

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

LUCIANA BASTOS NEIVA

CULTURA FETICHIZADA
ORIGENS, FUNDAMENTOS E RESSONÂNCIAS DO FETICHISMO CULTURAL EM
THEODOR ADORNO

Belo Horizonte

2020

LUCIANA BASTOS NEIVA

CULTURA FETICHIZADA

ORIGENS, FUNDAMENTOS E RESSONÂNCIAS DO FETICHISMO CULTURAL EM
THEODOR ADORNO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
FILOSOFIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da UFMG, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas

Belo Horizonte

2020

100 N417c 2020	<p>Neiva, Luciana Bastos.</p> <p>Cultura fetichizada [manuscrito] : Origens, fundamentos e ressonâncias do fetichismo cultural em Theodor Adorno / Luciana Bastos Neiva. - 2020.</p> <p>126 f.</p> <p>Orientador: Verlaine Freitas.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>Inclui bibliografia.</p> <p>1. Filosofia -Teses. 2. Indústria cultural - Teses. 3. Cultura – Teses. 4. Adorno, Theodor W., 1903-1969.</p> <p>I. Freitas, Verlaine. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>III. Título.</p>
----------------------	---

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



FOLHA DE APROVAÇÃO

Cultura fetichizada: Origens, fundamentos e ressonâncias do conceito de fetichismo cultural em Theodor Adorno

LUCIANA BASTOS NEIVA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 24 de abril de 2020, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Verlaïne Freitas - Orientador

UFMG

Prof. Amaro de Oliveira Fleck

UFMG

Prof. Bruno Almeida Guimarães

UFOP

Belo Horizonte, 24 de abril de 2020.

Dedico este trabalho a meus pais, Cláudia e Luciano, indispensáveis a quem me tornei, e ao meu amor, Lincoln, por estar sempre ao meu lado. Para além do âmbito individual, dedico a todos aqueles que não podem ocupar os mesmos lugares que eu, aos marginalizados e excluídos socialmente. O meu desejo é que um dia, quem sabe, todos tenhamos as mesmas oportunidades.

AGRADECIMENTOS

Pela oportunidade de realizar esta pesquisa, agradeço à CAPES, sem a bolsa seu cumprimento não seria possível. Boas condições materiais são necessárias e favorecem à execução de um trabalho de qualidade.

Por me sentir acolhida no Departamento de Filosofia, agradeço aos professores Rodrigo Duarte, Giorgia Cecchinato e Eduardo Soares. Obrigada às suas valiosas contribuições para a construção da minha jornada, reflexão e crítica aos autores estudados ao longo desses anos, e, principalmente, apontamentos sobre a história da filosofia, que tanto me foi cara.

Em especial, agradeço ao meu orientador, Verlaine Freitas. Migrar para a Filosofia foi um enorme desafio e sem sua disponibilidade e prontidão em mostrar novos caminhos, esse trabalho não seria possível. Pelos apontamentos em sala de aula, pelas orientações inestimáveis, pela paciência e pelos chás, o meu muito obrigada!

Pelo apoio, convivência e apertos da vida de pós-graduando em filosofia, quero agradecer os amigos que fiz ao longo desta jornada: Gabriel, Max, Helder, Ludmila, Cláudia, Vitor, Fernanda, Breno e muitos outros. Também agradeço aos amigos que já habitam em mim, são tantos que não poderia citá-los. E à Ana Letícia, que não é nem uma velha amiga nem uma nova: é uma amada prima-irmã, crescemos juntas (em vários sentidos) e já já ela estará se graduando em Filosofia na UFMG. Apesar de nossos encontros não abarcarem tanto a Filosofia, são essencialmente filosóficos. Obrigada por tanto!

Realizar um trabalho desta magnitude é inaugural em minha família. Meus pais não tiveram a oportunidade de cursar uma Universidade. Não obstante, foi graças a eles que pude pertencer. Obrigada a meu pai, por me ensinar o valor das coisas que conquistamos e a pontualidade. Hoje entendo a importância de chegar uns minutos antes. À minha mãe, agradeço por me indicar tão abertamente que os desafios e impasses da vida cotidiana não podem ser ultrapassados sem afeto. E ao meu irmão agradeço por sempre compreender e respeitar que meu caminho é diferente do seu.

Por fim, agradeço ao Lincoln. Pela parceria, pelo cuidado, pela compreensão, pela paciência, por todo o amor. Você é indispensável à minha vida.

Sem o cuidado, o carinho e o amor de vocês, a realização deste trabalho não seria possível.

“O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas do ódio... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.

(...)

Soldados! Não vos entregais a esses brutais... que vos desprezam... que vos escravizam... que arregimentam as vossas vidas.... que ditam os vossos atos, as vossas ideias e os vossos sentimentos! Que vos fazem marchar no mesmo passo, que vos submetem a uma alimentação regrada, que vos tratam como um gado humano e que vos utilizam como carne para canhão! Não sois máquina! Homens é que sois!”

(Charles Chaplin, em *O grande ditador*, 1940)

RESUMO

O presente trabalho objetiva investigar as abordagens conceituais de fetichismo cultural propostas por Theodor Adorno, partindo de suas origens teóricas, representadas pelo fetichismo no amor descrito por Freud e o da mercadoria por Marx. Em seguida, são analisados os fundamentos histórico-conceituais na obra *Dialética do esclarecimento*, no intuito de embasar o argumento de o homem se converter em mero consumidor, animado pelos dispositivos engendrados pelo capitalismo monopolista. Por fim, examinamos o caráter fetichista da música em Adorno, elemento cultural que privilegiamos em nosso trabalho, e seu correlato subjetivo, a regressão auditiva, intencionando mostrar a racionalidade do fetichismo e realizar um diagnóstico de suas ressonâncias sobre o indivíduo, o que resulta na restrição de sua liberdade.

Palavras-chave: Fetichismo cultural; Fetichismo na música; Fetichismo da mercadoria; Theodor Adorno; Indústria cultural.

ABSTRACT

The present work aims to investigate the conceptual approaches of cultural fetishism proposed by Theodor Adorno, starting from its theoretical origins, represented by the fetishism in love described by Freud and that of the commodity by Marx. Then, we analyze the historical-conceptual foundations in the *Dialectic of Enlightenment*, in order to substantiate the argument that man is becoming a mere consumer, animated by the devices engendered by the monopolistic capitalism. Finally, we examine Adorno's concept of fetish-character in music, a cultural element that we privilege in our work, and its subjective correlate, the regression of listening, intending to show the rationality of fetishism and to make a diagnosis of its resonances in the individual, which results in the restriction of his freedom.

Keywords: Cultural fetishism; Musical fetishism; Commodity fetishism; Theodor Adorno; Culture industry.

LISTA DE ABREVIATURAS

DE — *Dialética do esclarecimento*

FMRA — *Fetichismo na música e a regressão da audição*

FNM — *Filosofia da nova música*

SMP — *Sobre música popular*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: O CONCEITO DE FETICHISMO EM FREUD.....	16
1.1 Os precursores do termo <i>Fetichismo</i>	17
1.2 O prelúdio de <i>Três ensaios... (1905)</i>	19
1.3 O amor ao gênero e não ao objeto.....	22
1.4 O caso Leonardo Da Vinci.....	23
1.5 A relevância do texto <i>O Fetichismo (1927)</i>	26
1.6 A “ <i>solução geral</i> ” da operação fetichista.....	29
CAPÍTULO 2: O FETICHISMO DA MERCADORIA SEGUNDO MARX.....	34
2.1 Os fatores constituintes da mercadoria: valor de uso e o valor de troca.....	34
2.2 A função social das coisas	37
2.3 O conceito de fetichismo da mercadoria: a deturpação da relação entre pessoas e coisas	38
2.4 A reificação das relações de produção entre os homens: implicações sociais do fetichismo da mercadoria.....	42
2.5 A tentativa de esclarecimento por trás da teoria marxiana: o indivíduo enquanto mercadoria	45
CAPÍTULO 3: ABORDAGENS INICIAIS DE ADORNO SOBRE O FETICHISMO CULTURAL E A DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO.....	47
3.1 Obras preliminares ao conceito de <i>fetichismo da mercadoria cultural</i> de Adorno	48
3.2 Esclarecimento e indústria cultural.....	51
3.3 A indústria cultural: fetichismo e esclarecimento	58
3.3.1 A sociedade de classes e sua transformação em sociedade de massa	58
3.3.2 A erradicação do gosto e a exatidão técnica.....	61
3.3.3 Cultura como adestramento: os serviços prestados pela indústria e sua ideologia	

3.3.4	A liberdade formal: a farsa da existência	73
<i>CAPÍTULO 4: O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO</i>		76
4.1	O fetichismo musical	78
4.1.1	Construção do conceito de fetichismo da mercadoria cultural em Adorno.....	78
4.1.2	Mecanismos do fetichismo musical: a standardização e a glamorização	86
4.1.3	A nova música: a tentativa de virada contra o fetichismo.....	92
4.2	A regressão auditiva	95
4.2.1	Audição distraída e atomizada.....	95
4.2.2	Teoria do ouvinte e sua categorização.....	102
4.2.3	A pseudoindividação	106
4.3	Dialética musical: a estética negativa como saída para o fetichismo.....	112
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>		118
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>		122

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é dissertar sobre o conceito de fetichismo cultural em Theodor W. Adorno, particularmente em relação a suas origens teóricas, seus fundamentos histórico-conceituais. Ao estruturar o conceito de fetichismo na música, Adorno deixa claras as influências de outros autores sobre sua formação do conceito, particularmente de Freud e Marx, objetos de nossa investigação. Para Adorno, não só as condições objetivas da realidade são manipuladas pelo mercado sob o domínio da produção fetichista, mas também as subjetivas.

Geralmente, na pesquisa em estética e filosofia da arte, deparamo-nos com três tipos de teorização: um que diz respeito ao polo da produção artística, um segundo tipo que se refere à recepção das obras de arte pelos sujeitos, e um terceiro, unificando os dois polos (produtivo e receptivo) concernentes à obra de arte. É a este último que pertence a teoria adorniana, cabendo acrescentar que a forma da produção (objetiva) impacta diretamente os modos de recepção (subjetiva).

O esforço de Freud foi mostrar o quanto as particularidades psíquicas, para além das orgânicas, eram responsáveis pelo adoecimento dos sujeitos, investigado no plano individual e social. Para Adorno, a psicanálise é primordial para pensarmos as ressonâncias da organização social sobre os indivíduos. Marx, por sua vez, fundador do materialismo histórico-dialético, é importante para Adorno, ao mostrar como a dialética hegeliana é vital para a interpretação da realidade. A união das perspectivas psicanalítica e marxista contribui decisivamente para a estética de Adorno, dentre cujos temas investigaremos a “original imbricação entre o fetichismo marxiano e o fetichismo freudiano” (SILVA, 2012, p. 11) na música.

Em *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), Adorno analisa a degradação das estruturas constitutivas da música popular, particularmente na primeira metade do século XX nos Estados Unidos, onde se exilou durante a expansão nazista na Europa. Nessa época os meios de comunicação de massa e a propaganda ocupavam uma grande parte da vida dos trabalhadores, que viviam — como ainda é o caso da maioria deles — na labuta diária de trabalhos repetitivos e automatizados. Segundo Adorno, a produção musical desenvolve-se *pari passu* à administração da vida em sociedade, quando o fetichismo da mercadoria cultural revela um aspecto nuclear: as músicas se encaixam em moldes padronizados para fornecer um “descanso do trabalho”.

A música leve, devido a seu caráter de entretenimento, não é apreciada pela sua técnica ou pelo seu estatuto de arte, e sim, dentre outras coisas, porque promove uma satisfação substitutiva no ouvinte. É essa lógica da substituição, relacionada ao valor de troca da mercadoria, que comanda a produção uniformizada das músicas disseminadas para as grandes massas; a qualidade das obras não seria o aspecto primordial para sua aceitação popular, mas sim a dispensa do esforço interpretativo, a facilidade de reconhecimento de experiências individuais, busca de status, entre outros valores sociais embutidos nas obras.

A estratégia utilizada para a composição deste trabalho foi primeiramente apontar as origens do conceito de fetichismo musical. No capítulo 1 abordamos a construção do conceito de fetichismo em Freud, focalizando os fundamentos da estruturação da psique dos indivíduos. Em sequência, no capítulo 2, propomos uma leitura do conceito de fetichismo da mercadoria tal como concebido por Karl Marx, em *O capital*, enfatizando as características mais relevantes ao conceito de fetichismo em Adorno. Adorno se apropria não apenas da psicanálise em suas formulações, mas também da teoria marxiana, principalmente ao mostrar o peso da objetividade social sobre a constituição subjetiva. No capítulo 3, analisamos a *Dialética do esclarecimento*, examinando alguns dos fundamentos teóricos do conceito de fetichismo da mercadoria cultural. No quarto e último capítulo, focalizamos diretamente a concepção de fetichismo musical de Adorno, apresentando um triplo diagnóstico: o funcionamento do modo de produção que atinge a estrutura interna e formal das obras (sejam elas de música de massas ou séria), a audição determinada pelo fetichismo e as ressonâncias sociais da função social exercida pela música¹.

A primeira menção do termo “fetichismo” na história se dá com a publicação de uma obra escrita em 1760 pelo escritor francês Charles de Brosses (1709-1777), referindo-se ao culto de um objeto com poderes mágicos arbitrariamente delegados pela pessoa que crê². A partir daí, o termo começou a ser utilizado em diversas áreas do saber, e Alfred Binet (1857-1911) foi o precursor de sua aplicação na psicologia, sendo sucedido por Freud, que faz uma análise mais aprofundada do fetichismo no amor. O primeiro capítulo dessa dissertação aborda os principais textos freudianos que tratam do fetichismo, começando por *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*³ (1905). Como em toda a teoria freudiana da sexualidade, o fetichismo foi aí considerado um desvio da finalidade primordial, isto é, a reprodução. Nem sempre a pulsão se satisfaz diretamente, por vezes ela se satisfaz apenas indiretamente,

¹ Esse triplo diagnóstico é feito por SAFATLE (2007, p. 376), com o qual concordamos.

² De Brosses, 1988; cf. SAFATLE, 2015, p. 23.

³ FREUD, S. *Obras Completas*, volume 6: Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”), e outros textos (1901-1905). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

abrindo espaço para a formulação da teoria do recalçamento. Esse mecanismo (recalque) é a contraparte da idealização do objeto no fetichismo freudiano⁴. Em seguida, realizamos uma breve análise do texto *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci* (1910), discutindo a diferenciação sexual infantil nas escolhas subjetivas, sejam elas em direção ao fetiche ou a outras vicissitudes. Mais tarde, no texto *O fetichismo* (1927), Freud mostra que a palavra de ordem do mecanismo fetichista é a substituição dos sujeitos portadores do objeto de desejo. Por último, iremos nos ater à noção de indiferenciação sexual assumida pela criança, guiada pela ameaça de castração, utilizada por Freud em *A divisão do ego no processo de defesa* (1938).

Na segunda parte de nosso texto, analisamos o capítulo 1 de *O capital I*, intitulado “A mercadoria”. Ao iniciar sua investigação sobre o modo de produção e circulação capitalista, Marx evidencia o seu método dialético de exposição ao tratar a mercadoria como possuindo dois valores: o de uso [sua utilidade] e o de troca. Marx assinala que para ser mercadoria um produto precisa ter valor de uso não apenas pessoal, mas também para outrem, obtendo uma função social. O valor de troca exprime o valor social predominante na lógica capitalista, fazendo com que as relações sociais de produção sejam afetadas pelo processo do fetichismo da mercadoria: os produtos assumem a “forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2017, p. 147), tornando opacas as relações sociais necessárias ao processo de produção.

Sendo o fetichismo da mercadoria uma condição indefectível do capitalismo, Adorno se apropria desse dispositivo teórico e o transpõe ao âmbito estético. O fetichismo da mercadoria cultural é analisado por Adorno e Horkheimer como uma das faces da indústria cultural na *Dialética do esclarecimento*, juntamente com a manipulação retroativa dos desejos, a usurpação do esquematismo da percepção individual, a domesticação do estilo e a morte do elemento trágico⁵. A análise dessa obra no capítulo 3 permite criticar os impactos do capitalismo tardio sobre a cultura. Com a finalidade de explicar alguns termos que utilizamos na construção deste e no capítulo posterior, iniciamos a exposição com uma breve análise dos textos aos quais *O fetichismo na música e a regressão da audição* responde, isto é, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1937), de Herbert Marcuse, e *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935), de Walter Benjamin. Em seguida, examinamos a obra *Dialética do esclarecimento*, passando brevemente pela conceituação do movimento do

⁴ “Uma parte é genuinamente recalçada, enquanto a outra é idealizada” (FREUD, 1988, p. 155), palavras ditas na comunicação *A gênese do fetichismo*, em 1909.

⁵ Essa divisão em cinco operadores da Indústria Cultural é feita por DUARTE (2010), no capítulo 3 “Os operadores da indústria cultural segundo a crítica de Horkheimer e Adorno”. Cada uma delas será tratada, mesmo que de forma breve, no capítulo 3 dessa dissertação.

esclarecimento, e nos detendo especialmente no capítulo da Indústria cultural, subdividindo-o em: [1] A sociedade de classes e sua transformação em sociedade de massa; [2] A erradicação do gosto e a exatidão técnica; [3] Cultura como adestramento: os serviços prestados pela indústria e sua ideologia; [4] A liberdade formal: a farsa da existência.

No último capítulo analisamos separadamente os dois polos correlatos na teoria adorniana da música submetida ao movimento capitalista de produção e recepção: o fetichismo e a regressão auditiva. Na primeira parte, focalizamos os moldes de sucesso a partir dos quais as mercadorias musicais são produzidas, particularmente o incentivo à apreciação por seus aspectos isolados, através de partículas sonoras sentimentais, de reconhecimento de um ritmo familiar, etc. O fetichismo na música aparece na troca da apreciação da obra em si pelos sentimentos expressos e suscitados por ela, reduzindo o homem a mero consumidor. Esse é o ponto crucial do fetichismo segundo Adorno: o valor de uso é substituído pelo valor de troca, tornando a apreciação do objeto independente de seu valor estético propriamente dito. Desse modo, fez-se necessário descrever alguns dos mecanismos do fetichismo, como a estandardização e a glamorização. Para isso, utilizamos como norte para a nossa pesquisa o ensaio *Sobre música popular* (1941), em que Adorno afirma que a estandardização configura em uma regra de delimitação do esquema basal, variando apenas os detalhes, sem comprometer a estrutura da música de sucesso; e que a glamorização é um requisito essencial de apresentação do material musical, imprimindo na canção uma mensagem a ser incorporada pelos intelectos das massas, que consomem o entretenimento no descanso do trabalho. Nosso último esforço nesta parte foi mostrar que o fetichismo é tão presente no capitalismo tardio, que atingiu até a música séria⁶, apesar de ela se insurgir contra o consumo irreflexivo da arte.

Na segunda parte desse capítulo, tratamos da audição regressiva. Nesse polo subjetivo comentamos os modos de audição atomizada e distraída induzidos pela produção fetichizada. Após essa análise, demarcamos uma tipologia do ouvinte pautada nas obras *Sobre música popular e Tipos de comportamento musical*⁷, cuja argumentação, apesar de mais descritiva e muito criticada por alguns comentadores como já ultrapassada, auxilia no questionamento das capacidades reflexivas de consumo, fornecendo matéria argumentativa para explicar a pseudoindividação. Ressonância fatal do fetichismo na música, a pseudoindividação

⁶ Para tratar com mais propriedade desse assunto utilizamos como referência central a obra *Filosofia da nova música* (ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1989).

⁷ ADORNO, T. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: UNESP, 2011. (Coleção Adorno).

oferece ao sujeito a máscara da individualidade e da liberdade de escolha, no intuito de atender à demanda de exclusividade. Esse efeito do fetichismo e da industrialização da cultura nos mostra que o homem estaria se transformando em mercadoria, submetendo sua individualidade à lógica da troca. No último item no capítulo 4, abordamos a possibilidade de transformação do âmbito da criação artística. Segundo Adorno, as contradições devem ser assumidas dentro da obra, operando a partir de uma estética negativa, que compreende sua situação histórico-cultural e que leva para dentro de si a lógica fragmentada da realidade, sem objetivar uma síntese positiva.

CAPÍTULO 1: O CONCEITO DE FETICHISMO EM FREUD

O conceito de *fetichismo* desenvolvido por Freud (1856-1939) perpassa muitos períodos da fundação de sua teoria psicanalítica, sendo inaugurado em 1905 indo até 1938, pouco antes de sua morte. Para alicerçar a análise do *fetichismo freudiano*, foi necessário retornar a pesquisadores pioneiros do conceito, a saber, o sociólogo francês Charles de Brosses (1709-1777) — que examinou de forma contundente o fetichismo religioso nas tribos, concentrando-se num recorte etno-antropológico — e o psicólogo Alfred Binet (1857-1911) — que produziu um trabalho relevante acerca da condição humana do amor, impactando diretamente na compreensão freudiana. A investigação desses dois precursores do fetichismo foi orientada pela obra *Fetichismo: Colonizar o Outro*, de Vladimir Safatle (2015).

Nos estágios iniciais de sua investigação do fenômeno, Freud percebia o fetichismo como um desvio sexual, tendo em vista que a finalidade do sexo seria a procriação da espécie humana, como retrata os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). O desafio freudiano nesta obra é mostrar que, apesar do destino final do impulso sexual dever ser a reprodução, a satisfação do prazer se dá de diversas formas, sem necessariamente alcançar a finalidade. O *fetichismo* seria uma delas. No entanto, à medida que Freud vai amadurecendo sua teoria, o desvio fetichista evolui a uma condição de sintoma, produzido por algo que havia sido recalçado.

As experiências infantis na construção da diferenciação sexual são indispensáveis para pensarmos o fetichismo nessa nova condição. Em *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci* (1910), Freud aponta que a organização sexual se dá pela fantasia infantil de *ameaça de castração* e são as saídas construídas por cada sujeito que direcionam a pulsão para determinadas formas de recalçamento e defesas. A fim de se proteger desse terror da castração, o sujeito opera através da *recusa* (*Verleugnung*) da diferença sexual. No texto *O fetichismo* (1927), Freud acrescenta à sua argumentação o lugar oferecido aos objetos como cláusula de tamponamento da diferenciação, que, por sua vez, tornam-se vitais para a sustentação do fetiche, apagando o sujeito que o porta, sendo elevado à mera condição de portador do objeto. No texto *A divisão do ego no processo de defesa*, de 1938, Freud reitera a imbricação entre as teorias do recalçamento e do fetichismo, através do conceito de divisão egóica ou *clivagem do Eu*, em que o afeto é recalçado e a ideia — ou representação — é clivada, culminando na idealização do objeto e, conseqüentemente, na sua generalização.

Em linhas gerais, nossa tarefa neste capítulo consiste em fazer um apanhado histórico do conceito freudiano nas obras em que foi mais profundamente trabalhado, a fim de elencar,

futuramente, possíveis influências sobre a construção do conceito adorniano de fetichismo da mercadoria cultural.

1.1 Os precursores do termo *Fetichismo*

Dentre as categorias de perversões sexuais descritas por Freud em seus ensaios, o fetichismo é a derivada de uma outra área do saber, não nascida da própria psicologia, demonstrando que a clínica se nutria dos resultados de outras áreas teóricas das ciências sociais. Ao iniciar seu tratamento sobre o assunto, Freud apoiou-se em trabalhos realizados pelo psicólogo francês Alfred Binet, especialmente dois artigos publicados em *O fetichismo no amor* (BINET, 2001; cf. SAFATLE, 2015, p. 36), de 1887. Nessa obra, o fetichismo comportava apenas os modos de investimento libidinal em objetos inanimados e certas partes do corpo, detendo-se exclusivamente em determinações de interesse sexual.

Enunciado em escritos anteriores pela primeira vez por Charles de Brosses (publicado em 1760), o termo *fetichismo* configurava o culto supersticioso de um objeto arbitrariamente escolhido de acordo com alguma característica capaz de satisfazer a quem crê (DE BROSSSES, 1988 *apud* SAFATLE, 2015, p. 23). O autor faz uma analogia aos sistemas simbólicos dos povos primitivos, com a intenção de sistematizar um progresso do pensamento, apontando uma permanência em um estágio inicial do desenvolvimento e sua consequente fixação em uma infantilidade em estado “bruto” (SAFATLE, 2015, p. 35). Duas características seriam primordiais para definir essa infantilidade: um modo de projetar guiado pelo medo e pela ignorância da própria condição, principalmente no que tange à imprevisibilidade da natureza, e a incapacidade de simbolizar e abstrair, construindo conhecimentos genéricos imediatos, estranhos à capacidade de abstração conceitual (SAFATLE, 2015, p. 35) (essa caracterização se assemelha à crítica ao processo do Esclarecimento feita por Adorno e Horkheimer)⁸. Assim, os povos primitivos desconheciam a organização conceitual, representando o particular e próprio de sua espécie de modo imediato, sem metaforização e desconhecendo outros usos figurados da língua.

Até o final do século XIX, a noção de doença mental, incluindo a perversão⁹, era utilizada para designar algum fenômeno de regressão e degenerescência, tomando o progresso da doença como uma infantilização do indivíduo e que comprometeria, então, sua capacidade

⁸ Ver capítulo 3: Abordagens iniciais de Adorno sobre o fetichismo cultural e a *Dialética do esclarecimento*.

⁹ Inicialmente, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud propõe o Fetichismo como uma espécie de perversão, baseando-se numa proximidade taxonômica a outros desvios, como voyeurismo, exibicionismo, sadismo etc. (Silva, 2012, p. 48).

de pensar e de julgar. A teoria do fetichismo permitia uma espécie de paralelismo entre a história genealógica da humanidade, denominada *filogênese*, e a história do desenvolvimento de cada indivíduo, nomeada *ontogênese* (SAFATLE, 2015, p. 36), pois a sexualidade tornou-se manifesta como realidade social, ao invés de apenas fazer parte da realidade íntima de cada sujeito. Isso desencadeou um esclarecimento sobre o sexo, uma evolução de pensamento e deu a entender que a possibilidade de falar sobre ele desvelaria seus preconceitos e seus mitos. Desse modo, o psicólogo francês formula sua teoria em uma circunstância histórica que autoriza o pronunciar médico sobre questões sexuais antes interditas, mas somente as ligadas a anomalias e incômodos (SAFATLE, 2015, p. 38), favorecendo o surgimento de casos desviantes e possibilitando a ocorrência de uma clínica das perversões, conduzida pela psicologia a fim de ordenar e nomear os diversos desvios sexuais.

Binet aplica a noção de fetiches religiosos na adoração a objetos de cunho sexual, enunciando aquilo de mais encoberto na sociedade de sua época. Para o autor, porém, tais objetos eram incapazes de satisfazer as necessidades sexuais, pois não estariam em condições de levar a cabo os imperativos da reprodução. Por outro lado, uma de suas conclusões que clarificam o conceito para Freud é a de todos os indivíduos serem um pouco fetichistas no amor, por cultuarem sentimentos ou partes do corpo do objeto de desejo, mesmo que a relação sexual aconteça. Há uma atração generalizada por um prazer preliminar somada a atributos específicos fetichizados, permitindo a Freud seguir em marcha com essa tese rumo a sua concepção das relações sexuais e sentimentos, definindo o doente mental pervertido, como quem promove um apagamento da finalidade de reprodução, através da subordinação de seu prazer à condições e objetos extrínsecos (LAPLANCHE E PONTALIS, 1996, p. 341).

Binet retoma a conceituação brossiana, concebendo o fetiche religioso como exaltação de objetos inertes irradiadores de poder e com um vínculo intrínseco ao objeto de culto. Para sustentar uma substituição, o “doente” fetichista, movido pelo apetite sexual, traça várias formas de investimento libidinal que o colocam à margem da normalidade, como no amor por objetos pertencentes não necessariamente à pessoa amada (como calcinha, sapatos, transparências, entre outros), ou em partes do corpo com características requeridas pelo doente, que também se aplicam globalmente (como nariz pequeno, mãos grandes, pés, etc.) (SAFATLE, 2015, p. 39). Safatle realiza uma convergência satisfatória entre os dois grandes saltos desses teóricos:

Assim, se uma das maiores características desde De Brosses era a impossibilidade de se ‘passar dos objetos sensíveis aos conhecimentos abstratos’, algo de semelhante ocorreria aqui, já que o perverso fetichista seria incapaz de passar do objeto à

função, ou seja, do investimento nos objetos sensíveis e particularidades ao investimento na função global de reprodução sexual. (SAFATLE, 2015, p. 39)

Assim, o fetiche apaga qualquer vestígio de uma pessoa por trás dele, evidenciando apenas o objeto como independente. Compreendem-se, então, duas características, de acordo com Binet: a abstração, como o ato de se livrar da existência de uma pessoa por trás do objeto específico; e a exageração, que é a supervalorização do objeto fetichizado (SAFATLE, 2015, p. 40); essas características marcam a supremacia do imediatismo, prescindindo da presença inteiriça do objeto desejado como finalidade.

Há uma terceira característica fundamental do fetichista, implicando, juntamente com as anteriores, alterações no comportamento sexual, ligada à imagem que o sujeito produz do objeto adorado, afinal o que ele alcança nunca estará aos pés do que foi idealizado.¹⁰ Essa característica é nomeada “generalização”, constituída a partir da “necessidade da conformação do objeto com a imagem mental” (SAFATLE, 2015, p. 41), indicando que o fetichista adora ao gênero, e não ao objeto em particular, que se torna uma projeção de uma imagem mental idealizada.

Binet, ao traduzir o conceito de fetichismo para o psiquismo, conserva, desde de Brosses, a relação entre as estruturas projetivas do que a consciência forma e o objeto de desejo em si, mecanismo que impossibilita a ascensão ao pensamento intelectual e conceitual, base do progresso técnico. Dessa forma, a projeção imagética satisfatória, substituindo o objeto, aproxima-se de um comportamento reificado que o indivíduo tem ao perceber os outros e a si mesmo sem reconhecê-los como objeto de desejo, e sim apenas partes atomizadas dele.

1.2 O prelúdio de *Três ensaios...* (1905)

Na teoria freudiana, o desenvolvimento ontogenético detinha prioridade em relação ao plano filogenético (FREUD, 2016, p. 15), sendo o elemento acidental na vida de cada sujeito visto como primordial no tratamento. Apesar dessa importância, Freud via a ontogênese como uma espécie de repetição da filogênese.

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2016 [1905]), a reflexão se inicia abordando o que até então não era nomeado “normal” na vida sexual adulta, ou seja, o que se desvia da função reprodutiva. No ensaio inicial surgem as primeiras reflexões sobre o

¹⁰ Este argumento abre margem para reflexões sobre comportamentos também de origem narcísica, mais preocupados em sustentar as imagens feitas e construídas de um produto do que mostrar o produto em si. Ver FREUD, S. “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914), vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1990.

fetichismo, englobado no conjunto de *perversões*, e abordado na seção “Desvios relativos à meta sexual” (FREUD, 2016, p. 40). Como bem escreve Safatle (2015, p. 47), há duas subdivisões nesse caso: uma referente à sexualidade genital, que elege outras zonas erógenas — nesta seção Freud abarca o conceito de fetichismo —; e uma relativa aos elementos de fixação em alvos sexuais preliminares. A pesquisa nessa seção funda-se na utilização de outras zonas erógenas — como a boca ou o ânus — para o ato sexual, diversas aos órgãos genitais, para depois se deslocar para objetos que não são partes do corpo do objeto de desejo, mas que salvaguardam uma relação com o objeto sexual. No entanto, estes são substitutos impróprios do objeto, que desviam perante a concretização da meta.

Freud afirma que esse “sintoma” é fronteiro ao patológico e um grande desafio para os estudos sobre sexualidade, pois há uma pluralidade de distinções fundamentais e de modos de se manifestar. Em todos os casos em que se denota o fetiche, identifica-se uma astenia em cumprir a meta sexual. No entanto, Freud confirma em seu estudo — herança de Alfred Binet — que certo grau de fetichismo é próprio de toda relação de amor, devido à superidealização psíquica do objeto investido afetivamente, favorecendo o surgimento de uma “cegueira lógica (fraqueza de julgamento)” (FREUD, 2016, p. 42) ao avaliá-lo. Dada essa valorização psíquica exacerbada conferida ao objeto, a tentativa de abranger todas as sensações erógenas possíveis do corpo se torna mais evidente, colaborando para a constituição do fetiche. A dimensão patológica, segundo a descrição freudiana, se localiza na transposição da meta sexual para um prazer preliminar, uma fixação na parte “não erógena” ou no objeto inanimado, localizado fora do corpo. Dessa forma, o fetiche passa a ser algo alheio ao corpo da pessoa objeto sexual e passa a ser o único objeto de desejo, descartando o sujeito a que se ligava de modo inconsciente, levando à substituição de um objeto pelo outro sem uma conexão aparente entre eles.

Na visão freudiana, a ocultação e a proibição do corpo, que possuem um avanço concomitante ao da civilização, contribuem para manter aceso o interesse dos sujeitos sobre a sexualidade, buscando, assim, a exploração por zonas erógenas além da genitália, para “completar” o que foi ocultado, encoberto pelos interesses sociais, desnudando o corpo em seu estado mais exposto, mais cru (FREUD, 2016, p. 50). Assim, surge e se desenvolve o caráter libidinoso do olhar. Este, que seria intermediário no alcance da meta, ao possibilitar o prazer sexual, torna-se uma intercorrência nos casos de fetiche, e, conseqüentemente, nos

casos de voyeurismo¹¹, também taxonomicamente, uma perversão (SILVA, 2012, p. 48). Dessa forma, retorna o questionamento acerca do caráter patológico do sintoma:

Se a perversão não surge *ao lado* do que é normal (meta sexual e objeto), quando circunstâncias favoráveis a promovem e impedem o normal; se, em vez disso, ela recalca e toma o lugar do normal em todas as circunstâncias — ou seja, havendo exclusividade e fixação por parte da perversão —, consideramos legítimo vê-la como um sintoma patológico. (FREUD, 2016, p. 57; tradução modificada)

Ainda retomando o trabalho binetiano, Freud destaca que a etiologia do fetichismo está relacionada a impressões sexuais que marcam a primeira infância, que, por sua vez, originariam traços precisos para o modo de escolha do objeto sexual. No entanto, na passagem das fases de desenvolvimento, por meio do mecanismo de recalque¹², a causa do fetiche é acobertada, apenas evidenciando o item eleito sem conexão direta com o objeto sexual e as impressões recalçadas, encontra-se fixado e com a função de substituir a realização da meta sexual.

De acordo com Safatle, a função do conceito de fetichismo nos *Três ensaios* é possibilitar uma reflexão acerca da multiplicidade de destinos das pulsões sexuais, além da reprodução. A sociedade médica vienense de 1905, para a qual Freud escrevia, criticou demasiadamente esse trabalho em virtude de polemizar a inocência infantil e escrever abertamente sobre a sexualidade e suas possíveis patologias (RODRIGUES, 2005). Dessa forma,

Ele serve principalmente para mostrar como as pulsões sexuais não são naturalmente vinculadas a imperativos de reprodução, mas são tendencialmente polimórficas, sempre prontas a desviarem, inverterem, transporem, de maneira aparentemente inesgotável, os alvos e os objetos sexuais. (SAFATLE, 2015, p. 49)

A polimorfia deve ser entendida como expressão de infinitas possibilidades de lida com a força motriz da sexualidade e os prazeres que decorrem dela. Freud ainda afirma que a reprodução é o fim último da organização sexual, que toda obtenção de prazer através do corpo é anterior a ela, sem uma hierarquia de zonas erógenas, pois cada sujeito organiza economicamente de modo individual as suas pulsões, de acordo com as marcas sexuais deixadas na primeira infância. Desse modo, como as pulsões nem sempre alcançam seu destino final, a produção freudiana posterior denota a realização fracionada delas — a pulsão parcial —, causando o “prazer específico de um órgão” (SAFATLE, 2015, p. 50).

¹¹ *Voyeur*: substantivo de origem francesa que descreve uma pessoa que obtém prazer ao observar, fotografar, filmar os atos de outras pessoas, sem participar. (*Larousse Dictionnaires de Français*. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acesso em: 17/05/2018).

¹² *Verdrängung*: em algumas edições da obra freudiana é traduzida como “repressão”, como a consultada neste trabalho, da Companhia das Letras. Em todo caso, nos posicionamos a favor da tradução “recalque”.

1.3 O amor ao gênero e não ao objeto

Ao aprofundar a teorização do fetichismo, depois de *Três ensaios...*, em uma comunicação realizada na Sociedade de Psicanálise de Viena denominada *A gênese do fetichismo*, em 1909, Freud busca atestar que o fetichista ama o gênero, e não especificamente o objeto, como já apontado neste trabalho. Essa afirmação abarca as características mencionadas anteriormente, principalmente no que tange à generalização, por privilegiar uma projeção da imagem mental que o fetichista faz em detrimento do que o objeto realmente mostra. Assim, a teoria do recalçamento parcial das pulsões é confirmada significativamente no mecanismo fetichista (SAFATLE, 2015, p. 51), formando um paralelo entre a teoria do recalçamento e a teoria do fetichismo.

Nessa comunicação não publicada, Freud faz um estudo de caso de um filósofo de 25 anos, que possuía um fetiche com roupas. Durante o período de análise, o psicanalista reparava o modo meticuloso como o paciente dobrava a calça ao se deitar no divã, inferindo uma inquietação em relação às vestimentas. A queixa era de uma impotência, movida pela libido inteiramente investida no modo como as mulheres se vestiam, de modo que apenas roupas primorosas e de extremo bom gosto seriam aceitas como substitutas do ato sexual. De acordo com Safatle (2015, p. 52), a escolha profissional do paciente também se constrói na limitação libidinal, pois “(...) por uma razão simétrica ele se tornara também um ‘filósofo especulativo’, cujo interesse pelas coisas foi substituído por um interesse pelas palavras, definidas pelo paciente como ‘a roupa das coisas’”.

Na primeira infância, o rapaz testemunhou, por vários anos, sua mãe se despindo e trocando de roupa, favorecendo uma sexualização do corpo das mulheres, uma outra figuração de sua mãe, enquanto era primordial recalcar a sensualidade e a atração por ela. Advindo de uma constituição prazerosa através do olhar, forma-se inicialmente um desvio *voyeurista*. Num segundo momento, a pulsão parcialmente se reconfigura num fetichismo por roupas de mulher, principalmente roupas íntimas. A operação é o “recalçamento instituído através da clivagem do complexo (representativo). Uma parte é genuinamente recalcada, enquanto a outra é idealizada, o que no nosso caso significa que ela é elevada a fetiche” (FREUD, 1988, p. 155). O prazer escópico — aquele previamente constituído pelo prazer em observar — é recalçado e substituído pela representação do corpo feminino — a calcinha —, que essencialmente foi alicerçado na observação do corpo da mãe.

Enquanto “uma parte é recalcada, a outra é idealizada”, nas palavras de Freud citadas, a idealização consiste em anular o que promove a individuação do objeto, qual seja, a pessoa que sustenta a diferença, e, assim, o objeto é levado ao patamar de generalização, porém de forma supervalorizada, em que, para haver prazer, é indispensável ser portador daquele objeto em particular. Para Safatle, o portador se torna algo supérfluo, que não causa comoção, pois ele é “suporte de um atributo projetado pelo sujeito, material a ser conformado a uma imagem-modelo libidinalmente investida” (SAFATLE, 2015, p. 54). A partir dessa análise, podemos afirmar que o fetiche é o que sobra dessa operação de subtração de qualquer traço individualizante, é o resto que se une, se soma a qualquer sujeito por sua característica impessoal e inespecífica.

O recalco parcial das pulsões é indispensável para o âmbito de surgimento e eleição do fetiche, além de promover uma fixação regressiva — aparentemente incoerente, mas profundamente arraigada ao histórico da sexualidade infantil — a um objeto independente de quem o esteja portando, o que gera consequências graves para o prosseguimento da organização da sexualidade a atingir ao seu fim: o ato sexual para a procriação.

1.4 O caso Leonardo Da Vinci

Para analisar trechos do texto *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci* (1910), faz-se necessário um breve comentário da relevância da operação de reconhecimento da diferença sexual, como parte da formação da identidade sexual, em que se constitui a peculiaridade do fetichismo.

Freud articula a gênese do fetichismo com a descoberta da diferença sexual imposta geralmente na primeira infância. Esse fato, decisivo na organização sexual, gera um temor que cresce inconscientemente, chamado angústia de castração. Para o homem, a representação da ausência de um pênis na figura feminina é insuportável, pois, de acordo com Freud, o pênis anuncia a possibilidade de obter satisfação, levando, portanto, a uma supremacia masculina pela presença do órgão. Configurando-se numa ameaça de ser castrado, essa operação é o alicerce para a formação do complexo de Édipo e a “inscrição simbólica na diferença binária de sexo” (SAFATLE, 2015, p. 67). Essa ameaça, no entanto, é uma fantasia, mas originada de ocorrências reais de castrações que teriam sido realizadas com nossos antepassados, como uma herança filogenética. A que mais se destaca no âmbito das fantasias infantis é nomeada por Freud de fantasia originária, pois possui uma função estrutural no desenvolvimento sexual

infantil. Diante disso, Freud defende que o fetichismo estaria ligado à constituição da identidade masculina. Posteriormente aos *Três ensaios...*, ele insistiu no fato de que, antes de descobrir a diferenciação entre os sexos, a criança atribuía um pênis a todos os seres humanos, frente à fruição dos próprios prazeres oriundos de seu órgão. À medida que se explora mais, a criança descobre outras zonas erógenas que são fontes de prazer, cada uma com sua exigência de satisfação, mas todas submetidas à predominância dos genitais, o que impossibilita a criança de imaginar que algum ser humano possa ser desprovido da potencialidade deste órgão. Ocorreria uma primazia dessa percepção de tal forma que as crianças do sexo feminino também obtinham essa conclusão, porém, elas identificavam seu pênis como distinto, um “pequeno pênis” (SAFATLE, 2015, p. 59), qual seja o clitóris, fonte de prazer feminino inicialmente, que, *pari passu*, confere um certo grau de masculinidade à criança.

Tal caráter de masculinidade só será superado por meio da sua entrada no complexo de Édipo, em que a menina abandona a posição masculina, ultrapassando também a saída para a frigidez, direcionando-se então ao desejo de ter um filho (do pai) (SAFATLE, 2015, p. 69), transpondo o prazer clitoridiano para o vaginal.¹³ Esta é a chamada a teoria infantil do “monismo fálico”, na qual prevalece a indiferença entre os sexos. Em função disso, a descoberta das divergências genitais é a “primeira experiência de alteridade profunda com a qual a criança se confronta” (SAFATLE, 2015, p. 59) no âmbito social, no caminho para a construção de uma maturidade sexual. Reconhecer a diferença faz parte de um processo de individuação que ocasiona a concepção de outras imagens, abolindo o monismo fálico.

Este é um dado importante porque funda, na dimensão fantasmática, a universalidade do processo de constituição de identidades sexuais em nossas sociedades. Ou seja, há uma estrutura sociossimbólica que, em um determinado momento da maturação sexual, atualiza-se sob a forma de fantasias. (SAFATLE, 2015, p. 68)

A diferenciação do sexo masculino na criança passa por um processo muito mais delicado do que se pode supor: diz respeito à descoberta do prazer sem a presença do órgão que, em seu pensamento fantasmático, é julgado como primordial. Antes, isso era inconcebível para a criança, mas, a partir da maturação, é possibilitado por meio da construção de um vínculo social que afasta o menino de uma posição passiva, de quem somente recebe os cuidados da mãe, para uma posição ativa, tornando-se agente de suas

¹³ É digno de nota que Freud recebeu muitas críticas na construção da sua teoria da sexualidade feminina, principalmente no que concerne à alusão do clitóris a um pequeno pênis, num primeiro momento. Vários autores criticam bem este ponto, como Benjamin (1988), em *The bonds of love*. Sobre a crítica à abertura da psicanálise ao falar sobre a sexualidade, mas ainda estar muito atrelada ao discurso anatômico, ver FOUCAULT, M. *História da sexualidade I*. São Paulo: Paz & Terra, 2013.

próprias descobertas e de sua organização sexual psíquica, o que permite ao menino apreender a feminilidade como algo menos valorativo, gerando uma aversão ao feminino e dando voz à supremacia do falo. Assim, o que está em jogo na diferenciação sexual é aceitar, de certa maneira, que não há um primado fálico, que há formas diferentes de gozo e, com isso, o pênis se torna “dispensável”, fragilizando assim a constituição da identidade masculina.

A diferenciação sexual, nesse sentido, diz respeito à assunção de um gozo interno ao próprio processo de sexualização, que não condiz apenas com a primazia fálica, mas também com um princípio de construção da identidade sexual, que, na verdade, desarticula a primeira noção identitária já traçada anteriormente. É isso que permite a Safatle (2015, p. 66) afirmar que o fetichismo talvez seja uma saída artilosa para negar esse esfacelamento identitário.

O texto referente ao artista renascentista Leonardo Da Vinci foi escrito por Freud em 1910, ao analisar obras sobre a vida de Leonardo no século XIX e, principalmente, ao se deter em um trecho escrito pelo próprio Da Vinci ao justificar sua fixação em estudar e projetar objetos voadores:

Parece que estava em meu destino me ocupar assim do abutre, pois me vem uma recordação muito antiga, de quando eu ainda estava no berço, em que um abutre desceu até mim, abriu-me a boca com sua cauda e bateu muitas vezes a cauda contra meus lábios. (DA VINCI *apud* FREUD, 2013, p. 142)

Freud destaca o correlato sexual que a cauda representa nessa cena, bem como a passividade de Da Vinci. Nessa fantasia infantil, o psicanalista enfatiza a importância do teor sexual envolvido: mesmo que não seja exatamente verdadeira a representação da cena, é o modo como Leonardo a descreve e se recorda que nos convém ao estudo do fetichismo.

Ao receber a cauda do animal na boca com extrema passividade, Da Vinci denota, no olhar de Freud, a probabilidade de ter desejos homossexuais, acrescentada à história de que o artista escolhia tomar “apenas meninos e adolescentes de notável beleza como discípulos” (FREUD, 2013, p. 169). Além disso, o pintor viveu os primeiros anos de sua vida com a mãe paupérrima que o havia dado à luz como um bastardo, antes de ser acolhido e cuidado pelo pai biológico e a madrasta. Considera-se importante a investigação de Freud (2013, p. 152) acerca do significado do pássaro e da aproximação feita à representação da mãe, na qual, em várias fontes da Antiguidade Clássica, o abutre era símbolo da maternidade, por apresentar apenas espécies de sexo feminino, sendo fecundadas pelo vento. É importante o simbolismo representado pela cauda do abutre em relação à amamentação, e o suposto afeto desferido pela mãe em direção a Leonardo ainda bebê, mimando-o com beijos e afagos. De acordo com Freud, a homossexualidade latente de Da Vinci advém da figuração dessa mãe, com quem, nos primeiros 5 anos de vida, possuiu uma convivência exclusiva, e que ocupa o lugar de

quem supre todas as necessidades do bebê, preterindo a existência de um pai. No entanto, surge aí o conflito da percepção da diferença sexual, pois a mãe é fálica — supre as necessidades —, porém, castrada, pois é uma mulher.

É por meio da maneira como o sujeito lida com a ameaça de castração que sobressai a digressão do fetichismo. Nesse sentido, a tese freudiana de não haver fetichismo em mulheres apoia-se na não existência dessa ameaça angustiante, pois na menina já há o conformismo da ausência do pênis com uma operação já feita. — Posto esse contexto, agora passamos à análise da parte do texto *Uma recordação de infância...*, para tomar a direção que Da Vinci dá à sua ameaça de castração.

Em sua tese de Leonardo ter ultrapassado a ausência do pai com essa mãe fálica, Freud remonta ao momento em que a castração da mãe é desvelada, quando o prazer de ser o detentor do falo se inverte em repugnância, gerando a possibilidade de homossexualismo, impotência ou misoginia (SAFATLE, 2015, p. 70). Nesse modelo, a fantasia de Da Vinci toma a forma de um abutre que o “invade”, posicionando a cauda em sua boca, colocando em jogo sua inibição e passividade. No entanto, se Leonardo fizesse a escolha subjetiva de “não abandonar a fantasia do monismo fálico, mas instrumentalizá-la” (SAFATLE, 2015, p. 71), um dos destinos possíveis para a ameaça de castração seria o fetichismo. O fetiche, como se observou anteriormente, tem um caráter substitutivo, e, nesse caso, seria substitutivo do pênis da mãe, que só existe na dimensão da fantasia.

Um trecho do caso citado na comunicação realizada na Sociedade de Psicanálise de Viena diz que, no fetiche, pés e sapatos de mulher seriam apenas os substitutos do pênis feminino, existentes na fantasia infantil. Portanto, as escolhas objetais de Leonardo devem ser consideradas: se a saída não foi o fetichismo, então claramente foi a homossexualidade e sua consequente idealização, levando a uma inibição dos fins, sejam eles sexuais ou em seu ato criativo, sustentando certa indiferença sexual.

1.5 A relevância do texto *O Fetichismo* (1927)

Quando Freud escreve o seu pequeno, porém muito significativo texto de 1927, intitulado *O fetichismo*, muitas de suas teses sobre o conceito já estavam consolidadas nos textos preambulares. Logo no início, Freud descreve sua experiência sobre a chegada dos sujeitos fetichistas à análise, pois eles não trazem o fetiche como queixa, qualificando-o como algo secundário. Aqueles cuja escolha do objeto é dominada por um fetiche têm as exigências correspondidas por meio das “facilidades que traz à sua vida amorosa” (FREUD, 2014, p.

303), interrompendo o propósito de concretizar o ato sexual. O papel da operação de castração inaugura nesse “desvio” a descoberta da possibilidade da escolha subjetiva pelo fetiche. Para explicá-la, Freud descreve o caso de fetichismo de um jovem que tinha elevado à condição de fetiche uma espécie de “brilho no nariz” (*Glanz auf der Nase*) e ele seria o único a conseguir ver as mulheres que poderiam ocupar esse lugar de objeto de desejo. Ao se aprofundar na análise do rapaz, Freud se atenta para o fato de sua infância ter se dado na Inglaterra, mudando-se posteriormente para a Alemanha, onde, ao se inserir na cultura, apagou da memória a língua materna. Então, Freud faz uma leitura para certificar-se da escolha sexual do paciente:

O fetiche, originário de sua infância mais recuada, devia ser lido em inglês, não em alemão; o ‘brilho no nariz’ era na verdade um ‘olhar para o nariz’ (*glance* = olhar), o nariz era então o fetiche, ao qual ele emprestava esse brilho peculiar que os outros não viam. (FREUD, 2014, p. 303)

De acordo com Safatle, o termo “emprestar” utilizado no trecho acima, é assumido por Freud de uma forma não ocasional, e sim sugestiva (SAFATLE, 2015, p. 77). “Emprestar”, de acordo com o Dicionário Houaiss da língua portuguesa, implica pôr à disposição ou ceder temporariamente alguma coisa a outrem de modo consciente, revelando uma espécie de desejo de quem cede. É desse modo que a operação fetichista se refere também à maneira como o objeto é elevado à condição de objeto de desejo, em que são reunidas as fantasias inconscientes e as experiências da primeira infância de satisfação sexual.

A psicanálise freudiana constatou que todos os casos de fetiche eram categóricos, possibilitando uma mesma compreensão sobre a qual seria a solução para tais casos. Nesse sentido, retomamos a tese de Freud no caso de Leonardo da Vinci sobre a escolha do artista em não abandonar o “monismo fálico”, resultando em outras saídas que não o fetichismo. A substituição é um ponto fulcral para o discernimento da eleição do fetiche. A fundamentação teórica desse mecanismo se dá ao acrescentar que essa substituição é realizada apenas numa operação do imaginário: a mulher fálica (mãe) possui um pênis, o menino acredita que ela não deva “perder”, sofrendo a ameaça de castração. Devido a isso, ele não deseja renunciar a essa imagem construída e projetada para a mãe. Essa “não renúncia” é nomeada por Freud de operação da recusa (*Verleugnung*). Ao legitimar a recusa do reconhecimento de que a mulher não possui um pênis, a fonte de prazer imediata conhecida até então, o seu próprio órgão não corre perigo, um “desmentido” que contribui para uma formação narcísica hermeticamente construída pelo sujeito.

Há uma clara percepção da diferença sexual e um horror à possibilidade de ser castrado, comparando-se à mãe. No entanto, esse reconhecimento é fortemente recusado, com

um investimento libidinal consistente para realizar essa operação. A crença de que a mulher possui um falo — mesmo que seja “pequeno” — é, ao mesmo tempo, conservada e abandonada, na medida em que essa percepção favorece sua despreocupação em ser castrado e sustenta seu desejo de possuir o falo, regido pelo inconsciente. Como prova dessa tese, Freud cita o fetiche de um homem com uma espécie de calção de banho em que a representação anterior havia sido uma folha de parreira pertencente a uma estátua que havia visto em sua infância, que fazia as vezes de acobertar totalmente a diferença sexual entre um ser humano castrado e um não castrado, que, ao mesmo tempo, afirmava e recusava a crença da existência fálica (FREUD, 2014, p. 309). É nesse formato que o fetichista, então, é capaz de suspender este conflito por meio de uma operação de substituição, pois o pênis percebido na mulher não é o mesmo imaginado (FREUD, 2014, p. 305), assim, outra coisa toma o lugar de interesse e fixação que não mais o falo, fazendo surgir o fetiche:

Ele subsiste como signo de triunfo sobre a ameaça de castração e como proteção contra ela; ele permite que o fetichista não se torne um homossexual, ao emprestar à mulher a característica que a torna aceitável como objeto sexual. (FREUD, 2014, p. 306)

Sobre o caso citado por Freud, concernente ao “brilho no nariz”, Safatle (2015, p. 76) faz uma asserção relevante acerca da substituição realizada, na qual a propriedade desse objeto é apenas uma reificação da ação, ou até mesmo re-ação, produzida pelo olhar desejante do menino, projetado para o objeto primevo, a mãe. A fim de escamotear essa ideia, a percepção de um objeto exterior ganha força e dilui o “desejo de incesto”. No entanto, é importante lembrar que os escritos freudianos perseveram na ideia de que a posição subjetiva do fetichista desconhece aquilo que foi pressuposto pela projeção, uma recusa real que tem a representação substituída por uma generalização do objeto, representados numa situação em que o desejo interno está parcialmente desconectado daquilo que é percebido externamente.

Retornando ao vínculo entre as fantasias inconscientes e as experiências primeiras da infância, que promovem a elevação do objeto à condição de objeto do desejo, consideramos importante *diferenciar* o modo como o fetichismo se posiciona frente à operação de recalçamento. Na neurose, Freud toma partido de que há recalçamento tanto das fantasias quanto do modo de produção do objeto de desejo, devido ao caráter ambivalente entre afeto e representação, desejo e moralidade, etc. No entanto, na operação fetichista a fantasia não é objeto de recalçamento (SAFATLE, 2015, p. 77), e sim representada por meio do ato transparente de “emprestar” os atributos a outros objetos gerais. É apontada, então, a posição subjetiva passada do desconhecimento à “fabricação” do fetiche, da condição imposta ao objeto acessível somente a ele, onde o lugar da substituição é ocupado por esse traço

atributivo que o objeto deve necessariamente portar aos olhos do fetichista. Desse modo, é importante relembrar a posição brossiana da força consistente possuída pelo objeto religioso fetichizado, que subsiste na crença em um poder superior ao dos homens, mas, na verdade, é apenas um objeto comum — do mesmo modo é o fetiche sexual. A ação do objeto o tornaria irresistível ao fetichista, não no sentido do encantamento, mas no do impedimento e da repulsa ao ato sexual por meio da representação de um traço fantasmático.

Ao fixar-se apenas numa característica específica dos indivíduos, o fetichista rebaixa aqueles que portam essa peculiaridade à condição de mero objeto. Com isso, reifica todo o restante presente naquele sujeito, violentando-o. Podemos dizer que o fetichista ama o esforço perverso de destacar a pessoa daquele traço distintivo ou daquele objeto específico portado por ela (SAFATLE, 2015, p.78). Desse modo, seria satisfatória a afirmação do fetiche ser “*a imagem do processo de dissolução do todo em uma de suas partes*” (SAFATLE, 2015, p. 79), reificando o sujeito.

1.6 A “*solução geral*” da operação fetichista

Nesse percurso que fizemos na obra de Freud sobre o conceito de fetichismo, o psicanalista iniciara sugerindo uma ação básica subjetiva de substituição de objetos, em que o pênis imaginário da mãe é flagrado como não existente, e essa percepção é negada na tentativa de afastar o horror de sua própria castração. Dito isso, Safatle aponta três características intrínsecas vinculadas à ameaça de castração: a) a dissolução da integridade narcísica do sujeito; b) a confrontação com o caráter polimórfico e refratário à unificação da sexualidade autoerótica; c) a submissão à passividade diante da posição feminina (SAFATLE, 2015, p. 82).

Faz-se necessário, dessa forma, distanciar as estruturas clínicas nomeadas por Freud de psicose e neurose perante a do fetichismo, qual seja, a perversão. Na primeira, há uma invalidação completa daquela percepção nociva, sem qualquer vestígio de compreensão ou aceitação, o que difere drasticamente do fetichismo, em que há um movimento ambivalente de aceitação e negação. Já no segundo caso, a neurose, há de nos recordarmos da noção de recalçamento parcial¹⁴ que acontece também no fetichismo.

¹⁴ Discutimos esse conceito na seção 1.3 deste capítulo.

Quando teoriza sobre a pulsão¹⁵, Freud afirma sua composição através de dois representantes: o afeto e a representação. O primeiro é definido pela quantidade de investimento libidinal destinada à cena ou ao objeto pulsional, porém, não necessariamente está atrelado à representação, que se define como restos mnésicos, imagens, cenas, fantasias. No procedimento neurótico, há o recalque da representação, enquanto o afeto é redirecionado para outras saídas, transformado por outros mecanismos de defesa ou convertido em angústia (SAFATLE, 2015, p. 83). No fetichismo, temos uma operação oposta: o afeto é o recalcado e a representação é “clivada”, consistindo numa divisão onde parte é recalcada e a outra parte é idealizada, e, conseqüentemente, generalizada.

Pois, para elevar-se à condição de fetiche passando por um recalque parcial, o complexo representativo deve inicialmente ser capaz de substituir um objeto inexistente, a saber, o pênis feminino. No entanto, só posso substituir algo inexistente se eu for capaz de desmentir sua inexistência. É para viabilizar tal operação que encontramos aquilo que Freud chama de *Verleugnung*. (SAFATLE, 2015, p. 83)

O termo *Verleugnung* é comumente traduzido por “desmentido”, apesar de outras traduções semanticamente próximas encontradas na literatura, como rejeição, recusa, negação, denegação, renegação, que também nos permitem inferir uma pluralidade de sentidos deste conceito na obra freudiana. Essa é a operação admitida pela perversão, que se configura numa forma de negação bastante específica, uma vez que coexiste uma possibilidade de saber e de não saber. Esse movimento duplo denuncia que, ao passo que se supera uma condição, deve-se, primeiro, admiti-la. Dessa forma, a *Verleugnung* não será aproximada do recalque, forma de “esquecimento” de uma cena insuportável, e sim de recusa a algo já visto, dado, então, como solucionado.

O fetichismo nos aponta para uma contradição inevitável, construindo a proposição de uma saída que ultrapassa as ameaças subjetivas que o sujeito entende para si. Para construir o conceito de “desmentido”, Freud sugere, em textos anteriores, uma dificuldade de diferenciação entre a psicose e a perversão por meio dessa operação, chegando, posteriormente, a restringir com exatidão seu uso em uma cena específica, qual seja, a relação do homem com a castração da mulher (SAFATLE, 2015, p. 85). Nesse formato, o fetichista sabe sobre a castração da mulher, há uma afirmação dessa posição antes da negação. Assim, o objeto que vem para substituir o pênis ausente da mulher, “garantindo” a sua existência, também afirma que ele não existe.

¹⁵ *Trieb*: em algumas edições da obra freudiana, esse termo é traduzido como “instinto”, como a consultada neste trabalho, da Companhia das Letras. Em todo caso, nos posicionamos a favor da tradução “pulsão”. Para aprofundar mais nessa questão ver Hanns (1999).

No texto de 1938, *A divisão do ego no processo de defesa*, Freud defende a tese de um “deslocamento de valor” (FREUD, 1996, p. 295), em que há a transferência do prestígio do pênis, por parte do fetichista, para outra parte do corpo qualquer, relacionada apenas ao corpo feminino, porque no seu próprio corpo não deve possuir nenhuma alteração, animado pela ameaça de castração. Portanto, o fetiche se mantém sob uma égide fantasmática responsável por preservar a prosperidade da crença no monismo fálico. Sobre isso,

Se nos perguntarem sobre o verdadeiro significado do pênis, moeda de troca na operação fetichista, diremos então que ele consiste na elevação de uma parte do corpo a zona erógena privilegiada e totalizante, recusando assim a economia polimórfica e desordenada das pulsões parciais. É esse caráter totalizante e sem falhas que será transferido ao fetiche por cabelos, fazendo com que um objeto que parecia reforçar a lembrança de uma sexualidade não totalmente submetida à função e à unidade acabe por ser uma forma astuta de afirmar o primado fálico. Esse é o processo completo da operação fetichista. Nesse sentido, a substituição do falo materno não tem nada a ver com uma operação imaginária de substituição por algum objeto que guardaria traços visuais ‘fálicos’. Ela diz respeito à modificação funcional de objetos anteriormente vinculados, por vias associativas, a pulsões parciais. (SAFATLE, 2015, p. 87)

Situando o fetichismo em termos de crença, seria necessário conservar a possibilidade de o sujeito não crer na castração feminina. É assim que o objeto substituto carrega a forma de um mero objeto, encarnando uma crença fabricada sob medida para o sujeito que a transporta. Essa chave para a compreensão do mecanismo fetichista revela uma *negação da negação*, em que, ao realizar o deslocamento de valor, em vias de negar a castração, produz-se um objeto de fetiche apontado como um mero substituto, tirando o véu da ausência do objeto, legitimando a sua falta para o sujeito, marcando que o fetiche “(...) funciona como um memorial que está no lugar de algo, do vazio. Porém, ao colocar algo no lugar, marca-se, mais que tudo, a existência da falta, operação da ordem do simbólico, como presença de uma ausência” (MELLO, 2007, p. 73).

Ainda em *O Fetichismo*, Freud relata o caso de dois meninos que haviam “escotomizado”¹⁶ a morte do pai, desmentindo a ponto de não legitimarem o fato ocorrido. No entanto, isso permitiu que as crianças não desenvolvessem uma psicose. Em um dos casos ocorreu uma clivagem estruturalmente similar ao modo como se dá o fetichismo, mas reforçando uma estrutura neurótica obsessiva severa, “que oscilava entre dois pressupostos: seu pai ainda vivia e estorvava suas ações, e o contrário, de que ele tinha o direito de ver-se

¹⁶ Freud usa o termo “escotomização”, derivativo do psiquiatra e psicanalista francês René Laforgue (1894-1962), mas promovendo uma polêmica modificação do significado. Para Laforgue, o termo se origina da “descrição da doença *dementia praecox*, que não surgiu do emprego de concepções psicanalíticas nas psicoses e não pode ser aplicado aos processos de desenvolvimento e à formação de neuroses” (FREUD, 2014, p. 304). Já em Freud, utiliza-se pelo seu sentido de ocultar ou obstruir parcialmente algo no campo de visão, advindo do grego “*scotoma*”, em que “a percepção foi simplesmente apagada, tal como ocorreria se uma impressão visual caísse no ponto cego da retina” (FREUD, 2014, p. 305).

como sucessor do pai falecido” (FREUD, 2014, p. 309). Essa conclusão permitia divergir claramente os conceitos de *recalque* e *desmentido*, forçando-nos a reconhecer a diferença estrutural entre a neurose e a perversão.

É nesse contexto que entra em cena o conceito de *clivagem do Eu*, já mencionado no texto de 1927, mas será precisamente trabalhado onze anos mais tarde, em 1938. Na “Nota do editor inglês” (FREUD, 1996, p. 291), menciona-se que os processos do Eu vinham ocupando Freud em seus últimos trabalhos escritos, incluindo a noção de *rejeição* (*Verlugnung*), que tem como consequência uma divisão do ego, também traduzido como clivagem do Eu.

O texto de 1938 constitui uma importante parte da teoria metapsicológica do aparelho psíquico desenvolvida por Freud durante sua vida. Bem no início do artigo, o psicanalista resgata a — já discutida no texto de 1927 — habilidade da criança de reconhecer o conflito e realizar a escolha subjetiva por um caminho dúbio: identificar e legitimar a ameaça de castração e resolvê-la por meio de uma operação de desmenti-la e, com isso, ocultar para a si a causa da angústia (FREUD, 1996, p. 293).

Freud aponta no Eu uma função sintética, qual seja, a síntese entre admitir as exigências de satisfação pulsional do Isso e de internalizar o princípio de realidade imposto pela cultura, supervisionado pela instância do Supereu. O Eu, nesse formato, aparece como uma unidade heteróclita, que medeia uma estrutura de contradições lideradas pela satisfação da pulsão e a necessidade de renunciar em favor das imposições sociais, marcadas pela proibição da satisfação dos desejos individuais, funcionando como uma espécie de instância mediadora.

É nesse conflito egóico que, em função de preservar o desejo, o sujeito desmente a ameaça de castração, e, com isso, o Eu se divide internamente a fim de tomar dois caminhos diferentes e produzir o sintoma do fetiche. Freud estampa nessa clivagem o caráter habitual da operação do desmentido, permitindo a seguinte conclusão: em situações sociais — onde são exasperadas as possibilidades de padronização normativa atualmente —, o Eu torna-se mais factível à convivência de estruturas contraditórias, de maneira mais “flexível” (SAFATLE, 2015, p. 104) internamente a essa instância psíquica.

A reflexão clínica a que Freud se propõe leva-nos a um estudo da patologia psíquica, evidenciado nas sociedades modernas. A fórmula do desmentido fetichista “Eu sei bem, mas mesmo assim...” (SAFATLE, 2015, p. 109) é representada no registro individual-psíquico, constituindo uma inversão da máxima “Eles não sabem (...), mas o fazem” (MARX, 2017, p. 149), que se refere ao âmbito macro, i.e., social-econômico. No capítulo a seguir investigaremos o problema marxista do fetichismo da mercadoria, a fim de examinar essa face

objetiva como produto coletivo, onde as semelhanças estruturais ao estudo freudiano “nos auxilia a pensar modalidades de retorno do conceito de fetichismo ao campo da cultura” (SAFATLE, 2015, p. 109).

CAPÍTULO 2: O FETICHISMO DA MERCADORIA SEGUNDO MARX

A exposição de Marx é inspirada no método dialético hegeliano, mas como o autor mesmo diz, é “exatamente o seu oposto” (MARX, 2017, p. 90). A dialética deve ser capaz de apreender os processos em constante transformação, pois ela “não se deixa intimidar por nada e é, por essência, crítica e revolucionária” (MARX, 2017, p. 91); desse modo, seria possível chegar ao núcleo duro das relações sociais e do movimento por elas representado. O dinamismo e a circulação do capitalismo sempre causaram certo deslumbre em Marx, pois são essas as características que permitem a permanência do valor e o não depauperamento do sistema (HARVEY, 2013, p. 22).

No prefácio da primeira edição de *O Capital*, Marx exprime a necessidade de iniciar sua exposição através do conceito de mercadoria, pois analisá-la constitui uma forma lógica essencial para permitir a evidenciação de outros aspectos da forma social, que a legitimam. Autores-chave para o estudo da economia, lidos por ele até então, como David Ricardo e Adam Smith, discorriam livremente sobre o dinheiro e o valor, sem se aprofundarem na importância do conceito de mercadoria para a construção daqueles dois conceitos. “A forma de valor, cuja figura acabada é a forma-dinheiro, é muito simples e desprovida de conteúdo” (MARX, 2017, p. 78). O objetivo de Marx nessa obra é mais fecundo: investigar o modo de produção capitalista, as relações de produção adjacentes e sua circulação.

Neste capítulo iremos focalizar as relações de produção capitalistas, sendo imprescindível para este trabalho e para a fundamentação do trabalho investigativo da Teoria Crítica ressaltar a importância da tese marxiana do fetichismo da mercadoria, constatando o que lhe serve de ponto de partida e de apoio. Afinal, “a teoria do fetichismo é, *per se*, a base de todo o sistema econômico de Marx, particularmente de sua teoria do valor” (RUBIN, 1987, p. 19).

2.1 Os fatores constituintes da mercadoria: valor de uso e o valor de troca

O início da exposição pela mercadoria revela o desejo marxiano de possibilitar ao proletariado compreender a sua leitura de mundo, pois, como aponta Harvey (2013, p. 26), lidamos com ela cotidianamente e são essenciais para nossa existência, referindo-se a um dos fatores da mercadoria: o valor de uso, que possui a capacidade de transformar o nosso mundo e nosso modo de viver, apesar de ser algo externo a nós.

Relativo à utilidade, Marx aponta dois planos concomitantes: “o da qualidade e o da quantidade” (MARX, 2017, p. 113). O primeiro, para ser consolidado, deve passar por uma espécie de chancela, uma determinação social para ser garantido. Uma mercadoria só pode revelar seus múltiplos aspectos através de um ato histórico e, de acordo com Marx (2017, p. 114), “o mesmo pode ser dito do ato de encontrar as medidas sociais para a quantidade das coisas úteis”. Portanto, a utilidade de algo lhe concede um valor de uso, proporcionado por suas propriedades e por sua pressuposta “determinidade quantitativa” (MARX, 2017, p. 114), pois o momento do valor se consuma apenas no ato do uso.

As mercadorias, no entanto, transitam de mão em mão, gerando um movimento que “aparece” como “algo acidental e puramente relativo” (MARX, 2017, p. 114), enquanto parece existir um valor de troca imanente à mercadoria, ou seja, “há algo que faz com que todas as mercadorias sejam comensuráveis na troca” (HARVEY, 2013, p. 27). Aí se difere o valor de troca do de uso, pois aquele é apenas a forma como se manifesta o valor, um conteúdo diferente do produto em si (MARX, 2017, p. 115).

Na equação proposta por Marx, há uma igualdade na troca, em que a quantidade de algo é trocada por outra dada quantidade de uma segunda coisa, “1 *quarter* de trigo = *a* quintais de ferro”¹⁷ (MARX, 2017, p. 115). Essa equação desvela como ambas são equivalentes a uma terceira, e, portanto, cada uma das duas deve ser, na proporção em que se denomina valor de troca, redutível a essa terceira.

No valor de uso, as propriedades físicas da mercadoria importam porque lhes conferem utilidade. Já no valor de troca ocorre a abstração do valor de uso, pois se nega a diferença qualitativa das utilidades e se afirma uma igualdade entre mercadorias diferentes.

Como valores de uso, as mercadorias são, antes de tudo, de diferente qualidade; como valores de troca, elas podem ser apenas de quantidade diferente, sem conter, portanto, nenhum átomo de valor de uso. (MARX, 2017, p. 116)

Esse “algo em comum”, apesar da diferença qualitativa, é considerado por Harvey (2013, p. 27) um salto, *a priori*, no qual Marx aponta todas as mercadorias como produtos do trabalho humano (MARX, 2017, p. 116). Essa formulação incorpora o conceito de abstração do trabalho, pois abstrair do valor de uso significaria abstrair-se também de seus componentes, incluindo o trabalho para a sua produção. Assim, todas as qualidades sensíveis da mercadoria (sua utilidade, seu material etc.) são apagadas, bem como o dispêndio de trabalho necessário e determinado para produzir (seja manufaturado, seja feito pelo

¹⁷ Antigas unidades de medida utilizadas por Marx, sendo *quarter* uma medida inglesa exclusiva para cereais e *quintais* equivale a 50 quilos a unidade.

maquinário etc.), sobrepondo todos os trabalhos indistintamente, gerando um trabalho humano abstrato (MARX, 2017, p. 116).

Ao descrever essa fluidez do sistema capitalista, o modo corrente de escamotear as formas concretas, materiais, Marx concebe o modo de manutenção e, ao mesmo tempo, de constante reformulação desse sistema. Harvey (2013, p. 28) aponta no valor ocultado, como uma “objetividade fantasmagórica”, a forma de tornar as mercadorias comensuráveis e operantes no valor de troca. Com isso, quando o produto aparece para ser consumido, não é possível mensurar o trabalho humano embutido nele ou quais os elementos materiais utilizados, mas sim o seu valor de troca, pois já está autonomizado, incorporado ao sistema. Essa categoria de valor (de troca) é, por definição, o produto das relações sociais e, portanto, metafísica, não concreta. Nesse momento, Marx introduz um conceito fundamental para a crítica do capitalismo, qual seja, o tempo de trabalho socialmente necessário para produzir uma mercadoria (MARX, 2017, p. 117), que não pode ser mensurado pelas frações reais de tempo de sua produção. “A força de trabalho conjunta da sociedade, que se apresenta nos valores do mundo das mercadorias, vale aqui como única força de trabalho humana, embora consista em inumeráveis forças de trabalho individuais” (MARX, 2017, p. 117). Apesar de serem salientadas como individuais, é possível mensurá-las como a mesma forma de trabalho indistinta, na medida em que atuam como uma força de trabalho social média, requerida “para produzir um valor de uso sob as condições normais para uma dada sociedade e com o grau social médio de destreza e intensidade do trabalho” (MARX, 2017, p. 117). Dessa forma, é essa quantidade de trabalho socialmente necessária que produz um valor de uso determinante para a grandeza de valor.

Às vezes parece que, pelas características já mencionadas, a mercadoria é qualquer coisa portadora de utilidade social. No entanto, Marx explica como o processo de formação da mercadoria é ostensivamente mais profícuo. Uma coisa pode ter valor de uso, satisfazendo alguma necessidade humana, sem necessariamente ser valor, pois não é quantificada pelo trabalho, como o ar, a terra virgem etc. (MARX, 2017, p. 118). Para produzir uma mercadoria deve-se, além de portar valor de uso, fornecer esse valor para outrem, um valor de uso social (*ibid.*, p. 119).

A característica central da mercadoria é ser mediada pelo processo de troca, ser transferida a outros para servir de valor de uso, pois nada pode ser valor sem ter uso objetivo. Rubin atenta para a produção do valor tomada de modo natural para os autores da economia clássica, como Smith e Ricardo. O comentador assume o ponto de vista do conceito de valor existir apenas como expressão da sociedade, em que o indivíduo só subsiste enquanto

produtor de valor de troca (RUBIN, 1987, p. 11). Nessa análise, os conceitos de valor de uso e valor de troca são interdependentes, e as relações entre eles que interessam a Marx.

2.2 A função social das coisas

Ao lançar a noção de função ou forma social, Marx nota que o aparato capitalista ludibria o indivíduo, fazendo-o transformar categorias econômicas reificadas¹⁸ em bases objetivas de pensamento, concernente às relações de produção entre os homens (RUBIN, 1987, p. 20). De acordo com Rubin, a economia política marxiana se encarrega exatamente da atividade de trabalho humano, retratada na sua forma social através das relações de produção entre as pessoas no processo produtivo (RUBIN, 1987, p. 15 e 44).

A sociedade mercantil formaliza o indivíduo como mero possuidor de mercadoria, malogrando suas particularidades. Essa sociedade, com um modo de produção historicamente determinado, qual seja, o capitalista, regula os vínculos de mercado através da troca de bens. O trabalho, sendo um bem até então privado, passa a ser governado como coletivo, tornando ausente a regulação social direta da atividade de trabalho. Nesse argumento, há duas preocupações envolvidas: o modo de produção (relações de produção entre os homens) e o modo de circulação (a troca).

A produção e a troca são categorias indissociáveis para a noção fulcral de reprodução no modo capitalista. A troca de bens é a forma social e indispensável do processo de reprodução, e deixa seu carimbo específico na produção direta através da necessidade de circulação de bens gerada pelo mercado. Isso significa “que a atividade produtiva de um membro da sociedade só pode influenciar a atividade produtiva de outro membro através de coisas” (RUBIN, 1987, p. 24), criando um sistema de dependência mútua. Pode-se então dizer que, ao produzir mercadorias, o sujeito necessariamente produz valor de troca (SAFATLE, 2015, p. 111). Desse modo, Marx (2017, p. 148) defende que “somente no interior de sua troca os produtos do trabalho adquirem uma objetividade de valor socialmente igual, separada de sua objetividade de uso, sensivelmente distinta”, pois, como vimos anteriormente, na troca, o valor de uso é abstraído em sua diferença qualitativa.

Na dança do modo de circulação, são atribuídas às mercadorias propriedades sociais específicas, fazendo com que não somente elas ocultem as relações de produção, como também esse encobrimento sirva de elo entre as pessoas em sua atomização. Rubin (1987, p.

¹⁸ Esse conceito será mais aprofundado no item 2.4 deste trabalho.

24-25) ressalta que o fato de a mercadoria ocultar as relações de produção ocorre precisamente porque elas, as relações entre os homens, só se realizam sob a forma de relação entre as coisas.

É indispensável notar, portanto, que as relações sociais de produção entre os homens não são “simbolizadas” pelas coisas, mas são realizadas através delas (RUBIN, 1987, p. 26). Marx, assim, aponta um “duplo caráter do trabalho representado nas mercadorias”¹⁹: elas possuem o aspecto material, pois precisam existir objetiva e realmente para ser mercadoria; e o aspecto funcional, sendo representada pelo modo como elas aparecem, na forma social de relação entre as coisas. Isso dá origem ao fetichismo da mercadoria e, conseqüentemente, faz com que as relações tomem uma forma coisificada (reificada), ou seja, na economia mercantil as relações sociais de produção assumem “formas objetivas” e, impreterivelmente, essas relações não têm a possibilidade de serem expressas senão através de coisas, tomando, portanto, forma de coisas.

2.3 O conceito de fetichismo da mercadoria: a deturpação da relação entre pessoas e coisas

Nesta seção, nossa tarefa é apontar a centralidade do conceito de fetichismo na teoria marxiana, trabalhado principalmente a partir da subseção “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, da segunda edição de *O Capital*. Apesar de a palavra “fetichismo” já ter sido citada outras vezes nas obras de Marx, somente nos *Grundrisse*, textos escritos pelo autor ao longo de 1857-58, o termo aparece com seu sentido posteriormente aclarado nesse item de *O capital*, relacionado ao modo de fazer dos economistas:

O materialismo tosco dos economistas, de considerar como qualidades naturais das coisas as relações sociais de produção dos seres humanos e as determinações que as coisas recebem, enquanto subsumidas a tais relações, é um idealismo igualmente tosco, um fetichismo que atribui às coisas relações sociais como determinações que lhe são imanentes e, assim, as mistifica. (MARX, 2011, p. 575)

Não obstante, é somente na última subseção do capítulo “A Mercadoria” que o autor irá atribuir essa especificidade à mercadoria.

A afirmação que fundamenta toda a exposição sobre o conceito de fetichismo é feita logo no início da subseção, definindo a mercadoria como “plena de sutilezas metafísicas e caprichos teológicos” (MARX, 2017, p. 146). A escolha da palavra *fetichismo* revela a

¹⁹ Esse é o título do item 2, capítulo 1: A mercadoria, no livro *O Capital* (MARX, 2017, p. 119).

intuição de Marx ao conseguir enxergar relações entre pessoas por detrás das relações entre coisas, como uma ilusão da consciência humana (RUBIN, 1987, p. 19), algo mágico, além do sensível.

Afirmada a objetividade do valor de uso, são retratadas duas características intrínsecas: a satisfação de necessidades humanas por meio das propriedades materiais do objeto, e o fato de ser produto do trabalho humano. Em seguida, assegura que “o caráter místico da mercadoria não resulta (...) de seu valor de uso” (MARX, 2017, p. 146). Note-se a idiosincrasia da mercadoria como “coisa sensível-suprassensível” (MARX, 2017, p. 146), ou seja, possui valor de uso e, com isso, certo caráter de objetividade, mas está além dessa particularidade, manifestando uma qualidade social. Elas se enquadram, portanto, numa característica metafísica por possuir uma conotação de valor puramente abstrato, pois o que faz de um objeto mercadoria é a sua propriedade de valor de troca, apesar de sua denotação sensível de uso, possuindo, então, propriedades extra-sensoriais (RUBIN, 1987, p. 19). “O resultado é que nossa relação social com as atividades laborais dos outros é dissimulada em relações entre coisas” (HARVEY, 2013, p. 47).

Como já foi analisado anteriormente, o conceito de “tempo de trabalho socialmente necessário” implica que “tão logo os homens *trabalhem* uns para os outros de algum modo, seu trabalho também assume uma forma social” (MARX, 2017, p. 147). Remetendo a essa forma social como uma massa amorfa de trabalho indiferenciado, o valor do dispêndio de tempo socialmente necessário se iguala, portanto, ao valor do produto gerado por ele, assumindo uma forma de grandeza de valor. Jappe (2014, p. 19) nota uma espécie de “virada” no que concerne ao trabalho: o concreto, necessário e objetivo torna-se o seu contrário, trabalho abstrato e indiferenciado; indicado como privado para a produção de algo para si, o trabalho toma uma forma imediatamente social. Dito de outro modo, “manifesta assim que, no seio desse mundo das mercadorias, é o caráter universalmente humano do trabalho que constitui o seu caráter especificamente social” (JAPPE, 2014, p. 19). É desse modo que “finalmente, as relações entre os produtores, nas quais se efetiva, aquelas determinações sociais de seu trabalho, assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho” (MARX, 2017, p. 147).

O caráter misterioso da mercadoria é atribuído ao fato de ela refletir aos homens as particularidades sociais do trabalho como singularidades objetivas dos produtos finais, e isso acaba por se naturalizar²⁰. Assim, ela passa a refletir “também a relação social dos produtores

²⁰ Nos *Grundrisse*, Marx aponta o sujeito como reduzido a mero trabalhador, retratando o seu modo de operar sob a égide de um “sujeito automático” dirigido pelo capital (MARX, 2011, p. 21).

com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores” (MARX, 2017, p. 147), tornando o produto final do trabalho uma *coisa social*. O enigma das mercadorias, portanto, advém de sua própria forma e, de modo preliminar, explanamos sua característica metamórfica, por intermédio dos seguintes passos: 1) diferentes trabalhos assumem a forma material da igual objetividade de valor dos produtos do trabalho, através da abstração necessária ao modo de produção capitalista; 2) o tempo de trabalho, aquele socialmente necessário, assume a forma de grandeza de valor desses produtos; 3) as relações entre os produtores são modificadas ao se aparentarem como uma relação social entre os produtos do trabalho.

Essa tripla metamorfose é, de certo modo, atada a um desvario teológico, em que as relações se transmutam magicamente e se incorporam ao objeto, ao invés de denunciar uma relação deturpada entre pessoas. David Harvey (2013, p. 47) ressalta que é essa forma de “relação entre coisas” a condição própria do fetichismo de se aderir aos produtos do trabalho, impossibilitando a hegemonia do valor de uso tão logo são fabricadas como mercadorias. Torna-se inevitável retomar a aproximação com os artifícios religiosos, em que as figuras ditas sagradas parecem dotadas de vida própria aos olhos de seus adoradores, como se não fossem as próprias relações religiosas entre os humanos as transferidoras desse poder (MARX, 2017, p. 148). É dessa forma que o fetichismo se apresenta no modo de produção capitalista, como uma condição necessária. Realmente, o percebido no produto comprado são suas características de utilidade, dissimulando as relações sociais. A semelhança entre essas duas formas de dominação é o fato de ambas serem criações do homem; a religião pela própria cabeça, a mercadoria pelas suas próprias mãos (MARX, 2017, p. 697).

Isso acontece porque os produtores só travam contato social por intermédio da troca dos seus produtos de trabalho, tornando-as mercadorias. Sendo assim, há um predomínio da coisa, do objeto fabricado, sobre o homem que o fabrica, tornando-se uma forma que aparenta ser imediata e perpetua todas as esferas da vida na sociedade capitalista. A intenção marxiana era deixar claro que a relação de valor dos produtos finais do trabalho em que a mercadoria é representada, não possui nenhuma relação “com sua natureza física e com as relações materiais” (MARX, 2017, p. 147), o que fortalecia o teor metafísico da mercadoria. O fetichismo, então, é uma condição inexorável do modo de produção capitalista, devido ao seu duplo movimento, apesar de *aparecer* exatamente como um produto no supermercado, feito para nos alimentar, por exemplo, mascara as relações sociais empregadas no processo de produção, tornando-os obsoletos (HARVEY, 2013, p. 49).

Devido a isso, o caráter social específico do trabalho privado aparece no terreno da troca mercantil de modo indiferenciado e totalizante, causando certa opacidade social. Fleck atenta para o fato de o capitalista não produzir mais mercadorias de seu segmento por acreditar em uma necessidade daqueles produtos, mas pelo contrário, é incentivado a fabricar massivamente para os sujeitos consumirem sem freios:

A principal consequência prática desta opacidade social é que há uma inversão da finalidade da produção. Se os homens até então, de modo geral, trabalharam fabricando produtos visando ao seu consumo (isto é, visando ao valor de uso; que criassem também valor de troca era algo quase acidental), no capitalismo, e esta é uma das suas características específicas, a finalidade da produção é, em primeiro lugar, a criação de mais valor (ou seja, valor de troca, que produzam ao mesmo tempo valor de uso é contingente, casual). Muito embora o trabalhador, parte integrante do sistema produtivo, participe deste processo visando à sua subsistência, o consumo, ele produz, mesmo se um serviço, algo que resultará, ao dono do capital, em um maior montante de dinheiro. (FLECK, 2012, p. 151)

Um outro modo de elucidar o caráter enigmático da mercadoria é a potência do valor de troca de convergir todo e qualquer produto do trabalho num *hieróglifo social* (MARX, 2017, p. 149). Um hieróglifo corresponde a uma unidade ideográfica fundamental do sistema de escrita do antigo Egito, configurado numa figura ou símbolo, diferente de como se apresentam as letras do alfabeto latino. Com isso, a ideia central deste argumento corresponde a uma codificação do produto final do trabalho, de modo que os homens deveriam tentar desvendar o segredo do artefato produzido por eles mesmos. Remetendo de forma análoga ao mito grego da Esfinge, onde a criatura mística lança a Édipo um enigma, os indivíduos no modo de produção capitalista não conseguem desvendar o enigma da mercadoria, não são capazes de ler o *hieróglifo* e, portanto, se veem à mercê de sua fúria.

O conceito de fetichismo realça o fato de o capitalismo exercer sua soberania não somente na dominação de classes, mas sobre uma sociedade integralmente governada por abstrações reais e anônimas (JAPPE, 2014, p. 20), provenientes dos mecanismos portadores de recursos econômicos superiores. Em seu nível mais profundo, a especificidade da troca subsume todas as relações sociais engendradas na sua produção e circulação, ou seja, a interação humana passa a possuir a forma de movimento das coisas, em que os produtores não mais as controlam, mas elas próprias se encontram no controle (MARX, 2017, p. 150). Em vista disso, o fetichismo que se funde às mercadorias engana por sua aparente objetividade das funções sociais do trabalho, escamoteada pela predominância do valor de troca, em que Marx aponta

Se as mercadorias pudessem falar, diriam: é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que nos diz respeito reificadamente é o nosso valor. Nossa própria circulação como

coisas-mercadorias é a prova disso. Relacionamo-nos umas com as outras apenas como valores de troca. (MARX, 2017, p.157-8)

e ainda acrescentaríamos, *relacionamo-nos também desse mesmo modo com os homens*, em que o valor de uso se dá de forma imediata entre a coisa e o homem, entretanto, o valor de troca se dá apenas num processo social.

2.4 A reificação das relações de produção entre os homens: implicações sociais do fetichismo da mercadoria

O desenvolvimento da atividade do trabalho admite dois tipos de interações de remodelagem: o das forças produtivas da sociedade, que dizem respeito ao modo como o homem atua na natureza; e o das relações de produção entre as próprias pessoas, em que se estrutura o processo social de produção (RUBIN, 1987, p. 13). Há uma correspondência íntima entre as questões materiais e o modo como são formadas socialmente, explicado por Marx como “uma particular relação entre o processo técnico-material e sua forma social na economia mercantil” (RUBIN, 1987, p. 27), configurando a totalidade das relações de produção humanas.

O valor da mercadoria se constitui na transferência de produtos, geralmente em dois atos: compra e venda. Essa é a relação fundante básica da sociedade mercantil, em que se transforma uma relação social em uma transação privada (de troca entre determinadas pessoas voluntariamente), pois numa sociedade capitalista os indivíduos são necessariamente “possuidores de mercadoria” (RUBIN, 1987, p. 33), o que nos permite o entendimento de indivíduos singulares, no ato da transferência de coisas, reduzir-se a tão somente isso, metamorfoseando uma relação entre pessoas numa relação entre os produtos em si (RUBIN, 1987, p. 30). Marx explica a objetividade de valor, mostrando como ela é exclusivamente social e, portanto, só se manifesta numa relação social entre mercadorias (MARX, 2017, p. 125), podendo também se exprimir dessa forma a metamorfose.

Esse é o salto dado pela análise marxiana: diferentemente dos economistas clássicos anteriores, o autor mostra que o indivíduo só existe enquanto produtor de valor de troca, indicando como essa produção já inclui em si a coerção do indivíduo, pois a atividade particular de cada sujeito produtor só possui reconhecimento à medida que é sancionada pela troca, ou seja, o trabalho concreto angaria a possibilidade de ser discernido como trabalho social (RUBIN, 1987, p. 11).

A proliferação da troca como modo hegemônico de organização capitalista indica uma das principais consequências sociais do fetichismo: a concepção de liberdade proposta pela corrente econômica liberalista. Ao problematizar essa noção, Harvey (2013, p. 50) revela que “a liberdade de mercado não é liberdade, é uma ilusão fetichista”, pois estamos condicionados aos ditames impostos pelo capitalismo e às demandas criadas por ele, de modo que se pode fabricar algo extremamente útil e belo, mas não havendo qualquer possibilidade de troca, o item não terá valor algum. Assim sendo, o fetichismo não é algo que se pode facilmente desvencilhar através do conhecimento; a crítica diagnostica esse caráter, mas suas entranhas estão firmemente enraizadas na estrutura interna do modo de produção capitalista, “por isso, todo o misticismo do mundo das mercadorias, toda a mágica e a assombração que anuviam os produtos do trabalho na base de produção de mercadorias desaparecem imediatamente, tão logo nos refugiemos em outras formas de produção” (MARX, 2017, p. 151).

As relações de produção diretas, mediadas pela troca entre as pessoas tangente aos aspectos objetivo-materiais (RUBIN, 1987, p. 31) respectivos ao movimento das coisas dentro do processo material de produção, conduzem a uma “reificação” das relações de produção entre as pessoas, resultado proveniente do fetichismo da mercadoria. Diretamente ligado ao conceito de reificação das relações, está o conceito de personificação das coisas, como expõe Rubin:

Na medida em que a propriedade sobre coisas é uma condição para o estabelecimento de relações de produção diretas entre as pessoas, parece que a coisa mesma possui a capacidade, a *virtude*, de estabelecer relações de produção. Se essa determinada coisa dá a seu proprietário a possibilidade de manter relações de troca com qualquer outro proprietário de mercadorias, então a coisa possui a virtude especial de intercambialidade, ela tem “valor”. (RUBIN, 1987, p. 34-5)

O método materialista-dialético marxiano nos mostra a relação entre as coisas desenvolvida de uma forma continuada e recorrente, em que um vínculo produzido é resultado de um anterior, e, de certo modo, causa do seguinte. A partir daí, pode-se consumir uma dependência da forma social das coisas, qual seja, o modo como elas aparecem, as relações de produção entre as pessoas. A mercadoria, então, além do seu valor de uso e de “desempenhar uma função técnica no processo de produção material” (RUBIN, 1987, p. 35), tem o papel de vincular pessoas, exercendo uma função social.

Isto culmina no processo de reificação, um conceito amplamente difundido por Lukács²¹ e, de certa forma, substituído pelo que Marx nomeou em sua obra como alienação.

²¹ Cf. LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Bottomore entende essa proposta e descreve o conceito de reificação, no *Dicionário do pensamento marxista*, como:

É o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações humanas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista. (BOTTOMORE, 1988, p. 494-5)

De acordo com a interpretação de Anselm Jappe (2014), o conceito de alienação apresenta algumas intempéries para seguir em frente, enredado pelo viés marxista: 1) o termo era empregado imprecisamente e desconforme por diversos profissionais das ciências sociais (incluindo De Brosses, Binet e Freud²²), reduzindo sua implicação a um mal-estar gerado pela sociedade industrial e pelo fato de fazer sentir-se um estranho nesse contexto; 2) na própria palavra “alienação” há uma dificuldade de tradução, podendo gerar um discurso tipicamente racista, como foi o caso da Alemanha nazista, cito:

[...] em seu equivalente “extrusão” (*Entäußerung* de que fala Hegel), encontra-se, linguisticamente, uma aversão pelo que é “estrangeiro”, ou “de fora”. Em alemão, *Entfremdung* (alienação) soa quase como *Überfremdung* (perder o seu caráter próprio por causa da presença maciça de estrangeiros). (JAPPE, 2014, p. 9)

E, ainda, 3) referenciado a uma essência originária, supostamente perdida pelo homem (Jappe, 2014, p. 10).

De todo modo, a tradução mais adequada seria “reificação”, pois carrega uma aversão sob as coisas, e não a pessoas. Na subseção 4 do primeiro volume de *O capital*, reificação aparece como a formulação mais apropriada:

A estes últimos [os produtores], as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações *reificadas* entre pessoas e relações sociais. (MARX, 2017, p. 148, grifo nosso)

Marx, em sua *Contribuição à crítica da economia política* (2008), atesta seu argumento de que há uma “mistificação” realizada no decurso da vida cotidiana. É a rotina a responsável por fazer parecer trivial e vulgar as relações sociais, as quais assumem a forma de objetos, fazendo essas relações aparentarem ser mediadas por coisas (RUBIN, 1987, p.72). Desta forma, há um empedramento, uma “materialização”, e, portanto, coisificação, das

²² Autores das ciências sociais estudados no capítulo 1, com formulações anteriores e posteriores, porém completamente adversas a Marx.

relações sociais, ganhando certa fixidez no modo de produção capitalista. Apesar de parecerem relações externas e vindas de coisas, elas são internas à estrutura da economia mercantil.

Vários comentadores, como Jappe (2014, p. 15), Safatle (2015, p. 115), Postone (2014, p. 178), e, inclusive o próprio Marx (2017, p. 148), marcam o princípio basilar do duplo caráter social do trabalho na consolidação do fetichismo, enquanto atributo primordial do funcionamento mercantil. Desse modo, o que permanece do consumo dos produtos do trabalho abstrato é a impossibilidade de qualquer reconhecimento de singularidade dos sujeitos consumidores — e até mesmo produtores — nas mercadorias. O fetichismo não se manifesta, então, como um fenômeno, mas sim como um processo, promovendo uma alienação específica, pois o trabalho, tanto seus produtos quanto sua produção, objetiva as relações sociais necessárias nos processos. Safatle (2015, p. 115) arremata: “no consumo, fetichizamos não os objetos, mas o processo ‘fantasmagórico’ que nos permite destruir a materialidade de todo objeto singular e de todo sensível em geral”.

2.5 A tentativa de esclarecimento por trás da teoria marxiana: o indivíduo enquanto mercadoria

Parte do problema se dá pelos próprios indivíduos serem marcados como mercadoria, e também pelo trabalho humano ser fetichizado. Desse modo, Harvey aponta que “ao introduzir o conceito de fetichismo, Marx mostra que o valor naturalizado da economia política clássica dita uma norma: se obedecermos cegamente a essa norma e reproduzirmos o fetichismo da mercadoria, fecharemos as portas para as possibilidades revolucionárias. Nossa tarefa é, ao contrário, questioná-la” (HARVEY, 2013, p. 53).

A tarefa referida no trecho indica a necessidade de se consumir a evolução do esclarecimento. Como vimos, o fenômeno do fetichismo ocorre justamente onde os indivíduos encontram-se isolados, pois enquanto produtores separados devem ser reduzidos a uma medida comum, concernente à maioria massificada,

[...] para poder trocá-las e formar uma sociedade, o valor, o trabalho humano abstrato e o trabalho “universalmente humano” (isto é, não específico, não social, o puro dispêndio de energia sem relação com os seus conteúdos e consequências) sobrepujam o valor de uso, o trabalho concreto e o trabalho privado. (JAPPE, 2014, p. 19-20)

Fleck (2012, p. 144) discute as influências deste conceito marxiano no avanço da teoria crítica, como se, intencionado a corrigir uma visão deturpada do mundo, Marx desejava

apontar elementos fetichistas na sociedade para conduzir o indivíduo a criticar-se enfaticamente, e, por fim, poder afirmar algo com superioridade através da razão, do esclarecimento. “O objetivo não é a igualação mas a superação. Criar uma sociedade civilizada, tornar a sociedade pretensamente esclarecida em uma sociedade esclarecida de fato. Mas, para isto, reconhecer o entrelaçamento do fetichismo na civilização é somente o primeiro passo” (*ibid.*, p. 144).

De acordo com a análise de Fleck, Marx sugere, então, a própria modernidade ser carregada de elementos fetichistas, tolhendo a efetivação do próprio esclarecimento. Assim, é possível observar uma confluência com a obra *Dialética do esclarecimento* (2006), de Adorno e Horkheimer, pois denuncia um caráter antagônico: possui um vasto potencial emancipatório e libertador, mas também mecanismos repressivos, impedindo essa efetivação (FLECK, 2012, p. 145). A legitimação desse duplo caráter porta consigo a capacidade de potencializar a crítica ao esclarecimento a partir dele próprio, uma crítica imanente, interna, como veremos doravante.

Aqui se faz necessária a retomada da aproximação entre a crítica do capitalismo e a crítica da religião, como supracitado. Fleck aponta as crenças subjetivas dos homens como objetivadas de algum modo (através de costumes ou imposições institucionais), interditando uma relação racional com o mundo e permitindo aos homens se tornarem seres autônomos, conscientes de sua atuação social (FLECK, 2012, p. 152). De modo ímpar, Marx delinea o vínculo com o “desencantamento do mundo” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 17), no sentido de racionalização, necessário ao ordenamento social proposto pelo capitalismo, apesar de realizar o processo reverso, fetichizando o mundo para, assim, fortalecer as relações ocultadas e irracionais.

CAPÍTULO 3: ABORDAGENS INICIAIS DE ADORNO SOBRE O FETICHISMO CULTURAL E A *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

Para delinear o cenário de surgimento dos principais textos que serão abordados neste capítulo, apresentaremos um breve panorama da Teoria Crítica. Em meio a um contexto histórico-político delicado na Alemanha, na primeira metade do século XX, em que um líder de extrema-direita é eleito legitimamente e deu início à ascensão do nazismo, causando terror na Europa e apreensão em todo o mundo, surge um movimento convocando a se questionar sobre a capacidade crítica dos indivíduos, inseridos em uma sociedade capitalista que ditava a vida econômica e, conseqüentemente, papéis sociais que encaixassem em seu sistema. Reinterpretando conceitos marxianos e de diversas áreas do saber, a Teoria Crítica da Sociedade emerge na Alemanha composta por um grupo de intelectuais, passando por Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse, entre outros.

Felizmente — poucas décadas após o advento das grandes empresas de mercantilização da cultura — surgiu (...) um grupo de intelectuais alemães que forneceu os fundamentos teóricos para a crítica desse empreendimento a partir de valores humanísticos advindos do que há de melhor na filosofia europeia. Os intelectuais em questão lançaram as bases para a constituição de uma teoria social que, levando em consideração o contexto de seu surgimento, não se esconde atrás de uma suposta neutralidade científica e se posiciona claramente contra o processo de espoliação da humanidade que o capital vem protagonizando há alguns séculos — especialmente no tocante à utilização intensiva dos meios tecnológicos no sentido de desinformar e dessensibilizar, em benefício próprio, as legiões sempre maiores de despossuídos e ignorantes. (DUARTE, 2003, p. 8-9)

A partir desses estudos, a Teoria Crítica discute a organização dos indivíduos, as relações entre eles ditadas e manipuladas pelo capitalismo tardio — envolvendo as esferas que permeiam as relações sociais, como trabalho, arte, cultura, política, etc. — e o modo de constituição subjetiva, sendo tais estudos influenciados pelo fortalecimento da teoria psicanalítica freudiana à época. No capítulo 1, vimos que Freud aponta para o Eu como instância mediadora entre as pulsões irrefreadas do Isso e as leis rígidas do Supereu, sendo essas últimas incorporadas por meio de leis impostas externamente. Com isso, Freud tornou-se um pilar significativo para os autores desta tradição. A Teoria Crítica dedica-se a investigar as dissonâncias entre indivíduo e sociedade, lembrando-nos de que “a tarefa de uma teoria crítica é entender a natureza das relações antagônicas, antes de escondê-las ou dissimulá-las” (COOK, 1996, p. 1, tradução própria)²³.

²³ No original: “The task of a critical theory is to understand the nature of this antagonistic relationship rather than to conceal or occlude it”.

No capítulo 2, mostramos como o produto se torna mercadoria e a importância do fetichismo em nossa sociedade. O fetichismo da mercadoria promove a reificação dos sujeitos, contrastando com a perspectiva do progresso da razão no mundo moderno, orientando Marx a compará-lo ao fetichismo religioso, a crença no divino em detrimento do conhecimento. Jappe (2014, p. 23) nota que “‘desencantamento do mundo’ ou a ‘secularização’ não tiveram lugar verdadeiramente: a metafísica não desapareceu com as Luzes, mas desceu do Céu e se mesclou à realidade terrestre. É o que Marx diz quando denomina a mercadoria um ‘ser sensível-suprassensível’”.

Neste capítulo, analisaremos a importância de textos preliminares para a construção do conceito adorniano de fetichismo, escritos por outros autores da Teoria Crítica, além de uma leitura do capitalismo feita por uma parcela da Escola de Frankfurt — como é chamado o grupo de intelectuais alemães supracitados —, especialmente na obra *Dialética do esclarecimento* (2006), de Adorno e Horkheimer, delineando seus impactos na cultura.

3.1 Obras preliminares ao conceito de *fetichismo da mercadoria cultural* de Adorno

O contexto de surgimento de *O fetichismo na música e a regressão da audição* é bem delineado a partir de dois artigos produzidos por importantes autores da Teoria Crítica, quais sejam Herbert Marcuse (*Sobre o caráter afirmativo da cultura*, 1937) e Walter Benjamin (*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, 1935). Adorno reconheceu o valor dessas obras, e seu artigo *O fetichismo...* significa uma crítica a elas, as quais, de modo similar, possuem um papel fundamental na “construção dos pressupostos teóricos da Teoria Crítica da indústria cultural nos anos 40” (DUARTE, 2003, p. 30), dando uma base sólida para a confecção da DE.²⁴

O artigo de Marcuse examina a transformação do caráter da cultura na História, separando-a em dois momentos: na filosofia antiga e na época burguesa. No primeiro, o autor (1970, p. 49) descreve uma separação enfática entre o elevado, transcendente, e o material, necessário: “o indivíduo que faça depender o seu objetivo supremo, a sua felicidade, de tais bens, transforma-se num escravo dos homens e das coisas, que escapam ao seu domínio: prescinde da sua liberdade”. É esta separação que abre espaço para irromper o materialismo da classe burguesa e o regozijo da felicidade através das ofertas culturais, um como necessário e o outro como belo.

²⁴ A sigla DE será utilizada para as referências à *Dialética do esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 2006).

No segundo momento histórico, Marcuse (1970, p. 60) atenta para a relação de igualdade supostamente estabelecida pela tese: se a mercadoria (de necessidade “básica”) é imediata, logo a cultura e a apreciação do belo também devem ser. No entanto, a diferença de classes e de condições para garantir a obtenção dos meios de subsistência marca a contradição dessa suposta imediatidade, pois apenas uma pequena parcela da população “possui o poder de compra necessário para adquirir a quantidade de mercadoria indispensável para assegurar a sua felicidade”. A partir da ascensão da burguesia, a igualdade prometida às classes inferiores em troca do apoio no contexto pré-revolução foi, de certo modo, suprimida pela liberação do acesso às mais altas formas de manifestação cultural, chamada por Marcuse de “cultura afirmativa”. Esse conceito tem como característica fundamental a afirmação de “um mundo valioso, obrigatório para todos, que deve ser incondicionalmente afirmado e que é eternamente superior” (MARCUSE, 1970, p. 58). Isso marca a suposta e utópica isonomia entre as classes: ambas possuiriam igualmente acesso à cultura e à diversão. O argumento se baseia na criação do campo da cultura como “um reino de unidade e liberdade aparentes onde são forçosamente dominadas e apaziguadas as relações antagônicas da existência. A cultura afirma e oculta as novas condições da vida” (MARCUSE, 1970, p. 58), pois obscurece intensamente as condições de cada classe para alcançar esses meios, travestidos da premissa de que cada indivíduo consegue obtê-los por meio do próprio esforço, garantindo, assim, a satisfação de suas necessidades, sejam elas de lazer ou básicas. Marcuse, então, atenta para o construto estético servir como ingrediente basilar para a dominação como “elemento ideológico para a manutenção do *status quo*” (DUARTE, 2003, p. 21).

É necessário notar, no entanto, uma distinção entre arte séria e a produzida industrialmente, como o autor explicita ao decorrer do seu texto, tomando a arte como reprodução da felicidade no conjunto da vida social, como *medium* da beleza ideal, em contraste com a filosofia, cada vez mais desconfiada da esperança de felicidade, e também com a religião, que só admite a bem-aventurança em outra vida, que não a material (MARCUSE, 1970, p. 91).

O segundo artigo mencionado, publicado por Benjamin, focalizará a problemática da reprodução e recepção das obras, de modo semelhante ao que Marcuse faz em seu texto em relação à cultura e suas reverberações sociais. O primeiro problema analisado pelo autor é a autenticidade, seguido pelo conceito de “aura”. De acordo com Benjamin (1987, p. 167), em toda reprodução há um elemento omissivo, qual seja, “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”. Constituída pela história da obra, a autenticidade origina-se nas transformações que a obra sofre com o tempo, no momento de

sua criação e também em seu histórico de propriedade. A reprodutibilidade técnica, entretanto, tem uma qualidade própria, pois capta imagens inacessíveis ao olho humano com o uso de lentes poderosas, e consegue abarcar contextos impossíveis até mesmo para o próprio original, criando algo, desse modo, novo.

Adorno criticou severamente o princípio geral dessa análise em uma carta datada de 18 de março de 1936, ao comparar a obra reproduzida com a grande obra de arte:

(...) seria romântico sacrificar uma à outra, seja com aquele romantismo burguês que procura conservar a personalidade e mistificações que tais, seja com aquele romantismo anárquico que deposita fé cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico — do proletariado, que é ele próprio um produto da burguesia. Em certa medida, sou obrigado a acusar seu trabalho desse segundo romantismo. Você afugentou a arte de cada um dos recantos de seu tabu — mas *é como se temesse uma súbita irrupção de barbárie como resultado (...) e se resguardasse elevando o objeto temido a uma espécie de tabu inverso*. (ADORNO, 2012, p. 210, grifo nosso)

O aspecto combatido por Adorno é tomado como acentuando a perda do caráter autônomo da obra de arte ao ser reproduzida. Apesar de defender a autenticidade da reprodução em certa medida, Benjamin (1987, p. 170) traz à tona a destruição da aura, uma perda irreparável produzida por ela. A aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. O desejo de fazer a obra “ficar mais próxima” se dá por meio da incessante disseminação em massa dos produtos oferecidos, fato que intensifica ainda mais a necessidade da reprodução, confirmando sua transitoriedade e repetibilidade (BENJAMIN, 1987, p. 170).

Esse estado de coisas se elucida pelo confronto dos polos interiores à própria obra: o valor de culto e o valor de exposição. O primeiro se liga ao início da produção artística como tarefa da magia, ao caráter de segredo e de exclusividade da obra, mas, ao se inserir na sociedade capitalista, ela ganha cada vez mais valor de exposição, deixando de ter predominante o valor de culto.

Com o advento dos novos métodos de reprodução técnica da obra de arte, a sua possibilidade de ser exposta cresceu vertiginosamente: na fotografia, o valor de exposição começa a mandar para o segundo plano o valor de culto, mas ‘as dificuldades que a fotografia ocasionou à estética tradicional eram brincadeira de criança diante daquelas, com as quais o filme a esperava’. (DUARTE, 2003, p. 23)

A fotografia permite a exposição direta da imagem, e igualmente permissivas são as obras cinematográficas, que, além de necessitar da reprodução das imagens para gerar lucro, na segunda metade da década de 1930 adicionaram falas aos personagens, dispensando o esforço de reflexão dos espectadores, “calando” as massas por meio da reprodução das falas. No caso do filme, ainda é possível salientar que na destruição aurática está inclusa a

substituição da contemplação, exigente de concentração, por parte do espectador. A percepção da obra pelas massas é ocasionada, portanto, pelo “hábito, daquilo que ocorre de um modo que não exige esforço por parte do fruitor” (DUARTE, 2003, p. 27), considerando esforço, aqui, uma atenção concentrada, uma imersão na obra cinematográfica, que realmente não acontece na reprodutibilidade técnica massiva, por intermédio da qual o público é mero observador distraído, conduzido pela forte presença de um “narrador”. Markus (2006, p. 68) completa que Adorno concorda parcialmente com Benjamin ao se posicionar sobre a produção fílmica — especialmente no que tange à massificação hollywoodiana —, acrescentando o fato de o filme ser projetado continuamente na tela, determinando o conteúdo exibido até o final e, de certo modo, sendo aceito “sem resistência”, o que liquida a possibilidade de expor as contradições e conflitos, além de reduzir os acontecimentos a uma relação temporal abstrata de “antes” e “depois”.

Adorno propôs uma resposta a esses dois textos no artigo publicado em 1938, *O fetichismo na música e a regressão da audição*²⁵, cuja elaboração se deu junto ao *Princeton Radio Research Project*²⁶, e aborda a presença da música no contexto das emissões radiofônicas. Abordaremos, inicialmente, importantes bases teóricas da indústria cultural presentes na *Dialética do esclarecimento*, que, apesar de posteriores a *O fetichismo...*, oferecem um apoio sólido para a construção de nossa argumentação.

3.2 Esclarecimento e indústria cultural

Os termos “secularização” e “desencantamento do mundo” são evocados por Adorno e Horkheimer para retratar o movimento dialético da *Aufklärung*, traduzida por *esclarecimento* no sentido amplo da palavra: o de jogar luz ao que estava obscurecido, de vencer as trevas do domínio mítico-religioso. Diferentemente do Iluminismo — momento histórico de tomada do poder pela burguesia, em que se promovia o desejo de afirmar a liberdade através da razão —, o esclarecimento apontado pelos autores tem o objetivo de produzir a racionalização do mundo, do indivíduo e da soberania.

Que se trate de uma *dialética*, isso diz respeito à tese central: o esclarecimento “deve ser compreendido pelo fato de que não é apenas o que ele pretende ser, isto é, uma iluminação sobre o poder de compreender todas as coisas da natureza, pois ele também é uma recaída

²⁵ As referências retiradas do texto *O caráter fetichista da música e a regressão da audição* (ADORNO, 2000) estarão com a sigla FMRA.

²⁶ Para mais estudos acerca deste trabalho adorniano, ver LEVIN, T.; LINN, M. “Elements of a radio theory: Adorno and the radio research project”. *The musical quarterly*, Volume 78, Issue 2, p. 316—324, July 1994.

constante naquilo de que procura sair, ou seja, no mito” (FREITAS, 1999, p. 52). O movimento dialético carrega consigo a possibilidade de se tornar o seu contrário, levando Adorno e Horkheimer a propor que o próprio mito grego — considerado pelos autores como primordial — já seria esclarecimento, afinal, continha em si um modo de ordenar, ainda que de forma mística, a força ostensiva da natureza sobre o homem.

A humanidade, no ímpeto de se autoconservar, de se defender da fúria das forças naturais, foi “aprendendo a dominá-las pelo progressivo desvendamento racional de seus segredos” (DUARTE, 2010, p. 39). Entretanto, com a insuficiência de um conhecimento primário para consumir essa defesa, recorria à criação de forças místicas, de caráter divino em sua maioria. Duarte (2010, p. 39) aponta que com o desenvolvimento das ciências, do pensamento esclarecido, os mitos como ordenação explanatória dos fatos foram se tornando obsoletos, ultrapassados, como um tipo de obscurantismo, sendo essa percepção reforçada pelo movimento histórico do Iluminismo e levado a cabo pela ciência positivista. Quando esse movimento esclarecedor não partilha de uma postura crítica, reflexiva, há uma sujeição da humanidade à lógica dominante, que toma a forma de uma segunda natureza (DUARTE, 2010, p. 39), apresentando um caráter tão cego e opressor quanto o que a natureza antes detinha sobre os homens. Em suma, o esclarecimento objetivou retirar a humanidade da submissão servil e cega perante a natureza, mas esse processo submergiu-a cada vez mais numa outra servidão, revogando sua autonomia do mesmo modo que fazia o mito: “toda tentativa de romper as imposições da natureza rompendo a natureza, resulta numa submissão ainda mais profunda às imposições da natureza” (DE 24), de modo que a desejada “liberdade total se transformou numa determinação total de simplificado destino da segunda natureza” (MARKUS, 2006, p. 83, tradução própria)²⁷.

Na modernidade, o pensamento se converte inevitavelmente em mercadoria, pois seu valor é evidenciado somente na troca, ao servir para outra coisa, conduzindo à autodestruição do esclarecimento (DE 11) e promovendo a coisificação do pensamento, destruindo seu elemento libertador. Cook (2008, p. 4) argumenta que o esclarecimento compele os objetos da natureza a se encaixarem num esquema explanatório, para dominá-los. O pensamento matematizado, com a função de ordenar e de explicar, tende a se alastrar a todo raciocínio científico, resultando em sua reificação, pois é “reduzido a uma coisa para pensar, um instrumento, uma mera ferramenta de raciocinar” (FREITAS, 1999, p. 55). Esse fenômeno é

²⁷ No original: “Total freedom turns out to be total determination of the ‘streamlined’ fate of a second nature”.

nomeado pelos autores como razão instrumental, cuja característica mais evidente é a atenção exclusiva aos meios em detrimento dos fins.

Ao descreverem o processo de racionalização ocidental, que exalta a hegemonia do homem por meio da racionalidade técnica e supostamente o tornaria consciente de si mesmo e de sua potencialidade, os autores retratam o “desencantamento do mundo” (DE 17) como uma vitória sobre a escuridão da ignorância e o advento da liberdade perante o domínio da natureza. A superioridade do homem viria a residir no saber, no conhecimento técnico-operatório, tornando suspeito tudo o que não tem utilidade, o que revela o caráter totalitário do esclarecimento (DE 19), ou seja, o esclarecimento se torna totalitário a partir de seus próprios meios.

Desse modo, o esclarecimento opera através da razão de modo a reduzir as figuras míticas, antes imperiosas e dominantes, a um denominador comum: o homem. O que sustentava a soberania mítica, exercida pelas religiões e manifestações sociais ancestrais, era a projeção do subjetivo na natureza (DE 19), significando a possibilidade de dominar o que, até então, não era compreendido pelo homem. Segundo Duarte (2003, p. 43),

Tanto o mito quanto a racionalidade podem ser remetidos à lei da igualdade, da equivalência (...), um princípio básico do domínio burguês, o qual se originou na mais remota pré-história e se desenvolveu conjuntamente com todo o processo de dominação da natureza pelo homem e do homem pelo homem.

Dessa forma, o esclarecimento só admite o que se oferece como unidade, sistematicamente redutível a um ideal. A liberdade perante as peças mítico-religiosas traz como consequência a elevação do poder como categoria hegemônica, que rege todas as relações no mundo moderno, transformando a natureza em mera objetividade. O preço que se paga pelo aumento do poder dos homens é a alienação sobre a natureza e sobre os outros homens (DE 21). Isso configura um cenário de detenção do saber e do poder por poucos, exercido sobre a maioria e sobre uma natureza desqualificada, tornando-se tão somente meio para um produto final.

Esse enquadramento aponta para o esclarecimento possuir um caráter regressivo, sendo incumbência da Teoria Crítica promover uma reflexão imanente ao próprio pensamento, pois “se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexão sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino” (DE 13). De acordo com Safatle (2009, p. 23), Adorno aponta dois modelos de atividade negativa, transformadora, mas apenas a segunda se caracterizaria como tarefa crítica: a primeira evocada é a noção de transcendência e a outra é a imanência (deixando de lado todas as teorias que tangenciam estes conceitos na história da filosofia, abordaremos apenas a perspectiva adorniana). Só é “capaz de

acompanhar a dinâmica própria do objeto aquele que não estiver completamente envolvido por ele” (ADORNO, 2001, p. 19). Como seria possível ao sujeito completamente absorto na cultura desenvolver uma crítica da racionalidade? A crítica transcendente significaria ter à mão um conceito de individualidade que não se encontra comprometido pelo ambiente externo, “uma individualidade ainda não marcada por processos sociais de estereotipização” (SAFATLE, 2009, p. 23), o que não é compatível com a realidade. Por outro lado, a crítica imanente comportaria a “contradição entre a ideia objetiva dessas formações [culturais] e cada pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consistência e a inconsistência dessas formações diante da constituição da existência” (ADORNO, 2001, p. 23), ou seja, a “distância correta é insuficiente para dar conta de uma situação histórica como a nossa” (SAFATLE, 2009, p. 23); a crítica deve ser interna de modo a explorar as contradições entre a coisa mesma e o conceito que a forma, pois a resolução antitética não poderia advir do exterior (modo que seria transcendente). Nesse caso, os fenômenos da cultura demandam uma crítica da razão e devem ser analisados como “colocando em cena processos gerais de racionalização social e padrões de racionalidade” (SAFATLE, 2009, p. 21).

Dito isso, é importante apontar os principais instrumentos do esclarecimento para se manter firme como estratégia de poder. Um deles é a abstração — que deixa substituir as contradições reais e materiais —, ditando uma distância enganosa entre sujeito e objeto e regendo um domínio nivelador que transforma todas as coisas da natureza em algo reproduzível (DE 24). Como também relembra Safatle (2009, p. 23), a proposta adorniana consiste em sempre deixar que as contradições habitem o mesmo espaço e tempo, herdando a forma da proposta marxiana de *duplo caráter do trabalho*, onde coexistem trabalho abstrato e trabalho útil no mesmo “trabalho humano”, pois o distanciamento entre sujeito e objeto é uma ilusão e não condiz com a realidade. O conceito de abstração do trabalho proposto por Marx é deturpado pela racionalidade instrumental: aqui, tem por função liquidar o processo de construção do pensamento e da produção dos objetos, fazendo destes últimos o destino final e tendo, portanto, de incluir *drops* de novidades, apesar de a estrutura totalitária permanecer, um argumento que será extremamente fortalecido no capítulo da indústria cultural.

Assim, há de se reparar no mecanismo de substituição promovido pela soberania do pensamento racionalizado, em que a natureza não mais é o que se unifica à imagem e à semelhança do homem, sendo comutado pelo produto feito, por meio da natureza, pelo homem. Existe uma substitutividade específica, assim como na magia, pois nas práticas míticas é transferido o poder de algo maior, fora do alcance dos homens e incompreendido, a algum objeto que o incorpora, transfigurando-se numa unidade. A substituição finda como

ponto fulcral de “fungibilidade universal” (DE 22), tornando-se elemento primordial, o que confirma a tese do esclarecimento também ser fetichizado.

Como notam Adorno e Horkheimer, o próprio Freud (2012), em *Totem e Tabu* (texto de 1913), observa que não deve haver uma onipotência dos processos psíquicos em detrimento da realidade. Há uma dominação realista do mundo que substitui o domínio mágico do mundo pelo da ciência, mais invasora e ardilosa. Por meio dos pensamentos autônomos e já internalizados, o progresso técnico-industrial ganha força para derrotar o poder antes possuído pelos curandeiros, fortalecendo a razão ajustada à realidade.

É firmando o homem como dominante e detentor do saber que a doutrina do esclarecimento toma a imanência como geradora da “segurança”, mas, ao mesmo tempo, aprisiona o indivíduo em um ciclo que aparenta garanti-lo como um sujeito livre (DE 23). Os autores apontam a repetição como contingência expressa deste movimento, pois o próprio mito dá valor subjetivo a algo, servindo para explicar o incompreendido e, portanto, alinhando-se anacronicamente ao esclarecimento filosófico, do mesmo modo que os rituais de magia ganham força ao se transpassarem de geração em geração, em que os novos indivíduos do clã recebem a diretriz e o ensinamento de como executá-los, também a ciência moderna tem como característica essencial a “repetibilidade” (DUARTE, 2003, p. 43).

A repetição comporta a ideia de não ser concebível nesse *modus operandi* o surgimento de algo novo, registrando a intuição de que todo acontecimento já seria previamente explicado (DE 23). Dessa forma, os homens ficam retidos numa autoconservação forçada, sem projeção de mudança, devido à constante adaptação e substituição de pequenos detalhes, fazendo desse modo de operar uma simples reprodução, “não apenas são qualidades dissolvidas no pensamento, mas os homens são forçados à real conformidade” (DE 24). O que reina é a desqualificação, por parte do mercado, da origem dos indivíduos, na qual suas características intrínsecas são modeladas por intermédio do que lhes é oferecido para comprar.

Adorno e Horkheimer notam que a submissão dos indivíduos é produto da repetição da natureza, sendo uma representação da coerção social. Ela é dividida em dois polos: por um lado, o poder, e, por outro, a obediência (DE 30), pois os processos antes naturais são embutidos ao ritmo de trabalho, sendo ditados pela subserviência e pelo medo, como outrora foi regido pelo mito. Para os autores, a divisão do trabalho possui a serventia de conservar os homens, pois lhes é imposta no sentido de pertencer a uma totalidade, uma espécie de realização do todo (DE 31) por meio da força de trabalho de cada um, culminando num processo de dominação social. Como o sujeito não se destaca da conjuntura, o

desenvolvimento dos processos de individualidade fica comprometido a partir da interiorização e da participação ativa na cultura degradada (SAFATLE, 2009, p. 24).

De certo modo, Marcuse já atentava para o perigo do esclarecimento através do que considerou uma educação secular necessária a fim de suportar o terrível embate entre a realidade cotidiana e a ilusão de liberdade: de um lado estaria a grandeza e a dignidade inalienável do indivíduo, dominante e portador de sua razão autônoma, de outro se submeteria à irracionalidade dos processos sociais:

A singularização cultural dos indivíduos encerrados em si próprios, as personalidades que têm, em si, sua própria realização, correspondem, contudo, ao método liberal de disciplina, que exige que não haja domínio algum sobre um determinado campo da vida privada. Deixa que o indivíduo, como pessoa, continue a existir, desde que não perturbe o processo do trabalho e deixe entregue às leis imanentes desse processo, às forças econômicas, a integração social dos homens. (MARCUSE, 1970, p. 101)

Cook (2008, p. 14) ressalta que, ao adotar o ponto de vista marxista de relação de troca, Adorno denuncia que o indivíduo tem sua vida confiscada ao cambiá-la pelo pertencimento à sociedade por meio do trabalho. A aparência de uma racionalidade burguesa individualista é multiplicada de modo acrítico, por intermédio da homogeneização e do nivelamento das necessidades, dos comportamentos e das próprias relações interpessoais promovidas pelo capitalismo industrial. Assim, o esclarecimento se serve dos que participam da manutenção do status quo da dominação, em que “a opressão da sociedade tem sempre o caráter da opressão por uma coletividade” (DE 31). Este modo de pensar traz à tona dois destinos possíveis para o sujeito: um em que ele é ativo no processo, dando ênfase ao papel de ser um indivíduo na vida social, e outro que destaca mais a estrutura coercitiva, em que ele é tomado pela conjuntura social de dominação (COSTA, 2013, p. 137). Referente a isso, Safatle (2009, p. 29) aponta que no interior da cultura pulsa algo que não é somente o mal-estar do sujeito, por recalcar as pulsões e os afetos ao viver em sociedade, mas também algo que remete à sua história, que é desconhecido. É devido a isso que o esclarecimento não se realiza completamente: no íntimo do ser humano, dentro do próprio indivíduo, arfam contradições e incongruências ainda sem resolução e sem conhecimento da própria história.

Safatle (2009) continua ao elucidar uma confluência precisa entre a formação da cultura e o desenvolvimento do mecanismo de racionalidade humana, apontando que esta última deve imperar a partir de um caráter de normatividade, própria ao conceito de esclarecimento, mas que está obstinadamente impossibilitada. A figura da norma aplicada a um caso ou uma regra subsumida à uma situação específica não é adequada para pensar o movimento de conceitualização (SAFATLE, 2009, p. 26), pois o esclarecimento deve se

realizar a partir do reconhecimento da racionalidade exatamente do que não consegue aportar à forma da norma e da regra. A razão instrumental tende a assumir que a realidade, a materialidade, objetos e sujeitos históricos, devem ser completamente representados por conceitos: é deste modo que a humanidade acomodaria o medo do desconhecido, conceitualizando e até mesmo liquidando qualquer forma que não se enquadrasse nas estruturas previamente racionalizadas (GUNSTER, 2000, p. 47). No entanto, tentar moldar diferentes formas em uma mesma pretensão regulatória coloca em questão a configuração das normas e valores das intersubjetividades inseridas naquele contexto, pois a normatividade aspira a uma validade universal, sancionada pela racionalidade (SAFATLE, 2009, p. 22), que, como supramencionado, acaba por resultar em um caráter totalitário.

É dessa conjuntura que se aproveita o mercado, pois a “cultura no mundo dominado pela ditadura da autoconservação” (DUARTE, 2003, p. 45) é a garantia da fragilização dos indivíduos, favorecendo sua atomização no modo de se constituírem, pois os homens pautam seu próprio valor naquilo que o capitalismo impõe como padrão para os seus produtos.

Indivíduos medem seu próprio valor e o valor dos outros em termos do valor dos bens que possuem e os lugares que ocupam no sistema econômico; seus pertences e lugares servem como marcadores sociais que os posicionam como um grupo e os distinguem de outros indivíduos e grupos. (COOK, 2008, p. 14, tradução própria)²⁸

Adorno e Horkheimer ilustram o aprisionamento do sujeito em uma suposta liberdade através do personagem de Ulisses, da *Odisseia*, retratando-o como primeiro protótipo do indivíduo burguês. No canto duodécimo da epopeia, é narrado o entrelaçamento entre a dominação e o trabalho (DE 38): o senhor de terras Ulisses tapa os ouvidos de seus servos com cera para que remem com todas as suas forças, trabalhando cegamente sem se distraírem com o canto sedutor das sereias que habitavam a região navegada. Ele mesmo pede a seus servos para atá-lo a um mastro a fim de usufruir da “bela arte” sem a ameaça de ser completamente absorvido, tornando o canto das sereias um “mero objeto de contemplação” (DE 40). Forçados a um conformismo de simplesmente atender aos comandos, os trabalhadores numa sociedade massificada têm suas vivências cada vez mais inférteis, garantidas por uma aparelhagem econômica e social bem ajustada, graças à exacerbação da racionalidade instrumental, enredada como regressão das massas (DE 41).

²⁸ No original: “Individuals measure their own self-worth and the worth of others in terms of the value of the goods they possess and the places they occupy within the economic system; their possessions and occupations serve as social markers that position them within groups and distinguish them from other individuals and groups”.

Os indivíduos então tomados pela produção massificada, reforçada pelo poder hegemônico da racionalização, tornam-se, por conseguinte, indiferenciados entre si, pagando o preço de deixar que suas inúmeras possibilidades de vida sejam guiadas por meros produtos, construídos exatamente no modelo: dotados de valores universais de similitude, travestidos de valores únicos, como se cada produto fosse feito sob medida para cada sujeito; mas ele “escolhe” aquele produto e “escolhe” ser daquele jeito, assimilar-se àquele determinado grupo: “A unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo; seria digna de escárnio a sociedade que conseguisse transformar homens em indivíduos” (DE 24).

3.3 A indústria cultural: fetichismo e esclarecimento

3.3.1 A sociedade de classes e sua transformação em sociedade de massa

A história da ascensão da classe burguesa significa a instalação e o fortalecimento do capitalismo juntamente com a ilusão do sujeito de conquistar algo a partir de seu próprio mérito. “A sociedade capitalista se caracteriza pelo fato de a burguesia ser a classe que detém a propriedade e o controle dos meios sociais de produção ou, pelo menos, a maior parte deles” (MIGLIOLI, 2010, p. 13). Para isso, façamos um apanhado histórico geral do surgimento da sociedade de classes e seu esfacelamento.

Incitada pelo monopólio da nobreza na Idade Média — que impôs subserviência daqueles que não possuíam o mesmo título —, a classe burguesa originou-se da atividade mercantil, datada dos séculos 10 e 11 na Europa ocidental (MIGLIOLI, 2010, p. 14). Com a ruralização massiva, a população seguiu em grande parte para se alojar em “burgos”, isto é, pequenas vilas, periféricas às cidades. No entanto, a nobreza não contava que esses burgos se comportariam como “pequenas cidades independentes”, incentivando o surgimento de feiras e de mercados, integrando os artesãos em seu conchavo (MIGLIOLI, 2010, p. 14). Apesar de ainda se configurar em uma classe subordinada, a burguesia se fortaleceu e foi coletando instrumentos de dominação, como cidades com milhares de pessoas, partidos políticos, agremiações burguesas, meios de comunicação, etc. (MIGLIOLI, 2010, p. 16).

É importante notar que com a burguesia convertida em uma “classe para si” (MIGLIOLI, 2010, p. 20), desenvolvendo e administrando a seus próprios moldes, os arquétipos culturais exprimidos por esta classe deveriam ser adversos daqueles usufruídos pela nobreza ou pelos servos. Duarte (2010, p. 13) nota que nem sempre foi clara a divisão entre tempo de trabalho e tempo livre: no período feudal, “as classes dominante e dominada

não conheciam a distinção entre um tempo dedicado à produção da vida material e outro que poderia ser empregado em qualquer atividade não imediatamente produtiva” (DUARTE, 2010, p. 14). Com isso, cada classe possuía uma cultura de classe específica, uma divisão que durou até o final do século XIX. A nobreza, com seu domínio e governo sobre as classes rurais, dispunha de uma alta cultura, literatura clássica, óperas, entre outras, como parte integrante da vida cortesã, enquanto os servos produziam canções populares, cantigas de roda, festas dedicadas a santos e padroeiros, etc. (DUARTE, 2010, p. 15). A burguesia — que não era parte nem da classe baixa e nem da alta —, por sua vez, precisava se legitimar através de seus próprios cânones, pois não se adequava em princípio à cultura nobre, nem se identificava à popular.

Apoiada num crescimento alheio a ambas as classes preexistentes, a burguesia ganhara um status de cidadãos independentes, passando a controlar e a administrar as funções tanto públicas quanto produtivas de seus burgos, que, antes, transitavam pelas mãos dos nobres (ADORNO, 1996, p. 392). Por conseguinte, erigiu-se uma racionalidade burguesa, que construiu sua expertise baseada numa ideia de autonomia, nomeada por Adorno (1996, p. 391) de formação, que “devia ser aquela que dissesse respeito (...) ao indivíduo livre e radicado em sua própria consciência” cuja “realização haveria de corresponder à de uma sociedade burguesa de seres livres e iguais”. O conceito de formação, de acordo com Adorno, deveria supostamente ser aplicado ao sujeito como objeto imanente de reflexão e consciente de si, incluído na sociedade e sublimando suas pulsões, como analisa Freud (2010) em *O mal-estar na civilização*, um movimento necessário para tornar uma sociedade autônoma. Para a ideia de uma formação cultural prosperar, entretanto, seria necessária “uma humanidade sem status e sem exploração” (ADORNO, 1996, p. 391), pois aí o indivíduo teria em si um espaço livre de contradições cujo desenvolvimento seria de uma totalidade simples (SAFATLE, 2009, p. 24), o que já não é mais possível na era capitalista.

Desse modo, o eu burguês foi construído num molde de dissimulada esperança, dado que a formação cultural possibilitaria aos homens o que lhes é negado pela realidade (ADORNO, 1996, p. 391), numa roupagem específica de liberdade. Mediado pela economia capitalista, o indivíduo aparenta a conquista dos títulos e dos privilégios da antiga nobreza como construção por mérito próprio, e não por uma série de circunstâncias sociais, políticas e econômicas massivas, condensadas para chegar ao ponto de gerar esse modo de funcionamento independente da classe burguesa.

Ser alguém numa sociedade de classes significava pertencer a alguma classe. Cada indivíduo tinha orgulho de ser o que era, sabendo de suas possibilidades e de suas limitações

alicerçadas na realidade das classes. O indivíduo burguês, ao contrário do servo e do nobre, possuía certa mobilidade: carregava consigo a possibilidade de ascender ou de falir, possuindo a dupla tarefa de livrar-se da classe dominante e cooptar as classes baixas (MIGLIOLI, 2010, p. 23). Foi enxergando a própria potencialidade de autonomia que a burguesia salvaguardou historicamente sua ascensão enquanto classe, emergente de condições socioeconômicas adversas por meio da consolidação de acumulação de riquezas, pressuposto medular do capitalismo (MIGLIOLI, 2010, p. 23). A nobreza se envolve em atividades burguesas na intenção de proteger seu espólio e não empobrecer, devido à perda de suas explorações feudais (MIGLIOLI, 2010, p. 23), e, desse modo, a consciência de classe foi cedendo lugar à contingência do “poder ter” pelo próprio esforço, que, pós-revolução burguesa, promovia um caráter de individualização.

Como já havia conquistado o poder objetivo de usufruto dos objetos, a burguesia, então, passa a dispor de uma igualdade abstrata, que teria um sentido real, como apontou Marcuse (1970, p. 61). A libertação burguesa do indivíduo representava a perspectiva de uma nova felicidade, colocando um véu de igualdade a todos os homens, mas sem viabilizar objetivamente a emancipação das outras classes sociais, elucidando que havia “a necessidade de estender a igualdade a todos os homens”, mas que com o ganho de poder que a classe burguesa obteve seria ameaçador “denunciar a si própria” e seus privilégios, “sem declarar abertamente às classes dirigidas que não haveria qualquer modificação no que respeitava à melhoria das condições de vida da maior parte dos homens” (MARCUSE, 1970, p. 61), que garantiria uma equidade real de acesso aos objetos artísticos entre burguesia, nobreza e servos.

Com a conquista dos direitos e regulação das leis trabalhistas, começou a surgir na história a necessidade de entretenimento diferenciado, para a grande massa que queria descansar do trabalho (DUARTE, 2010, p. 18). A burguesia, então consolidada como classe dominante no capitalismo delineado como industrial, devido ao crescimento fabril, buscava estabelecer seu padrão de entretenimento com características semelhantes ao lazer servil, apoiado em aspectos moralistas e religiosos (DUARTE, 2010, p. 19), por exemplo, as peças teatrais, literárias, etc., localizados em regiões de grande porte fabril. Esse movimento gerou uma disposição para a emergência de uma cultura de massas, que, de certo modo, iria atingir a população cada vez mais de forma horizontalizada, devido à sua integração no contexto de produção industrial como operários, delimitando a “experiência comum de uma vida essencialmente urbana” (DUARTE, 2010, p. 20).

Com o declínio das classes, a sociedade se tornou uma massa amorfa, com a máscara de conquistar os privilégios pela luta individual, principalmente com a modificação do modo de ordenação do trabalho e a oferta do entretenimento no tempo livre do trabalho (DUARTE, 2010, p. 17). A constituição e percepção da individualidade foi substituída por uma massificação sem freios, em moldes industriais, acompanhada por uma homogeneidade abstrata, fundando uma formação cultural para esse novo tipo de sociedade. Os indivíduos isolados, enclausurados em seus objetivos particulares, sem investir sua energia no mundo em função de uma classe, organizam-se, então, em uma cultura desconectada daquilo que os definia, feita e consumida por indivíduos atomizados. Duarte (2010, p. 24) aponta que já com o surgimento do fonógrafo e do gramofone, no final do século XIX, a utilização se dava preferivelmente para o entretenimento privado, em que as elites poderiam consumir música ao seu bel prazer. Mais tarde, os meios de reprodução foram se tornando mais acessíveis, e as obras foram acompanhando a popularização desses meios na cultura do entretenimento.

O advento dos meios tecnológicos foi crucial para o investimento de capital nesse ramo e, apesar de ter sido dirigido inicialmente às elites, foi se estendendo e flexibilizando o contato entre essas e a classe trabalhadora, fruindo do mesmo poder de sedução do entretenimento (DUARTE, 2010, p. 27), como também já havia apontado Marcuse. A sociedade, então massificada, amalgamada, se caracteriza pela mescla de ideias, comercializando a qualquer um valores simbólicos modificados, fundidos em produtos da cultura e da arte, promovendo uma “generalização indébita que praticamente não concede aos indivíduos a possibilidade de expressões autônomas” (DUARTE, 2003, p.51).

3.3.2 A erradicação do gosto e a exatidão técnica

O declínio dos elementos estruturantes das sociedades pré-capitalistas, como as religiões o foram através do processo de secularização e racionalização, só não culminou num caos cultural e social exatamente porque surgiu em seu lugar um novo sistema de cooptação ideológica capitalista, composto pelo rádio, cinema, entre outros (Duarte, 2003, p. 50). Com o avanço da produção massiva e do uso desses sucedâneos, incrementa-se exponencialmente a afirmação do “caráter mistificador (fetichista) da realidade e coisificador do homem” (COSTA, 2013, p. 138), a fim de gerar uma unidade integrada sob um princípio mantenedor de sua coesão, “a falsa identidade do universal e do particular” (DE 100). Essa falsa identidade traduz-se por não conceder aos indivíduos possibilidades de expressões

autônomas, retirando-lhes o poder de transformação da realidade social e tornando a cultura a principal padecedora desse processo (DUARTE, 2003, p. 51), pois o universal impera sob a falta de expressão da identidade do particular. Assim explica-se a cultura de massa, na esteira da concentração de capital, impelida pela larga escala industrial: produz um sistema equacionado por um princípio de união correspondente ao interesse de quem detém a propriedade privada, somando-se ao interesse domesticado de quem detém a força de trabalho.

A massificação funda-se na homogeneidade radical das mercadorias culturais, tornando “inevitável a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais” (DE 100). A padronização seria responsável pela aceitação sem resistência dos produtos pelos indivíduos, encaixando-se na necessidade retroativa, que, sustentada pela flutuação da lei de oferta e demanda, robustece a unidade do sistema. Dessa forma, o sistema de produção fomenta o sistema das necessidades: o complexo geral instiga os desejos, que impulsionam, por sua vez, a manufatura do produto, que fomenta mais desejo e assim por diante, tornando-se uma gigantesca máquina de produção de desejos. Duarte (2003, p. 51) observa que a assim chamada “necessidade social dos produtos” não se refere apenas ao desejo pueril do público: suas necessidades comandam a produção do sistema e, além disso, os produtos partem das ordens ditadas pela própria indústria e pelo sistema de exploração que a abriga. Os produtos são aceitos sem resistência, uma vez que os indivíduos massificados não possuem elementos combativos ao fetichismo da mercadoria cultural e são desprovidos de capacidade crítica.

Para reforçar esse argumento do embotamento da reflexividade do sujeito, Costa (2013, p. 138) aponta que não há autonomia envolvida no consumo dos produtos culturais, e sim, uma identificação com a necessidade produzida. A tese é que as relações mercantis e a consciência se submetem ao princípio da lógica da mercadoria e da troca de forma similar, tanto na dimensão objetiva quanto subjetiva (COSTA, 2013, p. 142), culminando na ideia de que “em um nível subconsciente, [as mercadorias culturais] redirecionam as energias motrizes do eu para uma identificação indireta com coletivos anônimos, através da adoção de estereótipos de julgamento e conduta sinteticamente produzidos e compartilhados” (MARKUS, 2006, p. 75, tradução própria)²⁹.

²⁹ No original: “At a subconscious level it redirects the drive energies of the self towards a vicarious identification with anonymous collectivities through adoption of synthetically produced, shared stereotypes of judgement and conduct as its support”.

A técnica é a responsável por essa função de padronizar e produzir em série, fortificada no movimento do esclarecimento e que exprime relações de poder: “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (DE 100), garantindo que os economicamente mais fortes exerçam sua soberania e os mais fracos sejam submetidos à lógica de produção de desejos. A padronização é o elemento-chave, garantindo aos produtos da indústria cultural a capacidade de “enfeitiçar” milhões de indivíduos, posto que ela proporciona uma espécie de “gosto médio” na população, tendo em vista a aceitação daquilo já firmado pelo sistema, reforçada pelo mecanismo de identificação supracitado, sacrificando aquilo que assegurava a diferença entre a lógica da obra e a totalidade social. Assim, a mercadoria “produzida pela indústria cultural é padronizada e baseia-se num gosto médio de um público que não tem tempo nem interesse em questionar o que consome” (COSTA, 2013, p. 143).

Há que se atentar para a divergência significativa da técnica em seu uso pela industrialização da cultura e na arte em si: na primeira, enredada pela padronização, trata-se de uma ferramenta para a domesticação dos produtos, enquanto na segunda tem-se um componente da integridade estética do objeto, constituindo uma linguagem específica e exigindo esforço na apreciação. Uma obra de arte em seu caráter interno demanda uma racionalidade técnica própria, característica de um sentido de totalidade social que a obra deseja alcançar (ADORNO, 1977, p. 290). Já na indústria cultural, na reprodução massificada do gosto, há uma demanda capitalista essencialmente externa ao artefato de vender milhões de cópias a milhões de pessoas indiscriminadamente. Costa (2013, p. 139) aponta que uma crítica à qualidade das mercadorias culturais talvez não atendesse exatamente ao que a indústria impõe: o que está em jogo é a quantidade, pois “o que determina o funcionamento da indústria cultural a princípio não possui ligação direta com o termo ‘qualidade’, mas com a acumulação de capital” (COSTA, 2013, p. 139), ou seja, “por cifras de quanto já vendeu e de quanto ainda irá render” (COSTA, 2013, p. 143).

O caráter de produção massificada da indústria resulta em algo provido para todos e qualquer um; para que não haja a possibilidade de ninguém escapar do consumo, o público é atendido com uma gama infinita de produtos massificados e com qualidade variável, alcançando uma regra de quantificação completa (MARKUS, 2006, p. 73). Já Duarte (2010, p. 47) salienta que logo no início do capítulo sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer retomam um aspecto qualitativo dos produtos industrializados que também garante a manutenção da cultura massificada: o baixo nível formal e do conteúdo das obras. Apesar de considerar esses produtos de baixa qualidade, os autores afirmam que a distribuição das

mercadorias serve aos interesses privados, visando única e exclusivamente a lucratividade através da satisfação dos consumidores. Os interesses do capitalismo monopolista não se seguem a uma conscientização ou educação das massas, e, sim, à prosperidade do seu ramo de negócios, com a função de “garantir a adesão (ou, pelo menos, a apatia) das massas” diante de sua situação precária (DUARTE, 2010, p. 49).

Em função desse caráter da lógica de mercado, Adorno, em uma entrevista radiofônica concedida em 1962, justifica o abandono do termo “cultura de massas” devido ao falseamento da ideia de autonomia na criação dos produtos culturais, pois não “se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das massas” (ADORNO, 1977, p. 287), feito para as massas e pelas massas. Tem-se na verdade uma “indústria cultural”, um sistema hermeticamente integrado aos desejos de consumo, que visa a manutenção do sistema vigente, um mote de dominação através do entretenimento. Cohn (1998, p. 18) faz uma análise semântica para diferenciar os termos e dar mais corpo à argumentação: “é significativo que, enquanto na expressão ‘cultura de massa’ ela aparece como nome, na sua contrapartida crítica ela esteja na condição de predicado”, em que no primeiro termo analisado pode-se entender a cultura como agente do discurso e no segundo (indústria cultural) ela é mero complemento, sendo que o agente é a indústria. Devido a esse fator, as massas são um elemento secundário, consideradas meras peças da maquinaria capitalista, pois, esta sim, configura-se no espírito que move a indústria e a produção.

Em uma cultura massificada, tende a não haver mais gosto, e sim uma adesão a algum valor social absorvido nos produtos culturais. As mercadorias passam por um crivo da indústria cultural, e só obtém sucesso o que é previamente tabelado, tendo como consequência uma homogeneização generalizada das obras, e o indivíduo fica imerso numa sociedade na qual estão contidos outros conjuntos de elementos na mesma lógica e na mesma dinâmica. Uma prova desse argumento é a disseminação radiofônica em larga escala no final dos anos de 1930, em que os elementos de espontaneidade do público são cada vez mais cooptados e absorvidos pelo aparato tecnológico (DE 101). Adorno e Horkheimer diferenciam esse fenômeno por meio do uso exponencial do rádio, ultrapassando a invenção anterior da comunicação, o telefone: neste havia a possibilidade de diálogo, ao contrário do emudecimento e da passividade da escuta radiofônica, uma homogeneização sistemática dos ouvintes.

A unidade da indústria cultural baseia-se na ilusão de os produtos serem diferentes e da possibilidade da escolha na aparente concorrência, em que, na verdade, a mercantilização tem como sua marca a “diferenciação sempre indiferenciada” (COSTA, 2013, p. 149). Os

meios técnicos estão propensos a uma uniformização cada vez maior, promovendo uma síntese regressiva, contrária à síntese progressista de Richard Wagner — que integra em si o público e os elementos particulares da obra, mais especificamente da ópera, concebendo a ideia de uma obra de arte total (DE 102). A indústria demonstra uma grande potência em gerar e conservar disposições estéticas; o ponto fulcral do argumento é mostrar a desproporção real entre o poder de mercado e a impotência de transformação da práxis social (COSTA, 2013, p. 142 e 149).

3.3.3 Cultura como adestramento³⁰: os serviços prestados pela indústria e sua ideologia

O uso do termo “mundo administrado” por Adorno e Horkheimer, no prefácio à segunda edição da *Dialética do esclarecimento*, nos remete à uma ideia de gerência de negócios, especialmente na análise da indústria cultural: “é fruto da oportunidade de expansão da lógica do capitalismo sobre a cultura” (COSTA, 2013, p. 136). Através da manipulação de recursos e pessoas, por intermédio da oferta incessante de entretenimento, os autores notam que

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. (DE 105)

Ao comparar a disciplina exigida no ambiente de trabalho à determinada pelos momentos de diversão, Adorno e Horkheimer aproximam os valores de divisão do trabalho aos procedimentos técnicos utilizados para a produção de mercadorias culturais. Adorno (1977, p. 290), em um trabalho posterior, reforça o termo “industrial” (para a cultura) como proveniente da assimilação às formas industriais de organização de escritórios, fábricas, ou seja, uma produção verdadeiramente racionalizada sob o viés tecnológico. Gunster (2000, p. 45) nota que além da reprodução das condições de trabalho e das atividades exercidas, os ritmos do maquinário são a contraparte industrial das estruturas repetitivas do jazz e do cinema moderno.

Destarte, o primeiro serviço prestado ao sujeito pela indústria cultural é o esquematismo da percepção. Os autores tomam de empréstimo a Kant o conceito de esquematismo, definido como um mecanismo inerente ao ânimo de tornar comensurável uma

³⁰ O termo “cultura como adestramento” faz parte de uma divisão do texto em sete partes adotada por Steinert (1998), e comentado por Duarte (2003, p. 50).

imagem a um conceito, uma mediação entre o intelectual e o sensível (DUARTE, 2003, p. 54). A industrialização da cultura acarreta grande previsibilidade de seus produtos, liberando o sujeito de um esforço cognitivo de realizar uma mediação entre o entendimento e a imaginação. Duarte (2010, p. 52), em outro comentário, elucida que o mecanismo do esquematismo está diretamente ligado ao modo como percebemos os fenômenos exteriores a nós, através de um processo de autoconsciência de um sujeito que “percebe a si mesmo como o dono de suas percepções”. Desse modo, quando Adorno e Horkheimer comprovam que o primeiro serviço, que supostamente deveria ser realizado pelo próprio sujeito, é fornecido por uma instância exterior (indústria cultural), esta usurpa do indivíduo a capacidade de interpretar os dados impressos na obra de arte (DUARTE, 2010, p. 52). Um dos exemplos mais fiéis desse movimento é a música de massa: “o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto” (DE 103). Duarte afirma sumariamente que

(...) a expropriação do esquematismo, típica da indústria cultural, gera uma previsibilidade quase absoluta nos seus produtos, a qual é o correlato subjetivo da padronização dos produtos, que, por sua vez, é oriunda do supramencionado mecanismo de manipulação retroativa. (DUARTE, 2010, p. 53)

Todos os detalhes são substituíveis, variando apenas na aparência, enquanto sua estrutura subjacente permanece a mesma, formando um esquema geral de percepção: clichês prontos para serem aplicados arbitrariamente, seja nos intervalos facilmente memorizáveis ou nas cenas empregadas no começo do filme, que já dão a entender como ele termina, pois “o todo se antepõe inexoravelmente aos detalhes como algo sem relação com eles” (DE 104). Desse modo, “o que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante” (ADORNO, 1977, p. 289).

Realizando um desserviço à imaginação, os produtos da indústria cultural são estruturados de tal maneira que impedem qualquer traço de espontaneidade mais enfático, posto que há um embotamento da capacidade perceptiva e criativa. No entanto, faz-se necessário um apontamento sobre a passividade dos indivíduos quanto à recepção dos produtos da indústria cultural. Ao contrário do que vem argumentar as inúmeras críticas de comentaristas e outros teóricos sobre o sujeito ser afogado em passividade, Adorno, em seu texto *Sobre música popular* (1986 [1941]), afirma que a pronta aceitação do oferecido pelo mercado é, na verdade, encoberta por um véu de racionalizações. A redução do indivíduo a

reações estritamente passivas sugere a perda da vontade autônoma³¹, mas não há como o consumo da música popular ou de massa ser totalmente passivo, isto é, há uma espécie de “ato da vontade” (SMP 144), uma escolha subjetiva racionalizada, apesar de manipulada pelo mercado. Freitas (2005, p. 342) também argumenta nesse sentido: como, estrategicamente, os produtos aparecem como representações dos próprios desejos dos consumidores, a indústria conta com um pouco de bom senso dos consumidores juntamente com a orquestração mercantil, incorporado ao princípio de realidade dos sujeitos.

A crítica ao conformismo do público consumidor da indústria cultural é um dos elementos mais marcantes na teoria de Adorno e Horkheimer. A ilusão da multiplicidade de opções e a possibilidade de escolha por parte do indivíduo garante adesão ideológica ao sistema, na qual as instâncias de controle se tornam ainda mais nocivas. Duarte (2003, p. 58) nos lembra que, por meio desse mecanismo, pode-se manifestar também uma espécie de masoquismo, tomando de empréstimo o termo da psicologia que aponta para o sentimento de prazer no sofrimento e na humilhação. Cook completa que

Na sociedade do capitalismo tardio, os indivíduos são forçados a renunciar à satisfação de muitos instintos, para atender aos interesses e objetivos socioeconômicos. Eles defendem sua renúncia com ostensivos argumentos racionais, mas mantêm-se amplamente irracionais. É, em última análise, medo, martelado pelo capitalismo e reforçado pela indústria cultural, que promove conformidade. (COOK, 1996, p. 24, tradução própria)³²

Por meio desse elemento crítico é possível perceber um declínio do estilo, posto que há uma tradução estereotipada de tudo: os menores detalhes são catalogados e filtrados, colocando à margem qualquer componente que circunscreve liberdade (DE 105-106). A cultura nasce como uma promessa de liberdade perante o domínio da natureza, como uma percepção de mundo racionalizada. Todavia, tal promessa cobra um preço alto: o da indústria cultural ser uma totalização, configurando-se numa barbárie estética, uma negação da cultura dentro da própria cultura, constituindo um novo conceito de estilo: o de não produzir nada

³¹ Deborah Cook faz uma contribuição importante acerca das concepções de Adorno de *anulação do indivíduo*, pelo enquadramento do viés dicotômico “pessimista X otimista”. A comentadora aponta que opor-se desesperadamente à onipotência social, configura-se num modo isolado e supostamente ontológico do conceito de subjetividade espontânea, concebendo um otimismo tão sólido que até se confunde com uma expressão de esperança. Cook aponta que a espontaneidade subjetiva em constante mudança não deve ser estruturada à parte do emaranhamento social, pois esse *decisionismo existencial* é apenas uma reação reflexa à totalidade ininterrupta do espírito do mundo: “as instituições petrificadas, as relações de produção não estão sendo *per se*; antes, mesmo agora onipotentes, são feitas por pessoas, revogáveis por pessoas” (COOK, 1996, p. 153).

³² No original: “Within late capitalist societies, individuals are forced to renounce the satisfaction of many instincts in order to fulfill socio-economic goals and interests. They defend their renunciation with ostensibly rational arguments, but it remains largely irrational. It is ultimately fear, hammered in by capitalism and reinforced by the culture industry, which promotes conformity”.

novo, uma “unidade” de estilo que transveste a rotina, incluindo elementos breves que captam a atenção do espectador. Costa (2013, p. 145) comenta que ao se contentar com a reprodução do que é sempre o mesmo, o público fomenta a continuidade da indústria de repetir o idêntico, tornando esse processo sistemático, sem espaço para a análise e a mudança.

“A pretensão da arte é sempre ao mesmo tempo ideologia” (DE 108) e, na indústria cultural, esse caráter é indispensável para agregar todos os componentes necessários à manutenção do sistema. No *Resumé sobre indústria cultural*, Adorno (1977, p. 292) aponta que a indústria fornece algo parecido com critérios para a orientação dos indivíduos, e, por si só, isso já seria suficiente para a adesão dos sujeitos; ela “se apresenta objetivamente conforme sua própria aparência como se fosse uma obra de arte”. Essa qualidade do “diferente, mas sempre igual” reflete a questão dos produtos em sua superfície serem modificados e particularizados, mas é na *forma*, na estrutura, que é garantida a manutenção da ideologia (Gunster, 2000, p. 42). Nesse sentido, a discussão sobre a noção de estilo alude à “totalização que se transfere ao produto como consequência de sua completa funcionalidade” (DUARTE, 2010, p. 54), considerando que a manutenção ideológica do capital e o enaltecimento econômico têm muito mais valor que a possibilidade de erigir uma arte autônoma, aproximada à esfera da grande arte burguesa, em que o estilo seria o momento universalizador (DUARTE, 2010, p. 54).

Duarte assinala que essa universalização, mesmo na grande arte burguesa, alcança os limites da coerção, um elemento inerente ao estilo — apesar de sua manifestação propriamente artística tentar escapar disso — (DUARTE, 2010, p. 55). Outro comentador, Gunster (2000, p. 42), aponta para uma leitura desse elemento não como um declínio do estilo, e sim para o fato da indústria cultural ditar o seu próprio estilo, mais rígido e com um poder determinante como nunca antes visto nas categorias artísticas: que todo elemento de cultura de massas deve seguir a mesma fórmula. O estilo, que supostamente deveria se apresentar como uma tensão intrinsecamente estética no objeto entre o singular e o todo, torna-se na indústria cultural a sua própria negação, ou concordando com Gunster, o seu novo status.

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (DE 107)

Já em relação à arte séria, Adorno explana que cada obra tende a diferir do que esperamos dela, legitimando uma tensão irreconciliável entre o universal e o particular, o que constitui seu caráter ideológico (DE 108), pois significa uma antecipação fraudulenta do que

na materialidade sensível não real, como se enunciasses que “existe algo de falso nessa verdade da arte”. Safatle (2009, p. 25) faz um comentário sobre essa incursão

Esta é uma ideia que aparecerá de forma paradigmática, por exemplo, na Teoria estética através da afirmação de que a verdadeira obra de arte nunca é totalmente adequada ao seu processo construtivo, ao seu próprio conceito. Ideia de que, de uma certa forma, a verdadeira obra de arte deve fracassar para poder se realizar, já que uma obra completamente formada, completamente adequada ao seu conceito, incapaz de elevar as tensões entre construção e expressão, entre forma e conteúdo, ao paroxismo, seria a monstruosidade da mera exemplificação de um estilo.

No entanto, essa ideologia — a mescla do verdadeiro e do falso — se apresenta como essencialmente crítica de si mesma e, assim, verdadeira, de modo que todo artista poderia se julgar consciente de sua “mentira”, como se o fingimento fosse a única saída para desmascarar a realidade nua e crua. Outro é o caso na indústria cultural, pois nela sempre se figura uma positividade total de suas imagens, promovendo uma reconciliação ilusória, na qual o indivíduo é o que pensa ser por se inserir nos movimentos de socialização, pautando-se numa conformação social e na adequação ao esquema geral de percepção, retirando a dignidade tanto do todo quanto do particular. Os objetos da indústria cultural e a arte autêntica são analisados por Adorno, como um contraste dicotômico, e não como partes opostas de um todo, pois são conceituações categoricamente incompatíveis (MARKUS, 2006, p. 80).

A ideologia dominante na industrialização da cultura intenciona, portanto, a substituição da consciência pelo conformismo; o interesse real dos homens é subsumido pelas ordens inculcadas:

Pode-se supor que a consciência dos consumidores está cindida entre o gracejo regulamentar, que lhe prescreve a indústria cultural, e uma nem mesmo muito oculta dúvida de seus benefícios. A ideia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. (ADORNO, 1977, p. 292)

A ordenação, antes um ganho do esclarecimento, tornou-se agora lei petrificada, reificada, do consumo na indústria cultural, tal como fora outrora a rigidez mítica. As mercadorias tendem a ser aceitas sem objeção e questionamento, renunciando-se ao movimento dialético-reflexivo. É importante lembrar que as limitações impostas pela indústria cultural derivam muito mais de seu caráter não-dialético, do que os apontamentos de restrições teóricas (COSTA, 2013, p. 137), de modo que a crítica cultural necessita da manutenção do movimento dialético, porque é exatamente ele quem mantém as condições materiais ligando-se à momentos de resistência do espírito (ADORNO, 2001, p. 13).

Como descrevemos no item *a* deste capítulo, a cultura já carregava elementos da indústria cultural desde a revolução burguesa, mas é no século XX que ela ganha força para

ser disseminada massivamente. Propagandeada na indústria cultural, a arte massificada é travestida de entretenimento na função de ocupar o tempo livre (DUARTE, 2003, p. 58). Como princípio basilar da indústria, a diversão e o entretenimento sugerem uma oferta à fuga do cotidiano, do *locus* do trabalho e da própria miséria dos indivíduos, a fim de rir do transtorno alheio no filme ou compartilhar do sofrimento de outrem na música (COSTA, 2013, p. 145).

Na crítica da cultura realizada por Adorno e Horkheimer, há o posicionamento diametralmente contra a fusão entre a cultura e entretenimento (DUARTE, 2003, p. 59): “a indústria cultural é, antes de tudo, um negócio que tem seu sucesso condicionado a empréstimos e fusões da cultura, da arte e da distração, subordinando-se totalmente às já mencionadas finalidades de lucro e de obtenção de conformidade ao *status quo*”. A forma de dominação pela diversão é muito sutil e parece inofensiva, além de autorizar ao indivíduo a escolha por qual meio irá realizá-la, pois o “tempo livre” é de cada um e você determina qual o modo de ocupá-lo (COSTA, 2013, p. 146). Por isso a indústria do entretenimento oferece ao público exatamente o que aparenta necessitar, seguindo tendências identificadas às necessidades geradas para fins de adaptação ao processo produtivo e às engrenagens capitalistas (DE 113), pois “oferece diversão, mas priva-o [o sujeito] da possibilidade de uma vida com mais sentido” (COSTA, 2013, p. 146).

Há de se atentar, então, para as características essencialmente padronizadas dos produtos disseminados pela industrialização da cultura, que possuem um cálculo que elimina a probabilidade do acaso (DE 121), desaprovando toda possibilidade de autonomia do sujeito e por tabela aprova uma hegemonia heterônoma (COSTA, 2013, p. 148). O consumo dos produtos impulsionam a um prolongamento da vida cotidiana, no qual a pessoa não consegue perceber outra coisa “senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho” (DE 113); trata-se de entretenimento e diversão que simulam os movimentos fabris e administrados, calculados dentro do domínio da indústria, evitando qualquer esforço intelectual (DUARTE, 2003, p. 60).

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. (DE 119)

Como sequelas do entretenimento, os mecanismos ideológicos se fixam na consciência exatamente pelo processo de necessidade social dos produtos, em que há “homens ‘livres’ e capazes desejando o consumo” (COSTA, 2013, p. 144). Adorno (2001, p. 21) aponta que a

ideologia no capitalismo de hoje significa sociedade enquanto aparência, visando uma substituição do conceito de *falsa consciência* por *propaganda do mundo*, como notou Costa (2013, p. 144), a partir da crítica cultural de Adorno (2001, p. 25): “não há mais ideologia no sentido próprio de falsa consciência, mas somente propaganda a favor do mundo, mediante a sua duplicação e a mentira provocadora, que não pretende ser acreditada, mas que pede o silêncio”.

Posto isso, a publicidade tem o objetivo de proclamar de forma enfática o existente, funcionando através da repetição incessante, que opera como instrumento reforçador da dominação. O que é anunciado pela indústria como novidade tem por objeto as próprias coisas, concebendo uma imagem de mundo que possibilita a integração da vida humana, isenta de interpretação, em que é apresentado como artefato da cultura exatamente a cópia do mundo que vivemos (DUARTE, 2003, p. 63). Ao invés de chocar, provocar um embaraço na audiência, produtos da indústria, quando propagandeados, são reduzidos a erradicação da distância entre a vida e a arte consumida pelo indivíduo (GUNSTER, 2000, p. 44). Esse não afastamento e diferenciação causa uma modificação ideológica: a cultura de massas difundida transforma o caráter não-representativo ou de distorção da realidade originariamente ideológico, em um esmagamento da dimensão estética, fantasiosa e utópica, própria de um indivíduo livre (GUNSTER, 2000, p. 44). Com a metamorfose da ideologia formal, ao invés de ser uma ferramenta de legitimação de uma classe dominante passa a ser “justificada com a promessa de redenção sobrenatural ou futura”, fazendo esvaír ainda mais a capacidade de reflexão e de transformação da realidade (GUNSTER, 2000, p. 44-45). Devido a esse caráter metamórfico, a crítica imanente é apontada como a possibilidade de reestruturação da cultura, tanto por Safatle (2009, p. 23), quanto por Gunster (2000, p. 45), pois seria a saída do círculo de repetição e da prisão parasitária entre a realidade e a cultura massificada.

Devido a isso, a propaganda dedica-se a produzir subserviência, levando os autores a constatar o poder da monotonia e da enfadonha substituição entre trabalho e diversão: “quem ainda duvida do poderio da monotonia não passa de um tolo. A indústria cultural derruba a objeção que lhe é feita com a mesma facilidade que derruba a objeção ao mundo que ela duplica com imparcialidade. Só há duas opções: participar ou omitir-se” (DE 122), e ambas as alternativas significam que o indivíduo tende a ser cooptado pela indústria. Enquanto o lazer se mascara de tempo livre, o propósito de repor as energias do trabalho exaustivo é submeter o indivíduo novamente à maquinaria, ao sistema, de modo que a imaginação não vá para longe do corpo e do pensamento reificado (GUNSTER, 2000, p. 45).

A inércia da reprodução da vida dos indivíduos que constituem o sistema é mais uma razão para forçá-los à conformidade, reverberando um sentido e até mesmo um mérito — falso — ao consumir algo. O inimigo da indústria é o sujeito pensante (DE 123): por meio do movimento cíclico e massificador, o modo de produção mercantil impede a constituição do indivíduo como sujeito autônomo; as atitudes dos indivíduos tornam-se homogêneas não por serem exatamente iguais, mas, sim, por atenderem sempre à mesma exigência, como “um efeito das características estruturais dos produtos da indústria cultural, como uma *psicotecnologia* consciente” (MARKUS, 2006, p. 73, tradução própria)³³. O caráter *psicotecnológico*, proposto por Markus (2006, p. 75), diz respeito à perpetuação dos elementos industriais da cultura, que impõe aos indivíduos padrões simplificados e homogeneizados de percepção da realidade, remontando a um impacto destrutivo da subjetividade a partir da objetividade, como a atrofia sistemática da capacidade de imaginação (esquematismo) e reflexão espontâneas.

As condições sociais e econômicas já existentes favoreceram uma “decadência da cultura e progresso da incoerência bárbara” (DE 132), e não que antes as massas tenham sido excluídas (respondendo ao texto de Marcuse). Dito isso, faz-se necessário reiterar a exploração pela indústria da situação em que os indivíduos se encontram, tendentes à incapacidade crítica, trazida à tona pela objetividade, além de firmar uma condição psicológica, que condiciona os desejos dos indivíduos (MARKUS, 2006, p. 74). Em cada momento da história há uma marca da exclusão, sustentada pelo sistema vigente da época, consumando a alienação. O sistema capitalista monopolista utiliza a industrialização da cultura como uma cola que mantém unido e intacto o fato de os indivíduos serem constituídos à imagem e semelhança dos objetos e vice-versa, tornando o sistema irresistível e adequando os desejos dos homens (MARKUS, 2006, p. 77). As mercadorias culturais tomam a função de socialização dos indivíduos, imbuindo-os em todos os níveis de sua constituição psicológica com padrões comuns de comportamento e percepção da realidade, e, assim, eles se tornam executores maleáveis e completamente sem resistência das funções necessárias de um sistema abrangente de dominação pessoal (MARKUS, 2006, p. 76). É um cimento social, uma cola que mantém atada a mercadoria e a sociedade.

³³ No original: “(...) an effect of the structural features of the products of the culture industry as a conscious *psychotechnology*”.

3.3.4 A liberdade formal: a farsa da existência

A reprodução incansável da vida dos consumidores é fruto de planejamento da indústria pra que estes se sintam parte dela, e, mais ainda, para fazer com que os não-adaptados se sintam “outsiders” (DE 124). Um dos principais elementos fornecidos pelos agenciamentos da cultura é a exclusividade que os produtos da cultura podem outorgar, apesar de serem feitos para todos e qualquer um. Esse é um germe do isolamento social, provocado pela dinâmica do sistema capitalista, animado pela miragem da individualização.

Uma das formas de dominação apresentadas por Adorno e Horkheimer é a divisão do trabalho: “a escala do padrão de vida corresponde com bastante exatidão à ligação interna das classes e dos indivíduos com o sistema” (DE 124). Assim, a miséria, ao invés de ser tida como uma consequência necessária do caráter exclusivista do capitalismo tardio, é consubstanciada pela sua excentricidade imperdoável (DUARTE, 2003, p. 63), como se àquele indivíduo hoje sem teto outrora já tenha sido oferecida uma oportunidade igual à do bem sucedido, tornando a culpa de sua desgraça somente sua.

Uma das consequências desse viés nas obras da indústria cultural é a “morte do trágico”, pois ele se torna registrado e planejado nas formações artísticas pelo processo de industrialização da cultura (DE 125), inibindo qualquer expressão espontânea. “O trágico é reduzido à ameaça da destruição de quem não coopera, ao passo que seu sentido paradoxal consistia outrora resistência desesperada à ameaça mítica” (DE 125), reservando-lhe um lugar fixo na rotina dos desajustados do sistema. Esse viés totalitário da indústria, por assim dizer, não deve ser analisado de forma literal pois “a liberdade formal de cada um está garantida” (DE 123). Apesar disso, Duarte (2003, p. 63) aponta que a sociedade com as melhores chances na esteira do modo de produção capitalista é aquela identificada inteiramente com o seu fundamento basilar, qual seja, a exploração do trabalho.

Ainda trilhando pelo argumento da despoticização do elemento trágico, Duarte (2010, p. 56) enfoca dois temas analisados por Adorno e Horkheimer em sua obra: o conceito de catarse e o de “ser genérico”. O primeiro, no âmbito da industrialização da cultura, está ligado à sexualidade, de modo análogo ao efeito que Aristóteles atribuiu à tragédia grega, aliada ao significado de teor médico da palavra grega *kátharsis*: limpeza, purificação e de “descarga de tensões” realizada no ato sexual, que se coaduna a uma higiene espiritual pura e simples (DUARTE, 2010, p. 56). O segundo tema, cunhado pelo jovem Marx, intenciona descrever o “ser genérico” como um elemento importante na constituição de uma situação verdadeiramente trágica, pois é o valor exemplar das atitudes assumidas pelo herói que o

reconcilia com a totalidade (DUARTE, 2010, p. 57). Essa definição rememora um sacrifício da integridade física do herói ou até mesmo de sua própria vida, que no espectador dos produtos industriais da cultura “efetua a supramencionada purgação no seu espírito” (DUARTE, 2010, p. 57). Assim, a impossibilidade de se realizar uma catarse no âmbito do agenciamento da cultura liga-se efetivamente ao impedimento de um autêntico trágico nas obras, pois há condições predeterminadas para a formação e desenvolvimento dos indivíduos.

Seguindo esse caminho da perda de substancialidade do sujeito, através de uma “estratégia de dominação e de aprisionamento das consciências com objetivos de manutenção do *status quo* e de lucratividade” (DUARTE, 2010, p. 58), os produtos culturais têm a intenção de aplacar a angústia do espectador, promovendo seu anestesiamento. A experiência do sofrimento, como aponta Duarte (2010, p. 58), que antes era tida como purificadora no sentido catártico supracitado, é agora substituída por um prazer imediato, um alívio no descanso do trabalho.

Tendo em vista essa deturpação do elemento trágico, a liberdade da criação artística, que sempre esteve de certo modo associada à autonomia estética, antes entendida como uma espécie de negação da finalidade social; agora, é vigorosamente cooptada pelos pressupostos de mercado. Adorno (1977, p. 288) explica que, na verdade, essa autonomia nunca existiu totalmente, pois a obra de arte está sempre inserida num contexto histórico-cultural e é marcada por isso, mas na cultura industrializada tal autonomia tende a se anular, o que se reflete na auto-percepção dos sujeitos: “a liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo” (DE 127), rememorando a tese de que é a ideia de sujeito autônomo, robustecida pela burguesia, que está comprometida. É necessário ressaltar aqui que o problema supracitado aponta para a liquidação da “ideia” de indivíduo (Costa, 2013, p. 140), de modo que os elementos constitutivos da indústria cultural já existiam anteriormente, mas somente com o prodigioso impulso do espírito capitalista³⁴ a maquinaria deu por “encerrada” a ideia de pessoa que criou a obra, o caráter de individualidade estética (COSTA, 2013, p. 143).

Com os limites entre indivíduo e sociedade tornados obscuros, somos forçados a refletir sobre o quanto ilusória seria a individuação. A *pseudo-individualidade* é o conceito da Teoria Crítica que denuncia a liberdade do indivíduo como mera aparência, sobre a qual a sociedade se apoia para reforçar o caráter autoconservador e retroalimentador do sistema. Em favor de encorajar a perpetuação do consumo, a indústria mascara suas repetitivas fórmulas e engana as pessoas, fazendo-as acreditar que estão consumindo algo novo. As demandas de mercado mostram que, quanto mais os produtos permanecem os mesmos, mais eles aparentam

³⁴ MORIN, 1967 *apud* COSTA, J. 2013, p. 142.

ter diferenças, e é essa repetição excessiva que dissolve as capacidades críticas (GUNSTER, 2000, p. 43).

Adorno resume bem no que consiste a indústria cultural na entrevista de 1962:

A satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela ilusoriamente lhes propicia. O efeito de conjunto da indústria cultural é o de antidesmistificação, a de um *antiesclarecimento*; nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmistificação, a saber, a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. (ADORNO, 1977, p. 294-295, tradução modificada)³⁵

A racionalidade estética é abandonada em prol da racionalidade instrumental, criada para cumprir especificamente a função de valor de troca (COSTA, 2013, p. 143). Devido a isso, os produtos, padrões e pensamentos racionalizados ao serem encaixados em estatuto de valor, e, portanto, sendo expressa na troca, abdicam de uma possibilidade de felicidade genuína ao oferecerem de forma imediata uma dissimulada liberdade (COSTA, 2013, p. 143).

O conceito de indústria cultural permanece atual devido ao modo de funcionamento do sistema, onde os produtos culturais são lançados com critérios prioritariamente administrativos, e, com isso, controlam os efeitos sobre o receptor (capacidade de prescrição de desejos), sem levar em conta as exigências formais, intrínsecas à estética da obra (COSTA, 2013, p. 147-8). Com esse pacto, tudo é submetido à condição de servir para alguma coisa: tanto o indivíduo, que se presta à autoconservação do sistema, quanto a utilização das obras de arte na intenção de servir de descanso, lazer ou acumulação de bens culturais. Portanto, “tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo” (DE 131) e a indústria da cultura se cristaliza na função de fornecedora de entretenimento em troca do descanso do trabalho, que, mediante seu poder coercitivo, retira dos indivíduos a segurança existencial e lhes rouba a capacidade de um lazer genuíno e livre (MARKUS, 2006, p. 74). Como vimos no capítulo 2, o conceito marxiano de fetichismo da mercadoria denuncia uma hegemonia do valor de troca e a dissimulação de todas as relações sociais necessárias na produção da mercadoria. Veremos, então, como Adorno se utiliza desse conceito marxiano para a análise do fetichismo na produção musical e, conseqüentemente, de seus efeitos sobre os indivíduos consumidores das mercadorias culturais.

³⁵ No original: “*anti-iluminismo*”.

CAPÍTULO 4: O FETICHISMO NA MÚSICA E A REGRESSÃO DA AUDIÇÃO

As obras de Theodor W. Adorno que contemplam a temática da filosofia da música e da mercadoria cultural visam demarcar uma posição crítica sobre a produção e a recepção da arte como faces de uma mesma moeda. O ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição* aponta formulações sobre um bem artístico específico — a música —, que, uma vez disseminada pela transmissão radiofônica massiva, principalmente nos Estados Unidos, foi submetida a uma “degradação de suas estruturas constituintes” (SILVA, 2016, p. 143). Os questionamentos adornianos perpassam o modo como a música é inserida no processo de racionalização instrumental, como aponta Freitas (2017, p. 81), gerando aceitação irrestrita de músicas de sucesso por parte dos ouvintes e a sustentação de estado de ignorância a partir do que é escutado. O fetichismo na produção musical e a puerilidade da audição são características relevantes na formação da subjetividade contemporânea.

A música tem a capacidade ambígua perante os sentimentos: é, ao mesmo tempo, uma “manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento” (FMRA 65). Desse modo, a música, em seu duplo caráter, revela os instintos mais profundos do desejo humano, mas atua em sua repressão, uma vez que vivemos em sociedade. Freitas (2017, p. 84) nota que “a consciência do papel do indivíduo em sua relativa autonomia diante do peso da coletividade contribuiu para a dessacralização da música (sua profanidade)”, confluindo para unificar os aspectos materiais da música e sua capacidade de instigar os homens a transferir os conflitos entre seus impulsos primitivos e o princípio de realidade ao processo de realização material, como aponta Silva (2016, p. 145).

O texto de 1938 divide a exposição em duas partes: primeiro, o polo objetivo, aborda o fetichismo da mercadoria cultural, a padronização dos objetos estéticos e outras particularidades do âmbito sensível; já o segundo, voltado para o polo receptivo, focaliza a regressão auditiva, elencando aspectos de constituição do sujeito e sua lida com a música que lhes é oferecida. A divisão em dois polos distintos é feita meramente para interpretação e análise conceitual, visto que essa cisão não ocorre na realidade da mercadoria, são dois lados da mesma moeda: a racionalidade reificadora³⁶ (SILVA, 2012, p. 104). Duarte (2003, p. 30) também reafirma a correspondência necessária entre esses dois polos e cujas implicações iremos discutir ao longo deste capítulo: “o título do texto ‘O fetichismo na música e a

³⁶ O conceito de *racionalidade instrumental* foi amplamente trabalhado no capítulo 3 dessa dissertação, no item 3.2.

regressão da audição’ indica que são tratados dois fenômenos diferentes, porém essencialmente correlatos; por assim dizer, os lados objetivo e subjetivo do mesmo processo”.

Nossa tarefa consiste em investigar, ponto a ponto, a construção do conceito de fetichismo no ensaio adorniano, em conjunto com outros textos do autor e de comentadores, além de analisar seus mecanismos de funcionamento e enfatizar suas ressonâncias sobre os indivíduos. Nossa intenção é confirmar a hipótese de interação entre os conceitos marxianos (no que se refere à objetividade do material) e freudianos (tangente à fundação psíquica) na construção de Adorno, através da análise conjectural dos modos de consumo correspondentes aos moldes do sistema capitalista tardio que, como consequência, impedem “a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente” (FMRA 8).

Dito isso, é importante lembrar o que nota Safatle (2007, p. 376) em seu comentário: “Lembremos, primeiro, que não se trata exatamente de um diagnóstico, mas de um *triplo* diagnóstico que diz respeito aos modos de audição, à estrutura formal das obras e à função social da música no capitalismo”, e, por conseguinte, esses três diagnósticos estão visceralmente conectados. Tentaremos expor nossa argumentação primeiramente analisando a estruturação do conceito de fetichismo adorniano, seguido de seus mecanismos de funcionamento e manutenção e como a *música séria* não sai ileso desse modo de produção. Em seguida, nos ateremos à regressão da audição, a conformidade e posicionamento dos ouvintes frente a essas mercadorias musicais oferecidas, além dos efeitos sobre eles do consumo da música fetichizada. Para encerrar o capítulo, intentaremos formular brevemente uma possibilidade de saída para a emancipação da arte e dos homens de acordo com a visão adorniana e alguns de seus comentadores, a fim de ultrapassar as barreiras da reificação, pois como bem nota Adorno:

(...) 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 (...) tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente. (FMRA 66)

4.1 O fetichismo musical

4.1.1 Construção do conceito de fetichismo da mercadoria cultural em Adorno

O método utilizado por Adorno para a investigação do conceito de fetichismo da mercadoria cultural musical é depreendido da degeneração da música, observada através da sua recepção no início do século XX nos Estados Unidos. Os estilos instrumentais e dançantes proliferaram rapidamente desde as primeiras gravações de jazz, que, de acordo com Witkin (1998, p. 160), apareceram durante a Primeira Guerra Mundial. Silva (2016, p. 146) aponta a junção de dois fatos para essa escolha de Adorno: “uma total omissão de uma transmissão democrática de cultura musical”, devido à explosão do gênero musical *jazz*; e “a sobreposição de uma indústria de mercadorias musicais na cultura americana sem uma formação musical generalizada”, pensando em moldes europeus de formação.

A cultura moldada essencialmente em formas mercantis chegou aos Estados Unidos alcançando toda a população através da transmissão maciça e do acesso inadvertido ao rádio. Desse modo, “o *fetichismo musical* não se faz por meio de uma dedução dos aspectos psicológicos do indivíduo, mas pelo fato de que as *mercadorias* são consumidas ou pelo menos atraídas afetivamente pela indiferença com as categorias musicais” (SILVA, 2016, p. 147). As enfáticas críticas de Adorno ao jazz dirigem-se a uma música de aspecto popular, que parecia, naquela conjuntura, fazer parte da cidade moderna e dos espaços de lazer, sendo acessível em diversas formas às pessoas em todo e qualquer lugar: “uma música genuinamente moderna e popular, que soa a paisagem dos sonhos da metrópole e reflete a cor e o pulso da vida e as relações na cidade” (WITKIN, 1998, p. 160, tradução própria)³⁷.

Em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, Adorno inicia sua exposição tratando da questão do gosto como centro da discussão sobre a qualidade musical e, de início, desmascara esse princípio judicativo como falso, pois não se trata de algo a ser apreciado por uma perspectiva individual, que cada indivíduo em sua distinta aptidão e interesse decide por gostar ou não. Importa enfatizar que a qualidade musical (seus aspectos estritamente estéticos, de composição, técnica etc.) é trocada pelos valores nela incutidos e transmitidos aos ouvintes, de forma que o gosto torna-se um fator insignificante na escolha pelo objeto: “Toda

³⁷ No original: “a genuinely popular modern music, sounding the dreamscape of the metropolis and reflecting the colour and pulse of life and relations in the city”.

vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto” (FMRA 65).

Como já afirmado no capítulo anterior, no tópico sobre a indústria cultural, “tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado” (FMRA 66), pois tudo que lhe é oferecido tem uma estrutura pré-aprovada e possui uma variação ostensiva apenas dos detalhes, robustecendo a fixação dos ouvintes nas diferenças da superfície, e não à totalidade da obra. Por isso, o conceito de arte reconhecida como autônoma, cultivada a partir de seu valor interno, não se aplica à música produzida para consumo, pois esta é escutada pelos sujeitos massificados não em sua totalidade, e sim pelos seus indicativos de ser uma música de sucesso, recordar algo afetuoso, produzir a alegria de reconhecimento de ser algo já ouvido, ligar-se a uma banda com que se identifica etc. Desse modo, o “comportamento valorativo tornou-se uma ficção pra quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (FMRA 66).

O produto comercializado pela indústria proporciona entretenimento e prazer, bem como recusa os valores sociais (FMRA 66), políticos, entre outros, que, apesar de representados nas mercadorias culturais, promovem uma imobilização da criatividade no sujeito, uma fixação por já se encontrar satisfeito pela expressão de outrem sobre aquele valor, como se a equação se traduzisse em ser “exatamente porque se recusa a racionalização dos conceitos inculcados socialmente, que se obtém prazer”.

A diferenciação entre música séria e música leve³⁸, de entretenimento, irá acompanhar Adorno em toda a sua obra musicológica: a primeira é vinculada à objetividade do estilo, pela técnica e pelo material musical (FREITAS, 2017, p. 82); não se determina pelo conceito de prazer e sim pela integralidade de sua audição. Paddison (1982, p. 207) ressalta que esse tipo de música demanda uma escuta estrutural, qualificada pela relação entre as partes e o todo, exigindo o reconhecimento da significação objetiva da obra, contraposta a suas demandas e associações subjetivas; a segunda, por seu turno, não é apreciada pela técnica ou pela atenção na escuta, mas por aspectos periféricos e isolados (partículas sonoras, imagéticas, sentimentais etc.).

³⁸ É digno de nota que o termo arte “séria” é descrito por Adorno como uma obra artística configurada especialmente para uma audição concentrada, que pretende ser ouvida por si mesma (FREITAS, 2017, p. 81); sua principal característica é evidenciada pelo fato de a consciência musical se aproximar intimamente de critérios análogos aos princípios do conhecimento. A música “leve” será posteriormente investigada por nós e é também tratada por Adorno como “música ligeira” (FMRA) ou “música popular” (SMP).

Dando seguimento à argumentação, Adorno discute rapidamente a condenação do “encantamento dos sentidos” (FMRA 67) promovido pela música no Estado platônico, discussão presente em *A república*. Platão condenava explicitamente os instrumentos que não correspondiam a uma postura viril e guerreira, de propriedade essencialmente masculina. Nesses diálogos, é possível perceber que a cidade platônica que pretendia ser regida pela razão era, na verdade, caracterizada por mecanismos de censura e apologia à manutenção das relações de poder já instauradas (FREITAS, 2017, p. 84).

Silva (2016, p. 148) observa que a *mercadoria musical*, como apresenta Adorno no FMRA, é uma falsa conciliação entre aspectos apolíneos e dionisíacos, passando das “excitações bacânticas” e organização disciplinadora militar, como sucedeu na Grécia clássica descrita por Platão, diretamente à “obediência passiva à moda musical pautada pela ‘superficialidade’” (SILVA, 2016, p. 148). Essa superficialidade denota uma “negação e rejeição do prazer no próprio prazer” (FMRA 71), representando a nova consciência musical das massas, que se mantém fiel à possibilidade do prazer onde é dissolvida a tensão entre a pulsão humana e a realidade sensível.

Os sentimentos suscitados e expressos pela canção de massa tomam o lugar da música em si, resultando na conversão do homem em mero consumidor, pois a arte lhe serve ao expressar os sentimentos que ele deseja, em que “o prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo” (FMRA 70). Coloca-se em xeque a apreciação musical total através de uma mescla entre as propriedades materiais do som e os sentimentos suscitados por elas:

(...) 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 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 carentes de relação. (FMRA 76-77)

No debate arte *versus* indústria cultural, a comentadora Deborah Cook (1996, p. 27) nos lembra que a arte pode se portar como mercadoria, enquanto os produtos da indústria cultural são somente mercadorias. Para Marx, como citado no capítulo 2, um objeto tem valor de uso quando satisfaz algumas necessidades humanas; já no processo de troca, o trabalho humano concreto é abstraído de suas qualidades e de suas relações sociais para servir apenas com suas determinações quantitativas, o que é a base do aspecto enigmático da mercadoria, de existência independente dos homens. Witkin analisa esse ponto de partida marxiano em Adorno:

Imagine (num modelo ideal) um processo de produção social como aquilo que se poderia dizer realizar nas chamadas sociedades “simples”, onde os bens são

produzidos e consumidos nas comunidades locais, atendendo às necessidades locais conhecidas e não fabricados pelo seu valor de troca num mercado de massa; esses produtos podem ser vistos como mediados pelas relações sociais integrais, através das quais eles são produzidos e consumidos — ou seja, a sociabilidade de tal comunidade está inscrita em seus produtos. Estar consciente de cada vaso, panela, lança ou máscara é ao mesmo tempo estar consciente das relações sociais através das quais cada coisa é feita e usada. (WITKIN, 1998, p. 178, tradução própria)³⁹

Em uma sociedade massificada e regida por moldes industriais é diferente: os bens são manufaturados sob a égide de um trabalho alienado, afastando os produtos de suas relações sociais. Essa concepção marxiana conduz Adorno a dizer que, na cultura, o valor de uso é subsumido pelo valor de troca: “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 de sua característica de mercadoria” (FMRA 77). Gunster (2000, p. 50) salienta que, de modo conseqüente, os objetos culturais são fetichizados na medida em que assumem discretamente qualidades que são mais apropriadamente atribuíveis ao nexos de relações sociais e as práticas materiais que os criam, causando impactos profundos na constituição subjetiva.

A mercadoria cultural é fantasmagórica, do mesmo modo descrito por Marx no *fetichismo da mercadoria*, pois oculta as relações sociais que foram necessárias na produção do objeto, e faz com que ela se apresente como independente, reificada num mundo de objetos, que desaparecem “de vista” no processo, e “retornam sob o disfarce de um mundo mais ou menos fantástico de aparências” (WITKIN, 1998, p. 79, tradução própria)⁴⁰. As mercadorias aparecem como possuidoras de uma existência autóctone, tendo uma dupla relação fetichizada: do sujeito com a externalidade da mercadoria e no mundo das mercadorias por parecer conservar poderes míticos, não racionais (WITKIN, 1998, p. 79). É esse encadeamento argumentativo que utilizam Adorno e Horkheimer quando mencionam o “sonho wagneriano da obra de arte total” (DE 102)⁴¹: a intenção do compositor alemão era uma síntese progressista que integrasse o particular e o universal, mas o que se consegue na cultura de massa é “a ocultação da produção pelos meios da aparência externa do produto, é o

³⁹ No original: “Imagine (ideal-typically) a process of social production such as that which might be said to obtain in so-called ‘simple’ societies where goods are produced and consumed in local communities to meet known local needs and not manufactured for their exchange value on a mass market; such products can be seen as mediated by the integral social relations through which they are both produced and consumed - that is, the sociality of such a community is inscribed in its products. To be conscious of each pot, pan, spear or mask is at the same time to be conscious of the social relations through which each thing is made and used”.

⁴⁰ No original: “return in the guise of a more or less fantastic world of appearances”.

⁴¹ Argumento previamente explicado na subseção 3.2.2 A erradicação do gosto e a exatidão técnica.

que Adorno afirma ser a lei que governa as obras de Richard Wagner” (WITKIN, 1998, p. 79, tradução própria)⁴².

De fato, a relação forçada e exploradora do capital com o trabalho na produção de mercadorias tornam o particular e o universal irreconciliáveis. Na análise adorniana, essa desassociação faz com que uma massa de consumidores individuais enfrente uma ordem econômica monolítica de produção das mercadorias, a que estão subjugados (WITKIN, 1998, p. 178). Desse modo, o elo vital entre a mercadoria e o consumidor, do qual o capitalismo depende, é

(...) a afetividade insociável do “motivo”, e não da afetividade social do ‘valor’. As mercadorias podem perceber seu poder, maximizar seu valor em troca, apenas pela capacidade de estimular e envolver motivos (...). O valor de uma mercadoria pode, portanto, ser medido pela magnitude do “efeito desejado”. (WITKIN, 1998, p. 178, tradução própria)⁴³

Adorno compreende o valor de troca da mercadoria cultural como fundado no prazer imediato que seu uso proporciona, atingindo o “efeito desejado”. O caráter fetichista da mercadoria é marcado por uma devoção ao que é autofabricado (FMRA 77), alienando tanto de quem produz a mercadoria quanto de quem a adquire e a consome. Para exemplificar, Adorno diz da compra de um ingresso para um concerto de Toscanini, um sucesso fabricado pelo comprador (FMRA 78), isto é, coisificado e aceito a partir de critério subjetivo. Tal fato, além de remeter à aparência de imediatidade em relação aos bens, ainda nos conduz à ideia de possuir as obras com exclusividade:

O fazendeiro falido, diz Adorno, consola-se com o fato de Toscanini estar tocando só para ele. Nesse caso, a música assume uma função que lhe era desconhecida enquanto arte: gera soberba e auto-satisfação. Assim como o valor oblitera o valor de uso de uma mercadoria no processo de troca, a função que a música ocupa aqui oblitera seu significado imanente, impede uma relação direta entre sujeito e objeto consumido. (LIMA, 2017, p. 58)

Com a finalidade de esclarecer um pouco mais o aspecto de “propriedade” concernente às obras de arte, lembremo-nos do fato de que programas musicais escolhem melodias substancialmente idênticas, limitadas entre alturas de médio-agudo com simetria de oito compassos, como aponta Silva (2016, p. 151). Essas melodias são oferecidas aos espectadores como mercadorias, podendo ser levadas pra casa e degustadas quando se quiser,

⁴² No original: “The occultation of production by means of the outward appearance of the product is what Adorno claims to be the law that governs the works of Richard Wagner”.

⁴³No original: “(...) the asocial affectivity of ‘motive’, rather than the social affectivity of ‘value’. Commodities can realize their power, can maximize their value in exchange, only through their capacity to stimulate and engage motives (...). The value of a commodity can therefore be measured by the magnitude of the ‘desired effect’”.

com caráter “culinário”⁴⁴; elas possuem “o valor de recordação das partes dissociadas das formas técnicas de composição do Romantismo tardio, principalmente advindas das obras de Wagner” (SILVA, 2016, p. 152), e tal dissociação se qualifica como um tipo de coisificação da música, insinuando seu consumo por ouvidos regredidos à época do Romantismo. Quanto mais a música for disseminada como romântica, mais soa fácil se converter em propriedade e, portanto, suscetível de venda (SILVA, 2016, p. 152).

Para Adorno, o acesso imediato aos produtos da cultura confirma-os como meros objetos-suporte do valor de troca, que “assume ficticiamente a função de valor de uso” (FMRA 78). Em outras palavras, o objeto com o qual as pessoas estão realmente se identificando é o valor de troca, “não é que sejamos enganados a acreditar que o valor de uso permanece no objeto; em vez disso, é a capacidade de representar o valor de troca e ser consumido como tal, que se torna o valor de uso da cultura de massas” (GUNSTER, 2000, p. 60, tradução própria)⁴⁵.

Esse é o caráter intrínseco do fetichismo na música: “os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência” (FMRA 79), ou seja, o prazer direto do indivíduo na interação com o objeto baseia-se essencialmente na troca, na qualidade única de ser consumida (MARKUS, 2006, p. 78). O que está em jogo é o que o produto pode oferecer como satisfação substitutiva, abstraído de sua qualidade estético-musical e que, de certo modo, garante o *status* aparente de autonomia do gosto. Essa “compulsão pelo status autônomo” se configura como um “conceito sociológico descritivo, que fixa uma função social específica cumprida por seus objetos, em princípio independente de suas características imanentes, uma vez que essa função é enfaticamente caracterizada por sua ‘falta de relação com o objeto’” (MARKUS, 2006, p. 80, tradução própria)⁴⁶. Assim, “a informação cultural, mascarada de gosto artístico, se desnuda como destruição” da emancipação psicológica (ADORNO, 1996, p. 404). Aplica-se como uma segunda natureza — supracitada no capítulo 3 — em que os indivíduos não têm outra alternativa a não ser se adaptar e se submeter, pois

Assim como o trabalho morto volta a assombrar os vivos na forma de capital, a filtragem da produção e distribuição da cultura através da forma de mercadoria apaga efetivamente suas origens humanas, refazendo-a em uma entidade externa que

⁴⁴ Em alemão, o adjetivo “*kulinarische*” (culinário) esteve fortemente presente na crítica e teoria de arte do séc. XX, indicando pejorativamente algo para ser consumido rapidamente, em um gozo sem esforço.

⁴⁵ No original: “It is not that we are fooled into believing that use-value remains in the object; rather, it is the capacity to represent exchange-value, and be consumed as such, that becomes the use-value of mass culture”.

⁴⁶ No original: “descriptive sociological concept which fixes a particular social function fulfilled by its objects, in principle independent of their immanent characteristics, since this function is emphatically characterized by its ‘unrelatedness to the object’”.

se opõe àqueles que a criaram originalmente. (GUNSTER, 2000, p. 50, tradução própria)⁴⁷

No fetichismo, a substituição compulsória é um dos pilares fundamentais, em que tudo tem a possibilidade de se transfigurar em um objeto fetichizado, como o ato de escutar a música substitui a própria música. O fenômeno marcante é que cada vez menos as coisas valem por si mesmas, reiterando o argumento do esclarecimento de que tudo se torna substituível, pois na cultura mercantilizada, o processo de troca se torna a porta de entrada de toda e qualquer forma de satisfação, tomando nossas capacidades semi-conscientes como seu pedágio (GUNSTER, 2000, p. 61). De modo análogo, Freud em seus escritos sobre o fetichismo no âmbito da patologia psíquica também aponta a substituição como algo indispensável na fórmula fetichista: o objeto elevado à condição de fetiche pode ser portado por qualquer um, pois é o objeto que conduz à satisfação sexual do fetichista, tornando o sujeito que o transporta completamente substituível.

Além disso, o conceito de fetichismo elaborado pela psicanálise conserva um vínculo entre as projeções da consciência e o objeto de desejo propriamente dito que impossibilita a elevação do discernimento intelectual e conceitual do sujeito — base do progresso técnico abordado no capítulo anterior —, por privilegiar a *imagem* construída do objeto em detrimento do próprio, devido ao modo de constituição desse adoecimento psíquico. Por conseguinte, a imagem elaborada pelo fetichista substitui o objeto e aponta para uma reificação do sujeito, que captura apenas partes atomizadas na percepção do outro e de si mesmo, em função da operação de recusa que promove um apagamento da ameaça de castração, configurando-se num mecanismo inconsciente para recusar qualquer questionamento sobre a diferença sexual. Essa operação torna a condição do sujeito hermeticamente fixada em um estado adoecido, fornecendo uma contribuição sólida para a argumentação adorniana com relação ao consumo dos objetos da cultura, uma vez que ao consumir os valores inculcados nas mercadorias culturais, os homens obliteram o próprio material artístico, pois a substituição do esforço conceitual e intelectual pelo prazer imediato “vale a pena”.

É precisamente por esse fator universal de substituição que as mercadorias escravizam os indivíduos, e esse movimento os transforma em mercadorias, pois, “diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em

⁴⁷ No original: “Just as dead labor comes back to haunt the living in the form of capital, the filtration of culture’s production and distribution through the commodity form effectively erases its human origins, reifying it into an external entity that stands over and against those who originally made it”.

setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente” (FMRA 80). Gunster (2000, p. 62) ainda completa que os produtos industriais são a única forma de gratificação real para aqueles escravizados pelo trabalho, pois os livra do esforço cognitivo, uma vez que o corpo já se encontra desgastado.

As mercadorias culturais servem como informações cambiáveis, como certo domínio de conhecimento e como símbolos de status (COOK, 1996, p. 32). Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer explicam que a pretensão total de utilizar a arte para outras finalidades gera uma espécie de movimentação interna na estrutura econômica das mercadorias culturais (DE 130). Na industrialização da cultura, importa apenas estar informado, com o propósito de conhecer os sucessos aclamados pelas massas, visto que o importante é conquistar prestígio (FMRA 73). Deborah Cook (1996, p. 32) reforça esse argumento no sentido de que as relações do homem com as mercadorias artísticas aparecem como forma de enfrentar seu tédio, seu penoso descanso do trabalho, como discernimento e gosto superior (em se tratando de música séria fetichizada, que falaremos mais adiante). O valor de troca assume uma função de coesão social, em que, por meio da massificação, há uma renúncia forçada à individualidade e, conseqüentemente, ao gosto, “que se amolda à regularidade rotineira daquilo que tem sucesso, bem como todos o fazem” (FMRA 80).

As alterações constitutivas que sofrem os bens da cultura escoram-se na garantia da produção padronizada de mercadorias musicais, em que basicamente todos os produtos seriam estruturalmente semelhantes, tendo em vista que seria manipulado um todo pré-fabricado e uma predileção estereotipada (SILVA, 2016, p. 150). Essa fórmula de sucesso, já normalizada e padronizada, é o que fundamenta a “emancipação das partes em relação ao todo e em relação a todos os momentos que ultrapassam a sua presença imediata” o que inaugura e autoriza “o deslocamento do interesse musical para o atrativo particular, sensual” (FMRA 93). Por exemplo: um dos elementos mais frequentes no fetichismo do material musical é a voz dos cantores, fato que conectaria diretamente ao sucesso da canção (SILVA, 2016, p. 152), pois ela seria apreciada por ouvidos vulgarmente treinados para valorizá-la como condição de sucesso e não como apenas mais uma parte do todo musical.

Outro componente-chave, que ilustra bem o fetichismo musical, é o uso de citações, normalmente de canções populares e infantis (SILVA, 2016, p. 153), de forma muito semelhante e até mesmo plagiada, rememorando a colocação adorniana: “é assim que uma criança imita o professor” (FMRA 97). A ênfase nesses particulares advém de uma racionalidade específica do processo fetichizado de produção, visando a maximização do

lucro e a atenção difusa que, como veremos, é característica essencial da música de entretenimento.

4.1.2 Mecanismos do fetichismo musical: a standardização e a glamorização

Segundo Adorno, o processo de coisificação, além de danificar as relações entre homem e sociedade, atinge a própria estrutura interna da obra (FMRA 81). Em consequência, a coerência interior e o princípio de desenvolvimento musical são abolidos, moldando o tempo de forma estática, repetitiva, o que gera efeitos bem calculados (MARKUS, 2006, p. 72) e desviam a percepção da totalidade para os elementos particulares da obra. Um dos aspectos criticados pelo autor é a técnica do arranjo, que usurpa qualquer aspecto da música a fim de torná-la um item de maior sucesso e obter mais lucro por meio do conhecimento técnico aplicado em suas “novas” versões.

Para Adorno, os arranjadores são os músicos mais dotados de conhecimento e, conseqüentemente, os que mais conseguem incluir uma gama de detalhes diferentes em cada composição, utilizando dimensões colorísticas e harmônicas modernas (FMRA 82). A assim chamada música clássica é explorada por arranjadores no sentido de torná-la mais palatável aos ouvidos insensíveis das massas: “o homem de negócios, que volta pra casa exausto, consegue digerir e até fazer amizade com os clássicos ‘arranjados’” (FMRA 84), produzindo uma aparência de intimidade reificada. Esta última faz as vezes de encantamento dos sentidos, de embelezamento artificial e exaltação dos particulares, fazendo “desaparecer os traços de protesto que estavam traçados na limitação do individual (...) da mesma forma como na intimização se perde a contemplação da totalidade” (FMRA 84), formando, conseqüentemente, um falso equilíbrio. A oferta daquilo que lhe é mais íntimo, do detalhe açucarado que se destaca da obra, prejudica a contemplação da sua totalidade, conferindo-lhe um caráter atomístico, de partículas diversas de percepção daqueles mecanismos exacerbados da música. Essa atomização afeta tanto a obra quanto o ouvinte, “que não mais necessita compor o corpo da canção com diferentes cores, mas pode abandonar-se tranquilamente ao som da melodia, dominante, única” (FMRA 84), desobrigando-o do esforço cognitivo de apreciação estética.

Retomemos a diferença entre a música séria e a música popular, as quais somente devem ser pensadas como duas faces de uma mesma realidade social. Enquanto a primeira exige uma diligência cognitiva, uma co-construção da obra pelo ouvinte (FMRA 84), a

música popular tem a função exponencial de entretenimento, ou seja, tem sua utilidade na medida em que obtém sucesso e lucro. Paddison (1982, p. 211) aponta que a música ligeira é considerada uma espécie de “pingente” da música séria, numa relação pobre, imatura e, possivelmente, um pouco frívola, mas que, no entanto, não deve ser totalmente dispensada, posto que, afinal, ainda é um dos membros da família. Markus (2006, p. 72), por sua vez, afirma que a cultura de massas toma de empréstimo da “alta arte em declínio” todos os seus meios técnico-formais de expressão, passando pela comercialização massiva e com isso, se torna parte integrante indispensável da indústria cultural.

De todo modo, os critérios de diferenciação entre música séria e música leve referem-se aos modos de racionalização musical, aos modos de consumo e aos impactos nos sujeitos (SILVA, 2012, p. 112). Apesar da música séria configurar-se em moldes de maior complexidade material e, portanto, mais difícil de ser fetichizada, ela não consegue escapar dessa característica inerente ao modo de produção das mercadorias culturais. Tendo uma distribuição massiva, com a finalidade de *entretenimento* a música leve ou popular é mais propícia a ser fetichizada; ainda assim, como aponta Silva (2012, p. 111), ambas teriam suas capacidades de fruição tomadas de maneira predominante pelo fetichismo. Começemos pela música popular, lançando mão do conceito de estandardização.

O ensaio *Sobre música popular*, publicado em 1941, lança hipóteses que serão solidificadas na posterior *Dialética do esclarecimento*, discutida por nós anteriormente. O aforismo “toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso” aplica-se a todos os tipos de música: desde os *hits* marcados incessantemente no rádio até as canções familiares e de ninar (SMP 116). Elas obedecem ao “esquema-padrão” proposto pelo sistema que, análogo à ideia da regressão auditiva, reitera vivamente a experiência familiar:

(...) os pilares harmônicos de cada hit — o começo e o final de cada parte — precisam reiterar o esquema-padrão. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm consequências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido. (SMP 116-117)

Colocando em perspectiva o elo entre a estrutura geral e a atenção do ouvinte ao detalhe, é de fácil compreensão que o todo já vem preestabelecido e previamente aceito, limitando a experiência de ouvir algo por si mesmo. Os detalhes são posicionados na música de forma a serem reconhecidos prontamente, como nota Adorno, no “começo da parte temática ou a sua nova entrada depois da ‘ponte’ [da parte intermediária]” (SMP 117), na

intenção de fixar a concentração dos ouvintes e garantir, conseqüentemente, a repetição da estrutura e sucesso do produto. Desse modo é alicerçada a codependência entre os detalhes variados e o todo esquematizado na música popular.

A substituição, legitimada pelo esclarecimento e inclusa em diversos ensejos do capitalismo tardio, é ratificada também na presença dos detalhes na música popular. Como a estrutura já se encontra previamente fixada, o câmbio dos elementos particulares não modifica em nada a resposta dos ouvintes, serve apenas como uma peça numa engrenagem do maquinário da indústria cultural (SMP 118). O todo não se altera por nenhum evento individual, o detalhe aparece como algo externo à totalidade. Na música séria, mostra-se o inverso: cada detalhe contém potencialmente o espectro do todo, ao passo que se constrói a partir do todo. Ao marcar essa diferença, Adorno destaca que “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (SMP 117). A título de validação do argumento, o autor continua:

Por exemplo, na introdução do primeiro movimento da Sétima sinfonia, de Beethoven, o segundo tema (em dó maior) só alcança o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva, isto é, uma construção inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado isoladamente, o segundo tema seria reduzido à insignificância. (SMP 117)

O ponto alto do argumento é mostrar que na música massificada, os detalhes são substituíveis de modo que o todo não seja afetado: as obras são tão somente um automatismo (COSTA, 2012, p. 62) e buscam-se reações estandardizadas, automáticas. Como apontado em diversos outros trabalhos adornianos — *Fetichismo na música...*, *Dialética do esclarecimento*, entre outros —, a audição da música popular é manipulada concomitantemente pelo mercado e pela sua estrutura inerente, presa “num sistema de mecanismos de resposta totalmente antagônico ao ideal de individualidade numa sociedade livre, liberal” (SMP 120). Na canção popular, a estrutura musical é subjacente e vigora independente do curso da música, propriedade básica para tornar os detalhes substituíveis e, com isso, deslegitima o funcionamento de cada uma das partes em conjunto com o todo, nada é executado em sua forma original, operando como um disfarce que esconde a invariabilidade esquemática. Costa (2012, p. 62) aponta que um elemento industrial incluído como traço básico e definidor da condição estandardizada é “a divisão do trabalho existente entre compositor, harmonizador e arranjador” que simula os moldes fabris, “no qual ocorre uma divisão de funções e sua posterior montagem do produto”. Adorno acresce que na música popular a modelagem se dá descomplicadamente, ela já “é composta de tal modo que o processo de tradução do singular

para a norma já está planejado e, até certo ponto, realizado dentro da própria composição” (SMP 120).

Devido a isso, em termos estruturais, a música popular dispensa qualquer esforço de apreciação por parte do ouvinte, que já possui o conhecimento prévio daquele esquema. Essa construção dita o modo como ele deve ouvir, privando o sujeito de sua espontaneidade e adestrando seus reflexos ao oferecer modelos prontos de percepção da materialidade sensível, prescindindo qualquer espécie de labor para seguir o fluxo musical concreto (SMP 121). Historicamente, os padrões musicais caminharam em direção a uma standardização competitiva, devido à lógica hegemônica da troca, que acompanha as músicas de sucesso na mídia e promove a remodelagem destas para permanecer no sucesso, excluindo as inovações: “nada mais natural que um *hit* de sucesso busque copiar a fórmula de sucesso de outro” (COSTA, 2012, p. 62). Desse modo, a música popular deve tanto instigar a atenção do ouvinte por intermédio da manipulação dos detalhes quanto naturalizar as convenções e fórmulas materiais na música, de forma a suscitar sentimentos e lembranças que permitam a ocultação do teor da obra, mascarando seu desenvolvimento tardio e sua linguagem simples. Adorno exemplifica que, para o ouvinte americano, essa linguagem “natural” se origina nas primeiras experiências musicais do sujeito, nas canções de ninar, nas melodias assoviadas a partir de uma música tocada no rádio (SMP 122), remetendo à audição infantilizada, que será abordada mais profundamente no conceito de regressão da audição.

Um ingrediente necessário à standardização, que intenciona manter a lógica do lucro, é nomeado por Adorno de *plugging*, termo que, na tradução literal, de acordo com o dicionário inglês-português Houaiss (1997, p. 596), significa rolha, tampa, tampão, seguindo a acepção de obstruir, entupir, tamponar pelo excesso. O sentido comum, usado originalmente no mercado musical, trazia a repetição incessante de um *hit* particular, intencionando torná-lo um sucesso. O efeito disso é que “leva o ouvinte a extasiar-se com o inevitável. E leva, assim, à institucionalização e à standardização dos próprios hábitos de audição” (SMP 125).

Segundo Adorno, a ênfase no mecanismo de promoção, externo e necessário, tem a função de substituir a falta de conteúdo de verdade e novidade trazida pelo material, fazendo com que o ouvinte somente distinga peças de música popular por intermédio da incessante reiteração forçada pela indústria. Aqui, cabe dizer que Adorno qualifica a composição da música popular ainda em moldes próximos a um estágio manufactureiro, em que a noção de industrialização desse tipo de música só é alcançada nas formas de distribuição e promoção, isto é, o modo como é disseminada na sociedade. A fetichização, portanto, estaria mais ligada à distribuição dessas mercadorias culturais, e a promoção mais amplamente emparelhada à

publicidade como negócio. Cohn (1986, p. 19), em uma análise detalhada, nota que a indústria cultural não pode funcionar apenas como indústria, pois está mais ligada à circulação de mercadorias do que à sua produção, e também não se trata apenas de cultura por estar subordinada a uma lógica outra — da troca — que não à sua interna. Devido a isso, os dois polos devem ser tratados conjuntamente, já que estão impossibilitados de “realizar plenamente sua condição de cultura ou indústria” em sentido estrito (PUCCI, 2003, p. 17).

O modo de distribuição é a chave para a captação do lucro — o principal interesse da indústria. Apenas uma pequena parcela do que é produzido artisticamente triunfa, se torna “*hit*” (COOK, 1996, p. 37), pois é disso que se compõe a indústria cultural: a estandardização massificada dos produtos e a racionalização técnica da distribuição (ADORNO, 1977, p. 289). Devido a isso, são necessários investimentos arriscados na fase de produção, sendo que o sucesso só virá na fase seguinte. Para compensar os riscos do investimento, a industrialização da cultura produz a aparência do novo, porém ferozmente estandardizado. Em consequência disso, para ser aceita como um sucesso, uma música deve conter, paradoxalmente, pelo menos um traço, um detalhe, em que se possa ser distinguido dos outros *hits*, acoplado a uma estrutura estritamente igual, para que não seja estranhada pelo todo social:

Só sendo a mesma é que tem chance de ser vendida automaticamente, sem requerer nenhum esforço da parte do usuário, e apresentar-se como uma instituição musical. E só sendo diferente é que ela pode ser distinguida de outras canções — o que é um requisito para ser lembrado e, portanto, ser um sucesso. (SMP 126)

A glamorização também é um dos requisitos para a apresentação do material, principalmente ligada à comercialização do entretenimento, manifestando-se nos arranjos musicais, intencionando comunicar uma mensagem deixada pelos criadores da música, como uma música do gênero punk rock que almeja comunicar uma atitude de indignação com o sistema. Esse processo tem a função essencial de conectar as relações de estandardização com o processo de pseudoindivuação. Dessa forma, anuncia-se o “triunfo” do esforço da razão sobre a natureza: é a construção mental sobre o sucesso da música que possibilita ao homem “conquistar” o glamour que jamais seria conquistado por ele — conquistar no sentido de adquirir, pois lhe é oferecido pronto para comprar no mercado, acessível e pelo menor preço (SMP 127).

Desse modo, a técnica da glamorização responde, em grande escala, servindo à mecanização do trabalho das massas. Ela segue a repetição do trabalho: surge como ideia de inovação, assim como o arcabouço industrial surge com a finalidade de potencialização do trabalho humano, mas torna-se mais cotidiano e mais corriqueiro que a ideia anterior, acabando por perder o lugar da novidade, regressando à mesma posição de antes.

Historicamente, então, o componente do glamour tende a se reinventar em vários espaços, tendo o rádio como palco para essa ressurreição (SMP 128). O locutor implora para o ouvinte escutar as mercadorias sem lhe oferecer outra saída, reproduzindo-as inúmeras vezes, intencionando promover uma identificação dos sujeitos com os valores propagandeados nas músicas tocadas e em seus anúncios publicitários. Desse modo, a penetração da forma-mercadoria na produção estética é particularmente preocupante para Adorno, visto que a arte é majoritariamente adequada para a afirmação e expressão da particularidade sensível, e, na medida que a lógica da identidade permeia a criação e recepção da arte através da mercantilização, efetivamente se dissolve a capacidade da arte de refletir contradições sociais (GUNSTER, 2000, p. 47).

Outro efeito do *glamour* é o comportamento infantil. Não raro, as músicas populares rememoram, tanto na letra quanto no pauperismo técnico, uma linguagem infantil, aproximando suas características da exigência de um relaxamento do esforço que a responsabilidade de ser adulto traz. São elas: “incessante repetição de alguma fórmula musical particular comparável a atitude de uma criança que manifesta insistentemente a mesma exigência (...); a limitação de melodias a bem poucos tons (...), harmonia propositadamente errônea” etc. (SMP 128). Da mesma forma que o trabalho requer austeridade e responsabilidades de um adulto, a diversão exige desligar-se da seriedade, conectando o sujeito a retornos infantis e a uma audição pueril, e, além disso, a linguagem infantil aproxima o produto das pessoas, tornando-o popular, diminuindo a distância entre o sujeito e as agências de promoção da indústria da cultura.

É possível formalizar uma assimilação do indivíduo com o sistema cultural de configuração masoquista⁴⁸, pois, na proporção em que as mercadorias seguem padrões previamente esquematizados e semelhantes, a ilusão do gosto equivale a aparência de um sujeito capaz de realizar uma escolha genuína e legítima. Adorno aponta que a cultura de massas é masoquista e o apoderamento efetivo do valor de troca não inaugura nenhuma transubstanciação mística: “corresponde ao comportamento do prisioneiro que ama sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa” (FMRA 80). O que o autor vai chamar de “renúncia à individualidade” é o fato de esta se constituir a partir dos moldes do que a indústria produzirá como sucesso, seguindo a norma da produção padronizada dos bens de consumo (FMRA 80). Não obstante, Freitas (2017, p. 95) argumenta que por mais que haja

⁴⁸ O conceito de masoquismo apropriado por Adorno, advindo da psicanálise, diz respeito à satisfação ligada ao sofrimento ou à humilhação de renunciar a um ideal de individualidade burguesa, para atender aos interesses socioeconômicos (COOK, 1996, p. 24; DUARTE, 2003, p. 58).

uma onipotência do sistema capitalista e uma homogeneidade dos valores sociais oferecidos nos produtos, não é outorgado anular a importância da diversidade psíquica e a construção de significados para cada pessoa, ponto que iremos explorar na seção sobre a *regressão auditiva*. A passividade da audição enfatizada por Adorno é referida aqui na capacidade reflexiva, pois a hegemonia do modo de distribuição de mercadorias sobre todos os microindividuais inviabiliza a possibilidade de uma ação política eficaz e de uma intervenção efetiva na realidade (FREITAS, 2017, p. 95).

4.1.3 A nova música: a tentativa de virada contra o fetichismo

Analisando uma obra musical que se apresenta como uma proposta de combate ao fetichismo, Adorno investiga o sistema de organização dodecafônico, criado por Arnold Schoenberg, seguido por Alban Berg e Webern, que, juntos, formaram a 2ª Escola de Viena. Na *Filosofia da nova música*⁴⁹, obra finalizada em 1958, a intenção de Adorno foi reconhecer as antinomias objetivas da arte, em se tratando de uma realidade heterônoma, e, apesar disso, tenta resgatar suas exigências internas sem se preocupar com as consequências externas, como a possibilidade de não conquistar um grande público ou fazer sucesso etc. A música investigada por Adorno nessa obra identificava-se por uma posição de resistência contra as investidas dos produtos mercantilizados, “foi o obstáculo colocado frente à expansão da indústria cultural” (FNM 15). Duarte (1997, p. 32) destaca que nessa obra Adorno focaliza caminhos antagônicos, concebendo o “progresso” na figura de Schoenberg e a “restauração” na de Stravinsky. Nessa subseção iremos investigar o primeiro caminho traçado por Adorno, em que o pressuposto de “falsa reconciliação entre universal e particular” é desvelado e esse movimento crítico contém uma “forte dose de fermento antimitológico” (DUARTE, 1997, p. 32), funcionando como uma espécie de antídoto contra a indústria cultural.

Na visão de Adorno a compreensão da arte passa a depender da função que ela exerce (LIMA, 2017, p. 55), pois a música deveria abarcar “todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade” (FMRA 77). Os elementos sensíveis que compõem o material musical já trazem uma carga histórica sedimentada e, de certo modo, cada componente individual representa algo do coletivo e, dentro de uma dimensão social, o material musical já é pré-formado historicamente. Segundo Silva (2016, p. 146), a história se

⁴⁹ ADORNO, T. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1989. As menções a esta obra serão feitas sob a sigla FNM.

reflete nos conflitos formais do material musical, que, desenvolvendo-se de maneira progressiva no tempo, culminam na música autônoma. Desse modo, o *material musical*, em sua estruturação interna, viria a se interrelacionar com o “*material musical* histórico-social produzido e acumulado pelo homem” (SILVA, 2016, p. 146).

Ao discutir o papel da música séria na sociedade, Adorno aponta-lhe uma dupla tarefa: estar divorciada do consumo, enquanto “a coerência de seu desenvolvimento está em contradição com as necessidades que se manejam e que ao mesmo tempo satisfazem o público burguês” (FNM 17). É necessário opor-se à tendência de se substituir o conhecimento da obra e o interesse genuíno em sua apreciação pela forma de bem cultural pertencente a apenas quem pode pagar e exibir como propriedade privada. Tornada privativa a possibilidade de desfrutar da obra, suas prováveis dissonâncias e nuances que denunciam sua condição acabam por se tornar obsoletas, posto que a compreensão dos elementos musicais não mais perpassa seu desenvolvimento, e sim por fatores sociopsicológicos:

A experiência pessoal do público já não tem quase nenhuma comunicação com a experiência testemunhada pela música tradicional. Quando o público acredita compreender, não faz senão perceber o molde morto do que protege como patrimônio indiscutível e que desde o momento em que se converteu em patrimônio é algo já perdido, neutralizado, privado de sua própria substância artística; algo que se converteu em indiferente material de exposição. (FNM 18)

Com isso, a música séria — também chamada de radical — é levada a um completo isolamento. Quando surge, o sistema atonal causa grande impacto, proveniente do fato de que os ouvidos do público nunca haviam escutado aquelas formas de organização de alturas musicais, de forma ordenada, mas não necessariamente hierárquica, como antes se apresentava na música tonal. Desse modo, ela se firma exatamente por quebrar o conceito de arte ligado à perfeição, apresentando certa conexão com a teoria crítica por ter em sua própria constituição interna a perspectiva da ruptura, renunciando à totalidade de sentido.

A exigência de um esforço maior proposto pela música séria — que desafia os moldes já existentes — enseja a exposição do conteúdo de verdade da obra, presente em sua objetividade estética. Como explica Adorno, a indústria cultural se presta precisamente ao papel contrário, pois tem educado os indivíduos para emperrar o seu vigor, recolher-se em seu tempo livre, com a finalidade de apenas consumir os bens culturais que a própria indústria autoriza, justificando a urgente via contrária da nova música: “a única defesa possível consiste em denunciar a cultura oficial, já que essa cultura por si mesma só serve para fomentar precisamente a selvageria que se esforça em combater” (FNM 19).

A investigação da técnica dodecafônica resulta, para Adorno, em uma análise da tendência intrínseca do material, apontando que a carreira composicional de Schoenberg tem

seu início numa composição mais dialética e emancipatória, a “atonalidade livre” (FNM 54), concebida sem qualquer aliança acessória com os temas em sequência, de certa forma abolindo-os e revogando aquilo que se configurava como o desenvolvimento tonal. Para Adorno, a nova arte se institui como um movimento de abstração, criticando, além do conceito de totalidade das obras existentes, a realidade sensível e concreta aparente. Essa negação da aparência de uma totalidade de sentido, de significação plena, caracteriza a música atonal, criada por Schoenberg, mas praticada também por outros grandes compositores do fim da década de 1920, como Webern e Alban Berg. Esse movimento de abstração se realiza inteiramente ao expor o sentido de negatividade da vida — o sofrimento — no desenvolvimento musical curto e denso demonstrado nas obras webernianas, por exemplo, como negação do conceito de obra, de tempo — materialmente falando — e da aparência de sentido. Markus (2006, p. 82) questiona o que toda essa negatividade vem negar exatamente, culminando numa resposta evidentemente adorniana: “são negações dos traços básicos da obra de arte orgânica ‘clássica’ que, como totalidade dinâmica, unidade de expressão e construção, reconcilia dialeticamente a oposição de objeto e sujeito, de racionalidade impessoal e de individualidade livre numa utópica ‘promessa de felicidade’, prefigurada na serenidade da própria obra de arte”⁵⁰.

Em relação aos elementos materiais constitutivos da nova música, Duarte (1997, p. 92) expõe que a forma específica de combate ao *Schein* (“aparência”) na música dodecafônica é expressa em sua absoluta precisão, apenas transposta em uma linguagem puramente sonora que, ao estilhaçar os sons caminhando para sua extrema individuação, rompe com o caráter de linguagem comunicativa, quebrando sua possibilidade de transmissão e de comunicação imediata. A constituição da nova música, por assim dizer, explicita uma concretude dos elementos materiais do som que vai do particular para o universal por meio de dimensões fragmentárias, que revela cada elemento como radicalmente único. Ao expor as contradições, esse estilo de música nega a aparência de reconciliação que a música de massa evidencia com suas formas prévias e sua tonalidade.

No entanto, Adorno já denunciava o processo de fetichização no ensaio de 1938, dizendo que invadia até mesmo a música “supostamente” séria. Nesse ensaio, produzido mais de vinte anos antes de *Filosofia da nova música*, o autor evidenciava o caráter hermético da música séria, o funcionamento sem falhas e sem lacunas, perfeitamente executado em

⁵⁰ No original: “They are negations of the basic traits of the ‘classical, organic work of art which, as dynamic totality, the unity of expression and construction, dialectically reconciles the opposition of object and subject, of impersonal rationality and free individuality in a utopian ‘promise of happiness’, prefigured in the serenity of the very work of art”.

concertos, imprimindo um fascínio nos consumidores: “todas as rodas engrenam umas nas outras com tanta perfeição e exatidão que já não resta a mínima fenda para a captação do todo” (FMRA 86). Uma interpretação de uma obra realizada de forma perfeita e sem defeitos acaba por desvelar sua coisificação definitiva, às expensas do conhecimento rigoroso, que testemunha o seu caráter de aparência como o fetichismo último, desmentindo a própria obra (FMRA 87). Essa perfeição na execução relembra as gravações, com dinâmicas pré-fabricadas, inabilitando as possíveis tensões e solidificando os aspectos colorísticos da obra (SILVA, 2016, p. 153). Então, a suposta liberdade que “o material teria sobre o todo musical, denominado *resistência do material sonoro*, seria excluída de tal maneira que quaisquer sínteses se tornariam impossíveis de se realizarem de forma espontânea devido à fixação daquele ‘novo estilo’” (SILVA, 2016, p. 153), que exige uma disciplina exacerbada.

O fato de o fetichismo atingir até mesmo a música séria indica seu enraizamento na própria lógica de *racionalização* do material (SAFATLE, 2007, p. 377). Silva (2012, p. 116) comenta que as fruições pseudoestéticas das músicas de massa, em que a consciência musical seria determinada pela “negação do prazer no próprio prazer” (FMRA 71), seriam as mesmas da música séria, como a realizada por Schoenberg, devido ao fato de “serem ascéticas no sentido de não poderem ser degustadas, desfrutadas” (SILVA, 2012, p. 116). A integralidade do intento mercadológico somente possibilita a transmissão musical negando o material com carga sócio-histórica sedimentada (SILVA, 2012, p. 117).

4.2 A regressão auditiva

4.2.1 Audição distraída e atomizada

Adorno é enfático ao sublinhar que não somente as mercadorias musicais devem ser avaliadas como boas ou ruins, mas também que existem hábitos de audição bons e ruins. Witkin (1998, p. 181, tradução própria) afirma que “se pode ouvir com um envolvimento concentrado e de todo o coração com o trabalho como uma totalidade interdependente, ou pode-se ouvir ‘regressivamente’, entregando-se a uma fetichização distraída de particulares ou a estimular e manipular as emoções”⁵¹. Por caráter regressivo, Adorno faz questão de enfatizar que não se trata de retornar a estágios anteriores do desenvolvimento, mas sim a

⁵¹ No original: “One can listen with a concentrated and whole-hearted engagement with the work as an interdependent totality, or one can listen ‘regressively’, indulging oneself in a distracted fetishisation of particulars or in having one’s emotions stimulated and manipulated”.

permanência no mesmo lugar, a não evolução. Esse ensaio, *O fetichismo na música e a regressão da audição*, trata especificamente da regressão auditiva das massas, sua incapacidade para uma escolha consciente: “O que ele quis dizer é que houve uma regressão dos critérios para uma audição autêntica da música como parâmetro de escolha” (SILVA, 2016, p. 155).

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 como pertinência a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. (FMRA 89)

A regressão deve ser examinada a partir de mercadorias enquadradas por moldes fetichistas, possibilitando revelar um prejuízo no ajuizamento do gosto (SILVA, 2016, p. 155), em razão de os sentimentos captados e expressos na música serem privilegiados em detrimento do material musical. Em face desse diagnóstico, a recepção da música de entretenimento condiz com o preenchimento dos vazios de silêncio que se acomodam entre os homens, contribuindo ainda mais para o seu emudecimento, confirmado pela disseminação massiva da transmissão radiofônica no início do século XX, pois “se ninguém mais é capaz de falar realmente, é obvio também que já ninguém é capaz de ouvir” (FMRA 67). Os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem, reforçando a inaptidão da fruição estética da música (FMRA 67), e, além disso, o entretenimento tem um caráter ditatorial, autoritário, servindo única e exclusivamente à ideologia do capital: “a falta de compromisso [com o sujeito] e o caráter ilusório dos objetos do entretenimento elevado ditam a distração dos ouvintes” (FMRA 85). Como visto no capítulo anterior, esse caráter ditatorial faz uma apologia contra aquilo que se apresenta como novo, pois essa característica está ligada ao questionamento do presente (SILVA, 2016, p. 156). Anuncia-se na regressão auditiva uma espécie de “primitivismo” (FMRA 89), uma privação da oportunidade de uma educação musical⁵², que poderia ajudar a desenvolver novos modos de lidar com a psique que não de forma a regredir.

De acordo com Silva (2016, p. 159), no ensaio *O fetichismo na música...* está clara a controvérsia entre Adorno e Benjamin, cujas aceções foram apresentadas no capítulo anterior sobre o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, no modo de se

⁵² A concepção de uma educação musical para Adorno pretende fomentar uma cultura musical para a sociedade e não distribuir informações sobre música. A disseminação de informações sem propriamente vivenciar um outro âmbito cultural recai na tese benjaminiana da reprodutibilidade técnica, sendo mais um conhecimento entre outros, dificultando a absorção do aprendizado musical (Lima, 2017, p. 57).

efetivar uma fruição estética. Adorno enunciava como condição necessária da experiência estética verdadeira uma apreciação do todo, em que deveria haver a prevalência de uma entrega do sujeito à obra. Já Benjamin dizia que “a *distração* poderia causar uma experiência estética. Tanto é assim que o cinema foi escolhido como a Arte revolucionária para Benjamin, porque o cinema é eminentemente dado pela *distração*” (SILVA, 2016, p. 160). Adorno coloca-se diametralmente em oposição a isso, pois a distração, como condição de consumo das mercadorias musicais, impede uma fruição estética autêntica, dizendo que “o modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração” (FMRA 92). Gunster (2000, p. 49) ainda comenta que o destaque das partes específicas perante o todo estético facilita a extração máxima do lucro, pois cada componente pode ser repetidamente percorrido pelo mercado de formas diferentes, para incitar mais e mais o consumo atomizado do ouvinte.

O comportamento de audição atomizada, como nos lembra Adorno, pode facilmente ser comparado ao de um sujeito neurótico. A neurose, mencionada no capítulo 1, é designada por Freud como uma estrutura psíquica que tem por mecanismo de defesa basal o recalçamento⁵³. Este, por sua vez, se constitui em uma separação entre a representação insuportável inscrita no inconsciente e os afetos provenientes dela, que são redirecionados a outras representações. No entanto, Freud foi taxativo em dizer que essas representações recalçadas sempre retornam, de modo que o sujeito “tentaria vivenciar uma situação do passado que não condiz mais com o presente” (SILVA, 2016, p. 157).

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independentemente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores. (FMRA 90)

A infantilidade na audição contemporânea é, então, peça-chave para entender a inaptidão para a liberdade, que Adorno ressalta por várias vezes. Os átomos de partículas açucaradas e melódicas colocados repetidamente denotam o aspecto pueril (FMRA 89), fantasiado de tranquilidade e de adaptação ao sistema. No entanto, apesar do peso de determinados arranjos sociais para a explicação do funcionamento da sociedade em geral, há que se pensar na reflexividade do sujeito no direcionamento de suas vidas individuais (COSTA, 2013, p. 137). A estrutura social coercitiva pré-existente ao indivíduo restringe as possibilidades de cada um como sujeito de suas ações. É importante lembrar que Adorno

⁵³ Ideias discutidas mais amplamente no capítulo 1, não obstante, necessárias de serem retomadas para a continuidade do argumento.

reconhece a dificuldade de formalizar com clareza umnexo causal entre as repercussões das músicas de sucesso e os efeitos psicológicos sobre os sujeitos, mas é inegável a força da indústria sobre os indivíduos “isolados”, imersos na exposição sistemática dos produtos fornecidos por ela (COSTA, 2013, p. 137-138). Os sujeitos da massa são, tipicamente, acríticos em relação ao que consomem, sendo que o modo de produção fetichista impõe formas determinadas como representação dos próprios consumidores, que ao mesmo tempo trazem consigo a aparência de liberdade, tornando inevitável a escolha do sujeito por consumir o produto, pois “ao que parece, haveria uma prevalência ideológica de um tipo de racionalidade eficiente que não deixa em evidência suas finalidades” (SILVA, 2016, p. 139).

Com isso, aos ouvintes restam duas alternativas: “ou entrar docilmente na engrenagem do maquinismo ou aceitar essa pornografia musical que é fabricada para satisfazer às supostas ou reais necessidades das massas” (FMRA 85). Freitas (2017, p. 85) afirma que os elementos individuais da música perdem sua força precisamente pelo fato de estarem desconexos daquilo que poderia lhes conferir um significado progressista, exatamente como alude a recaída do esclarecimento no mito, e se afirmam como eterno gozo instantâneo, marcado pela necessidade de reafirmar valores sociais preestabelecidos.

Para a conservar a audição infantilizada são necessários dois componentes: a música de massas, com seus estratégias e dispositivos, e esse novo tipo audição, feito sob medida para atender à fetichização, levando em consideração os aspectos psicológicos das massas. A conquista da nova audição, portanto, reverbera a manutenção das relações de poder, e o contexto da recepção de uma canção no capitalismo tardio é

A ridicularização masoquista do próprio desejo de recuperar a felicidade perdida, ou o comprometimento da exigência da própria felicidade mediante a retroversão a uma infância cuja inacessibilidade dá testemunho da inacessibilidade da alegria — esta é a conquista da nova audição, e nada do que atinge o ouvido foge deste esquema de apropriação. (FMRA 90)

Adorno não economiza esforços para validar o argumento de o desejo pelas mercadorias culturais advir de uma imposição externa aos próprios indivíduos. Devido a isso, a propaganda tem um papel de extrema importância para manter uma identificação cega dos consumidores com qualquer produto difundido no mercado, pois “na audição regressiva o anúncio publicitário assume o caráter de coação” (FMRA 91), incitando o sujeito a comprar a mercadoria no sentido metafórico, de assumir seus valores, e literal, de adquirir o objeto e ter sua posse. “Tal como a propaganda vive da insistência com que se imprime na mente dos consumidores através de repetição incessante, criando as diversas camadas cognitivas, desde a atenção mais firme até uma vaga lembrança, assim também as músicas o fazem” (FREITAS,

2017, p. 94), pois a estratégia de re-conhecimento — conhecer novamente, ter outro contato com a mesma coisa — é um prazer acessível e descomplicado, oferecido de forma sub-reptícia.

A música popular é inegavelmente a mais difundida na industrialização da cultura. Ao dissertar sobre esse estilo musical em *Sobre música popular*, Adorno confere a ela um caráter estrutural de distração e desatenção (SMP 136). A distração, diretamente ligada ao modo de produção da música, relaciona-se com o trabalho mecanizado, fruto da racionalização a que os sujeitos se submetem. Ao sair do local de trabalho, o indivíduo tem uma única demanda: distrair-se, apostando num relaxamento que não envolva nenhum tipo de esforço de concentração, trazendo alívio e descanso do trabalho de pensar. Por isso, a música popular que já é pré-digerida e padronizada, fazendo com que a distração se torne, ao mesmo tempo, um pressuposto e um produto da indústria (SMP 138).

As massas e o material a elas impingido são feitos do mesmo “barro”, moldadas pelo mesmo modo de produção, em outras palavras, os usuários que demandam a diversão musical “são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção musical” (SMP 137). Daí reitera-se o argumento adorniano de a música de massas já vir previamente ouvida, e Freitas (2017, p. 100) ainda acrescenta que isso se dá “de forma análoga a como a mulher em uma foto pornográfica já vem desejada: a primeira é composta antecipando todos os mecanismos de tradução subjetiva, e a segunda ultrapassa toda dúvida do desejo por ela”.

Na audição pueril descrita por Adorno, destaca-se seu comportamento de “rejeição ignorante e orgulhosa de tudo que sai do rotineiro” (FMRA 96), aludindo a um aspecto totalitário de funcionamento. A regressão auditiva consegue se ajustar a sons particularmente adocicados e de fácil reconhecimento, por optar pelas soluções mais cômodas. Com isso, chegamos ao conceito de pseudoatividade. Segundo Freitas (2017, p. 97), trata-se de uma espécie de atuação frenética do indivíduo sem se remeter ao que está fora dele, ou seja, desviante dos fundamentos histórico-sociais da realidade, contentando-se apenas com sua própria “atividade”. Como já atentado no capítulo 3 deste trabalho, a forma de execução é ativa, mas é a incapacidade reflexiva quem dita a passividade do indivíduo e justifica o prefixo “pseudo” em suas atividades.

Quando os indivíduos se percebem por demais passivos, engendram uma tentativa de livrar-se da possibilidade de uma coisificação radical, mas “cada uma de suas revoltas contra o fetichismo acaba por escravizá-los ainda mais” (FMRA 98). Desse modo, recaem na pseudoatividade, carregando um certo orgulho de uma atividade repetitiva, em que, por meio

da oferta de “variedades” musicais, a atividade da eleição de um determinado tipo atribui o sentimento de se sentir porta-voz do sistema. Em outro texto, intitulado *Tempo livre*⁵⁴, escrito em 1969, Adorno reitera essa problemática retomando o conceito: “Pseudoatividade é espontaneidade mal orientada. Mal orientada, mas não por acaso, e sim porque as pessoas pressentem surdamente o quão difícil seria para elas mudar o que pesa sobre seus ombros” (ADORNO, 2002, p. 113).

Como representantes da pseudoatividade, Adorno elege os *jitterbugs* (entusiastas do jazz, praticantes de diversas danças de swing popularizadas a partir de 1930), nomeados assim por terem movimentos assemelhados aos besouros que se agitam e têm seus movimentos sem rumo com a presença de luz. O autor caracteriza a atuação desses entusiastas como ambivalente, pois afirma e ridiculariza sua perda de individualidade, o comportamento extático é desprovido de conteúdo e simplesmente obedece à música, substituindo o conteúdo da dança, servindo-se do argumento da substitutividade universal, abordado na *Dialética do esclarecimento*. “O ritual do êxtase revela-se como pseudoatividade por meio do momento mímico. Não se dança nem se ouve música ‘por sensualidade’, muito menos a audição satisfaz à sensualidade, mas o que se faz é imitar gestos de pessoas sensuais” (FMRA 98). O preenchimento material da atitude de realizar uma ritualística dos movimentos em confluência com a música revela um prazer superior e absoluto no ato de entusiasmar-se, e não na fruição da música ou até mesmo da dança (FREITAS, 2017, p. 103), na qual essa imitação de alegria configura um escárnio da alegria verdadeiramente construída.

Para tanto, há de se reforçar o caráter de ajustamento psicológico atribuído a essa realidade. Gunster (2000, p. 55) aponta que o empobrecimento do senso de experiência, que inevitavelmente acompanha a compartimentalização do pensamento, sentimento e existência, deve ser compensado pela intensificação das sensações culturais, a cada momento. Isso nos faz retornar à formulação adorniana do conceito de cimento social que se refere à substituição da autonomia da música por uma simples função sociopsicológica, ou seja, o significado atribuído à música pelos ouvintes passa longe da estrutura da própria canção, que é inacessível a eles, pois o material tem a mera função de ajustar o psiquismo a uma vida mecanizada da modernidade. O ouvinte de música popular se comporta de tal modo que

O que ouve, e mesmo a maneira como ouve, lhe é totalmente indiferente; o que lhe interessa é tão somente saber que está ouvindo, e que consegue, através do seu aparelho particular [rádio], introduzir-se no mecanismo público, embora não consiga exercer sobre este a mínima influência. (FMRA 100)

⁵⁴ ADORNO, T. “Tempo Livre”. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

São então identificadas duas distintas tipificações sociopsicológicas de comportamentos de massa em relação à música popular: o ritmicamente obediente e o emocional. O primeiro constitui um processo de ajustamento masoquista a um grupo de caráter autoritário, sendo complacente a uma obediência servil que anula a individualidade e se aglutina à coletividade, funcionando como uma máquina social (SMP 140): os homens funcionam como meras peças da engrenagem onde se inserem, fetichizando, além da música tocada insistentemente nos programas radiofônicos, o próprio homem. Em FMRA (102), Adorno já afirmava que o masoquismo na audição, além de inculcar uma renúncia ao próprio eu e de haver um prazer de substituí-lo pela sua identificação com o poder, ainda se fundamenta “na experiência de que a segurança da procura de proteção nas condições reinantes constitui algo de provisório, um simples paliativo, que ao final todo este estado de coisas deve ter um fim”, ou seja, há uma crença de que esse domínio do sistema sobre o indivíduo seja passageiro. Desse modo, há uma espécie de encaixe do sujeito com todo produto oferecido como novo na indústria, pois é mais novo que o escutado na semana anterior e traz consigo a esperança da libertação, oferecido como uma espécie de feitiço, um encantamento atual. O segundo tipo é colocado por Adorno como análogo ao espectador de cinema, pois o tipo sentimental na música se identifica à possibilidade ilusória da felicidade tal como retratada nos filmes. A função efetiva da música é permitir que o sujeito se alivie na expectativa de momentos felizes, de “alívio dado à consciência de que se perdeu a realização própria” (SMP 140), assim, o consumo da música funciona como uma licença para o indivíduo expressar sua própria desgraça, torna-se uma catarse emocional, que parece individualizar, mas mantém os sujeitos ainda mais cimentados.

Mais tarde, no texto *Tipos de comportamento musical* (componente de uma série de preleções realizadas no inverno de 1961-1962 na Universidade de Frankfurt), Adorno (2011) irá tratar da tipologia do ouvinte de forma mais detalhada, construindo um trabalho descritivo sociológico-musical, sem desviar das questões do conteúdo do material. De todo modo, o autor enfatiza que se deve prestar a devida atenção aos comportamentos característicos, e não necessariamente à “exatidão lógica da classificação” (ADORNO, 2011, p. 59), pois a análise se detém ao âmbito da adequação da escuta, compreendendo desde o universo dos músicos profissionais com escuta apurada, que pode vir a ser taxada de falta de sensibilidade, até a total ignorância.

4.2.2 Teoria do ouvinte e sua categorização

No que concerne à posição do ouvinte, Adorno conecta o mecanismo da repetição ao reconhecimento da música já escutada, e, por meio disso, sua conseqüente aceitação. Na música popular, há um dismantelamento da relação entre os elementos novos da composição e os já reconhecidos, limando a possibilidade de uma co-construção da obra pelo ouvinte, tornando o recurso do reconhecimento um fim, e não um meio, como é o caso na música séria (SMP 131).

Os elementos envolvidos na experiência de reconhecimento são (SMP 132-135): 1) vaga recordação, que remete a uma experiência remota de se lembrar de algo, pois, como já mencionado antes, a estandardização distribui elementos remanescentes da estrutura geral em cada canção; 2) identificação efetiva, que é o momento de evolução da vaga recordação ao absoluto reconhecimento, a lembrança súbita e a conclusão de onde se conhece aquele componente; 3) subsunção por rotulação, que tem a implicação do pertencimento: ao reconhecer o *hit*, o ouvinte tem imediatamente a segurança de estar entre uma multidão de outros ouvintes, responsáveis por tornar aquela canção um sucesso; a aparência da experiência individual, portanto, mescla-se com a coletiva, pois há uma identificação de si mesmo por intermédio dos propósitos distribuídos e reforçados pela agência de promoção, com o poder de ter tornado a canção um grande sucesso; 4) a autorreflexão no ato do reconhecimento, que remonta especificamente à identificação iniciada no momento 3; ao reconhecer, o indivíduo sente um breve suspiro de satisfação, orgulhoso de sua habilidade musical; desse modo, ele se apropria da música, obtendo o controle ao decidir qual parte dela irá assoviar de acordo com a sua vontade, colocando-a a “mercê de seu dono” (SMP 134), qual seja ele; 5) a transferência da satisfação psicológica ao objeto retoma a discussão sobre o gosto; há um deslocamento do trabalho pessoal de reconhecimento da música para a própria música, afirmando a sua qualidade objetiva: “nossa, essa música é boa mesmo!”; este componente também confere uma espécie de valor social ao material musical, o ouvinte sente-se lisonjeado por ter uma canção de sucesso, “atinge um delírio de grandeza comparável ao devaneio de uma criança quanto a possuir uma estrada de ferro” (SMP 135).

Freitas (2012, p. 113) comenta que esse processo esquemático sub-reptício, descrito por Adorno, demonstra o quanto o consumidor projeta como qualidade da obra aquilo que corresponde, na verdade, à apreciação de um prazer narcísico de saber reconhecer as músicas de sucesso, que, por esse mesmo motivo, são cada vez mais tocadas nas rádios. Isso remonta sumariamente ao entrelaçamento entre os fatores psicológicos aplicados às massas e o

mecanismo de promoção da música: só as canções de sucesso estão sujeitas ao reconhecimento, é um determinante social operado pela industrialização massificada do material. A oferta incessante de consumo de uma canção pelo rádio funciona como uma premissa de sucesso em que o sujeito é falsamente elegido como autor desse processo e se vangloria com isso.

É por intermédio dessa base conceitual que Adorno constrói sua tipologia dos ouvintes, utilizando elementos propriamente musicais, mas também fatores sociopsicológicos intrínsecos à formação dos padrões de escuta. É importante destacar que, além do recorte histórico do período de lançamento desses questionamentos por Adorno referentes majoritariamente à primeira metade do século XX, tem substancial influência o exílio do autor nos Estados Unidos, de 1936 até 1952, e, devido a isso, muitos comentadores levantam a hipótese de muitos desses tipos já estarem ultrapassados devido à avassaladora revolução e investimentos tecnológicos, como é o caso de Flo Menezes (2010 *in* ADORNO, 2011) e Nogueira (2014). No entanto, outros tipos se mantêm firmes e, de certo modo, fortalecem-se diante das circunstâncias culturais sustentadas pelo capitalismo tardio.

Iniciaremos nossa exposição com o tipo descrito mais atual e numeroso de ouvintes: o de entretenimento. Esse tipo tem um caráter psicossociológico em que sobressai o ponto de a atual problemática social da música se vincular justamente à aparência de sua socialização (ADORNO, 2011, p. 75): é o tipo mais próprio da indústria cultural. É notável a função da música como deleite, apreciação estética, para dar lugar a uma função de “pano de fundo”, de canções que tocam enquanto se descansa, se trabalha ou se toma uma cerveja com os amigos. Para esse ouvinte, a audição da música não é o foco de atenção, e sim outra coisa. Por isso, configura-se como uma fonte de estímulo, e não uma estrutura de sentido, alinhando-se àquele modo emocional descrito no ensaio *Sobre música popular* e um outro tipo que será trabalhado mais adiante: exatamente por falta de uma relação específica com o objeto, nem mesmo as partículas atomizadas preparadas para captar brevemente a atenção do ouvinte são apreciadas (ADORNO, 2011, p. 76). É pensando na música como estímulo que Adorno aproxima esse tipo do comportamento de um viciado: o prazer se torna automático, simplesmente pela presença do objeto; o sujeito resignado de sua solidão liga o rádio para, ao mesmo tempo, sentir a ilusão de estar acompanhado, como se estivesse entorpecido, e, desse modo, matasse a solidão. O tipo, apesar de passivo como ouvinte, sente-se triunfante ao reagir sem nenhum esforço demandado pelas obras de arte, assim

Imputa à cultura musical a culpa de ter-lhe sobrecarregado socialmente, afugentando-lhe de sua experiência. O modo específico de escuta é aquele da

distração e desconcentração, entrecortado por instantes abruptos de atenção e reconhecimento. (ADORNO, 2011, p. 78)

Esse tipo retoma a ideia do emudecimento provocado pelo fato de se estar ouvindo algo o tempo todo, como exposto no FMRA. A música torna-se uma mercadoria de consumo imediato e presente em todo e qualquer ambiente, “desritualizando-a e fazendo dela inquebrantável, indissolúvel e ensurdecadora cera diante dos sons do mundo” (MENEZES, 2010, p. 23), fazendo referência à cera dos ouvidos de Ulisses.

Subjacente a este tipo, vem o mais criticado de toda tipologia, tanto por comentadores quanto por opositores que consideram a teoria adorniana da música elitista, qual seja, o ouvinte de jazz. Do ponto de vista do recorte histórico, esse tipo aproxima-se das qualificações mencionadas no tipo do entretenimento, porém, ligado estritamente ao jazz, ritmo que fora febre nos Estados Unidos na primeira metade do século XX, e já criticado ferozmente por Adorno em outros ensaios, como em *Sobre o jazz* (1936), *Fetichismo na música e regressão da audição* (1938), *Sobre música popular* (1941), entre outros. Apesar de poder-se classificar esse tipo como “em desuso” atualmente, traz características importantes acerca da reação dos ouvintes como sua necessária fragilidade, análoga à de um adolescente que se filia a um grupo de outros desagregados, remontando àquela audição pueril, infantilizada. Essa alienação à cultura musical como um todo e conseqüente adesão indômita a esse ritmo específico pode levar ao irrompimento de sentimentos primordiais, conduzindo à definição do tipo ouvinte do ressentimento.

O tipo do ressentimento é o que Adorno contrapõe ao ouvinte emocional — abordado inicialmente no *Sobre música popular* e categorizado neste ensaio. Esses dois tipos de ouvintes se aproximam mais rasamente e de modo mais geral de uma psicologia da audição do que propriamente uma sociologia da música. O primeiro tem o desejo de ir contra a emoção excitada pela música, pois

Ele desdenha a vida musical oficial como algo desgastado e ilusório; não trata, porém, de ir além dela, senão que foge para trás em direção a períodos que acredita estarem protegidos contra o caráter mercadológico dominante, contra a reificação. Em virtude de seu enrijecimento, termina por render tributos à própria reificação que se opõe. (ADORNO, 2011, p. 68)

Fica nítido, nesse tipo, um caráter essencialmente reativo e inconformista, apostando num protesto contra o sistema, ao passo que se coaduna com ordens coletivas, ainda que fragmentárias e segmentadas como no ouvinte de jazz, denunciando uma postura mais psicológica que social. Esse mesmo movimento, porém, com o sentimento oposto, é o ouvinte emocional, que não se constitui na sua relação intrínseca com o objeto, criando uma espécie

de mentalidade independente do escutado. A música tem uma função lateral e de ativação, deixando o sujeito distante do objeto em questão. Como, para Adorno, o ato de escutar música exige um esforço cognitivo e ingredientes conciliadores entre a racionalidade e o sensível, percebe-se, na leitura deste ensaio, um posicionamento crítico e malgrado desses dois tipos, levando a uma consideração de desuso e possível subcategorização do tipo ouvinte de entretenimento.

O tipo emocional transita de modo fluido ao consumidor cultural, um outro tipo, que aponta para um apelo emocional ao presenciar e ao adquirir como sua propriedade as obras tocadas: um burguês “como frequentador de óperas e concertos (...) é bem informado e coleciona discos” (ADORNO, 2011, p. 63). Devido a esse capital cultural investido em seu lazer, via de regra, esse tipo dispõe de vasto conhecimento musical, sendo-lhe permitido identificar famosas obras e enredos contados, remontando a uma audição familiar, de repetição, manipulada pela atomização. É elevado pelo que ele próprio caracteriza como conhecimento, diretamente pelo consumo dos espetáculos, de forma análoga ao tipo do bom ouvinte. Para Adorno, o bom ouvinte é aquele que consegue especular sobre o objeto escutado, possui um nível de formação ainda não profissional, mas escuta além dos detalhes musicais. Esse tipo “estabelece inter-relações de maneira espontânea e tece juízos bem fundamentados” (ADORNO, 2011, p. 61), não necessariamente se pautando num arbítrio do gosto.

Por último, fazemos contraponto de dois tipos selecionados no texto de Adorno como o primeiro e o último, respectivamente, o expert e o indiferente. O expert é aquele denominado como o músico profissional, com o critério de escuta totalmente adequado e plenamente consciente, identificado pelo autor como quem “pensa com o ouvido” (ADORNO, 2011, p. 61), pois possui elementos técnicos necessários para constituir uma lógica musical concreta e, assim, estabelecer uma interconexão de sentido. Contudo, como bom crítico de sua própria teoria, Adorno desconstrói a ideia da possibilidade de fazer de todo ouvinte um ouvinte expert, a saber, pelas condições sociais às quais estamos submetidos na atualidade, inseridas em uma distribuição massiva de materiais empobrecidos culturalmente. Esse argumento coloca em xeque o último tipo abordado pelo autor, o indiferente, não musical e antimusical, que, apesar do fetichismo da mercadoria cultural e da repetição massiva das canções no rádio, teria sua repulsa originada em processos ocorridos na primeira infância, erigindo alguma espécie de trauma causado possivelmente por alguma repreensão grave de uma autoridade (ADORNO, 2011, p. 80). O autor não se demora nesse tipo, sinalizando que é uma categoria bastante específica merecedora de mais atenção para ser

tratada, viabilizando o questionamento de se pode mesmo ser considerado um tipo (MENEZES, 2010, p. 18).

Já se preparando para as críticas que viriam sobre esse ensaio, Adorno tece um comentário sobre ter discernimento de que não se vive necessariamente para escutar dos modos descritos nas tipologias explanadas como positivas. O texto seria uma denúncia a uma estrutura, a um modo de preconizar a produção e, conseqüentemente, a audição resultante desse fluxo.

A situação imperante visada pela tipologia crítica não é culpa daqueles que escutam isso e não aquilo e nem mesmo do sistema da indústria cultural, que fixa sua condição espiritual para poder canibalizá-los melhor, mas se assenta em profundas camadas da vida social, tal como na separação entre o trabalho intelectual e o corporal; entre arte inferior e elevada; na formação superficial socializada e, por fim, no fato de que uma consciência correta não é possível em um mundo falso e no qual os modos sociais de reação diante da música permanecem sob o feitiço da falsa consciência. (ADORNO, 2011, p. 81)

Com a tipologia dos ouvintes regressivos, Adorno fornece uma crítica à despolitização generalizada desses indivíduos, que se prestam a uma adaptação irrefreada ao sistema. O produto oferecido aos ouvidos dos consumidores serve à consciência reificada dos indivíduos, mascarando uma possibilidade de autotransformação e, com isso, inclui-os em um coletivo que propõe uma fusão entre sujeito e sociedade. Freitas descreve com exatidão esse processo:

A indústria cultural produz uma pasteurização generalizada da consciência política, unificando progressistas e reacionários no espaço do frenesi de uma pseudoatividade constante. Nesse meio, toda inovação técnica será suspeita de ser um progresso regressivo, ou seja, de acelerar a depravação da cultura e contribuir para barbárie. (FREITAS, 2017, p. 104)

4.2.3 A pseudoindividação

É inegável que o centro da crítica cultural adorniana dirige-se a uma crise da subjetividade na contemporaneidade, na qual os sujeitos são engolidos pelo capitalismo monopolista. Como sugere Witkin (2003, p. 7), para Adorno, a arte é constitutiva da cultura e, portanto, do sujeito; ela é uma inscrição da condição de experiência do sujeito no mundo, produzindo um conhecimento sensorial e afetivo. Por conseguinte, se a arte para as massas se mostra empobrecida e com padrões esteticamente deteriorados, os homens formados a partir daquela experiência trilharão o mesmo caminho.

A mercadoria musical fetichizada deve ser estandardizada e padronizada ao modo dos *hits* de sucesso já estabelecidos e, simultaneamente, diferenciada deles para confirmar a

promessa de exclusividade oferecida pela indústria. Cook (1996, p. 42) observa que é a pseudoindivuação que satisfaz a essa segunda demanda. Adorno recompõe esse conceito no texto SMP, como correspondente necessário à estandardização: “por pseudoindivuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização” (SMP 123). Desse modo, a estandardização realiza o seu papel prático, com *hits* musicais que mantêm os ouvintes cimentados, fixados em sua escuta, e, por outro lado, promove um comportamento de igual fixidez no núcleo subjetivo, “fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pré-digerido’” (SMP 123).

Na entrevista de 1962, Adorno (1977, p. 289) afirma que, a partir do momento em que se produz uma ilusão sobre a individualidade, automaticamente se reforça a ideologia massificadora, soterrada pelo imediatismo do consumo e a coisificação do eu. Os indivíduos não iriam consumir mercadorias culturais totalmente idênticas, logo, a função do pseudoindividualismo é criar a ilusão, a miragem de diferenças reais entre os produtos vendidos pela indústria cultural (COOK, 1996, p. 42). No âmbito da superestrutura, a igualdade dos produtos oferecidos, com finalidade de serem aceitos sem questionamento, é dissimulada no rigor de um estilo já reconhecido universalmente, tornando indiscutível a validação do gosto individual na visão dos consumidores, de modo que “a ficção da relação de oferta e procura perpetua-se nas nuances pseudoindividuais” (FMRA 80).

Retornando às críticas sobre o jazz, Adorno assinala que o exemplo mais marcante de traços supostamente individuais, no entanto estandardizados, está presente nos “improvisos”. Essa atuação exprime procedimentos padronizados e “individuais”, pois estão tacitamente normatizados, mas com a capa de algo inovador e pioneiro, nunca antes promovido, no qual “a função musical do detalhe improvisado é completamente determinada pelo esquema” (SMP 123). A escolha dos detalhes individuais do improviso liga-se ao esquema original, em que, independente da modificação dos detalhes, o indivíduo estará “pisando em solo firme”. A função desses traços improvisatórios é também deturpada, pois eles não são tomados como manifestações musicais em si, e sim percebidos como embelezamento, roupagens “diferenciadas” vestindo o mesmo manequim, pois a música popular impõe seus próprios hábitos de audição (SMP 124).

Em outro texto, nomeado *Teoria da semi-cultura*, Adorno (1996, p. 389) faz uma leitura aprofundada da formação sociológica da cultura. O argumento central desse texto afirma que a própria cultura se converteu em mercadoria, e, por intermédio do esclarecimento totalitário e absolutizante, tornou-se satisfeita em si mesma e, portanto, um valor. Desse

modo, Adorno (1996, p. 390; COOK, 2008, p. 4) recupera o conceito de alienação, tratando-o como base do ajustamento à cultura, que, por seu turno, de modo imediato, mostra-se como o esquema da progressiva dominação, em que a *racionalização* acaba por se tornar um outro mecanismo apto à reproduzir a cultura, corroborando a ideia de que “o sujeito só se torna capaz de controlar o existente através do fazer-se igual à natureza, através de uma autolimitação frente ao existente” (ADORNO, 1996, p. 392).

O modo de produção capitalista negou aos trabalhadores não somente sua formação autônoma, mas também seu direito legítimo à diversão, oferecendo apenas os produtos autorizados pelos grandes proprietários. Essa passagem de uma heteronomia religiosa — como nos mostra o fluxo do esclarecimento — a uma devotada aos meios de comunicação em massa obteve o aval de funcionamento e sua sustentação na indústria cultural: “a estrutura social e sua dinâmica impedem a esses neófitos os bens culturais oferecidos a eles, ao negar-lhes o processo real da formação, que necessariamente requer condições para uma apropriação viva desses bens” (ADORNO, 1996, p. 396). A partir daí nasce o conceito de semiformação: os conteúdos são reificados e as relações entre os homens perdem o sentido, fetichizando-se. Costa (2012, p. 72) comenta que no texto adorniano *Educação e emancipação*⁵⁵, há um apontamento sobre estarmos vivendo numa época de educação não-emancipadora, mais propensa especificamente para a preservação das instituições e não em formar indivíduos autônomos, e essa premissa de não-emancipar é a própria semiformação, o que contribui para a barbárie social. Isso formaliza uma espécie de reconstrução objetiva do mundo, cuja utilização de meios tecnológicos para manufatura das mercadorias culturais significou uma transformação ideológica pelos meios de reprodutibilidade técnica. Essa reforma ideológica dispensa interpretações e o esforço crítico, em que aquilo que se vê e ouve é o que de fato existe, limitando a cultura a uma repetição massiva e acrítica (DUARTE, 2003, p. 63).

Um exemplo de aplicação do conceito de pseudoindividualidade à indústria cultural é: no processo de escolha de um “vencedor” num sorteio de um programa, qualquer um pode ser o sorteado; o processo seletivo pode ser de qualquer origem, de uma vaga de gerência a um sorteio de um carro por um comércio ou programa de rádio (DUARTE, 2003, p. 62), as pessoas são indiferenciadas por pertencer a um único gênero, massificado, conduzindo diretamente à sua degradação. Por meio do conceito de pseudoindivíduo, Adorno vem mostrar a parcela dos indivíduos no consumo dos produtos industrializados da cultura, pois os tipos de música popular são cuidadosamente diferenciados no aspecto da produção,

⁵⁵ ADORNO, T. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

intencionando que o ouvinte confie em seu poder de escolha entre eles. Há um falseamento da realidade, também sustentada por padrões de comportamento, objetivando diferenciar produtos muito semelhantes, de modo que o ouvinte é convidado a escolher algo de que gosta ou lhe desagrada baseado em aspectos históricos e sentimentais presentes em sua própria vida, mas ambos determinados previamente à experiência musical propriamente dita:

Todos os produtos da indústria cultural são antes de tudo caracterizados pela dissolução da consistência e coerência internas da obra de arte. É fragmentado em uma mera sequência de efeitos recorrentes, estimulantes sensoriais ou emotivos, interconectados apenas pelas fórmulas mais estereotipadas. Mas a repetição caracteriza não apenas os produtos individuais; toda a indústria cultural representa a repetição incessante dos mesmos tipos padronizados e genéricos (do romance policial ao *hit* musical). É claro que, sob as condições da modernidade, toda obra deve aparecer como nova, original, mas essa é uma pseudoindividação, meras variações superficiais de arquétipos bem testados e familiares. (MARKUS, 2006, p. 74, tradução própria)⁵⁶

A propagação de uma ideologia da privacidade, ao contrário do nome, garante a impraticabilidade de o indivíduo tomar uma decisão autônoma (sem influências do mercado), incluindo sua vida particular. Anestesiados pela exigência de seu ‘eu’ no mundo do trabalho, o público “agradece” poder evitar o esforço e a responsabilização na tomada de decisão (DUARTE, 2003, p. 65). Adorno e Horkheimer se posicionam sobre isso na *Dialética do esclarecimento*, no capítulo sobre a indústria cultural: “Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão” (DE 128), isto é, no momento em que sua individualidade é dilacerada em prol da assimilação com o todo.

Em linhas gerais, as singularidades do eu se tornam mercadorias provenientes do monopólio, no qual a ambientação social é totalitária, não admitindo espaço para o que em essência é diferente do regulamentado, e essa “perda” do sujeito se passa como algo natural. A partir de Marx, a leitura que podemos fazer de Adorno é que “as mercadorias passam a ser ativas e o indivíduo se isola e se fragmenta [também] pela divisão social do trabalho” (MATOS, 2005, p. 18), transformando o homem em estatuto de coisa. Costa (2013, p. 138) também observa que o argumento de Erich Fromm (1965, p. 82) caminha neste sentido: o homem transforma a si mesmo numa mercadoria e sua vida é tida como um capital a ser

⁵⁶ No original: “All the products of the culture industry are first of all characterized by the dissolution of the inner consistency and coherence of work of art. It is fragmented into a mere sequence of recurring effects, sensuous or emotive stimulants, interconnected only by the most stereotyped formulae. But repetition characterizes not only the individual products; the whole culture industry represents the unceasing repetition of the same standardized, generic types (from the whodunit to the hit-song). Of course, under conditions of modernity every work must appear as new, original, but this is a pseudo-individuation, mere surface variations of well-tested and familiar archetypes”.

investido. A relação entre homens transforma-os em meros agentes e portadores da possibilidade de troca na qual a pseudoindividação é seu sustentáculo:

É só porque os indivíduos não são mais indivíduos, mas sim meras encruzilhadas das tendências do universal, que é possível reintegrá-los totalmente na universalidade. A cultura de massas revela assim o caráter fictício que a forma do indivíduo sempre exibiu na era da burguesia, e seu único erro é vangloriar-se por essa duvidosa harmonia do universal e do particular. (DE 128)

A identificação, na perspectiva psicanalítica, é um mecanismo psíquico essencial para a formação do indivíduo e, conseqüentemente, sua inserção na sociedade. Laplanche e Pontalis (1996, p. 226) definem esse conceito como “processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações”. Sob o rol da industrialização da cultura, os sujeitos não têm o direito de serem vistos como singulares, sendo englobados apenas como uma listagem de profissionais qualificados, falseando o pertencimento a um grupo, frustrando o êxito do processo de identificação.

No ensaio *O fetichismo na música...*, Adorno já atestava a identificação como um mecanismo necessário para a coação social promovida pelo capitalismo tardio. As massas tomam para si o produto recomendado como objeto de desejo, gerando uma necessidade retroativa de aceitação incondicional da música ligeira, em que “os ouvintes e os consumidores em geral precisam e exigem exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente” (FMRA 91). Desse modo, a identificação com o produto é um dispositivo do qual o sujeito não consegue se abster, a qual se traveste de preferência individual e autônoma: “O caráter fetichista da música produz, através da identificação dos ouvintes com os fetiches lançados no mercado, o seu próprio mascaramento. Somente esta identificação confere às músicas de sucesso o poder que exercem sobre suas vítimas” (FMRA 92).

Retornando ao argumento da coação social, é preciso sublinhar que o mecanismo da identificação é um processo decisivo na constituição do eu, e, portanto, é inevitável que o indivíduo se una a um grupo no contexto de uma sociedade. Devido a junção a um grupo, pode-se afastar parte do autocontrole pelo qual reprimimos e disciplinamos a liberação das energias psíquicas na convivência social (GUNSTER, 2000, p. 57), de modo que a vida fique mais tolerável ao nos encontrarmos identificados de alguma forma com o coletivo, o que nos conduz a uma miséria espiritual do sujeito e manutenção da barbárie social (ZUIN, 2001, p. 10).

Para Adorno, a noção de individuação é inseparável da noção de historicidade: o indivíduo é formado dentro e por intermédio das relações sociais. De acordo com Witkin (2003, p. 8), o sujeito seria o precipitado das relações sociais do passado, que culminaram em sua formação, corroborando a ideia de que cada indivíduo, e até mesmo cada elemento musical — considerando que sujeito e componentes de uma obra são partes de um todo —, traz consigo, em sua constituição interna, história sedimentada, necessária ao seu desenvolvimento futuro. Uma vez que o indivíduo possui sua própria “força cinética” (WITKIN, 2003, p. 8, tradução própria)⁵⁷ para montar um projeto reflexivo que conduza seus movimentos e ações, o mesmo desenvolvimento sócio-histórico pode trazer consigo outras condições efetivas nas quais a liberdade do indivíduo poderia ser efetivamente minada, impedindo de se envolver livremente com outros indivíduos.

Tanto a formação cultural em geral quanto a da música em particular são processos temporais e históricos, atravessando um desdobramento dialético nas relações entre as partes e o todo — da sociedade e da obra —, em que consequentes e antecedentes estão necessariamente conectados, utilizando uma linguagem específica e servindo para se comunicar (WITKIN, 2003, p. 10). A indústria do entretenimento, sustentada pela racionalização e seu viés totalitário, obriga os indivíduos a agirem como se fossem realmente livres, autodeterminados. Essa aparência de autonomia é desmentida pela onipotência da troca, em que as estruturas e formas necessárias para assegurar um indivíduo minimamente autônomo são desqualificadas (ADORNO, 1996, p. 398).

A identificação entre indivíduo e sociedade acaba por se assegurar como elemento fundamental de aviltamento da cultura:

A identidade entre cultura e realidade, uma identidade na qual a cultura simula o ‘real’, ao ponto de ser representada por ele e de a vida imitar a arte, priva a cultura de qualquer elemento externo como fonte de material e joga de volta sobre si, em suas construções passadas deterioradas por seus conteúdos; a cultura se torna um arranjo de citações. (WITKIN, 2003, p. 59, tradução própria)⁵⁸

O progresso técnico e a expansão da capacidade material pelos homens, especialmente pelos mais poderosos, é um contribuinte primordial para o retrocesso da subjetividade. Enquanto os produtos requerem um mínimo esforço para apreciação e entendimento, a indústria os oferece em uma larga gama de formas culturais, em que o sujeito pode projetar

⁵⁷ No original: “kinetic force”.

⁵⁸ No original: “The identity between culture and reality, an identity in which culture simulates the ‘real’ to the point of standing in for it and life imitates art, deprives culture of anything external as a source of material and throws it back on itself, on its past decayed constructions for its contents; culture becomes an arrangement of quotations.”

suas fantasias, portando-se como um tabula rasa onde qualquer coisa pode ser inscrita (GUNSTER, 2000, p. 58). A massificação da cultura apoia-se em uma experimentação de apenas partes de objetos estéticos, valorizando — na música — os refrãos repetitivos, as frases melosas e as melodias adocicadas, fazendo se perder o sentido da obra; ao mesmo tempo em que promove padrões cognitivos, evocando certa semelhança com o desenvolvimento primário do eu: a libido é imediata, desfocada e fluida, sem distinguir os processos internos e externos (GUNSTER, 2000, p. 58).

Desse modo, à medida que as relações de troca e a lógica da identidade fazem com que todas as coisas se pareçam, elas se tornam mais prontamente disponíveis para a projeção narcísica⁵⁹ (GUNSTER, 2000, p. 59). Essa posição infantil que fere a integridade estética do objeto e reforça a formação de indivíduos propriamente atomizados e necessariamente isolados, tem como consequência sermos abandonados a um sistema totalitário de produções culturais que integra os indivíduos, seus pensamentos e atividades, em prol da predominância das estruturas social, política e econômica (GUNSTER, 2000, p. 65).

Quando Freud analisa o sujeito fetichista, aponta sua fixação no objeto particular portado por um sujeito qualquer, indistinto; conseqüentemente, reifica-se todo o restante da cena, dissolvendo o todo em apenas uma das partes. Essa indiferenciação do sujeito portador constitui uma violência, tanto quanto a indiferenciação das obras produzidas e disseminadas pela indústria cultural, porém mascaradas pelo mecanismo de pseudoindividação. Pensando nisso, o conceito de fetichismo pode ser visto como um dispositivo de crítica da modernidade e dos processos de socialização, na medida em que expõe a coisificação do homem, tanto no campo do trabalho (Marx) quanto no campo do desejo (Freud) (SAFATLE, 2015, p. 27). Dito isso, perguntamos: de que modo as produções artísticas poderiam caminhar no sentido de se tornarem autônomas e reflexivas para um sujeito alienado de seu desejo e de sua totalidade objetiva?

4.3 Dialética musical: a estética negativa como saída para o fetichismo

Nesta subseção trabalharemos com dois apontamentos adornianos no texto de 1938, elucidados por Silva (2016, p. 162), como saídas para o fetichismo. No polo da produção da

⁵⁹ Para aprofundar nesse aspecto, é válido consultar o capítulo “The sundered totality: Adorno’s freudo-marxist paradigm”, in COOK, D. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1996.

mercadoria cultural, a saída poderia ser: “embora a audição regressiva não constitua sintoma de progresso na consciência da liberdade, é possível que inesperadamente a situação se modificasse, se um dia a arte, de mãos dadas com a sociedade, abandonasse a rotina do sempre igual” (FMRA 107). Já em relação ao consumo das mercadorias: “as forças coletivas liquidam também na música a individualidade que já não tem chance de salvação. Todavia, somente os indivíduos são capazes de representar e defender, com conhecimento claro, o genuíno desejo da coletividade em face de tais poderes” (FMRA 108).

Na fruição da arte autêntica, o processo de identificação deve ser sempre problematizado, tendo em vista que o objeto artístico estaria sempre além do sujeito que o observa, configurando-se numa identificação dialética entre o sujeito e a obra que se constitui por uma relação de alteridade (SILVA, 2016, p. 154). No fetichismo, ao contrário, o que se percebe é a justificativa do gosto como um reconhecimento e identificação a um objeto hipostasiado, de modo que as frustrações das pessoas sejam projetadas nesse objeto: “os indivíduos identificariam de tal maneira com as mercadorias culturais das quais não conseguiriam se subtrair” (SILVA, 2016, p. 154).

Safatle (2007, p. 370) afirma que, na visão adorniana, a música com caráter emancipador, deve propor uma formalização de dilemas próprios ao conhecimento filosófico, devido à problemática da teoria do conhecimento estar intrinsecamente conectada à questão estética. A filosofia da música em Adorno pressupõe uma série de questões estruturais, conduzindo a uma conexão necessária entre arte e sociedade, de modo que a racionalidade torna-se um conceito central para a compreensão dessa interface, pois “os problemas internos ao desenvolvimento da forma musical são fundamentalmente problemas de critério de racionalidade e problemas de processos de racionalização” (SAFATLE, 2007, P. 370). Em *O fetichismo na música...* Adorno já entende que “a arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso” (FMRA 65-66), resultando na hipótese de os problemas de resolução formal das obras de arte serem análogos aos problemas de formulação conceitual da filosofia, como aponta Silva (2016, p. 140).

A música é a arte que propõe captar algo que fora desprezado pela conceitualização, gerando aquilo que se porta como não-idêntico⁶⁰ ao conceito. É na busca pelo que se configura como conceito de verdade que Adorno constrói a noção de não-idêntico: “na procura por uma forma racional capaz de fornecer determinação adequada àquilo que é

⁶⁰ O conceito de “não-idêntico” na arte é abordado na *Teoria estética*, escrita por Adorno em 1969, tendo sido discutido na obra anterior *Dialética negativa* (1966).

‘qualitativamente contrário ao conceito’, Adorno encontra na música um horizonte privilegiado” (SAFATLE, 2007, p. 372), ou seja, sua filosofia se baseia numa verdade que deveria apreender além do conceito, algo da ordem do não-conceituado e que não se encontra meramente hipostasiado em ideia (SILVA, 2016, p. 141).

A distância da música em relação ao plano visual e material configura um modo singular de expressão, podendo ser descrito como uma linguagem dissemelhante, com a função de enunciar o que uma linguagem prosaica não saberia dizer (SAFATLE, 2007, p. 373). Witkin (1998, p. 13) recompõe essa problemática através do trabalho do compositor:

O compositor trabalha com estruturas musicais herdadas, com formas ‘históricas’ que são os blocos de construção da cultura musical na qual ele é iniciado. (...) Eles são os resultados cumulativos de um longo processo de desenvolvimento histórico. Não importa quão criativo um compositor como Mozart pode ter sido, ele ainda compôs música de uma maneira reconhecidamente semelhante à música de seus contemporâneos. Na formulação de Adorno, portanto, o material musical com o qual o compositor trabalha é ‘história congelada’ e ‘linguagem’ e a atividade da composição em si deve ser vista como um processo histórico, um envolvimento dinâmico com a história. Longe de ser livre para combinar sons à vontade, o compositor de Adorno entrou no desenvolvimento histórico anterior do material musical já historicamente formado que ele herdou de seus antecessores. Assim, um compositor do século XX, como Schoenberg lidou com os problemas particulares do desenvolvimento do material musical que ele herdara de compositores do século XIX na tradição clássica vienense, como Beethoven, Brahms e Wagner, trazendo sua inerente possibilidade de satisfação e realização de uma dominação mais completa e total do material. Portanto, ele participou ativamente de um projeto que foi tão social e objetivo quanto histórico. (WITKIN, 1998, p. 13, tradução própria)⁶¹

Como já constatado, o fetichismo é decorrente de uma racionalidade técnica que aparece como progresso, mas sua essência é regressiva. O fetichismo na música demonstra o caráter deteriorado da *ratio* musical:

O processo ocidental de racionalização do material musical — processo que tem suas raízes na consolidação do sistema tonal com suas regras gerais de progressão harmônica e do temperamento igual dos intervalos da escala cromática, assim como na autonomização da racionalidade da esfera musical em relação a tudo o que é extramusical — resultou em seu contrário, ou seja, em um *encantamento* do material musical. (SAFATLE, 2007, p. 376)

⁶¹ No original: “The composer works with inherited musical structures, with ‘historical’ forms that are the building blocks of the musical culture into which s/he is initiated. (...) They are the cumulative results of a long process of historical development. No matter how individually creative a composer such as Mozart may have been, he still composed music in a way that was recognizably similar to the music of his contemporaries. In Adorno’s formulation, therefore, the musical material with which the composer works is both ‘congealed history’ and ‘language’ and the business of composition itself has to be seen as an historical process, a dynamic engagement with history. Far from being free to combine sounds at will, Adorno’s composer entered into the further historical development of the already historically formed musical material which he inherited from his predecessors. Thus a twentieth-century composer such as Schoenberg grappled with the particular problems of developing the musical material he inherited from nineteenth-century composers in the Viennese classical tradition, such as Beethoven, Brahms and Wagner, with bringing its inherent possibilities to fulfilment and realizing a more complete, a more total domination of the material. He therefore took an active part in a project that was as social and as objective as it was historical”.

Desse modo, a intenção de emancipar o material musical, autonomizá-lo completamente, faz com que o encantamento se traduza em uma naturalização das regras de composição e construção da obra, que, por seu turno, acaba por converter o material em mero suporte, livrando-se de um fetichismo religioso, mas recaindo em uma estereotipia e um controle de incidências do material, eliminando a primordialidade da história.

A saída proposta por Adorno caminha na direção de incorporar as diferenças irreconciliáveis como parte do material, “abandonando a rotina do sempre igual”, uma vez que é historicamente sedimentado. Como elucida Safatle (2007, p. 397), a irredutibilidade entre universal e particular, sua relação intrinsecamente desigual, não deve ter a pretensão de ser resolvida, mas sim sustentada. Um outro comentador, Gunster, nota que Adorno faz emergir uma tensão entre o familiar e o não familiar: através desse movimento dialético “somos forçados a pensar ativamente sobre o que estamos vendo e sentindo à luz do nosso passado, nosso futuro e até especular sobre alternativas do presente” (GUNSTER, 2000, p. 53, tradução própria)⁶², rememorando a indispensabilidade da história.

É por meio do conceito de *mimesis* que essa perspectiva é ratificada, pois consiste numa reconciliação possível entre sujeito e natureza que seria fundada sobre matrizes não conceituais, regressando a um conceito de natureza para além da justaposição entre racionalização e dominação⁶³. Na estética adorniana, a *mimesis* estaria ligada à apresentação da realidade social mutilada, em que a coisificação do material deve ser conservada e sua negação resultaria na impossibilidade de revelar o não-idêntico inerente ao conceito de verdade (SAFATLE, 2007, p. 400-401). Adorno (1982, p. 159) diz: “a verdade das obras de arte depende se elas conseguem absorver na sua necessidade imanente o não-idêntico ao conceito, o contingente que lhe é proporcional. A finalidade precisa do que não tem finalidade”. Costa (2012, p. 70) comenta que a arte deve *falar* aquilo que a ideologia silencia, sem ter a pretensão de ser meramente algo individual. O caráter social da arte deve anunciar um cenário diferenciado, para além da “individualidade estética”, a fim de viabilizar uma atitude frente à coisificação do homem e das coisas (COSTA, 2012, p. 70). Desse modo, a arte de verdade tem de “estabelecer (...) como o todo de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, [tal como] aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa” (ADORNO, 2003, p. 67).

⁶² No original: “We are forced to actively think about what we are seeing and feeling in light of our past, our future, and even speculate upon alternatives to the present”.

⁶³ Adorno e Horkheimer apontam que não somente a *ratio* recalca a mimese e não é simplesmente o seu contrário, sendo ela mesma um ângulo mimético, mas daquilo que está morto (DE 55). Os autores continuam: “O espírito subjetivo que exclui a alma da natureza só domina essa natureza privada da alma imitando sua rigidez e excluindo-se a si mesma como animista” (DE 55).

Pode-se deduzir que, para o autor, a única possibilidade de uma obra possuir valor-de-verdade seria legitimar a condição fragmentada, “quebradiça” e isolada das partes no desenvolvimento interno da canção:

Na era da administração e do gerenciamento científico, a única arte que poderia possuir valor-de-verdade é aquela que levou este processo de atomização para dentro de si e o utilizou como linguagem codificada de sofrimento; como um veículo de expressão do processo de vida que havia sido mutilado por ele. (WITKIN, 2003, p. 9, tradução própria)⁶⁴

Quando se diz, portanto, de uma autonomia da esfera musical, não se pode dizer de uma independência radical a tudo que é exterior a ela, pois, se o nexos mimético se dá por meio do confronto entre arte e realidade social, não há como subtrair integralmente o fetiche (SAFATLE, 2007, p. 402). Se o problema central do fetichismo se alinha a uma noção de destituição da *resistência do material musical* na dimensão histórica, o homem como ser “material” que também se dá no tempo é, em certo sentido, fetichizado. Na *Teoria estética*, Adorno (1982, p. 343) nos lembra de que “os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte”, elemento este que deve permanecer amalgamado às obras, adicionado em sua natureza imanente como um aspecto transcendente (SAFATLE, 2009, p. 23), com um viés diferente daquele do fetichismo da mercadoria, tal como concebido por Marx.

Adorno insiste que a tarefa das obras não é relatar uma história ou reflexões sobre a sociedade em seu conteúdo interno — comportamento comum de bens culturais fetichizados —, e sim criticar os problemas e contradições histórico-sociais como problemas imanentes à sua estrutura. Para vencer o fetichismo, a música moderna, na intenção de lidar com suas

[...] responsabilidades para com uma sociedade em um mundo alienado e para permanecer elevada em seu valor-de-verdade, deve levar a alienação para as células internas da obra de arte, onde é transmutado em linguagem codificada através da qual o sujeito expressa a incapacidade de uma vida desfigurada por ela. (WITKIN, 2003, p. 87, tradução própria)⁶⁵

Na dialética tradicional o que se observa é a construção de uma “síntese” (embora essa ideia, como sabemos, não esteja configurada nesses termos em Hegel), em que elementos contraditórios se negam num primeiro momento e depois se compõem no momento posterior, culminando numa ideia de conciliação de contrários (COSTA, 2013, p. 139). Adorno, por sua

⁶⁴ No original: “In the age of administration and scientific management, the only art that could possess truth-value would be one that took this atomizing process into itself and used it as a coded language of suffering; as a vehicle for expressing the life-process that had been mutilated by it”.

⁶⁵ No original: “(...) responsibilities to society in an alienated world and to remain high in truthvalue, it must take alienation into the inner cells of the work of art where it is transmuted into the coded language through which the subject expresses the suffering of a life disfigured by it”.

vez, confere um papel preponderante e na verdade decisivo ao elemento negativo, pois ele é propulsor da dialética, “ponto de partida da crítica do princípio da identidade e ponto final como possibilidade de uma nova situação” (COSTA, 2013, p. 139), concebendo um novo modelo de crítica e transformação da realidade sobre a consciência reificada. Desse modo, Adorno enuncia a necessidade de uma crítica imanente, a fim de recuperar o conteúdo de verdade da obra de arte:

Para a crítica imanente uma formação bem-sucedida não é, porém, aquela que reconcilia as contradições objetivas no engodo da harmonia, mas sim a que exprime negativamente a ideia de harmonia, ao imprimir na sua estrutura mais íntima, de maneira mais pura e firme, as contradições. (ADORNO, 2001, p. 23)

Segundo Safatle (2009, p. 27), a forma musical de Schoenberg demonstra não estar satisfeita com a cultura e deve exclusivamente a ela o seu mal-estar, nos remetendo a algo não completamente civilizado, pulsional. Tal arte se mostra dependente de algum modo de um fator externo, transcendente, mas também nos convida a uma interpretação de alforria da natureza interna, de uma “redenção da natureza reprimida” (SAFATLE, 2009, p. 27). Adorno planeja mostrar que a música de Schoenberg, especialmente aquela ainda não estritamente dodecafônica, ou seja, atonal, conserva e nega a cultura no interior de sua forma (SAFATLE, 2009, p. 27). O propósito do autor é mostrar que aquilo propriamente reprimido, recalcado, é que conta a verdadeira história da civilização, que é indissociável de algo que só pode obter status de pressuposto, pois a verdade lhe é totalmente interna (SAFATLE, 2009, p. 28).

O movimento descrito em *O mal-estar na civilização*, de Freud, de renúncia à totalidade pulsional para a vida em coletividade, é concebido aqui em suas ressonâncias na estética, ao se perceber que também a obra de arte é composta por uma dicotomia *latente* e *manifesta*, recebendo a forma de descompasso incessante (SAFATLE, 2009, p. 29). Safatle (2009, p. 29) aponta que nesta época do “primeiro Schoenberg”, como descreve Adorno, o compositor teria compreendido que a situação histórico-cultural exigiria que as expectativas expressivas, apresentadas na estrutura latente, sejam evidenciadas, insistindo na contradição com o processo construtivo da ordem manifesta. No interior da cultura, assim como no interior da obra de arte, há algo que pulsa e que deve retornar, agora de forma aguda, aludindo à ideia do retorno do recalcado⁶⁶, o modo como Freud descreve o processo psíquico de voltar à consciência de forma violenta e deformada aquilo que foi, uma vez, expulso.

⁶⁶Laplanche e Pontalis (1996, p. 462-463) descrevem o *retorno do recalcado* como o “processo pelo qual os elementos recalçados, nunca aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-los de maneira deformada (...) Freud insistiu sempre no caráter ‘indestrutível’ dos conteúdos inconscientes. Não só os elementos recalçados não são aniquilados, como ainda tendem incessantemente a reaparecer na consciência”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito desta pesquisa consistiu em analisar a herança dos conceitos freudiano e marxiano de fetichismo na construção posterior desse conceito por Theodor W. Adorno em relação às mercadorias culturais, especialmente a música de massa. Adorno demonstra o impacto da lógica socioeconômica sobre a constituição dos indivíduos, associando as posições freudianas de organização e adoecimento psíquico e a marxiana de exploração do homem pela supremacia do capital. Nosso trabalho propôs um diagnóstico do fetichismo como um dos princípios que regem as relações entre os homens no capitalismo tardio, considerando os aspectos subjetivos e objetivos como dois lados da mesma moeda.

Ao examinar estudos anteriores de teor sociológico, Freud comparou os objetos inanimados utilizados nos ritos religiosos aos objetos elegidos por uma pessoa em seu sintoma fetichista no amor, ou seja, ambos elevariam o objeto à condição de algo inalcançável, a uma idealização exacerbada. Desse modo, a coisa elegida ganharia tanto poder, que seria capaz de se destacar do contexto a qual pertence e continuar soberana, como exemplo, citemos a imagem de um santo que lhe seria atribuído um poder independente de Deus, em que o fiel se referiria àquela entidade como protetora, ou, já no âmbito do investimento afetivo-sexual, também um par de sapatos, que seria o objeto de satisfação final, independente da pessoa que o vestisse. Compreende-se, de certo modo, que o objeto ganha uma “vida própria”, uma imagem idealizada e autônoma em relação ao ser humano que lhe confere o poder. Como vimos no capítulo 1, Freud confere ao dispositivo da idealização grande parte da dinâmica do mecanismo fetichista, que consiste em anular o que promove a individuação do objeto e sustenta a diferença. De modo análogo, a teoria adorniana sobre o fetichismo na música também elucida moldes de padronização, nos quais as mercadorias culturais devem se encaixar para serem consumidas, e, com isso, acabam por cair em uma generalização absoluta, abolindo o diferente e o novo. Não há exatamente uma idealização nesta segunda, porém a consequência é a mesma: independente do gosto pela canção, ela só é escutada e circulada na medida em que passa pelo crivo de aprovação e sucesso da indústria, ou seja, perde suas particularidades, aquilo que também sustentaria a diferença.

Na teoria freudiana, um ponto em que essa indiferenciação se evidencia é na operação da recusa (*Verleugnung*), onde o indivíduo inibe a diferença sexual, a fim de afastar a imagem considerada ameaçadora, no caso da teoria freudiana, a castração. É possível constatar, no que concerne aos efeitos do fetichismo da mercadoria cultural sob a hegemonia do capitalismo tardio e dos grandes monopólios, que a recusa se dá em relação ao diferenciado, por exigir um

esforço intelectual na fruição das obras artísticas. No caso da nova música, os ouvintes precisam manter sua atenção concentrada nas obras, contrariamente aos produtos oferecidos pela indústria cultural, que induzem uma audição atomizada. Essa recusa da diferença constrói, então, sujeitos ouvintes massificados, tomados por uma coerção social pela indústria.

Como vimos, há uma confluência entre o fetichismo descrito por Freud e o concebido por Marx: de modo similar como o homem fetichista adora seu objeto de desejo atribuindo-lhe características extrínsecas, a mercadoria revela um caráter extra-sensorial, além de sua utilidade. Em ambos os casos, a dimensão material absorve significações outras, tornando o particular o suporte de valores universais-totais. Com isso, o trabalho humano, que produz mercadorias/produtos a serem consumidos, é configurado igualmente como mercadoria e, portanto, fetichizado, o que inibe ainda mais as capacidades revolucionárias dos homens (HARVEY, 2013, p. 53). As teorias do fetichismo de Marx e de Adorno criticam a cultura contemporânea como uma cultura reificada e que reprime o homem vivo (RUBIN, 1987, p. 69).

A mercantilização e racionalização do trabalho caminharam cada vez mais em direção a um controle sobre as mentes e corpos dos trabalhadores, de modo que a atividade humana só importaria ao servir para a produção de lucro: inclusive os corpos e os pensamentos devem ser ordenados de acordo com a demanda do mercado (GUNSTER, 2000, p. 45). A colonização dos corpos no capitalismo tardio é um corolário do fetichismo, um efeito aliado à conformação coercitiva do espírito ao *status quo*, onde as atividades cognitivas são ajustadas à labuta diária, tornando minimamente suportável a vida sofrida. Por isso, é tão atraente a ideia de “ter um descanso do trabalho” através do entretenimento, oferecido pela indústria cultural para um consumo sem esforço, uma vez que o corpo está aniquilado.

Na esfera musical, essa liquidação da autonomia manifesta-se, entre outros aspectos, na desimportância do gosto, apontada por Adorno em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, em que o consumo da mercadoria cultural não se funda na apreciação estética e sim na adesão a algum valor social incutido na música. Os meios de comunicação de massa contribuíram vigorosamente para este fenômeno, mas o aspecto programático do fetichismo cultural era a reprodução dos aparatos de dominação já conhecidos, a fim de forçar os sujeitos à uma conformidade, garantindo a invariabilidade do sistema ao derrotar o sujeito pensante⁶⁷

⁶⁷ Apesar de nos deparar com muitas críticas direcionadas a Adorno a respeito de sua radicalidade ao tratar o sujeito com uma “passividade total”, mantemos nossa posição de defender a ideia de uma conformidade do indivíduo frente a voracidade do sistema capitalista monopolista, implicando uma impossibilidade de transformação efetiva da realidade.

(DE 123). É nesse duplo caráter que o mercado se garante: oferece mercadorias com aspectos moldados e estandardizados, a fim de produzir uma audição também premeditada e restrita: “Assim como o princípio mercantil na música destitui o gosto como categoria estética na produção, de modo semelhante, isso ocorre também na recepção dos bens culturais pelos ouvintes” (SILVA, 2016, p. 154).

O modo fetichista das mercadorias musicais aparenta uma imediatidade, que aponta para uma falta de relação mediada reflexivamente dos sujeitos com os objetos propriamente ditos. Vigora a inaptidão de usufruir as músicas apreciando seus aspectos formais e de técnica artística, baseando o julgamento estético nos sentimentos figurados de forma estereotipada por elas, culminando na hegemonia da lógica da troca e de veiculação massificada das mercadorias.

Chegamos por fim à principal ressonância do fetichismo musical: a pseudoindividação. Aprofundando a perspectiva sociológica no ensaio *Teoria da semi-cultura*, Adorno afirma que a cultura tem se tornado mercadoria, num processo advindo da própria formação cultural. Tanto os seres humanos quanto a arte são fundados historicamente. Cada indivíduo, e de modo análogo cada elemento musical, deriva de um conteúdo histórico sedimentado. Com a hipótese de uma constituição subjetiva deturpada, as relações entre os homens se encontram ameaçadas e acabam por perder o sentido, encaminhando para uma barbárie social (e similarmente estética, como elencamos na demonstração da fetichização da música tanto séria quanto de massas), de modo que a articulação é tão exitosa que indiferencia os sujeitos e *pari passu* oferece uma ilusão de singularidades e distinções através do mecanismo de pseudoindividação. A transformação do próprio homem em mercadoria e “sua vida como capital a ser investido”⁶⁸ é a marca vitoriosa do impacto do capitalismo sobre a formação do indivíduo, pois a objetividade manipulada pelo poder hegemônico e o retrocesso da subjetividade caminham juntos.

Com base na crítica da cultura apontada por nós, concatenamos elementos de uma estética emancipatória negativa de Adorno no plano da dialética musical, um investimento contra a manipulação fetichista. De acordo com Safatle (2009, p. 28) a verdadeira história da natureza e da civilização é que há algo impossível de ser nomeado, de ser racionalizado, que permeia nossas produções artísticas, teóricas, formativas, etc. Em vista disso, elegemos a música como nosso norte de análise neste trabalho: como propusemos no desfecho do capítulo 4, a música é a arte que propõe captar algo em suma desprezado pela

⁶⁸ Erich Fromm (1965, p. 82). Também citado no item 4.2.3) A pseudoindividação, do capítulo 4.

conceitualização/racionalização, evidenciando o que é não-idêntico ao conceito. Assim, a tentativa de virada contra o fetichismo na visão adorniana seria aflorar na própria obra a impossibilidade de conciliação entre o universal e o particular, descortinando a condição fragmentada e isolada das partes e do todo, tanto na música quanto na camada social.

Se a conceitualização não é o bastante para rebelar-se contra o fetichismo, pois é pressuposto o elemento não-idêntico, a pergunta que resta é: como seria possível ao sujeito absorto na cultura fetichizada desenvolver uma crítica da racionalidade? Como seria possível então, a eficácia político-social de uma Teoria Crítica da Sociedade com homens afogados em relações sociais e de consumo fetichizadas, sendo que somente o esclarecimento sobre nossa condição não é suficiente para modificar uma estrutura hegemônica? Essas perguntas suscitam a consideração sobre o caráter subversivo da arte, que, por sua vez, propõe a impossibilidade de subtrair completamente o fetichismo de sua composição, pois o homem é também parte do material histórico sedimentado presente nas obras. O fundamento de um outro norte político para a emergência de novos modos de organização e formação cultural tem como consequência a esperança de fazer surgir novos parâmetros para o aumento da capacidade crítica e a aceleração da emancipação dos sujeitos. Nossa agenda de pesquisa está aberta, orientada a um viés político e psicanalítico de transformação da realidade e, consequentemente, do sujeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. “A Indústria Cultural”. In: COHN, G. (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

_____. *Teoria Estética*. Portugal/Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. “Sobre música popular”. In: COHN, Gabriel (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. “Teoria da Semicultura”. *Educação & Sociedade*, Campinas: Papyrus, ano XVII, n. 56, p. 388-411, 1996.

_____. “O caráter fetichista da música e a regressão da audição”. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. “Tempo Livre”. In: *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

_____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2006.

_____. *Dialética negativa*. São Paulo: Edunesp, 2009.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: UNESP, 2011. (Coleção Adorno).

_____. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENJAMIN, J. *The bonds of love*. Nova York: Pantheon, 1988.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas).

BINET, A. *Le fétichisme dans l’amour*. Paris: Payot et Rivages, 2001.

BOTTOMORE, T. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1988.

COHN, G. “Adorno e a Teoria crítica da sociedade”. In COHN, G. Theodor W. Adorno. *Sociologia*. São Paulo: Ática, p. 07-32, 1986.

_____. “A atualidade do conceito de indústria cultural”. In: MOREIRA, A. S. (Org.). *Sociedade global: cultura e religião*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

COOK, D. *The culture industry revisited: Theodor W. Adorno on mass culture*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1996.

_____. *Theodor Adorno: key concepts*. Acumen Publishing Limited, 2008.

COSTA, J. H. “Revisitando o debate sobre o fetichismo na música e a regressão da audição em Theodor W. Adorno”. *Trilhas filosóficas — Revista acadêmica de Filosofia*, ano V, n. 1, p. 59-76, 2012.

_____. “A atualidade da discussão sobre a indústria cultural em Theodor W. Adorno”. *Revista Transformação*, v. 36, n. 2, p. 135-154, 2013.

DE BROSSES, Charles. *Du Culte des Dieux Fétiches*. Paris: Fayard, 1988.

DUARTE, R. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

FLECK, A. “O conceito de fetichismo na obra marxiana: uma tentativa de interpretação”. *Ethic@*, v.11, n.1, p.141-158, jun. 2012.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. São Paulo: Paz & Terra, 2013.

FREITAS, V. “Subjetividade esclarecida: do mito como racionalização à ciência como mitologia”. *Caderno de Filosofia e Ciências humanas*, Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, p. 52-58, 1999.

_____. “Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade”. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 332-344, 2005.

_____. “Mau gosto em primeira pessoa. Um diálogo com Nietzsche e Adorno”. *Artefilosofia*, n. 13, p. 106-123, dez. 2012.

_____. “Fetichismo e regressão musicais em Theodor Adorno”. *Pensando — Revista de Filosofia*, v. 8, n. 16, p. 80-106, 2017.

FREUD, S. “On the genesis of fetishism”. *The psychoanalytic quarterly*, n.57, p. 147-156, 1988.

_____. “Sobre o narcisismo: uma introdução (1914)”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

_____. “A divisão do ego no processo de defesa (1938)”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Obras completas*, volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Obras Completas*, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Obras Completas*, volume 9: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras Completas*, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Obras Completas*, volume 6: Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”), e outros textos (1901-1905). 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FROMM, E. *O dogma de Cristo e outros ensaios sobre religião, psicologia e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.

GUNSTER, S. “Revisiting the culture industry thesis: mass culture and the commodity form”. *Cultural Critique*, n. 45, p. 40-70, 2000.

HANNS, L. A. A. *Teoria pulsional na clínica de Freud*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1999.

HARVEY, D. *Para entender O capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

HOUAISS, A. *Dicionário inglês-português/Antônio Houaiss, editor*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAPPE, A. “Alienação, reificação e fetichismo da mercadoria”. *Limiar*, v.1, n.2, p.4-29, 2014.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAROUSSE. *Larousse Dictionnaires Français*. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>. Acesso em: 17/05/2018.

LEVIN, T.; LINN, M. “Elements of a radio theory: Adorno and the radio research project”. *The musical quarterly*, Volume 78, Issue 2, p. 316—324, July 1994.

LIMA, B. D. T. C. *Adorno, crítico dialético da cultura*. 299 f. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2017.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCUSE, H. “Sobre o Carácter Afirmativo da Cultura”. In: *Cultura e Sociedade*. Lisboa: Editorial Presença, p. 47-115, 1970.

MARKUS, G. “Adorno and mass culture: autonomous art against the culture industry”. *Thesis eleven*, p. 67-89, 2006.

MATOS, O. C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 2005.

MARX, K. *Contribuição à crítica da economia política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

_____. *O Capital: Livro I*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MELLO, C. A. A. “Um olhar sobre o fetichismo”. *Reverso*. Belo Horizonte, ano 29, n. 54, p. 71-76, set. 2007.

MENEZES, F. “Adorno e o paradoxo da música radical” (2010). In: *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: UNESP, 2011. (Coleção Adorno).

MIGLIOLI, J. “Dominação burguesa nas sociedades modernas”. *Crítica marxista*, vol. 13, 2010.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NOGUEIRA, M. A. “Adorno e os tipos de comportamento musical: atualidade e limites de uma categorização”. *Revista Inter Ação*, n. 39, ano 2, p. 297-310, 2014.

PADDISON, M. “The critique criticized: Adorno and popular music”. *Theory and Method*, v. 2, p. 201-218, 1982.

POSTONE, M. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

PUCCI, B. “Indústria Cultural e Educação”. In VAIDERGORN, J. & BERTONI, L. M. (Orgs.). *Indústria Cultural e Educação: ensaios, pesquisas, formação*. Araraquara: JM Editora, pp. 09-30, 2003.

RODRIGUES, A. M. P. *Psicanálise e sexualidade: tributo ao centenário de “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” - 1905-2005*. Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre (org.). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

RUBIN, I. I. *A teoria marxista do valor*. Editora Polis, 1987.

SAFATLE, V. “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”. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 7, p. 21-30, 2009.

_____. *Fetichismo: Colonizar o Outro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

SILVA, F.C. *O fetichismo da mercadoria cultural em T. W. Adorno*. 223 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, 2012.

_____. “O desenvolvimento do conceito de fetichismo nas obras de Freud”. *Revista Kalagatos*, Fortaleza, n. 20, p. 13-51, 2013.

_____. “Uma interpretação da obra *O fetichismo na música e a regressão da audição* de T. W. Adorno”. *Revista Lampejo*, n. 10, p. 137-164, 2016.

STEINERT, H. *Kulturindustrie*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 1998.

WITKIN, R. *W. Adorno on Popular Culture*. London; New York: Routledge, 2003.

_____. *Adorno on music*. London; New York: Routledge, 1998.

ZUIN, A. A. S. “Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural”. *Cadernos Cedes*, ano XXI, n. 54, p. 09-18, 2001.