunciável do moderno e do sério, se assimila à cultura das massas em virtude de uma calculada imbecilidade.²⁵

A técnica dodecafônica escraviza a música no momento em que a liberta. O sujeito impera sobre a música através de um sistema musical racional, ao mesmo tempo em que sucumbe ao sistema. Da mesma forma que o ato de composição, na técnica dodecafônica, está sujeito ao material musical, a liberdade do compositor também é determinada pelo material. O material que o compositor dispõe paralisa sua fantasia no ato da criação, ao ponto em que, para Adorno, “Do sujeito expressionista fica somente a submissão neo-objetiva à técnica.”²⁶ Ocorre uma primazia da feitura sobre o sentido, fazendo com que a técnica se assemelhe à dominação da natureza. Marc Jimenez afirma que

[...] ao sujeitar o material sonoro a uma forma de racionalidade que aspira a uma nova legalidade, o dodecafonismo age da mesma maneira que o capitalismo industrial da burguesia.²⁷

Quando a técnica dodecafônica se converte em regras, assemelha-se a uma segunda natureza cega, e, assim, as regras mostram seu aspecto nefasto e repressivo. A total racionalidade musical é sua organização total. A música emancipada tenta recuperar sua integridade perdida

²³ *Idem*, p. 107.

²⁴ Marc Jimenez. *Para ler Adorno*, p. 50.

²⁵ Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 15.

²⁶ *Idem*, p. 59.

²⁷ Marc Jimenez. *Para ler Adorno*, p. 51.

(como a música de Beethoven), mas só consegue a integridade perdendo a liberdade. Conforme Adorno, Beethoven conseguia obter um sentido de totalidade a partir da liberdade subjetiva. A nova música, porém, para conseguir a totalidade, extingue o sujeito ao ceder às regras.

Uma vez que a técnica dodecafônica não permite nenhuma escolha (pois é uma composição sujeita a regras), a composição dodecafônica fracassa no seu objetivo de construir algo novo, pois o novo é obtido de forma acidental e arbitrária. Se a técnica dodecafônica não permite escolhas, a espontaneidade da composição e dos compositores de vanguarda (da nova música) também é paralisada:

Com a espontaneidade da composição paralisa-se também a espontaneidade dos compositores de vanguarda. Estes se encontram diante de problemas insolúveis como os de um escritor que tenha que servir-se expressamente do dicionário e da gramática em cada período que escreve.²⁸

Adorno explica que o compositor e a própria composição pagam um preço muito caro pelo triunfo da subjetividade sobre a tradição (que é heterônoma) e pela defesa da liberdade musical. Isso se deve ao fato de o compositor ter criado uma linguagem mecânica e técnica, uma linguagem que é gratuita e frágil no ato de composição.

A segunda parte da obra *Filosofia da nova música*, escrita em 1948, versa sobre Stravinsky e, igualmente, também apresenta dialeticamente seus aspectos emancipatórios e problemáticos. Quanto à emancipação em Stravinsky, esta pode ser encontrada no ideal de autenticidade do compositor. Conforme a nova música caminha para a sua própria anulação, localiza-se aí sua autenticidade. Segundo Marc Jimenez, é nisto que talvez se encontre a sua salvação, pois, na medida em que a arte denuncia uma ordem falsa, o seu declínio também é falso, tendo o poder de resistir à integração. Segundo Marc Jimenez, mesmo impondo restrições, “Adorno freqüentemente insiste no caráter profundamente revolucionário da nova música.”²⁹ O filósofo afirma que, não apenas em Stravinsky, mas que em toda a música séria contemporânea (1948) pode ser identificado um ideal de autenticidade. Stravinsky tem o objetivo de, a partir de fora, dar à música um caráter obrigatório, caráter de ela não poder ser de outra forma da que é. No entanto, tudo depende de como o compositor assume a autenticidade como atitude, encarando a autenticidade como algo já conquistado. Nesse aspecto, somente Schoenberg tem essa disposição (a de perseguir a autenticidade como algo já conquistado). Schoenberg extrai as consequências da dissolução dos tipos musicais,

²⁸ Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 86.

²⁹ Marc Jimenez. *Para ler Adorno*, p. 54-55.

consequências já implícitas na própria evolução histórica musical. Ao adquirir consciência do princípio burguês da arte, Schoenberg não falsifica a extinção da força que forma o estilo. Ele não finge nenhuma validade obrigatória coletiva, mas “[...] atém-se sem reservas ao *principium individuationis* estético e não oculta o fato de encontrar-se envolvido na situação da real decadência da sociedade tradicional.”³⁰ Schoenberg confia no fato de que, na arte, nada é obrigatoriamente necessário. Mas tudo é fruto de algo que já foi acumulado historicamente na consciência (a extinção histórica da tonalidade, por exemplo). Dessa forma, apesar de Stravinsky buscar a autenticidade, não busca esse ideal como algo já consumado, como apenas Schoenberg o faz.

Salienta-se que, em Adorno, a autenticidade estética é uma aparência socialmente necessária. Desse modo, toda arte que queira prosperar na sociedade – sociedade que é baseada na força –, deve-se valer também da força. Adorno acredita que somente a obra de arte que renuncia à autenticidade é de fato autêntica: “Talvez só pudesse ser autêntica a arte que se tivesse libertado da própria ideia de autenticidade, da ideia de ser somente como é e não de outra maneira.”³¹

Quanto aos bloqueios que a música de Stravinsky impõe à emancipação, acentuam-se aqui alguns, tais como o problema da regressão, do infantilismo e da dissolução do sujeito. Quanto à regressão, Adorno explica que as obras de Stravinsky compostas entre a *Sagração* e o período do desvio neoclássico imitam a regressão, a dissociação da identidade individual, esperando a autenticidade no sentido coletivo. A busca por um “inconsciente coletivo” permite a instauração de uma comunidade regressiva. Em Beethoven, os motivos são sempre determinados e com identidade. Em contrapartida, Stravinsky usa imagens musicais arcaicas para evitar essa identidade nos motivos, modificando a forma musical. Stravinsky não desenvolve o motivo temático (o motivo não tem consequências), mas apenas os repete, fazendo com que “[...] a música stravinskiana, pretendendo recriar um estado anterior, substitui justamente o progresso pela repetição.”³² Essa ruptura com o progresso também é percebida na dança. A dança impõe à composição uma subordinação, pois ela é uma renúncia à autonomia: “A verdadeira dança, ao contrário da música mais madura, é uma arte temporalmente estática, um girar em círculo, um movimento privado de progresso.”³³

Os trabalhos de Stravinsky no período da Primeira Guerra Mundial são caracterizados como infantis: “[...] as canções infantis sempre foram pra Stravinsky os mensageiros que o

³⁰ Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 162.

³¹ *Idem*, p. 165.

³² *Idem*, p. 128.

³³ *Idem*, p. 150.

tempo primitivo envia ao indivíduo.”³⁴ Stravinsky se move num espaço fantástico, como o mundo da criança, criando uma “fantasia coletiva”; porque os elementos que ele usa na sua música são movimentos lúdicos e infantis. O aspecto infantil que Adorno relaciona com a regressão, na música de Stravinsky, lembra a crítica à regressão da audição em “O fetichismo na música e a regressão da audição”, reinterando inclusive o fato de Adorno ter dito já naquele texto que o fetichismo e a regressão afetam tanto a música ligeira como a música séria.

Se as obras de Stravinsky no período do desvio neoclássico imitam a regressão, é certo que Adorno também identifica uma liquidação do indivíduo (procedendo da mesma forma do artigo de 1938). Adorno observa que, na Rússia do período pré-burguês, o sujeito ainda não era uma categoria afirmada como nos países ocidentais. Assim, Stravinsky se vale dessa pré-subjetividade para justificar a dissolução do sujeito: “Quando se encontra um elemento subjetivo se o encontra depravado, sentimentalmente falso ou idiotizado. É invocado como algo já mecânico, reificado e de certa maneira morto.”³⁵ A liquidação do indivíduo em Stravinsky tem resquícios de Wagner e da música francesa. Em Wagner, percebia-se uma categoria de metafísica pessimista na renúncia, sua música expressava a negação da vontade de vida. Na música francesa, não havia essa metafísica, mas a renúncia era mantida em relação à felicidade. É dessa forma que esses graus de resignação configuram a liquidação do indivíduo na música de Stravinsky.

Em 1948, Adorno notava que toda música era reflexo da violência do momento. Substituíam a vida pelo esquema econômico calcado na dominação. A música verdadeira é aquela que traduz a realidade do caos social a que se opõe o indivíduo alienado³⁶. Isso faz com que o tempo subjetivo musical entre em decadência paralelamente à civilização:

Atualmente [1948] não há nenhuma música que não tenha em si algo da violência do momento histórico e que, portanto, não se ressinta da decadência da experiência, da substituição da “vida” por um procedimento de adaptação econômica, guiado pela violência dominante da economia concentrada.³⁷

Visto que a música não é algo fechado, mas que reflete a sociedade a qual pertence, a regressão musical e a consequente liquidação do indivíduo são justificadas pela decadência

³⁴ *Idem*, p. 127.

³⁵ *Idem*, p. 115.

³⁶ Marc Jimenez. *Para ler Adorno*, p. 46-47.

³⁷ Adorno. *Filosofia da nova música*, p. 148-149.

paralela da civilização. Mas a arte não se resume ao reflexo da realidade empírica, podendo assim – dialeticamente – também ser possível identificar seu aspecto emancipatório.

Na introdução da *Filosofia da nova música*, Adorno dá mostras desse aspecto emancipatório ao afirmar que a arte em geral e também a música estão comovidas pelo processo de esclarecimento, processo que elas mesmas participam e que concorda com o progresso³⁸. Apesar de seu potencial, que pode ser identificado na liberdade composicional, ocorre uma opressão histórica sobre o compositor. O artista, atualmente, tem muito pouca liberdade. O rompimento com o padrão tonal vigente não acarretou em uma maior liberdade de criação:

[...] a opressão história vai muito mais além do que diz sua estética [de Hegel] e no estado atual o artista tem uma liberdade bem menor do que Hegel podia pensar no início da era liberal. A dissolução de todo elemento preestabelecido não deu como resultado a possibilidade de usar à vontade tudo aquilo que a matéria e a técnica põem à disposição dos artistas [...].³⁹

Essa liberdade encontrou realização máxima em Beethoven. Mas no começo da era burguesa, já havia uma aspiração em querer compreender racionalmente o fenômeno musical. Na medida em que o homem dispõe um material natural de forma consciente e racional, emancipa-se em relação à música e à natureza: “Dispor conscientemente de um material natural significa a emancipação do homem com respeito à coação natural da música e a submissão da natureza aos fins humanos.”⁴⁰

Adorno assevera que se pode admitir que os compositores já se sentissem atraídos pela dissonância antes mesmo do começo do século XX. Em algumas obras de Mozart, como no começo do *Quarteto em dó maior*, pode-se identificar uma tendência à dissonância. O quarteto de cordas nº 19 em dó maior, K. 465, é apelidado de “dissonância” exatamente por isso. A sua introdução é incomum para a época. O estilo de Mozart era tido como desconcertante exatamente pelas dissonâncias. Adorno diz que

Talvez a emancipação da dissonância não seja na verdade, como ensina a história oficial da música, o resultado da evolução do romantismo tardio pós-wagneriano, mas a propensão a ela acompanhou como um hemisfério escuro toda a música burguesa, desde Gesualdo e Bach, e pode ser comparada talvez com a função que na história da *ratio* burguesa tem ocultamente o conceito do inconsciente.⁴¹

³⁸ *Idem*, p. 20.

³⁹ *Idem*, p. 23-24.

⁴⁰ *Idem*, p. 57.

⁴¹ *Idem*, p. 124.

No texto “Mediação”, há um trecho em que Adorno se refere à ideia de liberdade na música autônoma. Esse trecho se faz importante porque se apresenta como uma das premissas fundamentais para sustentar a ideia da emancipação através da música autônoma. Portanto, é uma das possibilidades de subterfúgio aos problemas levantados no segundo capítulo. A partir da ideia de que a produção estética é parte da superestrutura (imaterial) e que se opõe à produção material, Adorno explica que há dois domínios de produção: i) a produção imaterial (produção estética) e ii) a produção material (bens de consumo); embora os sujeitos que produzem a arte e os que produzem os objetos materiais sejam idênticos, pois todo trabalho é trabalho social. Uma vez que o sujeito que trabalha é um sujeito social genérico, nesse aspecto, não há individualismo. Assim, até aqui, essas ideias coadunam com o que já foi desenvolvido no capítulo anterior. No entanto, Adorno ressalta que uma adequada doutrina social sobre a superestrutura deveria captar a independência do espírito em relação à sociedade, captar a complexidade da relação entre o trabalho material e o trabalho intelectual. Pois é por causa de tal separação (entre os dois tipos de trabalho) e sua relação com a sociedade (fazendo resistência contra a imposição social) que a música autônoma é intrinsecamente relacionada à ideia de liberdade:

Por causa de tal separação, enquanto a música autônoma também possui seu devido lugar na totalidade social e trazer consigo sua marca de Caim, a ideia de liberdade permanecer-lhe-á ao mesmo tempo intrínseca. E isso não apenas como mera expressão, mas como *habitus* de resistência contra aquilo que é pura e simplesmente inculcado a partir de fora pela sociedade.⁴²

Tal liberdade, talvez, deve-se ao fato da música autônoma, por ser nova, afastar-se da sociedade e se opor à dominação imposta por ela: “Na música plenamente autônoma, dá-se a oposição à sociedade em sua configuração existente por meio de uma guinada contrária à exigência desarrazoada de dominação que se disfarça nas relações de produção.”⁴³ Desse modo, a música é parte da sociedade ao mesmo tempo em que se opõe a ela.

Se, de acordo com Adorno, pode-se notar um traço de emancipação (e, por conseguinte, de liberdade) na música autônoma do começo do século XX (como já foi mostrado em Schoenberg e Stravinsky), deve-se saber que esse não é o momento único de tal conquista. Enquanto que a música, até o final do século XVII, ainda se via presa às associações e protegida pelos príncipes, no século XVIII, houve uma guinada na música com a formação da burguesia, momento em que pela primeira vez os compositores se viram confrontados diretamente com o mercado anônimo. Essa mudança representa uma passagem

⁴² Adorno. “Mediação”, p. 377.

⁴³ *Idem*, p. 377-378.

da condição de heteronomia para a autonomia, e que tem sua máxima expressão em Beethoven: “[...] em Beethoven, nota-se uma reconstrução da existência como algo repleto de sentido, assim como o protesto do sujeito emancipado contra todo sentido que lhe é imposto de maneira heterônoma.”⁴⁴ É com Beethoven que a liberdade se faz plenamente na música. Sua obra, enquanto fruto da burguesia nascente, aparece como uma música livre do monopólio social, autônoma em relação às imposições dos mecenas:

Se ele [Beethoven] é, já, o protótipo musical da burguesia revolucionária, então é, simultaneamente, o protótipo de uma música livre de sua tutela social, totalmente autônoma em termos estéticos e que deixou de servir a outrem. Sua obra explode o esquema de adequação submissa entre música e sociedade.⁴⁵

Adorno explica que a técnica (musical) faz a mediação entre a música e a sociedade. O compositor se identifica e se adéqua à técnica, uma vez que a técnica está relacionada ao padrão social de uma dada sociedade. No entanto, isso possibilita uma resistência, pois ele também se choca contra a técnica, excluindo o que é reificado e progredindo. Segundo Adorno, Beethoven pôde expressar isso ao utilizar e criar resistência contra a técnica social dominante (o que consistiu no emprego hábil do acorde de sétima diminuta), e é dessa forma que se pode identificar a defesa da emancipação social do sujeito e da autonomia, indo além da sociedade burguesa na qual estava inserido:

Parteiro de tal objetividade formal, era porta-voz da emancipação social do sujeito, e, em última análise, da ideia de uma sociedade única formada por agentes autônomos. Na imagem estética de uma associação de homens livres, ele ultrapassou a sociedade burguesa.⁴⁶

Segundo Rodrigo Duarte, a história humana, apesar do desenvolvimento do domínio da natureza, desdobra-se em perseguição, intolerância e destruição (holocausto). Com vista nisso, para Adorno, certamente ainda há esperanças para a humanidade, pois ele não pertence ao grupo que se nutre da catástrofe, mas vislumbra a possibilidade de um progresso para a humanidade e critica aqueles que cultuam a decadência. A arte possui a capacidade de construir uma filosofia em que seja reservada a esperança. Na arte, há uma possibilidade de uma práxis melhor e isso pode ser visto “[...] na capacidade que a arte possui de garantir uma

⁴⁴ *Idem*, p. 382.

⁴⁵ *Idem*, p. 384.

⁴⁶ *Idem*, p. 396.

mediação entre um estado de coisas desesperador (também no que tange ao “espírito”) e a construção de uma filosofia, na qual seja reservado um lugar para a esperança.”⁴⁷

Dessa forma, ainda que a temática da emancipação em Adorno tenha sido minimamente apresentada, percebe-se que se trata de um tema recorrente nos trabalhos do filósofo frankfurtiano. Ainda que a *Filosofia da nova música* ofereça diversos obstáculos à emancipação e também contenha a identificação de diversos problemas gerados pela própria música, este capítulo explorou três momentos emancipatórios: i) o momento da realização máxima da liberdade na música burguesa com Beethoven, ii) a emancipação na música de Schoenberg (através da emancipação do sujeito, pela absorção das regras dodecafônicas e pela emancipação em relação à tonalidade), e iii) a emancipação na música de Stravinsky, através do ideal de autenticidade buscado pelo compositor.

⁴⁷ DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Mímeses e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo (SP): Loyola, 1993, p. 118.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo apresentou os problemas (o caráter fetichista na música e a regressão da audição) que fundamentam o problema central: a liberdade. O problema da liberdade a partir da manipulação do gosto musical foi desenvolvido no segundo capítulo deste texto. A busca por explorar a questão da emancipação, no terceiro capítulo, já do ponto de vista estrutural, e não só teórico, se fez necessária. Mesmo que o objetivo principal tenha sido demonstrar que a liquidação do indivíduo, como consequência da manipulação do seu gosto musical, representa uma fratura de sua liberdade, o trabalho não poderia se dar por concluído nos limites do segundo capítulo. É dessa forma que, supondo um desenvolvimento estrutural linear em Adorno, este trabalho operou um movimento inverso daquele aparentemente indicado pelo filósofo: enquanto Adorno analisava a música descendentemente, salientando seu processo de regressão, este trabalho pensou a música de forma ascendente, enfatizando seu processo emancipatório. Mas os textos de Adorno que aqui foram usados não apresentam uma estrutura e uma concatenação linear de ideias, pelo contrário, são marcados pela exposição dialética. Apesar disso, foi à luz de uma arquitetura ascendente que o percurso foi construído dessa forma.

A possibilidade de emancipação identificada no texto adorniano, portanto, é uma resposta ao problema da manipulação do gosto musical, da liquidação do indivíduo e de sua liberdade fraturada – hipótese apresentada no segundo capítulo. Visto que as leis do mercado

escondem o caráter padronizado dos produtos, o indivíduo tem seu gosto manipulado pela cultura de massa. Em troca, renuncia sua individualidade diante da produção musical estandardizada. Sua renúncia individual corresponde uma renúncia em relação à liberdade. Esse quadro é parcialmente rompido nos momentos em que Adorno identifica o potencial emancipatório da música que, apesar de haver traços emancipatórios na música de Schoenberg e Stravinsky, encontra-se em Beethoven o seu momento máximo de emancipação do homem mediante a emancipação da música.

Diante do que foi apresentado, pode-se compreender que, pensar a arte como alternativa para emancipação e, conseqüentemente, saída dos problemas postos no começo do século XX, como as duas grandes guerras e o Holocausto, é um tanto particular por parte de Adorno, e é justificável ao se levar em conta a sua formação musical – principalmente com Alban Berg. Pelos limites desse trabalho, não cabe ainda explorar se essa emancipação musical de fato reflete uma emancipação no plano social. Ao contrário de Adorno, autores como Jürgen Habermas preferiram pensar a possibilidade da emancipação não pelo viés estético, mas linguístico e político. A alternativa para a emancipação pelo viés linguístico, apesar de não ser uma proposta menos difícil, parece refletir mais diretamente no plano social. Para Habermas, a *Dialética do esclarecimento* reduz a crítica da razão instrumental a apenas um núcleo, a obra nivela a imagem da modernidade. Na modernidade, a razão é utilizada apenas para a autoconservação e para o domínio da natureza, sendo “assimilada ao puro poder”: “A *Dialética do esclarecimento* não faz justiça ao conteúdo racional da modernidade cultural, que foi conservado nos ideais burgueses (e também instrumentalizado com eles).”⁴⁸ Para Habermas, os autores não consideram a dinâmica teórica da modernidade que motivou as ciências a ir além de um saber tecnicamente útil. Não consideram a fundamentação universalista do direito e da moral (que encontra uma personificação no Estado, na formação democrática e na formação de identidade), como não consideram a força das experiências estéticas que estavam livres das finalidades e das convenções. No contexto da Segunda Guerra Mundial, Adorno e Horkheimer tinham a impressão de que o último fôlego da razão havia desaparecido, o que explica porque os autores criticam os próprios fundamentos da razão, através da crítica à razão instrumental. Contudo Habermas observa que, nessa crítica, a própria razão é que descreve a sua destruição da capacidade crítica, faz isso de maneira crítica, o que evidencia um paradoxo:

⁴⁸ HABERMAS, Jürgen. O entrelaçamento de mito e esclarecimento: Horkheimer e Adorno. In: HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade: doze lições. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2000, p. 162.

Esta [a razão] descreve, contudo, a autodestruição da capacidade crítica de modo paradoxal, visto que no instante da descrição ainda tem de fazer uso da crítica que declarou estar morta. Ela denuncia o esclarecimento que se tornou totalitário com os meios do próprio esclarecimento.⁴⁹

Marcos Nobre explica que, para Habermas, não se pode apoiar um projeto crítico em uma aporia (como fizeram os autores da *Dialética do esclarecimento*), isso compromete o projeto. A aporia fragiliza o comportamento crítico e a orientação para a emancipação⁵⁰. A partir do fato de que o capitalismo passou a ser regulado pelo Estado, Habermas propõe repensar o sentido de emancipação, isso para não se perder o próprio sentido da Teoria Crítica que, com a *Dialética do esclarecimento*, ficou a beira do abismo. Para superar o problema a que chega os autores da *Dialética do esclarecimento*, Habermas formulou um novo conceito de racionalidade: a racionalidade comunicativa. Enquanto que a racionalidade instrumental não deve ser demonizada ou eliminada (pois reina plenamente em muitos setores, como nas empresas), mas controlada.

Após o período da Segunda Guerra Mundial, em que autores como Adorno e Horkheimer viram que o ideal emancipatório do processo de esclarecimento estava perdido pelo predomínio de uma racionalidade instrumental, Habermas identificou exatamente na comunicação um potencial emancipatório para o homem. “A fala é também ação e essa relação lingüística transforma-se em razão comunicativa. Na ação comunicativa, o objetivo fundamental é assegurar o entendimento de todos, esclarecendo os diversos pontos de vista.”⁵¹ Habermas pretende demarcar outro tipo de racionalidade, uma que não seja deformada pelo capitalismo, mas que seja capaz de produzir acordos normativos. Enquanto que Marx acreditava que apenas uma revolução por parte do proletariado poderia destruir a dominação capitalista e, conseqüentemente, instaurar o socialismo, com Habermas, a emancipação deixa de ser sinônimo de revolução, da ideia de abolição das relações sociais capitalistas pelo proletariado: “O que terá como contrapartida, por exemplo, uma valorização dos potenciais emancipatórios presentes nos mecanismos de participação próprios do Estado democrático de direito [...]”⁵².

Apesar desse posicionamento posterior por parte de Habermas, vale ressaltar que a emancipação em Adorno implica uma discussão pedagógica, pois, para Adorno, a emancipação está relacionada à formação dos indivíduos. No texto “Educação após

⁴⁹ *Idem*, p. 170.

⁵⁰ Marcos Nobre. *A teoria crítica*, p. 53.

⁵¹ PRESTES, Nadja Hermann. *O pensamento de Habermas. Filosofia, Sociedade e Educação*, Marília (SP): Ed. Unesp, n. 1, 1997, p. 128.

⁵² Marcos Nobre. *A teoria crítica*, p. 58.

Auschwitz”, Adorno pensa a educação como meio para a emancipação, como a única alternativa que pode fazer com que outro Holocausto não se repita: “Para a educação, a exigência que Auschwitz não se repita é primordial.”⁵³ Mediante uma educação auto-reflexiva e crítica, única forma da educação fazer sentido como educação, Auschwitz pode não se repetir. A educação pensada por Adorno, embora não de forma sistematizada, visa abordar dois momentos: i) a educação infantil (principalmente na primeira infância) e ii) a educação para o esclarecimento geral. Essa última visa conscientizar os indivíduos do horror que foi a barbárie. Mas o objetivo de ambas, como já demonstrado por Adorno, é que o horror não se repita. Uma educação crítica talvez preparasse os indivíduos para uma autodeterminação. Nas palavras de Adorno: “A única verdadeira força contra o princípio de Auschwitz seria a autonomia, se é que posso utilizar a expressão de Kant: a força para a reflexão, para a autodeterminação, para a não-participação.”⁵⁴ Auschwitz ocorreu porque os homens achavam e ainda acham a determinação mais fácil que a autodeterminação. Como dizia Kant: “É tão cômodo ser menor.”⁵⁵ Ou, nas palavras de Primo Levi, “Sucumbir é mais fácil: basta executar cada ordem recebida, comer apenas a ração, obedecer à disciplina do trabalho e do campo.”⁵⁶ A emancipação, portanto, está relacionada à educação e ao seu processo de formação da autonomia individual.

⁵³ Adorno. “Educação após Auschwitz”, p. 33.

⁵⁴ *Idem*, p. 37.

⁵⁵ Kant. “Resposta à pergunta: Que é esclarecimento?”, A 482.

⁵⁶ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 91.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Actualidad en filosofía. Traducción de José Luis Arantegui Tamayo. Madrid, Buenos Aires, Barcelona: Altaya, 1994.

_____. Berg: o mestre da transição mínima. Tradução de Mario Videira. São Paulo (SP): UNESP, 2010.

_____. Filosofia da nova música. Tradução de Magda França. São Paulo (SP): Editora Perspectiva, 1989.

_____. Fragmento sobre música e linguagem. Tradução de Manuel Dourado Bastos. Trans/Form/Ação, São Paulo (SP), 31(2), p. 197-171, 2008.

_____. Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo (SP): Editora Unesp, 2011.

_____. Music, language, and composition. Translated by Susan Gillespie. The Musical Quarterly, vol. 77, n. 3, p. 401-414, Aut., 1993.

_____. On the fetish character in music and the regression of listening. In: ADORNO, Theodor W. The culture industry: selected essays on mass culture. Edited and with an introduction by J. M. Bernstein. London, New York: Routledge, 2005.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W. Textos Escolhidos. Tradução de Luiz João Baraúna e revisão de João Marcos Coelho. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1975. p. 171-199. (Os pensadores)

_____. Prismas: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e José Mattos Brito de Almeida. São Paulo (SP): Ática, 2001.

_____. Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. In: ADORNO, Theodor W. *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Traducción Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009.

_____. Sobre el jazz. *Escritos musicales IV: Moments musicaux, Impromptus*. Madrid; España: Akal, 2008.

_____. Tempo livre. In: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida*. Tradução de Maria Helena Ruschel. São Paulo (SP): Paz e Terra, 2009.

_____. *The culture industry: selected essays on mass culture*. Edited and with an introduction by J. M. Bernstein. London, New York: Routledge, 2005.

_____. Theodor W. Adorno. In: COHN, Gabriel (org.). Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti e Amélia Cohn. São Paulo (SP): Ática, 1986. (Grandes cientistas sociais)

_____. Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens. In: ADORNO, Theodor W. *Dissonanzen. Musik in der Verwalteten Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Ed., 2010.

ADORNO, T. W.; SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHEIMER, Max, ed. *Studies in philosophy and social science*. New York, v. IX, p. 17-48, 1941.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sôbre a música brasileira*. São Paulo (SP): Livraria Martins Editôra, 1962.

_____. *Introdução à estética musical. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni*. São Paulo (SP): Hucitec, 1995.

AGUILERA, Antonio. *Introducción: lógica de la descomposición*. In: ADORNO, Theodor W. Traducción de José Luis Arantegui Tamayo. *Introducción de Antonio Aguilera*. Madrid, Buenos Aires, Barcelona: Altaya, 1994.

ASSOUNT, Paul-Laurent. *A escola de Frankfurt*. Tradução de Helena Cardoso. São Paulo (SP): Ática, 1991.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: BENJAMIM, Walter. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1975. p. 9-34. (Os pensadores)

_____. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. In: BENJAMIM, Walter. *Illuminations: essays and reflections*. Edited and with an introduction by Hannah Arendt. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 2007.

- BENNETT, Roy. Uma breve história da música. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar, 1986.
- BUCK-MORSS, Susan. Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt. Traducción de Nora Rabotnikof Maskivker. México, España, Argentina, Colombia: Siglo Veintiuno Editores, 1981.
- BURNETT, Henry. Nietzsche, Adorno e um pouquinho de Brasil: ensaios de filosofia e música. São Paulo (SP): Editora Unifesp, 2011.
- BURNHAM, Scott. The second nature of sonata form. In: CLARK, Suzannah; REHDING, Alexander. Music theory and natural order from the Renaissance to the early twentieth century. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CANDÉ, Roland de. História universal da música. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2001.
- COELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. São Paulo (SP): Nova Cultural: Brasiliense, 1986. (Primeiros passos)
- COHN, Gabriel. Esclarecimento e ofuscação: Adorno e Horkheimer hoje. Lua Nova, n. 43, 1997, p. 5-25.
- CORSINI, Marcos Aurélio. Esquematismo, mimese e falsa projeção: o modo de operação da indústria cultural e suas consequências. Intuitio, Porto Alegre (RS), Vol. 8, n. 1, p. 276-295, jun. 2015.
- DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. Mímese e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo (SP): Loyola, 1993. (Coleção filosofia: 29)
- _____. Teoria crítica da indústria cultural. Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2007. (Humanitas)
- _____. Notas sobre modernidade e sujeito na dialética do esclarecimento. Kriterion, Belo Horizonte (MG), n. 88, dez/1993, p. 34-49.
- _____. A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias. Artefilosofia, Ouro Preto (MG), n. 2, p. 19-34, jan. 2007.
- _____. Esquematismo e semiformação. Educ. Soc., Campinas (SP), v. 24, n. 83, p. 441-457, ago. 2003.
- _____. O esquematismo kantiano e a crítica à indústria cultural. Studia Kantiana, v. 4, n. 1, p. 85-105, 2003.
- FREITAS, Verlaïne. Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade. Kriterion, Belo Horizonte (MG), nº 112, dez. 2005, p. 332-344.
- FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides). In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de

Sigmund Freud. Tradução de The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. v. XII. Rio de Janeiro (RJ): Imago, 2006.

_____. Sobre a psicanálise. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. v. XII. Rio de Janeiro (RJ): Imago, 2006.

_____. Psicologia de grupo e a análise do ego. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. v. XVIII. Rio de Janeiro (RJ): Imago, 2006.

_____. Fetichismo. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. v. XXI. Rio de Janeiro (RJ): Imago, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar escrever esquecer. São Paulo (SP): Ed. 34, 2006.

GATTI, Lucianno F. Theodor W. Adorno e a indústria cultural. *Mente, Cérebro & Filosofia*, São Paulo (SP), n. 7, p. 25-33.

_____. Theodor W. Adorno: indústria cultural e crítica da cultura. In: NOBRE, Marcos (org.) Curso livre de teoria crítica. 2. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2009.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. 16ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro (RJ): LTC Editora, 1999.

GORENDER, Jacob. Introdução. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. Introdução de Jacob Gorenader. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1998.

HABERMAS, Jürgen. O entrelaçamento de mito e esclarecimento: Horkheimer e Adorno. In: HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade: doze lições. Tradução de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo (SP): Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos)

HEGEL, G.W.F. Filosofia do Direito. Linhas Fundamentais da Filosofia do Direito ou Direito Natural e Ciência do Estado em Compêndio. Tradução de Paulo Meneses, et al. São Leopoldo (RS): Ed. Unisinos, 2010.

JAY, Martin. As ideias de Adorno. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo (SP): Editora Cultrix, 1988.

JIMENEZ, Marc. Para ler Adorno. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro (RJ): F. Alves, 1977.

KANT, Immanuel. A metafísica dos costumes. 2ª ed. Tradução, apresentação e notas de José Lamego. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. Crítica da razão pura. 5ª ed. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. Crítica da faculdade do juízo. 2ª ed. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro (RJ): Forense Universitária, 2010.

_____. Fundamentação da metafísica dos costumes. Tradução de Paulo Quintela. In: KANT, Immanuel. Crítica da razão pura e outros textos filosóficos. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1974. (Os pensadores)

_____. Prolegômenos. Tradução de Tania Maria Bernkopf. In: KANT, Immanuel. Crítica da razão pura e outros textos filosóficos. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1974. (Os pensadores)

_____. Resposta à pergunta: que é esclarecimento? In: KANT, Immanuel. Textos seletos. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis (RJ): Vozes, 1985.

KOTHE, Flávio René. O fetichismo na arte. In: KOTHE, Flávio René. Benjamim e Adorno: confrontos. São Paulo (SP): Ática, 1978. p. 47-58.

LEVI, Primo. É isto um homem? Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MAAR, Wolfgang Leo. Adorno, semiformação e educação. Educ. Soc., Campinas (SP), Vol. 24, n. 83, p. 459-476, ago. 2003.

_____. A produção da 'sociedade' pela indústria cultural. Revista Olhar, ano 2, n. 3, p. 01-24, jun. 2000.

MARCUSE, Herbert. The affirmative character of culture. In: MARCUSE, Herbert. Art and liberation. Translated by Jeremy J. Shapiro. London and New York: Routledge, 2007.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. Vol. 1. 3. ed. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo (SP): Nova Cultural, 1988(a). (Os economistas)

_____. Manuscritos econômicos-filosóficos. 2. ed. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

_____. Para a crítica da economia política. 2. ed. Tradução de Edgar Malagodi. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

_____. Salário, preço e lucro. 2. ed. Tradução de Leandro Konder. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo (SP): Boitempo, 2007.

_____. A ideologia alemã. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. Introdução de Jacob Gorender. São Paulo (SP): Martins Fontes, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. História e música: história cultural da música popular. Belo Horizonte (MG): Autêntica, 2002.

NOBRE, Marcos. A teoria crítica. Rio de Janeiro (RJ): Jorge Zahar Editor, 2004.

OLIVEIRA, Robespierre de. Crítica cultural e sociedade unidimensional. Revista Artefilosofia, Ouro Preto (MG), n. 11, p. 158-169, jul., 2012.

PALHARES, Taisa. Walter Benjamin: teoria da arte e reprodutibilidade técnica. In: NOBRE, Marcos (org.) Curso livre de teoria crítica. 2. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2009.

PRESTES, Nadja Hermann. O pensamento de Habermas. Filosofia, Sociedade e Educação, Marília (SP): Ed. Unesp, n. 1, 1997, p. 119-139.

PUCCI, Bruno. A filosofia e a música na formação de Adorno. Educ. Soc., Campinas (SP), Vol. 24, nº 83, p. 377-389, ago. 2003.

ROBINSON, Bradford J. The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany. In: Popular music. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 13, No 1, pp. 1-25, Jan. 1994.

SAFATLE, Vladimir. Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana. Discurso, n. 37, p. 365-406, 2007.

_____. Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão. Artefilosofia, Ouro Preto (MG), nº 7, p. 21-30, out., 2009.

SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. Introdução, tradução e notas de Marden Maluf. São Paulo (SP): Editora UNESP, 2001.

THOMSON, Alex. Compreender Adorno. Tradução de Rogério Bettoni. Petrópolis (RJ): Vozes, 2010. (Série compreender)

WIGGERSHAUS, Rolf. A escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política. Tradução do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel; tradução do francês por Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro (RJ): DIFEL, 2006.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. Curso e dis-curso do sistema musical (tonal). São Paulo (SP): Annablume, 1996.