

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

FABIANO LEITE FRANÇA

O popular e o erudito em Theodor Adorno:
A situação da música no contexto da indústria cultural

Belo Horizonte

2014

FABIANO LEITE FRANÇA

O POPULAR E O ERUDITO EM THEODOR ADORNO: A situação da
música no contexto da indústria cultural

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Giorgia Checchinato.

Belo Horizonte

FAFICH/UFMG

2014

100
F814p
2014

França, Fabiano

O popular e o erudito em Theodor Adorno [manuscrito] :
a situação da música no contexto da indústria cultural /
Fabiano França. - 2014.

130 f.

Orientadora: Giorgia Cecchinato.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969. 2. Filosofia – Teses.
3. Indústria cultural - Teses. 4. Música - Teses . I.
Cecchinato, Giorgia . II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

O popular e o erudito em Theodor Adorno: A situação da música no contexto da indústria cultural

FABIANO LEITE FRANÇA

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 28 de novembro de 2014, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Giorgia Cecchinato - Orientador
(UFMG)

Prof. Verliane Freitas
(UFMG)

Prof. Ulisses Vaccari
(UFMS)

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2014.

Dedicado à Inaiá e Açucena.

Agradecimentos

Agradeço aos professores do Departamento de Filosofia da FAFICH/UFMG, pela aceitação da minha proposta de trabalho, sobretudo, aos professores da linha de pesquisa em Estética e Filosofia da Arte que direta ou indiretamente contribuíram para o desenvolvimento de minhas pesquisas. Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof^a. Giorgia Checchinato, pelo acolhimento da pesquisa, pela boa vontade, competência e simpatia, características que, unidas, em muito favoreceram os desdobramentos do trabalho.

Sou grato ao professor e amigo Fábio de Barros (UFSJ), pela revisão do pré-projeto de pesquisa, pelos nossos entusiasmados diálogos e pelos incentivos à minha vida acadêmica.

Expresso também minha gratidão aos amigos Cláudio Henrique Machado, Luiz Cândido e Raquel Drummond, Roberto Perez, Deivison Silva, Ana Balieiro; companheiros que facilitaram minha estadia em Belo Horizonte e meu pacto de paz com *o urbis modus vivendi*.

Agradeço ternamente aos meus pais, Sr. Delton e Sr^a. Marília, e à minha querida, inspiradora e incentivadora irmã Adriane.

Enfim, agradeço aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Filosofia e da Biblioteca da FAFICH.

Resumo

O objetivo desta pesquisa é explicitar a identidade e as diferenças daquilo que Theodor W. Adorno (1903-1969) compreende por música popular e por música erudita, a partir da justaposição dialética das duas esferas da música, contemplando as relações que estas esferas estabelecem entre si, bem como as relações que a música popular e a música erudita estabelecem com a sociedade, considerando-se o advento da *indústria cultural* como a instância mediadora destas relações. Para a realização deste empreendimento, far-se-á necessário, primeiramente, examinar os desdobramentos do conceito de indústria cultural, situando-o na qualidade de pressuposto e fundamento da discussão acerca da música. Em seguida, a proposta é delimitar as diferenças estruturais da música popular e da música erudita na concepção de Adorno, enfatizando a questão da *padronização* como um fenômeno decorrente do modo de produção capitalista absorvido pela indústria cultural. A análise deste fenômeno permitirá esclarecer e distinguir as características da audição que cada uma das duas esferas da música requer, centralizando-se no conceito de *pseudo-individação* como um efeito subjetivo necessário da padronização. Por fim, os conceitos de *fetichismo da mercadoria* e de *regressão da audição*, em sentido análogo (e respectivamente) aos conceitos de padronização e *pseudo-individação*, conduzirá à explicitação da situação da música popular e da música erudita, a partir da análise da sua produção e consumo no contexto da indústria cultural.

Palavras-chave: Adorno; fetichismo da mercadoria; indústria cultural; música; padronização.

Abstract

The objective of this research is to uncover the identity and differences of what Theodor W. Adorno (1903-1969) understands by popular music and classical music, from the dialectical juxtaposition of the two spheres of music, contemplating the relationships that develop between these spheres itself as well as the relationships that popular music and classical music have with society, considering the advent of the culture industry as the mediating place of these relationships. To carry out this project, necessary will be done, firstly, examine how the concept of cultural industry, placing it as a premise and foundation of discussion about music. Then, the proposal is to define the structural differences of popular music and classical music in Adorno's conception, emphasizing the issue of standardization as a phenomenon resulting from the capitalist mode of production absorbed by the culture industry. The analysis of this phenomenon will clarify and distinguish the characteristics of hearing that each of the two spheres of music requires, centering on the concept of pseudo-individuation as a necessary subjective effect of standardization. Finally, the concepts of commodity fetish and the regression of listening, to similar effect (and respectively) to the concepts of standardization and pseudo-individualization will lead to clarification of the situation of popular music and classical music, from the analysis of its production and consumption in the context of the cultural industry.

Keywords: Adorno; commodity fetish; cultural industry; music; standardization.

“Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.

Walter Benjamin (1892-1940)

SUMÁRIO

	Págs.
Introdução.	11
1. Indústria Cultural: O Contexto.	18
1.1. Produção de mercadorias culturais, reprodução e estilo.	18
1.2. Lazer e trabalho enquanto disciplina.	24
1.3. Propaganda e liquidação do sujeito.	30
1.4. Arte e indústria cultural.	36
2. Música Popular e Música Erudita.	50
2.1. Considerações gerais acerca das duas esferas da música.	50
2.2. Música popular: o eterno retorno do mesmo.	56
2.3. Um “espectro” ronda a música erudita.	71
2.4. Música popular e erudita: identidades e diferenças.	81
3. A Situação da Música.	89
3.1. Prelúdio.	89
3.2. Fetichismo da mercadoria.	93
3.3. Regressão da audição.	101
3.4. O popular e o erudito: situação.	110
Conclusão.	121
Referências bibliográficas.	127

Introdução

Os efeitos sócio-psicológicos provocados pela música em seus ouvintes tem sido desde a antiguidade clássica até os tempos hodiernos, objeto de estudo de pensadores, profissionais e especialistas das mais diversas áreas do conhecimento. Sabe-se que, desde seu surgimento, a música, enquanto um produto da sedimentação dos processos da vida social, ocupou e ocupa um lugar privilegiado no desenvolvimento ou retroação destes processos, na medida em que legitima ou se nega a reconciliar com as forças compulsórias do ideologicamente estabelecido. No entanto, a relação entre música e sociedade não possui um carácter unilateral, mas apresenta-se em uma via de mão dupla em que a música afeta os desejos e o comportamento dos sujeitos ouvintes, e estes, de certa forma, interferem nos procedimentos da composição e da produção musical, como verificou Theodor W. Adorno, que, sensibilizado com as transformações históricas e estruturais da música, se insere nesta discussão ao problematizar a música à sua época.

No seio de uma abastada família burguesa da Alemanha, aos 11 de setembro de 1903, nasce, em Frankfurt, Theodor Wiesengrund Adorno. Seu pai, de origem judaica, era comerciante de vinhos e sua mãe uma renomada cantora de origem corsa. Durante os estudos secundários, Adorno conhece o intelectual Siegfried Kracauer, com quem, durante alguns anos, passara as tardes de sábado a ler e discutir a *Crítica da Razão Pura* de Kant. Encontra-se com Walter Benjamin em 1923 e, no ano seguinte, é aprovado no doutorado em filosofia. Muda-se para Viena, onde estuda composição com Alban Berg e piano com Eduard Steuermann. Imerso na vida artística e cultural vienense, Adorno torna-se amigo de Anton Von Webern e colaborador da revista *Ambruch*, dedicada aos estudos de música de vanguarda. Theodor Adorno foi um espectador sensível e atento às transformações sócio-econômicas, políticas e culturais do século XX, sobretudo à

ascensão dos regimes totalitários, como o nazismo, do qual foi vítima por razões étnicas e intelectuais. Assim como Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Max Horkheimer, o nome de Theodor W. Adorno é indissociável do Instituto de Pesquisa Social e da Escola de Frankfurt, da qual o filósofo é um dos principais representantes.

À guisa destas sumárias proposições, o objetivo deste trabalho circunscreve-se na análise daquilo que o filósofo, sociólogo e musicólogo alemão Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) descreve nas qualidades de música popular e música séria(ou erudita), sendo que a disposição destas duas esferas da música serão avaliadas considerando-se suas relações com o fenômeno da indústria cultural, cujo aparato técnico e industrial revigora suas forças, sobretudo na Europa e América do Norte, a partir das primeiras décadas do século XX. No entanto, buscar-se-á no trabalho que se segue descrever as inter-relações entre música e sociedade na concepção de Theodor W. Adorno, partindo da análise dos mecanismos intermediários, entrepostos entre os sujeitos ouvintes e a composição musical, de modo que se possam evidenciar os efeitos objetivos da música no comportamento dos indivíduos, bem como a maneira pela qual estes indivíduos podem ou não influenciar os procedimentos da composição musical.

Fundamentalmente, o propósito deste trabalho é expor analiticamente a crítica de Theodor Adorno à música popular e à música erudita, evidenciando as identidades e diferenças entre elas no contexto da indústria cultural. Ademais, pretende-se descrever os mecanismos de apropriação da música por parte deste segmento industrial, bem como os aspectos resultantes desta apropriação, para se delinear a situação da música no âmbito das sociedades cindidas pelo modo de produção capitalista. Ou seja, a proposta é verificar os mecanismos por meio dos quais a indústria cultural ora une e ora separa a

música em popular e erudita, para melhor atender os desígnios do imperativo da voz da ideologia dominante e, por conseguinte, do capital.

Para este empreendimento, será necessário perscrutar o desenvolvimento do conceito de indústria cultural, para que, em seguida, se disponha as assertivas de Adorno acerca da música popular e da erudita, evidenciando suas relações entre si, mas contemplando os desdobramentos do conceito de indústria cultural como o pressuposto e o fundamento desde onde se erigem os juízos do filósofo que diz respeito à música separada em duas esferas.

Nesse sentido, o primeiro capítulo, que terá como título “INDÚSTRIA CULTURAL: O contexto, abordará o conceito de indústria cultural sob quatro perspectivas distintas, mas correlatas, que se referem à totalidade dos tópicos que delimitarão o espaço em que se circunscreverá este capítulo da dissertação, a saber: 1. Produção de Mercadorias Culturais, Reprodução e Estilo; 2. Lazer e Trabalho Enquanto Disciplina; 3. Propaganda e Liquidação do Sujeito; e, 4. Arte e indústria cultural.

No primeiro tópico, buscar-se-á clarificar a equivalência das expressões cultura de massas e indústria cultural, uma vez que se trabalhará no decorrer desta dissertação com textos e obras de Adorno anteriores e posteriores à publicação da *Dialética do Esclarecimento*; sendo que, nas obras que a precedem, o autor se utiliza do conceito de cultura de massa e, a partir da *Dialética do Esclarecimento*, consolidou-se o conceito de indústria cultural. Todavia, conjectura-se que ambas as expressões carregam o mesmo sentido, muito embora o desenvolvimento das técnicas industriais dentro do modelo de produção capitalista, seus produtos e seus resíduos, levaram Adorno a substituir a expressão cultura de massa por indústria cultural.

No segundo tópico, será abordado e discutido o caráter disciplinador do lazer e do trabalho, no sentido de condicionar os indivíduos à obediência passiva e acrítica frente à imposição autoritária da organização e divisão do trabalho, que reflete em todas as ações destes indivíduos dentro e fora do ambiente de trabalho. Igualmente, pretende-se, nesse momento do texto, delinear os efeitos da diversão e do entretenimento na condição subjetiva dos indivíduos, dando continuidade à noção de expropriação do esquematismo kantiano, desenvolvida no primeiro tópico.

No terceiro tópico, o objetivo será situar a indústria cultural enquanto instância para a liquidação do trágico; mecanismo que se efetiva na medida em que a propaganda difunde tanto os “valores” sob os quais se deve viver nas sociedades sob o domínio da indústria cultural quanto a utilidade e a finalidade dos objetos e artigos propagandeados.

No último tópico do primeiro capítulo, serão evidenciadas algumas perspectivas do diálogo entre Adorno e Benjamin acerca do problema da reprodutibilidade técnica da obra de arte, onde despontará o conceito da “aura” bem como o confronto entre a obra de arte tradicional e a obra reproduzida. Este debate será retomado em momentos pontuais, e as consequências dele advindas ampliarão seu escopo nos capítulos que sucedem.

O segundo capítulo do escrito, da mesma maneira que o primeiro, será dividido em quatro tópicos. Nesse espaço da dissertação, considerando-se a questão da *padronização*, a intenção gravitará em torno da delimitação das diferenças estruturais entre a música popular e a erudita, enfatizando que tal delimitação é o aspecto que define conceitualmente cada uma das duas esferas da música em suas diferenças. Ademais, um dos propósitos deste capítulo circunscreverá no esclarecimento e na

distinção das características da audição que cada uma das duas esferas da música requer, centralizando-se no conceito de *pseudo-indivduação*. Os quatro tópicos que compõem o segundo capítulo do trabalho que se segue se intitularão, respectivamente: 1. Considerações Gerais Acerca das Duas Esferas da Música; 2. Música Popular: O Eterno Retorno do Mesmo; 3. Um “Espectro” Ronda a Música Erudita; e, 4. Música popular e erudita: identidades e diferenças.

No primeiro tópico do segundo capítulo, far-se-á uma breve e preambular distinção entre o que se pode entender por música popular e por música erudita nos textos de Adorno, bem como se apontará para a problemática resultante da união e da separação da música em duas esferas. Tudo isso, ressaltando a centralidade da concepção de indústria cultural para a discussão que se seguirá.

O segundo tópico tratará da música popular enquanto uma manifestação artística que perdera sua espontaneidade, e seus elementos rudes e primitivos teriam sido, destarte, eliminados no contexto da cultura de massas. Também, se abordará neste tópico os efeitos da música padronizada sobre seus ouvintes, como resultado de uma ação premeditada da indústria cultural, que busca produzir e reproduzir o que Adorno chama de pseudo-indivduação. Padronização e pseudo-indivduação serão dispostas enquanto instâncias que arregimentam e permitem equalizar a produção e o consumo, cuidadosamente calculados pela indústria cultural.

No terceiro tópico do segundo capítulo, será abordada a música erudita enquanto manifestação artística que se recusa à imposição de modelos padronizados para a objetivação de sua construção formal e, por esta razão, ela estará associada às possibilidades de liberdade e autonomia em sua relação ao vivente social empírico no seio da sociedade na qual foi concebida. Igualmente, se demonstrará neste tópico algumas das características do tipo de audição que a música erudita requer de seus

ouvintes. A intenção é verificar se, apesar da música erudita não fazer concessões às exigências da indústria cultural e tampouco aos anseios institucionalizados dos ouvintes, ela realizará ou não sua função social de forma plena.

No quarto e último tópico, realizar-se-á uma síntese do último capítulo com o propósito de enfatizar a identidade e as diferenças entre a música popular e a música erudita, tanto da perspectiva da organização estrutural quanto da audição, transitando pelas raias limítrofes que as separa e as une simultaneamente, para demonstrar as sutilezas e as nuances percebidas por Adorno, onde a união e a separação das duas esferas da música exigem o *métier* do conhecedor. Explicitadas as identidades e diferenças entre as duas manifestações musicais, sob o pretexto da indústria cultural, o solo estará preparado para situar a música no contexto da industrialização da cultura.

Portanto, o último capítulo deste trabalho, explicitará a situação da música popular e da música erudita no âmbito do fenômeno da *indústria cultural*, por meio dos conceitos de *fetichismo da mercadoria* e de *regressão da audição*. Assim como os capítulos precedentes, este capítulo é também composto por quatro tópicos, cujos títulos serão: 1. Prelúdio; 2. O fetichismo da mercadoria; 3. A regressão da audição; e, 4. O popular e o erudito: situação.

O primeiro tópico deste capítulo será uma sucinta preleção que buscará retomar alguns conceitos e ideias abordados e discutidos previamente, sobretudo aqueles cuja sedimentação aponta para as questões relacionadas à produção e ao consumo de bens e artigos culturais no interior das sociedades sob a égide da indústria cultural.

O segundo tópico analisará o conceito de fetichismo da mercadoria, pioneiramente cunhado e empregado por Karl Marx, mas apropriado e desenvolvido

por Adorno, ao ponto de tornar-se um conceito central em suas análises estéticas. Na concepção de Adorno, o fetiche da mercadoria é a causa cujo efeito necessário é a regressão da audição.

O conceito de regressão da audição será explicitado no terceiro tópico do derradeiro capítulo, demonstrando que este modo de audição caracteriza-se por seu caráter fragmentado, que prioriza o gozo imediato das partes e momentos particulares da música em detrimento da compreensão e fruição do todo.

Os conceitos de fetiche da mercadoria e reregressão da audição serão fundamentais na discussão que se segue, na medida em que se relacionam direta e respectivamente com os conceitos de padronização e pseudo-indivduação; pois, pretende-se demonstrar que a sociedade que produz mercadorias padronizadas e fetichizadas no âmbito do modo de produção capitalista, produz também a pseudo-indivduação e a regressão da audição como seus correlatos necessários, haja vista que no contexto das sociedades capitalistas, produção de mercadorias e consumo devem configurar-se em uma equação perfeita.

Portanto, o derradeiro tópico do último capítulo responderá qual é a real situação da música, deduzida, primeiro, em virtude da histórica divisão do trabalho em manual em intelectual, que perpassa a cultura ocidental desde a Antiguidade clássica; segundo, do fato de não se poder restituir o todo musical pela adição das duas partes seccionadas, a música popular e a erudita; e, por fim, em função do avanço da indústria cultural em direção à música com pretensões artísticas.

A estes três capítulos e suas respectivas subdivisões, se seguirá uma única conclusão, cujo objetivo é pontuar os aspectos mais relevantes do desenvolvimento

da argumentação e relacionar sinteticamente as referidas partes, para que se possa verificar a coesão e consistência das mesmas.

Para finalizar esta introdução, é prudente informar que para a realização deste trabalho, os recursos metodológicos empregados serão de natureza teórico-analítica, cujos procedimentos precedentes a esta empresa implicaram leitura, fichamento, resumo, análise e confronto dos textos, autores e obras considerados imprescindíveis para a fundamentação teórica deste trabalho. Com efeito, a realização do trabalho propriamente dito valer-se-á exclusivamente da metodologia teórico-analítica, a qual permeará a tecitura integral do texto.

1. INDÚSTRIA CULTURAL: O Contexto

1.1. Produção de Mercadorias Culturais, Reprodução e Estilo

A abordagem da problemática da cultura de massas, bem como das questões advindas da separação entre arte popular e arte erudita datam dos primeiros escritos de Adorno, sobretudo aqueles publicados no alvorecer da década de 30 do século XX. Todavia, esta discussão não se restringe aos textos e ensaios deste período histórico, mas perpassa o conjunto da obra de Adorno, adentrando, inclusive, em suas reflexões acerca da música.

No entanto, para se realizar uma análise precisa da concepção de Adorno no que tange à música, separada em duas esferas, a música popular e a música erudita, faz-se necessário tanto a compreensão do contexto sócio-histórico e cultural sobre o qual se erigem as assertivas do filósofo que concernem a estas duas formas de manifestação artística quanto a relação que cada uma destas esferas da música estabelece com o meio no qual foi produzida. Destarte, a discussão adorniana acerca da música popular e da música erudita encontra seus pressupostos e fundamentos intimamente associados à origem e aos desdobramentos do conceito de “indústria cultural”.

O desenvolvimento técnico e administrativo aliados à concentração econômica na Europa e América do Norte, especialmente nas últimas décadas do século XIX até meados do século XX, criaram as condições favoráveis à ampliação das possibilidades de produção e consumo de artigos, bens e serviços, bem como forjou a criação de meios de comunicação que correspondessem às necessidades sociais à época. Com efeito, a objetivação do fenômeno da indústria cultural origina-se em um contexto de transição do capitalismo liberal para o capitalismo monopolista e, para que este segmento

industrial logre êxito, exige-se, no âmbito de uma lógica de mercado, uma organização social centrada na produção e consumo de mercadorias padronizadas¹.

Presume-se que a expressão *indústria cultural* é resultante do desenvolvimento histórico do termo *cultura de massas*, que, com o advento da industrialização da cultura, tornou-se intencionalmente um produto da indústria cultural e, concomitantemente, o sustentáculo que mantém o poder da ideologia dominante. Ou seja, conjectura-se que o termo cultura de massas já continha, pelo menos de forma embrionária, o conceito de indústria cultural, haja vista que o primeiro foi amplamente utilizado por Adorno nas décadas de 1930 e 1940 para explicitar as características de um modo de produção, distribuição e exploração sistemática de artigos culturais direcionados para o consumo das massas. Tudo isso emoldurado pelo aparato técnico-industrial dos meios de comunicação de massas.

A expressão indústria cultural foi pioneiramente empregada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer para substituir o termo cultura de massas em 1947, na obra *Dialética do esclarecimento*. A substituição de cultura de massas por indústria cultural, segundo Adorno, tornou-se necessária para evitar o engodo de que a primeira se trate de algo como uma cultura que emerge espontaneamente das próprias massas, deste modelo, enfatiza o autor, a indústria cultural se distingue radicalmente (Cf. ADORNO, 1986, p.92).

Entende-se por indústria cultural, um dos segmentos industriais que, subordinado ao poder do capital, constitui um sistema organizado e orientado em função

¹ A questão da padronização será mais amplamente abordada e discutida no segundo capítulo deste trabalho. Contudo, em princípio, por mercadoria padronizada, pode-se entender um produto fabricado segundo normas e modelos que não permitem diferenciações em relação aos seus pares, de forma que estes produtos sejam uniformizados.

da produção, distribuição e venda de produtos e bens culturais. Tal organização é verticalmente disposta em setores em cujo topo estão abrigados os “cartéis gerais”, de onde o imperativo da voz dos donos dos meios de produção e, por conseguinte, do capital, há tempos ressoa. Cada um dos segmentos da indústria cultural é um sistema em si mesmo e, uma vez ajustados de forma que logrem êxito na finalidade de suas inter-relações, legitimam a rígida unidade constitutiva deste sistema como um todo.

Os produtos e bens provenientes da indústria cultural não são produzidos para atender a necessidades específicas, mas a demandas gerais, massificadas, o que redundava na compulsão de que se produzam bens padronizados, adaptados ao consumo das massas. Este modelo compulsório de produção não existe em razão das necessidades objetivas de seu público consumidor, mas em razão dos propósitos auto-afirmativos da própria racionalidade técnica enquanto veículo da ideologia dominante.

A aceitação sem resistência dos produtos da indústria cultural por parte de seus consumidores não se justifica pelo fato de que uma cifra de milhões de pessoas aderiram ao consumo destes bens, uma vez que os órgãos formadores de opinião como o cinema, o rádio, os jornais, revistas e a televisão, aliados e obscuramente amalgamados às agências de publicidade e propaganda, procuram “fabricar” e manipular as necessidades de seu público, de forma que o binômio oferta e demanda atenda as exigências do capital investido, sem margem para erros na precisão do lucro calculado. Tais esforços atingem sua meta se, e somente se, correspondem à máxima exigência da unidade de coesão deste sistema, que, por sua vez, se obriga a corresponder às exigências da esfera organizacional do sistema industrial como um todo. Consoante Adorno e Horkheimer (1985, p.101):

Se, em nossa época, a tendência social objetiva se encarna nas obscuras intenções subjetivas dos diretores gerais, estas são basicamente as dos setores mais poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade, química. Comparados a esses, os monopólios culturais são fracos e dependentes. Eles têm de se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas (...) não seja submetida a uma série de expurgos.

A interdependência nas relações dos setores entre si e sua submissão a um determinado segmento industrial, bem como a subordinação deste último em relação à indústria em sua totalidade, celebram o advento da racionalidade técnica, cujo modelo altamente organizado e planejado legitima a lógica de dominação centrada no poder do capital e de seus senhores, que estritamente compreendem a produção cultural e os indivíduos consumidores enquanto mercadorias e clientes, peças de uma furiosa engrenagem, cujo valor está na medida exata em que podem ser plenamente substituíveis.

No campo das artes, a produção em série e a padronização dos bens culturais alterou significativamente os objetos artísticos, que, em grande parte, tornaram-se mera extensão do modelo técnico da indústria cultural, motivo pelo qual, as autênticas obras de arte, que, segundo Adorno (Cf. 2008, p.16), sedimentam em seus conteúdos as contradições da sociedade em que estão inseridas, sem previsão de anistia, foram condenadas ao exílio sob a acusação de subversão e incompatibilidade ideológica com o *status quo*. Desde então, a produção de objetos artísticos indiferenciados tornou-se predominante, muito embora a cada vez que estes artigos aparecem no mercado, ornado de adereços variados, seus conteúdos reais permanecem inalterados. Suas diferenciações de superfície são previsivelmente calculadas e computadas para facilitar a classificação quantitativa dos gerentes gerais, que devem estar a par da “escolha” de seus consumidores, a fim de reorientarem a próxima produção de mercadorias culturais.

A adesão das massas ao consumo de artefatos industriais não tem, de maneira nenhuma, um caráter fortuito, mas é previsivelmente calculado, de forma que os bens padronizados e serialmente fabricados constituam o lado de uma equação em que, do outro lado, em razão de igualdade, estejam os receptáculos perfeitamente adequados: os sujeitos. Este modelo de adequação entre produto e consumidor, a indústria cultural tomara de empréstimo do esquematismo transcendental kantiano e o distribui como cortesia a seus clientes.

No célebre capítulo da *Crítica da Razão Pura*, intitulado *Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento*, após definir que a faculdade do juízo é uma capacidade peculiar *a priori* do sujeito que lhe proporciona a subsunção de casos específicos a regras gerais (universais) por meio dos conceitos, Kant ressalta que os conceitos puros do entendimento, valendo-se do esquematismo transcendental, isto é, das categorias de natureza exclusivamente subjetivas e universais, *tempo* e *espaço*, como condições formais de ordenamento da multiplicidade dos fenômenos, podem se reportar aos objetos externos ao sujeito, empreendendo um processo de adaptação dos fenômenos ao tempo ao realizar algo com uma “temporização” das categorias.

Mas, das assertivas de Kant, emerge um problema, qual seja, a dificuldade de equalizar a categoria subjetiva e o objeto; isto é, qual seria a instância que possibilitaria a aplicação das categorias intelectuais e apriorísticas aos fenômenos empíricos e externos? Kant responde que deve haver um “terceiro elemento” que subsiste em igualdade tanto em relação ao *a priori* quanto em relação ao fenômeno, o que o filósofo de Königsberg denominou “representação mediadora”, a qual é por um lado pura e intelectual assim como a categoria, e por outro sensível, porém formal assim como o tempo. Esta representação é a imagem que possibilita a comensurabilidade dos objetos

no conceito puro do entendimento, segundo categorias correspondentes que permitem a significação dos mesmos (Cf. KANT, 1997, p.181-183).

A apropriação do esquematismo kantiano na *Dialética do Esclarecimento*, parte do pressuposto de que os conceitos puros do entendimento, enquanto condição formal e organizadora dos fenômenos, enquadra a multiplicidade dos objetos na universalidade do conceito. Isto permite ao sujeito, por uma condição determinada *a priori*, relacionar-se com os objetos. A indústria cultural, *a posteriori*, expropria os indivíduos de suas faculdades interpretativas dos dados sensíveis, digerindo-as e regurgitando-as em forma de mercadorias padronizadas. Nas palavras de Adorno e Horkheimer (1985, p.103):

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível dos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. O esquematismo é o primeiro serviço prestado por ela ao cliente. Na alma deveria atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem ao esquema da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital de modo a aparecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor não há nada mais que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. A arte sem sonho destinada ao povo realiza aquele idealismo sonhador que ia longe demais para o idealismo crítico. Tudo vem da consciência, em Malebranch e Berkeley, da consciência de Deus; na arte para as massas, da consciência terrena das equipes de produção.

Nesta medida, os produtos culturais padronizados, por não se depararem com nenhuma forma de mediação e resistência por parte dos sujeitos cuja autonomia fora usurpada, reiteram o tautológico ciclo da indústria cultural, em sua insistência de produzir e distribuir objetos e serviços de conteúdos indiferenciados, com variações de superfície. A invariabilidade dos conteúdos dos produtos culturais e sua aceitação sem resistência reafirmam a totalização coercitiva da racionalidade técnica da indústria cultural e circunscreve seu estatuto ontológico enquanto ser para si.

A aplicação de fórmulas padrão na produção de artefatos culturais, somada à dócil receptividade dos consumidores destes bens, acarretou na padronização destas fórmulas tanto por parte da indústria quanto por parte dos seus clientes, de forma que estes últimos sintam-se felizes em reconhecer, desde o começo de um determinado tema (musical, por exemplo), o seu sempre previsível desfecho. Padronização universal, eis o estilo da indústria cultural.

Cabe ressaltar que, por estilo, no contexto da indústria cultural, entende-se um conjunto de leis formais que reduzem a diferença à identidade e neutraliza a tensão das polaridades opostas. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p.107):

Eis porque o estilo da indústria cultural, que não tem mais de se por à prova em nenhum material refratário, é ao mesmo tempo a negação do estilo. 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 pólos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade.

Ora, a indústria cultural enquanto estilo padroniza a totalidade formal e compele as partes e detalhes à identificação com o todo, isto é, as particularidades só encontram sentido em sua reafirmação submissa e sintética da constituição formal absoluta de seus produtos. A eliminação dos elementos contraditórios e antitéticos do cerne dos bens culturais neutraliza, simultaneamente, o caráter necessário do objeto e do estilo; pois, a dialética intra-estética do primeiro é determinante em sua configuração como tal, e uma vez frustrado em sua configuração, o objeto não tem condições de se estabelecer dialeticamente perante o estilo. Logo, ao se estabelecer enquanto estilo que prescinde dos antagonismos de seus elementos constitutivos, a indústria cultural soterra ao mesmo tempo a identidade do particular e do universal.

1.2. Lazer e Trabalho Enquanto Disciplina

A indústria cultural se instalou nas sociedades contemporâneas estabelecendo seu modelo coercitivo de resistência e repúdio ao experimental e ao novo. Tudo aquilo que foge ao controle e ao cálculo deve ser extirpado. Qualquer forma de rebeldia e resistência aos seus estatutos de aço subsiste somente integrando-se.

Ao registrar a rebeldia de uma nova ideia, a indústria cultural a reduz ao seu denominador comum, mas permite transparecer o ímpeto da iniciativa que evidencia a conciliação entre o indivíduo portador da ideia e o mercado de trabalho, como um resultado positivo das capacidades individuais que sobressaem neste mercado. Assim, a indústria cultural revela e realiza a “meta do liberalismo”. Escrevem Adorno e Horkheimer (1985, p.109) que “não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas”.

Contudo, o processo de transformação generalizada dos bens culturais em mercadorias, nas primeiras décadas do século XX, na Europa, em relação aos Estados Unidos, foi de fato diferente; pois, o modelo político herdado do absolutismo, ainda que opressor, assegurou a existência das instituições educacionais e culturais sob a tutela das federações, dos estados e dos municípios, isto preservou a produção cultural europeia da violência das leis de mercado e permitiu-lhe certa autonomia, o que não ocorrera nos Estados Unidos onde a subserviência dos artigos culturais às leis da oferta e da procura é, desde então, o seu pecado original.

A indústria cultural integra em seu sistema o serialismo das linhas de produção do modelo de divisão do trabalho das sociedades capitalistas, cuja atividade do trabalhador, por ser repetitiva e não exigir reflexão, condiciona-o à sua pedagogia doutrinária e disciplinadora, a saber, a repetição ostensiva como resposta às exigências

da produção. Os sujeitos internalizam a pedagogia da repetição de tal forma que não só no trabalho, mas também nos momentos de lazer, diversão e entretenimento, somente são capazes de responder a estímulos que não lhes exijam esforços alternados e mediação intelectual ou reflexão.

A produção industrial padronizada de artigos e eventos destinados ao lazer, à diversão ou ao entretenimento corresponde ao controle que a indústria cultural exerce sobre os sujeitos ao mesmo tempo na qualidade de produtores por um lado e de consumidores por outro; pois a resposta às suas exigências é idêntica tanto durante o trabalho quanto durante o tempo livre. Ou seja, o tempo que não é dedicado ao trabalho é uma extensão do próprio trabalho. A ação e o efeito dos produtos para o consumo das massas são prescritos, computados e calculados *a priori* pela indústria cultural.

Nesta perspectiva, a produção cultural destinada ao tempo livre é a duplicação idêntica ou o prolongamento do trabalho que, ao impor a repetição enquanto exigência nas linhas de produção e enquanto resposta imediata por parte do indivíduo, atrofia a capacidade de reflexão dos sujeitos, destituindo-os de suas capacidades de pensamento próprio e, por conseguinte, de sua autonomia intelectual e liberdade de escolha.

A diversão, o lazer e o entretenimento são exigências da indústria cultural, tem caráter obrigatório, haja vista que coloca o sujeito em condições de enfrentar o trabalho; consoante os autores da *Dialética do Esclarecimento*:

Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças a antiga verdade que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual. Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.114).

A indústria cultural via desempenho e sentido de seus produtos, maliciosamente, posterga *ad infinitum* o prazer prometido aos seus clientes porque lhes oferece algo e, simultaneamente, lhes privam daquilo que ofereceu. A excitação dos desejos por meio de imagens eróticas e brilhantes, sons adocicados, purpurina e luzes de neon reitera e exalta o próprio efeito do espetáculo sobre o sujeito, que, por sua vez, deve contentar-se exclusivamente com o prometido e jamais consumado, que se estende enquanto promessa. Impotente perante o espetáculo que se lhe apresenta, ao sujeito, cabe somente o recalque e a renúncia à realização de suas pulsões.

Mas, a indústria cultural argumenta em sua defesa, alegando que as necessidades de seus clientes podem sim serem satisfeitas, com uma única condição: que os sujeitos ocupem o posto de consumidores permanentes. Ela pretende convencer que a satisfação é garantida desde que a adaptação seja o os princípios, os meios e os fins de todas as operações dos indivíduos.

Não só a adaptação do sujeito aos produtos culturais, mas também destes últimos, uns aos outros, como, por exemplo, as adaptações de romances para o cinema e da grande música para o jazz - e suas respectivas reproduções cinematográficas e radiofônicas - forjam a espiritualização da diversão; nesta medida, a diversão passa a ocupar o lugar dos bens superiores e dá-se então a obscura fusão entre cultura (arte superior, erudita) e entretenimento (arte leve, popular). Este, por ser mais vulnerável ao poderio industrial, a indústria cultural faz dele sua “mentira evidente”, subvertendo-o e elevando-o à qualidade de cultura.

Contudo, Adorno reconhece que a existência do entretenimento precede o advento da industrialização da cultura, motivo pelo qual, o primeiro está, pelo menos parcialmente, absolvido da condenação de expiar a totalidade de sua pena. De fato,

assegura Rodrigo Duarte (Cf. 2003, p.58), o problema que o entretenimento enfrenta é a violenta subtração de sua ingenuidade característica, por meio da compulsória transferência da arte para a esfera do consumo.

A indústria cultural exhibe seu enérgico poderio ideológico, dominador e totalizante na medida em que produz, dirige e disciplina as necessidades de seus consumidores. Para ela, o “progresso cultural” deve estar munido de todas as ferramentas necessárias para enfrentar seus possíveis obstáculos. Estas ferramentas se reduzem ao denominador comum do cálculo de probabilidade, segundo o qual os indivíduos encontram-se representados nas tabelas estatísticas dos setores associados a esta indústria, os quais promovem concursos que prometem o grande prêmio a todos e a cada um.

As frentes públicas dos setores da indústria cultural administram a sorte e, por conseguinte, a felicidade de seus interessados. Ela pretende se apresentar como uma incansável buscadora daquele que será o contemplado com a sorte grande; uma vez encontrado, a indústria cultural realiza a personificação do cálculo e camufla a impessoalidade faminta e fria de seus dados numéricos, que dos sujeitos só almeja aquilo que lhe serve de combustível para o seu perfeito funcionamento.

A exibição dos “sorteados” da indústria cultural, simultaneamente, exalta em seus espectadores o desejo de um dia terem a sorte grande e serem destacados durante a exibição dos programas destinados às massas, e, de forma mais enfática, o abismo entre o espectador e o sortudo; pois, a sorte é para um só e todos têm a mesma probabilidade de conquistá-la. Então, o contentamento com a sorte alheia é razão suficiente para que se descarte a possibilidade da realização da própria sorte no momento em que o outro é

sorteado, e, ao mesmo tempo, mantém as esperanças do espectador de um dia... Destarte, realiza-se o ciclo vicioso da promessa não cumprida da indústria cultural.

A verdadeira pretensão da indústria cultural é coroar a ideia de que o esforço pessoal pode ser substituído pela premiação, o que tem por objetivo poupar seus consumidores de maiores fadigas. A indústria cultural pretende inculcar nas pessoas que os resultados de seus esforços não têm qualquer ligação com o êxito ou malogro nos resultados de uma determinada ação. Estatui-se o império do acaso.

Todavia, no contexto da indústria cultural, acaso e planejamento identificam-se. Dirão Adorno e Horkheimer (1985, p.121):

O próprio acaso é planejado; não no sentido de atingir tal ou qual indivíduo determinado, mas no sentido, justamente, de fazer crer que ele impere. Ele serve como um alibi dos planejadores e dá a aparência de que o tecido de transações e medidas em que se transformou a vida deixaria espaço para relações espontâneas e diretas entre os homens.

O arbítrio autoritário da indústria cultural em sua seleção tecnicamente calculada de seus “sorteados”, que no mais das vezes são pessoas comuns, que representam a média geral, reitera a impotência de todos perante a superpotência desta indústria, que, conforme sua necessidade, enfatiza o planejamento ou o acaso, mantendo seus interessados distantes da verdadeira compreensão de seus artifícios; porém, próximos demais da fatalidade de seus próprios destinos: serem clientes ou empregados.

A indústria cultural faz do mundo dos homens uma “prisão a céu aberto”, cujas instituições religiosas, associações profissionais e recreativas, sociedades filantrópicas e sindicatos instrumentalizam o controle social. O sucesso ou o fracasso pessoal e profissional correspondem proporcionalmente ao grau de comprometimento dos indivíduos e das classes sociais com as instituições filiadas à indústria cultural. Por este

motivo, o *status quo* cerceia as liberdades individuais e impõe sua camisa de força à mobilidade sócio-econômica dos indivíduos e das classes sociais.

A relação conformista do indivíduo tanto em relação à classe social a que pertence quanto em sua relação com o sistema como um todo ilustra a pseudo-conciliação entre o universal e o particular, determinada pela submissão do indivíduo e de segmentos sectários ao sistema totalizante e totalitário do poder do capital. Recusar-se à proteção e à assistência deste sistema é considerado pelos seus senhores um ato suspeito, vil, próprio de alguém desajustado. O rebelde é estigmatizado *outsider*, ou seja, estrangeiro, marginal, forasteiro.

1.3. Propaganda e Liquidação do Sujeito

A situação do indivíduo no contexto da indústria cultural é bastante vulnerável e “precária” na medida em que qualquer indício de contraposição ao estabelecido penaliza-o à exclusão social e à declinação na qualidade dos trabalhos a ele ofertados. Aos rebeldes remedia-se com as intervenções bondosas dos profissionais autorizados da indústria cultural, que transformam a miséria social generalizada em patologias individuais sanáveis, desde que a deficiência do paciente não constitua empecilho à produção material e à arregimentação do sistema.

O registro, o planejamento e a administração do sofrimento de seus membros é uma prelazia da sociedade total. Seus procedimentos servem de modelo e exemplo para a cultura de massas; em relação ao trágico, ela pretende, a qualquer custo, eliminá-lo. Neste sentido, o trágico é uma categoria que está em razão de igualdade e encontra seu correlato objetivo naqueles que não cooperam com o “bom funcionamento” e com a “ordem social estabelecida”. A conversão do destino trágico em uma espécie de punição

que compele o indivíduo ao ajuste sempre foi, também, uma aspiração da estética burguesa.

O trágico enquanto exercício de liberdade do sentimento e valentia diante de um inimigo imprevisível e poderoso glorificava o herói que o enfrentava. A indústria cultural dilui o trágico no abismo nadificante da falsa identidade entre indivíduo e sociedade. Consoante Adorno e Horkheimer (1985, p.127):

A postura que todos são forçados a assumir, para comprovar continuamente sua aptidão moral a integrar essa sociedade, faz lembrar aqueles rapazinhos que, ao serem recebidos na tribo sob as pancadas dos sacerdotes, movem-se em círculos com um sorriso estereotipado nos lábios. A vida no capitalismo tardio é um contínuo rito de iniciação. Todos têm que mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas. Eis aí, aliás, o princípio do *jazz*, a síncope, que ao mesmo tempo zomba do tropeção e erige-o em norma.

O poderio da força que compele à integração compulsória, ao liquidar o trágico, consolida simultaneamente a liquidação do indivíduo pensante. O direito à existência do indivíduo encontra seu derradeiro refúgio na conservação contingente de sua identidade com o universal, cujo poder aciona os mecanismos da estereotipia, que o registra, carimba-o e fixa-lhe o selo da pseudo-individualidade ², entendida aqui, como um modelo de exaltação da individualidade que, na verdade, camufla o poder de decisão e autonomia do indivíduo, perante as tendências universais que forçosamente o integra.

A duvidosa integração do particular no universal, no contexto da industrialização da cultura, revela o caráter ilusório do indivíduo. A possibilidade de sua existência está sob a tutela da identidade totalitária dominante, que o reduz a um ser genérico, fictício enquanto sujeito autônomo.

² Assim como a questão da padronização, o conceito de *pseudo-individualização* será retomado no segundo capítulo e o escopo de sua formulação será ampliado.

A indústria cultural, maldosamente, substituiu o indivíduo pelo estereótipo. A transfiguração da pessoa comum em herói e a aproximação, por semelhança, dos grandes astros e estrelas do cinema a reclames publicitários de produtos de marca não especificada, cultuam a aurora dos tempos da realização do ideal de publicidade e do utilitarismo da beleza por meio do gosto dominante. É o “culto do barato”, pois, pelo irrisório preço da entrada, assiste-se a uma produção cinematográfica de dispêndios milionários.

O baixo custo dos produtos industriais “artísticos” implicou grandes modificações nas artes. No momento em que o mercado compeliu as artes à esfera dos bens de consumo, sua autonomia e seu caráter de contraposição ao vivente social empírico foram soterrados. A independência das artes em relação às leis de mercado, somente foi possível à arte enquanto arte burguesa, cujos patronos, até meados do século XVIII, protegiam os artistas e as obras do mercado.

Mesmo as obras de arte que, por força de sua lógica interna, negaram-se à sua inserção no âmbito das práticas mercantis da sociedade, sempre foram mercadorias; pois, seus produtores diretos, os artistas, estavam submetidos aos objetivos de seus patronos no apogeu da era burguesa, que protegiam as obras das engrenagens do sistema mercantil. O anonimato da arte relativamente ao sistema mercantil sustentara a falta de finalidade da grande arte para fins mercadológicos.

As mudanças estruturais na economia interna dos bens culturais compeliram os objetos artísticos à esfera do utilitarismo total, desde onde, o valor de uso é transfigurado em valor de troca. O princípio da utilidade, enquanto valor de troca, prescritos nas obras de arte, substituiu o prazer estético e o conhecimento proporcionados pelas obras artísticas, meramente pelo desejo de estar informado e pela conquista de

prestígio e posição social advindos do simples fato de se frequentar museus e exposições artísticas, teatros, salas de concertos, etc. Invertem-se os citados valores e invertem-se a finalidade da obra de arte.

A substituição do valor de uso pelo valor de troca, definido na assertiva de que o valor do objeto repousa exclusivamente na sua possibilidade de troca e não em seu valor enquanto algo em si mesmo, descreve o caráter fetichista³ do produto cultural. Nesta perspectiva, a concepção kantiana de “finalidade sem fim” da obra de arte é invertido em finalidade para fins comerciais, que passa a ser, aliás, o seu único princípio (Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 130).

Subjacente aos produtos culturais, a indústria cultural disponibiliza no mercado o valor virtual de suas mercadorias, o fetiche. Este valor sofre acréscimo na medida em que estas mercadorias são desqualificadas de gêneros de primeira necessidade e qualificadas artigos supérfluos, o que confere certo status de “nobreza” à mercadoria. Nas palavras de Rodrigo Duarte (2003, p.67):

Em termos econômicos, isso significa que a carência de valor de uso, que nas mercadorias comuns significa a impossibilidade da existência do valor de troca – a pura e simples exclusão do mercado – na mercadoria cultural é o passaporte para o estabelecimento de um valor de troca superior, o qual ataca sua essência, acabando por destruir a sutil dialética entre utilidade e inutilidade, típica dos objetos estéticos.

A indústria cultural se apropria da autonomia da arte burguesa ao supervalorizar sua finalidade sem fim, através da apologia à inutilidade dos objetos artísticos, no seio de uma sociedade (inventada por esta mesma indústria) em que o consumo de artigos inúteis é garantia de prestígio e mobilidade social ascendente.

³ O conceito de *fetiche da mercadoria* é central na definição da situação da música no contexto da indústria cultural; portanto, sua definição será expandida e retomada no último capítulo deste trabalho.

Adorno alerta que os veículos de comunicação de massas, em sentido estrito, o rádio, são os pivôs que diminuem a distância entre a mercadoria e o consumidor, eles se apresentam como instrumentos de utilidade pública, mas na verdade são os porta-vozes da ideologia dominante. A onipresença do rádio no contexto da cultura de massas é a conclusão verdadeira da falsa premissa que estatui a palavra como algo absoluto. Deste modo, as recomendações do rádio transformam-se em imperativos.

O propósito dos regimes totalitários enquanto conteúdo encontra sua forma mais adequada no rádio. A onipresença dos líderes totalitários no rádio “são uma paródia demoníaca da onipresença do espírito divino” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 132). A mentira do discurso totalitário torna-se verdade através da imposição ostensiva da forma infinitamente repetitiva, onipresente, totalitária e totalizante do rádio.

A possibilidade de integração generalizada dos produtos culturais, via propaganda, representa a soberania do rádio em relação às outras corporações da indústria cultural, o que determina o escopo de seu poderio. Munido desta convicção, pelo rádio “o Fuhrer ordena de maneira mais moderna tanto o holocausto como a compra de bugigangas” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 132).

A possibilidade de acesso de um grande público aos bens culturais, em virtude da redução dos preços destes bens, foi insuficiente para introduzir as massas na esfera da alta cultura, da qual sempre foram excluídas. Na verdade, a venda em liquidação dos artigos culturais contribuiu para a decadência da cultura; pois, no apogeu da era burguesa, aquele que pagava um determinado valor por um objeto ou por um evento cultural, ao menos dispensava a este respeito na mesma proporção de valor do dinheiro gasto. Assim, o burguês poderia eventualmente estabelecer algum contato com a obra

(Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.132). Mas, o advento da transformação da arte em bem de consumo, sob o imperativo da propaganda, cristalizou no passado o sentido social da obra de arte ao banalizá-la literalmente.

A redução dos preços dos artigos culturais não incluiu as massas na esfera da alta cultura porque a produção cultural foi acometida pela imposição do modo de produção capitalista, o qual tende a nivelar os artigos culturais à altura da compreensão daqueles que a indústria cultural “educara”, destituindo suas autonomias e pré-fabricando seus anseios e necessidades, com a finalidade única de atender seus propósitos: produção e consumo de artigos padronizados, fomentar o capital e manter o *status quo*.

Por motivos econômicos, a propaganda publicitária tornou-se a força motriz da indústria cultural. Os vultuosos gastos dispensados à publicidade realizam um duplo serviço aos seus investidores, ela os mantém integrados no sistema de produção e elimina a concorrência. Ou seja, a propaganda é o distintivo que proporciona a livre transigência no mercado; prescindir de sua tutela significa exclusão.

A propaganda tornou-se obrigatória para todo produto, nesta medida, ela se apropriou da linguagem da indústria cultural, fazendo dela seu idioma, seu estilo. A propaganda exhibe o poderio da indústria cultural ao ressarcir os investimentos de seus colaboradores e compeli-los seus rebeldes ao ostracismo do mercado.

Através da propaganda, a indústria cultural faz de suas mercadorias a forma cujo conteúdo é uma promessa do que está por vir; isto é, a mercadoria cultural no lugar de cumprir seu papel de proporcionar prazer e/ou felicidade ao seu consumidor, ela anuncia o produto que será sucessivamente colocado no mercado, não por acaso,

idêntico a todos os outros. Neste sentido, indústria cultural e propaganda se fundem, elas proporcionam aos seus clientes a liberdade de escolherem sempre a mesma coisa.

1.4. Arte e Indústria cultural

À primeira vista, pode parecer redundante a pretensão de querer tecer relações entre arte e indústria cultural, haja vista que a construção deste conceito é o desdobramento de uma discussão acerca da arte, uma discussão estética por excelência, muito embora os artífices do conceito valham-se constantemente de categorias distintas daquelas que estritamente concernem a uma abordagem exclusivamente estética do fenômeno em questão, como, por exemplo, categorias psicológicas, sociológicas, políticas e históricas.

No entanto, a proposta deste derradeiro tópico do primeiro capítulo é delimitar as relações entre a arte popular (arte “leve”) e a arte erudita (arte séria), no âmbito da crítica adorniana à indústria cultural, para que, nos capítulos seguintes, seja possível verificar a situação da música considerando este fenômeno industrial.

Portanto, a análise do conceito de indústria cultural e suas implicações nas artes, onde se inclui a música, e no comportamento dos indivíduos; bem como as explanações acerca do escopo e da influência desta indústria na sociedade, na economia e na produção de mercadorias, circunscrevem o contexto em que será discutida, sob a perspectiva de Adorno, a situação da música, que será analisada subdividida em duas esferas, quais sejam: a música popular e a música erudita.

A análise de Adorno acerca da arte popular e da arte erudita sustenta-se e é, no mais das vezes, abordada pelo autor como o resultado da estreita relação entre arte e sociedade. Com efeito, a problemática união e separação da arte em duas esferas reflete

um estado de coisas que se refere à situação da arte no âmbito de um modelo de sociedade sob a égide do poderio da indústria cultural. Este segmento industrial, de modo sistemático e oportuno, ora unifica e ora separa a arte popular da arte erudita, no intuito de orquestrar e administrar a produção e o consumo de artigos culturais segundo a lógica que orienta os anseios do capital.

Se internamente, ou seja, do ponto de vista intra-estético, a indústria cultural busca unificar os domínios da arte popular e da erudita, externamente ela os separa. A fusão de ambas as esferas da arte é resultante da necessidade de destituir a autonomia e o poder crítico da arte séria frente à sociedade por um lado, e, por outro, da aniquilação dos aspectos espontâneos e “primitivos” da arte popular; o que significa o subnívelamento desta manifestação artística, que, no contexto da indústria cultural, fora reduzida à esfera do entretenimento na medida em que era paulatinamente assimilada pelo mercado.

Porém, externamente, isto é, no âmbito do mercado, a indústria cultural separa os domínios da arte popular e da erudita para que os “nichos” de seus consumidores se estabeleçam de modo claro e distinto, de forma que os administradores deste segmento industrial realizem operações no sentido de prover a “demanda” de artigos culturais.

Adorno e Horkheimer (1985, p. 111) explicitam a ambivalente unificação e separação dos domínios da arte popular e da arte erudita ao assinalar que:

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio de mercadorias. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente forçou os *outsiders* seja a declarar falência seja a entrar para os sindicatos, mais fina e mais elevada ela se tornou, para enfim desembocar na síntese de Beethoven e do Cassino de

Paris. Sua vitória é dupla: a verdade, que ela extingue lá fora, dentro ela pode reproduzir a seu bel-prazer como mentira.

Ao investigar a posição de Adorno frente ao problema da divisão da arte em popular e erudita, não se pretende ressuscitar a antiga querela segundo a qual o filósofo frankfurtiano é acusado de defender a primeira e denegrir a segunda, valendo-se de um suposto desprezo elitista pela arte popular. Contudo, a proposta é demonstrar que a análise adorniana das duas esferas da arte procura revelar as estreitas imbricações da relação entre arte e sociedade contidas nas tentativas da indústria cultural de ora fundir e ora separar os dois segmentos da arte.

A relação entre arte e sociedade no pensamento de Adorno remonta um debate iniciado na década de 30 do século XX, no qual o autor tem como principais interlocutores os filósofos Herbert Marcuse (1898-1978) e Walter Benjamin (1882-1940), de modo especial e mais enfaticamente em seus respectivos textos: *O caráter afirmativo da cultura* (1937) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Na interface com Marcuse, Adorno concorda com a concepção marcuseana da arte autônoma como um instrumento de manutenção do *status quo*, porém, estende esta concepção na tentativa de atender aos desdobramentos da arte frente aos crescentes mecanismos de reprodução, resultantes de forças produtivas emergentes da nova situação histórica representada pela supressão do capitalismo liberal pelo capitalismo monopolista; com efeito, é no diálogo com Benjamin que Adorno atualiza o debate acerca da arte, na medida em que procura enfrentar o problema da reprodutibilidade técnica.

Marcuse (Cf. 1997, p. 113) alega que a liberdade e a igualdade prometida pela burguesia às massas, quando aquela era uma “classe revolucionária”, não se realizara efetivamente, isto é, na práxis; por esta razão, a arte autônoma (arte burguesa) constitui-

se como o espaço privilegiado para a realização dos ideais de liberdade e igualdade, que se estendem enquanto promessa e utopia. Em outras palavras, a arte tornou-se a zona de sedimentação das promessas revolucionárias daquela classe social, o lugar em que se concretizou o reino das promessas que, no âmbito do social, não se realizara. Destarte, o produto estético da cultura burguesa, na medida em que consubstancia a promessa não cumprida na realidade efetiva, corrobora o *stablishment*. É justamente nesta perspectiva que Marcuse detecta “o caráter afirmativo da cultura”, expresso e representado na arte burguesa.

Em consonância com o parecer de Marcuse acerca da arte burguesa, Adorno e Horkheimer (1985, p. 111-112) buscam delinear as razões pelas quais as demais classes sociais sofreram o interdito em relação a estas manifestações artísticas, escrevendo que:

A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como o reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que tem todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas.

Adorno e Horkheimer dão continuidade ao diálogo com Marcuse, superando-o, ao valerem-se de um instrumental teórico que, por razões históricas, não está presente na análise deste, em virtude da já referida nova conjuntura do capitalismo, bem mais evidente na época dos escritos que compõem a *Dialética do esclarecimento*. Ademais, Marcuse parece não considerar tanto a nova configuração da relação do contemplador com a obra quanto a diferenciação entre a arte burguesa tradicional e sua versão mediada pelos processos industriais.

Por estes motivos, Adorno direciona suas atenções para a forma industrializada da arte, buscando, entre outras coisas, dar uma resposta a Walter Benjamin acerca do

problema da reprodutibilidade técnica da obra de arte. Benjamin, como se sabe, é entusiasta em relação às possibilidades de reprodução das obras de arte, ainda que ciente das consequências negativas do fenômeno, especialmente aquelas que dizem respeito ao declínio da “aura”, à autenticidade e à unicidade, bem como às que tangem o declínio do “valor de culto” em detrimento do crescente “valor de exposição” da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

Acredita-se que uma das grandes contribuições de Benjamin para o debate estético seja o fato do pensador ter cunhado o conceito de “aura”. A aura é o invólucro que circunscreve a obra de arte no espaço e no tempo, conferindo-lhe unicidade e autenticidade, na medida em que a insere no âmbito da tradição e enfatiza o seu momento de existência como o testemunho histórico de sua própria tradição. A aura institui o fundamento teológico da obra de arte, possibilitando, por meio do ritual, a secularização daquilo que pertence aos domínios mágico e religioso. O peso tradicional, isto é, a autoridade da obra é um atributo da aura. É a aura que distingue a obra de arte tradicional da obra reproduzida.

O caráter aurático, que imputa unicidade e autenticidade à obra de arte, reporta-se ao aqui e agora do objeto. Benjamin reconhece que as técnicas de reprodução subtrai a aura da obra de arte, haja vista que multiplica sua existência e permite sua fruição alhures. Na medida em que “as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1994, p. 173). É fundamentalmente nesta perspectiva que o valor de culto da obra de arte sofre decréscimo em função do crescente valor de exposição. Concomitantemente, o aspecto qualitativo da obra tradicional é sobreposto pelo quantitativo da obra reproduzida.

O valor de culto está intimamente associado ao papel ritual (mágico e religioso) que a obra de arte já cumpria desde suas primeiras aparições, o que a inseria na tradição e permitia a aproximação e a fruição do contemplador relativamente à obra. O surgimento das primeiras obras de arte atende à finalidade de cumprir uma função ritual, que é constitutivo do caráter aurático do objeto artístico, na medida em que a aura se revela como a instância que circunscreve o espaço e o tempo em que se manifesta a presentificação de algo distante da experiência cotidiana daquele que o contempla.

Na polaridade oposta ao valor de culto está o valor de exposição. Entretanto, este é a consequência lógica dos desdobramentos daquele, pois, o desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução bem como a crescente necessidade de participação das massas na fruição dos bens culturais, forjou a perda da função mágica e ritual da obra de arte e, gradativamente, ampliou o escopo tanto das possibilidades de reprodução quanto das possibilidades de acesso das massas às obras. Com efeito, na era da reprodutibilidade técnica, o valor de culto decresce na razão inversa do crescente valor de exposição e o papel ritualístico, mágico e religioso da obra de arte é substituído e redimensionado. Destarte, a obra passa a cumprir uma nova função social, qual seja: a função política.

Diferentemente do objeto artístico tecnicamente reproduzido, a obra de arte tradicional (aurática) estatui o seu valor (de culto) não pelo fato de ser ampla e facilmente acessível, mas pelo fato de existir e ser mantida em segredo; a aura, neste sentido, preserva a obra em sua distância relativamente àquele que a contempla. Ao contrário, a obra de arte reproduzida representa, segundo Benjamin (Cf. 1994, p. 170), a eminente necessidade das massas de tornar as coisas mais próxima e expressa sua tendência irresistível de possuir o objeto. Por estas razões, o autor assevera que: “A arte

contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN, 1994, p. 180).

A apologia de Walter Benjamin às técnicas de reprodução sustenta-se na crença de que à proporção que elas impulsionam o encontro da obra com o espectador, o objeto reproduzido é atualizado. Este fenômeno estava intimamente associado com os movimentos de massa e encontrava no cinema “seu agente mais poderoso” à época do escrito de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Ademais, o elogio do filósofo à reprodução técnica da obra de arte apoiava-se na esperança da tomada do poder pelas massas e, com as massas proletárias no poder, haveria a expropriação do que Benjamin chama de “capital cinematográfico”. Contudo, o pensador ressalta que “esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte do proletariado depois da tomada do poder, e muito menos na fase da sociedade sem classes, e sim a teses sobre as tendências evolutivas da arte, nas atuais condições produtivas” (BENJAMIN, 1994, p. 165-166). Ou seja, a reprodução técnica enquanto condição de produção conduziria inevitavelmente a mudanças na superestrutura, sobretudo na política artística, haja vista que as transformações na superestrutura se desenvolvem “mais lentamente” que na infraestrutura.

Em defesa da reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin recorre à história da reprodução e adverte que:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam podia sempre ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos em seus exercícios, pelo mestre para a difusão de suas obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados em lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Se a mera imitação na Antiguidade ganha impulso com a xilogravura na Idade Média, a imprensa na Modernidade ampliará ainda mais as possibilidades de reprodução; entretanto, é com a litografia, no início do século XIX, que a reprodução das artes gráficas é exponencialmente ampliada, atingindo um público ainda maior. Mas, enquanto a litografia dava os seus primeiros passos, ela foi superada pela fotografia, que rapidamente culminou com a arte que mais enfaticamente expressa a era das técnicas de reprodução: o cinema.

O entusiasmo de Benjamim para com a reprodutibilidade técnica da obra de arte corresponde à crença do filósofo de que o declínio da aura tem como consequência uma grande ruptura com a tradição, pois, além de destacar o objeto reproduzido do domínio da tradição, a existência única da obra é substituída por uma existência serial (padronizada), democratizando, desta forma, o acesso às obras de arte. Igualmente, Benjamim acredita que os desdobramentos da técnica aplicados às obras de arte, especialmente à fotografia e ao cinema, acarretaram em mudanças irreversíveis na percepção do contemplador.

O advento das técnicas de reprodução, o desenvolvimento técnico como um todo, bem como o novo ambiente que disso tudo resultou, alterou significativamente a experiência da recepção das obras de arte. Benjamin (Cf. 1994, p. 169) ressalta não apenas o caráter “natural” (biológico), mas principalmente o caráter histórico das mudanças da percepção humana, que se transforma concomitantemente ao modo de existência. Igualmente, as transformações sociais implicam em mudanças na estrutura da recepção. O filósofo assegura que:

Em certos estágios de seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. Antes que se desenvolvesse o cinema, os dadaístas tentavam com seus espetáculos suscitar no público um

movimento que mais tarde Chaplin conseguiria provocar com muito mais naturalidade (BENJAMIN, 1994, p. 185).

Embora o dadaísmo tenha sido insuficiente na tentativa de atender as novas demandas da percepção, Benjamin reconhece, contudo, que o movimento antecipou os efeitos que o público posteriormente encontraria no cinema; ou seja, no intuito de gerar uma nova demanda para a percepção, o dadaísmo transcende seus próprios limites, abrindo novos caminhos para a posteridade artística.

Com a desvalorização dos seus construtos estéticos por meio da utilização de materiais como botões, bilhetes de bonde e interpelações obscenas, os dadaístas aniquilavam a aura de suas obras, conduzindo-as ao centro de um escândalo e evocando a distração como o comportamento social desejável para a percepção da obra de arte. À atitude de distração na percepção tanto das obras dadaístas quanto das obras cinematográficas, opõe-se a atitude de concentração e recolhimento exigido na acepção da obra de arte tradicional (aurática).

A reprodutibilidade técnica da obra de arte é também um procedimento que aniquila a aura. Nas obras cinematográficas, o cinegrafista apresenta ao espectador as infinitas possibilidades de perspectivas que representam focos ou fragmentos da realidade, por vezes impossíveis de serem vistos a olho nu.

A obra reproduzida requer ser contemplada sob a égide da distração que, em princípio, é uma forma de percepção de ordem “tátil”, que se baseia “na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador” (BENJAMIN, 1994, p. 192), mas que, posteriormente, exige dele que aquela realidade apreendida de forma fragmentada, multifocal, seja reconstruída por meio de associações livres. Diferentemente, a obra tradicional (aurática) permite que o espectador, em seu

recolhimento, contemple-a ao abandonar-se ao fluxo de suas associações, orientando-se por uma forma de percepção de ordem “ótica”.

Para Benjamin, o advento da reprodutibilidade técnica das obras de arte se vale da potencialidade de unificar os domínios das percepções ótica e tátil, outrora separados. Ademais, prossegue Benjamin, a recepção “distráida” evoca a capacidade do espectador de responder às novas tarefas que a própria percepção requer no contexto das técnicas de reprodução. Ressalta-se que Benjamin elogia o controle mútuo entre as reações individual e coletiva dos espectadores de cinema, sendo que esta determina e predomina sobre aquela. Segundo o filósofo:

O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude de especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica (...). Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema; mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a relação coletiva do público, são condicionadas desde o início, pelo caráter coletivo desta reação. Ao mesmo tempo que estas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente (BENJAMIN, 1994, p. 187-188).

A distração das massas caracteriza-se pela soma do prazer coletivo, que sintetiza as experiências individuais advindas do fato do expectador ver e sentir as obras reproduzidas, desfrutando do seu convencionalismo, sem, entretanto, criticá-las. Benjamin (Cf. 1994, p. 187) atesta que esta forma de recepção em relação à obra circunscreve o comportamento progressista do expectador e das massas por conseguinte, que, no passado, eram consideradas retrógradas diante de Picasso, mas, na era da reprodutibilidade técnica, tornaram-se progressistas diante dos filmes de Chaplin. Ao que Adorno (Cf. 2012, p. 211) discorda, alegando que o público de cinema seria incapaz perceber os aspectos mais valiosos de *Tempos Modernos*, detectando, assim, certo romantismo nesta conjectura de Benjamin.

O significado social da arte, ao qual Benjamin se refere, diz respeito à dicotomia entre a obra tradicional, portadora da aura, e a obra tecnicamente reproduzida, que por razões históricas, do ponto de vista político e sob o viés da nova percepção exigida por esta obra, o filósofo busca evidenciar a superação do objeto de arte aurático pela obra reproduzida.

Não sem demonstrar certo contragosto, Benjamin dá seu último aceno à aura da obra de arte tradicional, na medida em que busca defender a politização da arte para as massas contra a estetização da política, observada também nas manifestações públicas dos partidos nazista e fascista. O autor situa o cinema como a forma artística privilegiada e como o protagonista das mudanças tanto da produção das obras quanto da recepção das mesmas. Se a concentração e o recolhimento era condição para contemplação da obra aurática, a distração proporciona uma nova experiência para o espectador diante da obra tecnicamente reproduzida. Esta nova experiência do espectador do cinema condiz com o ambiente das cidades industrializadas e com o modo de vida oriundo das exigências do modelo de produção capitalista com suas consequências em todos os segmentos da vida social, que alterou significativamente o sentido social da arte.

Adorno propõe aporias a algumas conclusões de Benjamin acerca da obra de arte tradicional e da arte reproduzida. De modo especial e de maior interesse para este estudo, duas refutações de Adorno apresentam-se como as mais eminentes neste sentido, a saber: ao fato de Benjamin atribuir à recepção distraída um caráter espontâneo e livre do controle realizado por instâncias heterônomas; e ao fato deste defender a superação da obra tradicional pela obra reproduzida não apenas dos pontos de vista da perda da aura, da autonomia e da função social da obra tradicional, mas também na

medida em que Benjamin considera as técnicas de produção utilizadas na confecção das primeiras inferiores àquelas utilizadas na reprodução das segundas.

Referindo-se às duas formas de arte destacadas no texto sobre a reprodutibilidade técnica, Adorno enfatiza seu posicionamento contrário a Benjamin, dizendo-lhe, via correspondência datada de 18 de março de 1936: “Você subestima a tecnicidade da arte autônoma e superestima a da dependente; em suma, esta seria talvez a minha principal objeção” (ADORNO, 2012, p. 212). Para Adorno, a exigência técnica para a confecção da arte autônoma é análoga àquela utilizada na produção da obra reproduzida, uma vez que, embora de modos distintos, ambas requer esforços obstinados para suas respectivas objetivações.

Igualmente, Adorno contrapõe-se ao argumento de Benjamin segundo o qual a distração é o comportamento desejável para a recepção da obra de arte. Se para Benjamin o “efeito de choque” provocado pelo fluxo ininterrupto de imagens que se sucedem no cinema suscita um novo conjunto de habilidades exigidas do espectador, compelindo-o a uma forma de percepção autônoma, constituída pela livre associação e construção de sentido perante aquilo que se lhe apresenta como uma realidade fragmentada; para Adorno, o cinema condiciona a percepção do espectador e faz com que ele identifique a realidade como um prolongamento do filme.

O condicionamento da percepção do espectador é, cósioante Adorno, o principal serviço que o filme sonoro presta à indústria cultural. O filme requer esforços do espectador, todavia, interdita sua mediação, já que estes esforços tornaram-se hábitos mecanizados, adquiridos pelo próprio contato do espectador com o cinema. Dirão Adorno e Horkheimer (1985. p.104-105) que:

Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos – e entre eles em primeiro lugar o mais característico, o filme sonoro – paralisam essas capacidades em virtude de sua própria constituição objetiva. São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada caso para recalcar a imaginação. Quem está tão absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens e palavras -, que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar inteiramente dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares desta maquinaria. Os outros filmes e produtos culturais que deve obrigatoriamente conhecer tornaram-no tão familiarizado com os desempenhos exigidos da atenção, que estes têm lugar automaticamente.

Pelo exposto, o texto de Benjamin sobre as técnicas de reprodução da obra de arte, embora não represente um posicionamento estático e definitivo do autor, o escrito é de importância capital para a formulação das respostas de Adorno aos problemas advindos da industrialização da cultura, tanto sob o viés da obra enquanto objeto quanto da recepção da mesma.

Para Adorno, as formas industrializadas da arte tende a objetificar a subjetividade, colocando-a a serviço da ideologia dominante. Também, o autor se contrapõe à posição de Benjamin segundo a qual a arte reproduzida é revolucionária e a “arte autônoma”, ao contrário, é antirrevolucionária. Adorno assevera que a arte autônoma não pode ser abandonada à ruína, uma vez que ela traz consigo, ainda que como promessa e utopia e não sem problemas, a proposta de uma vida social emancipada e progressista. Contudo, Adorno não nega a possibilidade de existência de uma arte popular genuína em suas análises, mas investiga as suas condições de possibilidade, do mesmo modo que o faz em relação à arte autônoma.

De acordo com Adorno, a indústria cultural busca, à sua maneira, reconciliar as manifestações das genuínas produções do espírito, isto é, a arte erudita à arte popular,

absorvendo uma na outra. A divisão entre a arte popular e a erudita, dirão Adorno e Horkheimer (1985, p.112), “exprime pelo menos a negatividade da cultura formada pela adição das duas esferas”. Adiante, prosseguem os autores, alertando conclusivamente que: “A pior maneira de reconciliar esta antítese é absorver a arte leve na arte séria ou vice-versa” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p.112).

A união dos domínios da arte superior e da arte inferior acarreta em prejuízos tanto para uma quanto para outra, uma vez que a indústria cultural subtrai de ambas os elementos constitutivos que outrora caracterizava cada qual. Nas palavras de Adorno (1986, p.93): “A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total”.

Nesse sentido, a dicotomia entre a arte séria (erudita) e a popular, respectivamente expressa pela arte autônoma e pelas manifestações artísticas apropriadas pela indústria cultural, circunscreve o posicionamento crítico de Adorno que, como se verá, explicita a recusa do autor em apresentar um diagnóstico simples para o problema da produção cultural como um todo, que representa sempre mais do que a mera adição das duas metades seccionadas.

2. MÚSICA POPULAR E MÚSICA ERUDITA

2.1. Considerações Gerais Acerca das Duas Esferas da Música

As modificações da função da música e seus efeitos no indivíduo e na sociedade, sobretudo nas últimas décadas do século XIX até meados do século XX, exigiram das novas teorias acerca do assunto uma abordagem que não se limitasse estritamente à investigação das origens históricas da música, mas que explicitasse os efeitos recíprocos do contato entre a música e o sujeito ouvinte. Ou seja, tornou-se manifesta a necessidade de se teorizar a relação entre música e sociedade, partindo-se do estado atual, concreto e objetivo desta relação.

Ademais, fez-se mister investigar os fenômenos musicais lançando luz nos modos de recepção desta arte, isto é, nas características da audição da música, visando explicitar as condições do sujeito ouvinte no interior das sociedades contemporâneas sob o domínio da produção cultural direcionada para o consumo das massas, tendo em vista que a música e o sujeito ouvinte se influenciam mutuamente.

Atento e sensível às modificações das relações entre música e sociedade e seus efeitos recíprocos, Theodor W. Adorno empreenderá uma laboriosa jornada de estudos em torno da arte de combinar os sons, investigando as reais condições de possibilidade tanto da música como um todo quanto de suas partes seccionadas em duas esferas: a música popular e a música erudita. Pois, referindo-se a esta divisão, o autor alega que:

A sua separação estática, tal como defendem e promovem ocasionalmente alguns conservadores da cultura antiquada, é ilusória - chegou-se a atribuir ao totalitarismo do rádio a tarefa de, por um lado, propiciar entretenimento e distração aos ouvintes, e por outro, a de incentivar e promover os chamados valores culturais, como se ainda pudesse haver bom entretenimento e como se os bens da cultura não se transformassem em algo de mau, precisamente em virtude do modo de cultivá-los (ADORNO, 2000, p. 72).

Nesta medida, o filósofo frankfurtiano pretende explicitar a instância mediadora que arregimenta, administra e determina tanto a relação entre música e sociedade quanto a divisão da música em popular e erudita, segundo os anseios da lógica expansionista do capital.

Destarte, as considerações de Adorno acerca da situação das duas esferas da música serão analisadas levando-se em conta o advento da produção industrial direcionada para o consumo das massas e o fenômeno da indústria cultural. No entanto, a abordagem da música popular e da música erudita, neste segundo capítulo, está ancorada nas explanações do primeiro capítulo, as quais contextualizam, subsidiam e são os pressupostos da discussão que se segue.

Logo, seguindo os passos de Adorno e baseando-se na já realizada análise do conceito de *indústria cultural*, pretende-se delinear a identidade e as diferenças entre a música popular e a erudita no âmbito do fenômeno da *indústria cultural*, centralizado-se nos conceitos de *padronização* e *pseudo-indivíduoação*, e considerando-se o aspecto objetivo, isto é, o material musical, e também o aspecto subjetivo, ou seja, a recepção da música nas sociedades sob a égide da cultura industrial.

A centralidade do conceito de indústria cultural na discussão adorniana acerca da música justifica-se pelo fato de que, ao tecer considerações acerca dos quatro ensaios¹ escritos durante sua estada no *Princeton Radio Research Project*, o autor alega que estes escritos “continham em germe o que seria minha obra concluída em 1948, *Filosofia da Nova Música*” (ADORNO, 1995, p.156). Na avaliação do filósofo, os citados ensaios já expunham os problemas relacionados à produção, reprodução e consumo da música. A *Filosofia da Nova Música* foi, por sua vez, prossegue Adorno

¹ Dentre estes ensaios, escritos nos Estados Unidos, estão *O fetichismo na música e a regressão da audição* e *On popular music*.

(1995, p.157), “determinante para tudo o que escrevi posteriormente sobre música, incluída a *Introdução à Sociologia da Música*”. Adorno diz ainda que sua obra *Filosofia da Nova Música* foi concebida “como uma digressão à *Dialektik der Aufklärung*” (ADORNO, 2002, p.11), o que legitima o vínculo entre a obra de 1948 e a crítica à indústria cultural, como assegura Duarte (Cf. 2003, p.106). Contudo, grande parte dos problemas apresentados na *Filosofia da Nova Música* e nos ensaios do final da década de 1930 e início da década de 1940, ampliaram seu escopo conceitual na *Teoria Estética*, de 1971. Nas palavras de Marc Jimenez:

Se é praticamente impossível indicar precisamente o momento em que Adorno concebeu o projeto de uma teoria estética, parece-nos, porém que se pode considerar o ano de 1938 como uma data importante para a sistematização de suas teses. Se bem que nesta época, suas preocupações se voltassem essencialmente para os problemas musicais de seu tempo, o *Ensaio sobre Wagner* e seu ensaio *Sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição* já anunciavam a maior parte dos temas presentes na *Filosofia da Nova Música* e posteriormente desenvolvidos na *Teoria Estética* (JIMENEZ, 1977, p.39).

Embora os pressupostos, tanto deste capítulo quanto desta pesquisa como um todo, estejam ancorados nos ensaios *O caráter fetichista da música e a regressão da audição* (1938) e *On popular music* (1941), tais pressupostos, somente poderiam ser plenamente vislumbrados à luz dos escritos subsequentes de Adorno acerca da problemática da música e da cultura de massas, especialmente aqueles em que o autor justapõe polos antagônicos da produção musical, para que, desta polarização, se possa sedimentar os elementos necessários para se avaliar os deslocamentos sócio-psicológicos provocados pela música, por meio da análise do próprio material musical.

Com efeito, tomando como base a assertiva de Theodor Adorno acerca da música popular e da música séria (erudita), que diz: “se as duas esferas da música se movem na unidade de sua contradição recíproca, a linha de demarcação que as separa é variável” (ADORNO, 2000, p.73), o propósito deste capítulo é, entre outros, explicitar a variabilidade da relação daquilo que o autor está entendendo por música popular e

música erudita, apontando os aspectos que as identificam e aqueles que as diferenciam. Para esta empresa, tomar-se-á como ponto de partida os ensaios *O fetichismo na música e a regressão da audição* e *On popular music*.

No prefácio à obra *Filosofia da Nova Música*, de 1948, Adorno refere-se ao escrito *O fetichismo na música e a regressão da audição*, alegando que este se propunha a explicitar as variações da função da música, demonstrando as mudanças internas dos fenômenos musicais quando submetidos à produção comercializada em massa, e, também, a definir o modo pelo qual determinadas mudanças antropológicas da sociedade massificada interferem na estrutura do ouvido musical (Cf. ADORNO, 2002, p. 09). Tais alegações justificam a utilização do texto de 1938, uma vez que se propõe investigar os aspectos objetivos e subjetivos da produção musical, que são, respectivamente, a música e os sujeitos ouvintes.

A utilização do ensaio *On popular music*, enquanto ponto de partida, justifica-se pelo fato de que, neste, Adorno realiza uma análise crítica da música separada em música popular e música séria. Além disso, o ensaio retoma algumas perspectivas do filósofo já abordadas em *O fetichismo na música e a regressão da audição*, o que se confirma nas palavras de Rodrigo Duarte (2003, p.34): “algumas das ideias apresentadas no texto sobre o fetichismo na música (...) reaparecem em outros textos do final da década de 30, dentre os quais se destaca *On popular music*”.

Os ensaios *O fetichismo na música e a regressão da audição* e *On popular music* deixam claro que a música popular, à qual Adorno se refere, representa a música que foi expropriada de suas raízes populares e instrumentalizada pela produção industrial direcionada para o consumo das massas. Esta música inclui o que o autor chama “música de entretenimento”, “música ligeira”, “música leve”, “música de massas”, enfim, “música padronizada”. Diferentemente, ao se referir à música séria, nos

citados ensaios, Adorno faz alusão à música “clássica oficial”, à música “erudita”, à música “não-padronizada”.

A variabilidade das fronteiras que delimitam as contradições recíprocas entre a música popular e a música erudita forjou a necessidade de se repensar e recompor as possibilidades e os limites da unidade e da harmonia destas duas esferas da música (Cf. ADORNO, 2000, p.72). Eis o problema central desta pesquisa, o qual compele à necessidade de se compreender a identidade e as diferenças existentes entre a música popular e a erudita tanto da perspectiva estrutural (material, concreta, objetiva) quanto da perspectiva da recepção (subjativa) de cada qual. Adorno alerta que, a separação da música em duas esferas não é estática e tampouco a primeira é uma espécie de propedêutica à segunda (Cf. ADORNO, 2000, p. 72-73); o que distingue fundamentalmente uma da outra são suas estruturas formais, suas relações de dependência ou independência às leis do mercado e a posição que cada qual ocupa no vivente social empírico.

Adorno contabiliza os prejuízos que recaem tanto sobre a música popular quanto sobre a erudita ao considerar a rigorosa divisão que as administrações culturais imputaram às duas esferas da música, manipulando-as de acordo com as possibilidades de venda. Ao evocar o apogeu dos intercâmbios entre a música popular e a erudita, o filósofo lamenta que “a última vez que ambas se irmanaram em uma tênue linha divisória e com a mais extrema estilização foi na *Flauta mágica* de Mozart” (ADORNO, 2011, p.86).

As consequências da relação recíproca entre a música popular e a erudita contribuíram significativamente para com os desdobramentos de ambas; pois, por um lado, se compositores como Bach, Haydn, Mozart e Beethoven usufruíram desta

relação, por outro, a ausência da relação mútua entre as duas esferas da música coincidiu com o declínio estético da música popular (Cf. ADORNO, 2011, p.86-87).

A separação da música em duas esferas ocorrera primeiramente na Europa, bem antes dos escritos de Adorno, e a produção musical norte-americana aceitara tal separação como algo dado (C.f. ADORNO, 1986, p.116). Com efeito, a divisão da música em popular e erudita, embora não seja uma proposta metodológica adorniana e tampouco um estudo programático do autor de análise desta arte, tal divisão é criticamente estudada pelo filósofo alemão como algo estabelecido pela cultura industrial. Porém, o que Adorno realiza é uma ampliação do escopo da teorização da música popular e da música erudita, valendo-se de uma postura muito mais crítica do que analítica, na medida em que indaga sobre a própria possibilidade e condição de existência da música no referido contexto.

Portanto, o estudo da problemática da produção, reprodução da música e suas possibilidades de estilização, bem como o caráter disciplinador ou libertador da música e suas influências no trabalho, no lazer e nos desejos dos indivíduos, e ainda, os efeitos da propaganda sobre a música e os sujeitos ouvintes, serão realizados dentro do contexto da indústria cultural, pontuados nos quatro subtítulos do capítulo intitulado “Indústria Cultural: O Contexto”.

Neste sentido, a produção de artigos culturais, que inclui a música, será discutida considerando-se a participação da arte de combinar os sons no modelo de produção industrial da indústria cultural (que é análogo ao modo de produção capitalista), partindo-se da análise das abordagens adornianas da situação da música à sua época, separadas em música popular e música erudita; todavia, tal separação, no texto que se segue, fez-se necessária exclusivamente para atender fins didáticos.

Igualmente, ressalta-se que a atitude crítica de Adorno transgride a análise puramente histórica ao explicitar suas relações com o sujeito e, por conseguinte, com a sociedade.

2.2. Música Popular: O Eterno Retorno do Mesmo

A crítica adorniana à música popular, tal como o filósofo a define, circunscrita no tempo e no espaço em que o autor respectivamente viveu e transitou, consiste numa verificação precisa dos desdobramentos desta música no seio das sociedades cindidas pelo modo de produção capitalista e sob a égide da indústria cultural, que, por meio dos veículos de comunicação de massas, engendra, orchestra e administra a produção, a reprodução e o consumo de artigos culturais.

Neste contexto, a música popular caracteriza-se pela perda de sua espontaneidade diante da expropriação daqueles aspectos que a identificavam enquanto tal, isto é, mediante a eliminação de seus elementos rudes e primitivos. Desta forma, a música popular tem sua função social modificada e participa ativa e passivamente dos propósitos da indústria cultural enquanto veículo da lógica de dominação do capital, entrando assim no circuito das mercadorias padronizadas.

A música popular participa ativamente dos propósitos da indústria cultural na medida em que suas construções melódicas se utilizam melodias tradicionalmente conhecidas ou de ampla circulação nos meios de comunicação de massas. Igualmente, a melodia na música popular é, quase sempre, uma função da harmonia, isto é, está presente nas notas que sobressaltam na configuração dos acordes. Entretanto, a principal característica que estabelece a participação ativa da música popular nos propósitos da indústria cultural é o fato de seus arranjadores retalharem sua estrutura, reorganizando as partes atomizadas em “arranjos”.

Quanto à participação passiva da música popular nos intentos da indústria cultural, esse fato se dá primeiro porque, no contexto analisado, esta música é produzida e reproduzida para atender uma demanda pré-existente (ou seja, calculada *a priori* pela indústria cultural); segundo porque, assim como outros artigos industrialmente produzidos, a música popular é uma mercadoria e, como tal, e terceira característica, esta música deve necessariamente ser um aspecto, um elemento (um momento) constitutivo da ideologia dominante e simultaneamente o seu veículo.

Adorno problematiza a questão dos arranjos que incidem sobre a música popular e polemiza com seus agentes ou produtores diretos, os arranjadores, embora o autor os considere profissionais de boa formação, bastante capacitados e munidos de conhecimentos musicais. Porém, nos arranjos, paradoxalmente, coabitam a depravação e a redução à magia, “irmãs inimigas”. Seus feitores manipulam os estilhaços musicais como quem manipula os bens da cultura.

A prática dos arranjos estendeu-se e amplia-se continuamente nas mais diversas dimensões. Primeiramente apodera-se do tempo. Separa manifestamente os “achados” (ideias criadoras) coisificados e os arrancam do seu contexto original, montando-os num *pot-pourri*. Dilacera a unidade poliédrica de obras inteiras e apresenta apenas frases ou movimentos isolados e conjugados, juntados artificialmente (ADORNO, 2000, p. 82).

O arranjo tem por objetivo revolver o solo do existente, na tentativa de manipular todos os elementos para que nada permaneça tal como é. Essa manipulação é uma atitude análoga ao maquinismo da indústria cultural enquanto instrumento da sociedade total, que tende a agregar o disperso, que ela mesma expropriou de um determinado contexto, para integrá-los no mecanismo de suas engrenagens e com o incontinente propósito de ressignificá-los em consonância com os moldes da cultura industrial.

Sobretudo, a crítica do filósofo frankfurtiano à música popular é uma intimação endereçada aos defensores desta música para que apresentem, na medida do possível, um álibi que absolva tanto esta esfera da música quanto a sociedade que a conclamou como uma necessidade objetiva, haja vista que em relação a toda forma de arte “leve” o autor ressalta que: “Quem a lastima como traição do ideal de expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade” (ADORNO, 1985, p. 111).

Nesta perspectiva, a música popular “costuma ser caracterizada por sua diferença em relação à música séria” (ADORNO, 1986, p. 115) e o valor de cada qual é mutuamente dependente um do outro. Por estas razões, a pretensão do filósofo frankfurtiano é iluminar as duas esferas da música para verificar de modo preciso seus deslocamentos dentro do todo da produção e da recepção da música.

Referindo-se à posição de Adorno em relação à divisão entre a música popular e a erudita, Alex Thomson (2010, p. 65) argumenta que:

Adorno toma a divisão entre música “popular” e música “séria” como ponto de partida não para reforçá-la, mas para examinar sua função social e avaliar se ela tem uma base musical. Portanto, Adorno não divide a música segundo seus ouvintes e afirma explicitamente que a diferença não deve ser expressa em termos que tendam a sugerir algum tipo de valor (...). Apesar de não se estender sobre isso, tais termos sugeririam que a relação entre a música popular e a música séria é natural e inevitável e que existe alguma progressão simples da forma artística inferior para a superior.

O que Thomson pretende explicitar é que não é “natural” e tampouco espontânea, e que, de acordo com Theodor Adorno, o que separa as duas esferas não é uma distinção de níveis (“simples e complexo”, “ingênuo e sofisticado”); mas, a característica que difere fundamentalmente a música erudita da música popular é a *estandardização* desta última. A estandardização pode ser entendida enquanto uma força de coerção extra-estética que impõe a padronização tanto à forma musical quanto aos elementos constitutivos de seu conteúdo.

Em sentido lato, a padronização é a instancia que reduz objetos de um mesmo gênero a um só tipo, segundo um padrão pré-estabelecido. Em sentido estrito, a padronização é aquilo que estabelece um padrão, entendido enquanto um modelo oficial, que serve de medida ou norma de avaliação. No contexto da indústria cultural, a padronização impõe modelos formais (genéricos) a serem seguidos, bem como fragmentos particularizados para serem utilizados aqui e acolá conforme a necessidade de reiteração de seus clichês. Reforça Adorno (2011, p. 92) que: “Nos países industrialmente desenvolvidos, a música ligeira se define pela padronização: seu protótipo é o *hit*”.

A padronização enquadra a música e a letra de uma composição popular em um esquema inexoravelmente rígido. Ela coage o conteúdo a adequar-se à forma, destituindo o caráter singular de toda particularidade ao comprimi-lo sob a imposição de formas universais, as quais circunscrevem o que se chamou de estilo no contexto da indústria cultural.

No ensaio *On popular music*, Adorno expõe as principais características que distinguem a música popular da música séria, asseverando que, entre as duas esferas da música: “Padronização e não padronização são os termos contrastantes fundamentais para estabelecer a diferença” (ADORNO, 1986, p.120). Adorno compreende a padronização como “o fenômeno primordial da reificação musical e do caráter mercadológico nu e cru” (ADORNO, 2011, p. 93), utilizado pelos porta-vozes da música popular para “obliterar a diferença entre a controlada produção em massa e a arte mesma” (ADORNO, 2011, p. 93).

A música popular a que Adorno se refere é a música padronizada em suas características gerais e em seus traços mais específicos, segundo o autor:

Os tipos gerais de *hits* são também estandardizados: não só os tipos de música para dançar, cuja rígida padronização se compreende, mas também os tipos característicos, como as canções de ninar, canções familiares, lamentos por uma garota perdida. E o mais importante, os pilares harmônicos de cada *hit*- o começo e o final de cada parte- precisam reiterar o esquema padrão (ADORNO, 1996, p.116).

A padronização das partes e do todo na música popular é condição preliminar para a efetivação das intenções de seus promotores sobre os ouvintes. Antes mesmos destes comecem a experiência concreta da audição desta música, que nada mais é que um produto industrial padronizado, sua totalidade formal já está dada; pois, é pré-estabelecida e foi previamente aceita segundo a consolidação do propósito da indústria cultural de eliminação das faculdades subjetivas que orientam a liberdade de escolha. Porém, a padronização do todo na música popular, diferentemente da padronização das partes e dos detalhes é aberta, isto porque, para a sua constituição, são aceitos elementos particulares pseudo-diferenciados.

Quanto à padronização dos detalhes, esta se apresenta disfarçada sob o invólucro de efeitos particulares minuciosamente trabalhados por especialistas no assunto, os quais criaram também uma terminologia específica para estes detalhes, cujo suplício busca direcionar a atenção do ouvinte mais enfaticamente para a parte em detrimento do todo. Nesta perspectiva, a mudança de posição das partes ou ainda a supressão de qualquer detalhe não afetaria o sentido da música popular, haja vista que o ouvinte condicionado à audição desta música, automaticamente, tende a suprir sua estrutura por meio de mecanismos estruturadores apriorísticos, isto é, reações subjetivas previamente condicionadas que outrora foram expropriadas e, posteriormente, readministradas pela indústria cultural.

Na música popular, o detalhe não interfere no todo, que figura enquanto uma “estrutura extrínseca”. Suas relações são eventuais. O evento individualmente é

insuficiente para alterar a totalidade da música, da qual as partes e os detalhes se distanciam até a alienação completa, não podendo exercer nenhuma influência na estrutura do todo.

A existência de uma estrutura abstrata subjacente à música popular, cujo sentido independe do desenvolvimento lógico específico da música, fornece os elementos básicos essenciais que reforçam o engodo que atesta que determinadas harmonias complexas são mais reconhecíveis na música popular em relação às mesmas harmonias na música erudita. Ocorre que, na música popular, o “complexo” não tem caráter genuíno, mas é um dissimulador das fórmulas esquemáticas, que são as substitutas imediatas de tudo que soa complicado aos ouvidos condicionados.

As atenções voltadas para a música popular são ostensivamente manipuladas por seus promotores e pela própria “natureza inerente” desta música, de forma que a padronização objetiva de suas estruturas exijam reações subjetivas também padronizadas, que são uma espécie de respostas automatizadas, no interior de um sistema que persiste seguir na contramão dos ideais de individualidade e de uma sociedade livre. Produzir e difundir a música popular consiste em reduzir a singularidade à norma.

Os promotores da música popular usurpam a subjetividade dos ouvintes na medida em que soterram sua liberdade de escolha, fazendo destes meros receptáculos de reflexos sociais condicionados. A configuração da música popular impõe o modo pelo qual deve ser ouvida, de forma que, desde os primeiros compassos, o ouvinte é capaz de subsumir a totalidade de seu desenvolvimento. Logo, a música popular dispensa, de antemão, qualquer necessidade de esforço mediador por parte do ouvinte. Por estes

motivos, a música propriamente dita teve, segundo Adorno, imensa responsabilidade nos hábitos de audição.

A padronização de artigos industriais em geral é o resultado das necessidades de produção direcionada para o consumo das massas. Todavia, em se tratando de música popular, somente a reprodução e a distribuição devem ser consideradas industriais, já que a confecção desta música se realiza artesanalmente e de forma “individualista”. A adaptação de métodos industriais entre compositor, harmonizador e arranjador simula a industrialização, mas não é industrial. Tal simulação intenciona a ampliação da promoção da música popular ao conferir-lhe o aspecto de um artigo atualizado.

O grande sucesso alcançado por uma determinada canção é condição suficiente para que outras canções apareçam imitando-a, o que acarretou no congelamento ou na cristalização dos modelos padronizados, que desenvolvidos no âmbito de um processo competitivo, foram apropriados e controlados por agências cartelizadas. Assim, o material musical fora vitimado e compelido a atender as exigências desses cartéis, cujo imperativo não admite transgressões às suas regras e ainda reveste seus modelos padronizados de imunidade e grandeza, dado o seu enorme “sucesso”.

A cristalização de modelos musicais padronizados é uma exigência social às próprias agências. A música popular deve ser capaz de produzir estímulos que despertem a atenção de seus ouvintes e, simultaneamente, deve soar para eles como algo “natural”, isto é, o somatório geral das convenções e fórmulas musicais que o ouvinte está acostumado e se lhe apresenta enquanto linguagem simples e intrínseca à própria música. Esta linguagem natural impõe obstáculos a tudo que não se conforma a ela;

somente são aceitas “aberrações” que possam ser enquadradas. Escreve Adorno (1986, p. 122):

Essa linguagem natural, para o ouvinte americano, provem de suas primeiras experiências musicais, as cantigas de ninar, os hinos cantados no culto dominical, as pequenas melodias assoviadas no caminho de volta para casa (...). A cultura musical oficial é, em larga medida, a mera superestrutura dessa linguagem musical subjacente, ou seja, a tonalidade maior e menor e todas as relações tonais aí implicadas.

Entretanto, a padronização da música popular expressa o anseio ambivalente de seu público, que requer que esta música seja estimulante e natural. Ora, é estimulante quando incorpora “extravagâncias e/ ou “aberrações” e natural ao sustentar a supremacia da própria linguagem natural; eis o caráter dual da padronização enquanto resposta ao público ouvinte.

O controle e o monopólio dos modelos musicais padronizados pelas agências cartelizadas subsistem sob o disfarce de critérios de gosto e da livre escolha; ou seja, a produção cultural de massas, por meio da propaganda e da veiculação ostensiva, camufla os reais conteúdos da música padronizada revestindo-os de caracteres falsificados; pois, se fossem demasiados explícitos provocariam a resistência dos ouvintes.

A audição da música padronizada exige uma forma específica de recepção. Adorno (1986, p. 120) alega que: “A estandardização estrutural busca reações estandardizadas”. Contudo, tais reações (que o autor denominará *pseudo individualização*) não é apenas uma exigência do material musical, mas é também uma necessidade da ideologia dominante, que age segundo os seus princípios de autopreservação.

Logo, no contexto analisado, é para melhor explicitar os interesses da ideologia dominante, representadas pelas agências de publicidade e propaganda, que Adorno

introduz o conceito de *pseudo individualização*, na condição de um elemento de reforço para o estabelecido. A pseudo individualização falsifica a liberdade de escolha ao pretender estimulá-la, oferecendo, ao consumidor, artigos indiferenciados. Duarte (Cf. 2003, p.36) alega que ela funciona como o correlato subjetivo dos produtos padronizados. Define Adorno (1986, p.123) que:

Por pseudo-individualização entendemos o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. A estandardização de *hits* musicais mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudo-individualização, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, “pré-digerido”.

A indústria cultural busca fabricar produtos padronizados, mas com diferenciações de superfície, de modo que ela possa obscuramente “diferenciar” o indiferenciado no intuito de atender a falsa necessidade de seus clientes de consumirem artigos “diferenciados”. Essa necessidade é falsa na medida em que aquilo que se consome é uma reprodução maquiada do que já se produziu e se consumiu. Com efeito, a pseudo-individualização realiza a mediação e estabelece a harmonia entre a produção e o consumo da música popular, camuflando suas indiferenciações sob o invólucro de efeitos particulares.

Thomson faz uma observação arguta acerca de um aspecto sutil e, de certo modo, já abordado por Adorno (Cf. 1985, p. 108) na *Dialética do esclarecimento*, que diz respeito aos fenômenos da produção industrial padronizada e da pseudo-individualização, como agentes catalisadores da indústria cultural, que propiciam que este segmento leve a cabo a “meta do liberalismo”. Thomson (2010, p. 70) assegura que:

Padronização não significa tornar tudo literalmente idêntico – capitalismo significa proliferação de produtos concorrentes -, mas, antes, fazer tudo ter valor equivalente, de modo que as escolhas que restam ao ouvinte sejam apenas aparentes em vez de reais. Não importa qual suposto artista eu prefira, já que todos eles são igualmente parte do mesmo sistema. As escolhas que as pessoas acreditam fazer enquadram-se na categoria do que Adorno denomina “pseudoindividualização”: as diferenças menores entre a repetição interminável do mesmo produto que caracteriza a produção da indústria cultural.

Mesmo o que se chama de improvisos no *jazz*, expressão máxima da música popular, recai na pseudo-individação uma vez que estes improvisos subsistem confinados na camisa de força da métrica e da harmonia, sob a tirania de sua normatização, a qual redundou no desenvolvimento de uma vasta terminologia referente aos procedimentos padronizados. Esta terminologia é amplamente difundida pelos promotores do *jazz* para a mitificação do estilo e conseqüente lisonja dos fãs, que a partir de então são detentores da falsa permissão de poderem acompanhar as mudanças históricas desta música dos bastidores.

O improviso enquanto função subserviente à padronização na música popular justifica duas de suas principais características sócio-psicológicas: a primeira é a questão da ligação aberta do detalhe ao esquema subjacente, que proporciona ao ouvinte a sensação de segurança diante da possibilidade de escolher variações idênticas que eternamente retornam; a segunda diz respeito à função de “substituição” do improviso, o qual não deve ser considerado um fenômeno musical em si mesmo, mas compete-lhe ser apreendido enquanto embelezamento. Portanto, toda forma de aberração ou perturbação como notas falsas, tons sujos que acaso ocorram, funcionam na qualidade de estímulos que excitam o ouvinte a corrigi-los para o detalhe correto, isto é, enquadrá-los no esquema padrão aprioristicamente ofertado pela indústria cultural. Alerta Adorno (1986, p. 124) que “entender de música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar. A música popular impõe seus próprios hábitos de audição”.

A indiferenciação estrutural do material musical imposto aos adeptos da música popular logra êxito em sua finalidade na exata medida em que exige diferenciação na sua forma de produção, o que requer técnicas bastante peculiares. Para explicar acerca dos processos de produção e inserção da música popular no mercado

consumidor, Adorno introduz a noção de *plugging*, que se define como uma continuação inerente ao processo de composição e arranjo do material musical, mas externa a este material, que no intento de promover o sucesso de determinada canção, alinha os diversos setores correlacionados à produção cultural de massas, como o rádio, o cinema e a televisão. O êxito ou o sucesso no contexto do *plugging* é diretamente proporcional à ostentação repetitiva da marca ou do próprio produto nos meios de comunicação de massas.

Ao associar a música popular aos efeitos do *plugging*, bem como a circulação da música padronizada nas sociedades sob o domínio da indústria cultural, Adorno (2011, p. 105) observa que:

A real música de entretenimento dificilmente teria a mesma amplitude e o mesmo efeito sem aquilo que, na América, denomina-se *plugging*. Escolhidos como *Best-sellers*, os *hits* são pregados nos ouvintes a golpes de martelo durante tanto tempo que, por fim, estes são obrigados a reconhecê-los, e, também, adorá-los, tal como os psicólogos publicitários da composição calculam acertadamente.

O efeito do *plugging* no ouvinte concretiza os intentos dos promotores da música padronizada porque a equaliza aos seus receptáculos perfeitamente adequados, os sujeitos ouvintes sob a égide da pseudo individuação. O *plugging* impossibilita a fuga do sempre igual, ao que o ouvinte deve resignar-se, sob a pena de exclusão social caso oponha resistência.

Mas, na tentativa de escamotear a onipresente monotonia do sempre-idêntico, os promotores da música popular lhe introduz um elemento excitante, o *glamour*, que imediatamente atrai a atenção do ouvinte e prenuncia a falsa promessa de que agora, algo novo lhe será apresentado. A excentricidade de alguns arranjos, as passagens musicais estereotipadas e os floreios desnecessários são fenômenos tipicamente *glamourosos*, que encontram seus correlatos estéticos nas multicores luzes de *neon* das

fachadas dos estabelecimentos comerciais. As passagens musicais sob o domínio do *glamour*, exclusivamente, se distinguem umas das outras pela luz que irradiam; este colorido irradiante ofusca a percepção de que, estruturalmente, no material musical apresentado, nada mudou. Reforça Adorno (2011, p. 91) que: “Até hoje, a música ligeira não teve muita participação na evolução, que se realiza a mais de cinquenta anos, no material da música elevada”.

O *glamour* impõe ao ouvinte uma linguagem musical que sugere dependência, sobretudo ao se projetar sobre as expressões infantis nas letras, e sobre as fórmulas musicais exaustivamente utilizadas nas canções populares. Enquanto um propósito das agências de publicidade, o *glamour*, ao jogar com o desejo do ouvinte, legitima o caráter infantil da música popular, a qual, por sua vez, exige hábitos de audição compatíveis à sua “fala de criança”.

A produção da música popular é toda orientada para que os hábitos de audição girem em torno do reconhecimento². A aceitação de determinada música é a finalidade cujo princípio subjacente é a repetição. A repetição torna a música reconhecível e o reconhecimento propicia a sua aceitação.

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furta-los à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Em vez do valor da própria coisa o critério de julgamento é o fato da canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas (ADORNO, 2000, p. 66).

² Chama-se a atenção do leitor para o fato de que o termo “reconhecimento”, neste momento do texto, está relacionado à noção de associação, no sentido de justapor elementos que se tenha conhecimento prévio, identificando seu significado na apreensão do conjunto de todos os elementos justapostos. Diferentemente, o termo aparecerá na análise da audição da música erudita e, oportunamente, as distintas ocorrências do mesmo termo serão devidamente explicadas.

Os cinco componentes psicológicos envolvidos na experiência objetiva do ouvinte no processo de reconhecimento da música popular, consoante Adorno (Cf. 1986, 132-134), são:

- a) vaga recordação, isto é, a sensação de já ter ouvido a música em algum momento;
- b) efetiva identificação, que é o reconhecimento súbito do que era vaga recordação;
- c) subsunção por rotulação, ou seja, a interpretação do reconhecimento deduzido do escopo da propaganda e do sucesso comercial da música;
- d) autorreflexão no ato de reconhecer, que transforma a experiência em objeto, aqui conhecer é exercer poder sobre o conhecido;
- e) transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto, o que implica na transferência do prazer da posse para o objeto; é quando se diz “tal música é de fato muito boa”.

A música popular reforça o modelo de estrutura mental que evoca um tipo de audição caracteristicamente distraída e desatenta. A distração e desatenção do indivíduo estão intimamente associadas à postura dele exigida no âmbito da produção racionalizada e mecanizada do modelo da divisão social do trabalho das sociedades capitalistas, à qual as massas estão direta ou indiretamente submetidas. Tal processo de produção encontra seu correlato não produtivo nas atividades de lazer e entretenimento que proporcionam certo relaxamento, cuja exigência de esforços e concentração seja nula.

Para melhor caracterizar a audição exigida pela música popular, Adorno enfatiza uma de suas respostas a Walter Benjamin acerca do problema da

reprodutibilidade técnica (abordada e discutida no capítulo anterior deste trabalho) dizendo que:

A observação de Walter Benjamin sobre a apreensão de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. O costumeiro *jazz* comercial só pode exercer sua função quando é ouvido sem grande atenção, durante um bate-papo e sobretudo como acompanhamento de baile. De vez em quando se ouvirá a opinião de que o *jazz* é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir. Contudo, se o filme como totalidade parece ser adequado para a apreensão desconcentrada, é certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade (ADORNO, 2000, p. 93).

O tempo livre das massas deve ser preenchido com algo que lhes distraiam e lhes aliviem do tédio e do esforço da atenção. A música popular, enquanto um produto comercial barato corresponde aos anseios do ouvinte vítima da massificação precisamente pelo fato desta música ser padronizada e “pré-digerida”.

Os estímulos advindos dos detalhes da música padronizada concedem ao ouvinte um efêmero momento de evasão do tédio ontológico da monotonia do trabalho mecanizado e, por ser pré-digerida, isto é, uma música que escuta pelo ouvinte, é-lhe poupado qualquer tipo de esforço. Porém, este esforço, que implica em uma ação ativa e mediadora por parte do indivíduo, é também a característica fundamentalmente necessária à receptividade da arte.

O argumento a favor dos promotores da diversão comercializada alega que eles ofertam exatamente aquilo que as massas querem. A venda de artigos culturais indiferenciados é proporcional á incapacidade das massas de discriminá-los como tal. A problemática reside no fato de que tanto o individuo quanto os produtos comerciais a ele impostos são moldados segundo a divisão do trabalho dentro do modo de produção capitalista.

As massas querem produtos padronizados e pseudo-individualização porque seus momentos de lazer deve ser algo que simultaneamente os distanciem do trabalho, mas que requeira atitudes psicológicas similares às exigidas no trabalho cotidiano. Daí a incompatibilidade entre fugir à monotonia e evitar esforços.

A escuta da música popular salvo súbitos momentos de reconhecimento, é uma escuta desatenta, incapaz de acompanhar experiências subsequentes no desenvolvimento musical que tenha um significado próprio. O ouvinte da música popular não percebe a música enquanto uma linguagem em si mesma, mas como uma linguagem perfeitamente adequada à absorção de seus anseios institucionalizados, é a música um receptáculo. Com efeito, a autonomia da linguagem musical é substituída por uma função sócio-psicológica.

De acordo com Adorno, a inacessibilidade do ouvinte à lógica subjacente da música e ao seu real significado materializa dois tipos de comportamentos sócio-psicológicos tanto em relação com a música em geral quanto em relação à música popular particularmente, a saber, o tipo “ritmicamente obediente” e o tipo “emocional”. Os primeiros são aqueles jovens mais suscetíveis a um processo sado-masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário; os segundos são os que aliviam a própria consciência ao se confessarem infelizes por não gozarem da felicidade prometida pela música que escutam (Cf. ADORNO, 1986, p. 138-140).

Quanto à fugacidade dos modismos de diversas naturezas que se impõem à música popular, que torna, num passe de mágica, o moderno obsoleto, não se sabe ainda se esta mudança de efeito ocorre devido às necessidades do próprio material musical ou em função da vontade das massas. Porém, Adorno ensaia uma possível resposta ao atestar que tudo que se impõe ao ouvinte como algo apreciável provoca desdém no

mesmo quando tal imposição é afrouxada. O ouvinte, por ter tolerado o sem valor, compensa a própria culpa tornando para si mesmo ridículo o objeto outrora tolerado.

Os fãs ouvintes da música popular, personificado nos *jiterburgs*, isto é, aqueles jovens frenéticos e fanáticos do *jazz*, que ao ouvi-lo reagem de forma estereotipada, demonstrando em suas atitudes todas as características requeridas pelas grandes promotoras da música que escutam, seguem em sua marcha convicta e direcionam seu ódio a tudo que aponta para sua dependência à música popular. Enquanto isso, seus algozes, na medida em que não encontram nenhuma resistência ao imputar seus ideais imiscuídos no *jazz*, celebram a aniquilação da individualidade por meio da supressão da liberdade de escolha, podendo *ad infinitum* repetir o gesto infantil de destinar aos seus ouvintes o sempre-idêntico.

2.3. Um “Espectro” Ronda a Música Erudita

A crescente tensão entre as esferas da música popular e da música erudita dificulta a própria sustentação da música. Uma vez que ambas as esferas tendem a se ajustar às exigências do mercado, a música erudita encontra-se em uma condição similar à música popular. Porém, pelo fato da música erudita, ao contrário da música popular, opor resistência à padronização, ela mantém uma íntima conexão com a noção de liberdade diante dos processos sociais; ou seja, a música erudita, por ser um produto do trabalho social e simultaneamente uma entidade que se nega à reconciliação com a sociedade no seio da qual foi produzida, ela impõe sua autonomia frente ao vivente social empírico.

A principal diferença entre a música popular e a música erudita está precisamente nos aspectos formais, isto é, estruturais da composição de cada qual. As diferenças na produção, distribuição e execução de ambas são, nesta perspectiva,

secundárias. A boa música erudita, por ser formalmente mais bem elaborada que a música popular, exige um tipo de escuta mais concentrada para o seu discernimento e compreensão.

O lirismo e a expressividade característicos da boa música erudita encontram seu verdadeiro significado no contraste entre o todo e as partes, desde onde o sentido musical de cada detalhe procede da unidade concreta e objetiva da música em sua totalidade. Contudo, a relação entre os detalhes e o todo não é consequência da imposição de um esquema musical dado, mas implica em uma dinâmica favorável à configuração do todo, que comporta inclusive elementos antagônicos entre si, o que exalta o caráter dramático da música erudita.

A dramaticidade da música erudita é o resultado da elaboração de cada movimento como uma “introdução ao *finale*”, o que evidencia a tensão do seu desenvolvimento formal. Logo, a posição das partes e dos detalhes na música erudita adquire importância somente se apreendidos relativamente ao todo, sendo vazio de sentido se analisados isoladamente.

Na música erudita não só a configuração formal, mas também o tema central em relação aos sub-temas estão submetidos à tensão. Eles se articulam em um movimento de pergunta e resposta favorável à dinâmica constitutiva da temática da música como um todo.

Ao sumariar algumas características da boa música erudita, nesta passagem, personificada na obra de Beethoven, Theodor Adorno afirma que na música deste compositor “o detalhe contém virtualmente o todo e leva à exposição do todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo” (ADORNO, 1986, p.119). Motivo pelo qual, cada detalhe (ou elemento) da música erudita é insubstituível.

A substituição dos elementos de uma grande obra musical é inversamente proporcional à sua organização como um todo; isto é, quanto mais altamente organizada é a música, menor é a possibilidade de substituição ou permuta de seus elementos constitutivos, os quais, na configuração da obra são “eles mesmos”, por mais simples que acaso venham ser.

Por mais simples que seja um determinado evento na música erudita, o ouvinte é compelido a um esforço para que possa captá-lo, haja vista ser impossível substituí-los por padrões apriorsticamente dados e estereotipados, subsumidos de modelos formais institucionalmente prescritos, tal como ocorre na audição da música popular.

Contudo, Adorno admite que na boa música erudita, em uma sonata de Beethoven, por exemplo, existe um sistema no qual esta forma musical se baseia; o ouvinte pode compreendê-la ao reconhecer³ os traços de identidade abstrata baseando-se em outros traços anteriormente conhecidos que se ligam à experiência no momento da audição. A música erudita não pode ser compreendida sem que o ouvinte relacione os elementos da linguagem musical que ele conhece e reconhece; pois, é impossível compreender esta música sem nenhum referencial objetivo.

O que o ouvinte reconhece na música erudita são certos padrões estruturais, algumas fórmulas melódicas, a relatividade do valor expressivo dos acordes, a interação das claves que determinam a modulação e a tonalidade maior e menor; tudo isso compõe o “sistema” no qual grande parte da boa música séria se baseia. Seria um erro

³ Salvaguardada as distinções entre as categorias, bem como o uso do termo reconhecimento enquanto ato de reconhecer na análise da música popular; conjectura-se que o “reconhecer”, na audição da música erudita, na concepção de Adorno, encontra um paralelo na definição de Aristóteles em sua *Poética*, onde o estagirita atesta que o reconhecimento é a passagem da ignorância para o conhecimento e o mais belo de todos os reconhecimentos é aquele que se opera juntamente com uma peripécia, isto é, com uma mudança radical de uma situação para outra (Cf. ARISTÓTELES, 2011, p. 57, 59 e 72). Ora, o reconhecimento na escuta da música erudita é um fenômeno que conduz a audição mediada pelo sujeito ouvinte a uma experiência integralmente outra, sobretudo se relacionada ao modo de audição fragmentada que a música padronizada sugere.

negar a existência de tais modelos na música propriamente dita. Porém, Jay (1988, p. 28) adverte que:

A frase essencial aqui é “totalidade revelada de maneira dinâmica”, que demonstra o apreço de Adorno pela dimensão progressivamente temporal da música e pela possibilidade de alcançar a totalidade através dos usos magistrais de repetições de temas que se assemelham às reconciliações dialéticas da *Fenomenologia* de Hegel. Considerando-se que Adorno era hostil aos usos afirmativos da totalidade (...) parece surpreendente vê-lo, inequivocamente favorável a eles no tocante à música. Contudo, há para ele uma diferença crucial entre a totalidade em termos teóricos e em termos musicais. Enquanto a primeira é por essência conceitual e por isso ameaça dominar as particularidades não- idênticas e heterogêneas agrupadas sobre ela, esta última se reveste de um caráter não-conceitual e, portanto, é menos inclinada a eliminar a diversidade.

A advertência de Jay busca ponderar que: se na epistemologia adorniana o filósofo rejeita a noção de totalidade e de sistema que submete as particularidades não idênticas à identidade universal do conceito na síntese, tal como descrito na *Dialética Negativa*; diferentemente, na filosofia da música, Adorno demonstra-se favorável à apreensão de sua totalidade, haja vista o fato de tal apreensão não ser uma construção integral de um suposto sujeito dominante, mas um momento construtivo do qual o sujeito efetivamente participa.

Ademais, na música erudita, a totalidade musical objetiva e singular organiza todos os elementos reconhecíveis; é desta organização que deriva a sua significação particular. Todavia, o reconhecimento, não é um fim, mas um meio pelo qual se pode compreender o sentido das particularidades dentro de um contexto universal no âmbito da música erudita.

Entretanto, o reconhecimento, enquanto identificação com algo que se saiba, é insuficiente para se captar o sentido musical como um todo. Este, somente adquire significado por meio de uma conexão espontânea e mediadora no ato da audição, que permite a experiência da novidade inerente à composição musical. O “Novo”, na

qualidade de sentido musical mediado, define Adorno (1986, p. 131), é “algo que não pode ser subsumido sob a configuração do conhecido, nem a ele ser reduzido, mas que brota dele, se o ouvinte vem a ajudá-lo”.

Em se tratando de música erudita, o fenômeno da compreensão não pode ser identificado com o reconhecimento, como ocorre na música popular; mas, o reconhecimento universal, enquanto ato de compreensão, é o fio condutor que propicia o despontar de algo fundamentalmente novo.

A boa música erudita, à época de Adorno representada pelo radicalismo da música dodecafônica de Schönberg e Webern, despontara com a intenção de se opor à experiência da “audição regressiva”⁴, caracterizada pelo modo de escuta da música popular. Suas obras são antíteses no âmbito do diálogo com as forças compulsórias da produção de mercadorias culturais direcionadas para o consumo das massas, cujo objetivo determinado é a aniquilação da individualidade por meio da supressão das liberdades de escolha.

Assim como a boa música erudita, a música radical também exige uma audição atenta e concentrada, que por sua própria força mediadora, reafirma a liberdade individual. Nas palavras de Adorno (2000, p. 108):

Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva. O medo que, hoje, como ontem, difundem Schönberg e Webern não procede de sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, aquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo. Chamam-lhes de individualistas, e no entanto sua obra é um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade, poderes cujas sombras monstruosas se projetam, gigantescas, sobre a música. 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 de coletividade em face de tais poderes.

⁴ No contexto da cultura de massas, a audição regressiva caracteriza-se como uma forma de escuta fragmentada, atomizada. Este conceito adorniano será mais amplamente abordado e discutido no próximo capítulo.

Sabe-se que a obra de arte autônoma, segundo Adorno, é aquela que se posiciona crítica e antiteticamente em relação ao vivente social empírico, embora seja um produto do trabalho social⁵. Esta autonomia da obra de arte, no mais das vezes, é conquistada ao preço de seu isolamento absoluto, resultado do afastamento da vida social, fato que, paradoxalmente, rende-lhe tanto o infortúnio do desaparecimento histórico quanto o resgate da tragicidade, perdida em seus momentos de reconciliação com o estabelecido.

É precisamente o caráter trágico da música erudita, aqui representada pelas obras de Schoenberg e Webern, que aponta para uma possível liberação da individualidade, reconstituída com o resgate da tragicidade, que muito embora desconheça a grandeza de seus algozes, faz com que tanto a obra de arte (música) quanto o indivíduo sigam adiante e incontinentes, revelando-se enquanto verdade no interior de uma realidade transfigurada pela falsa consciência impingida pela ideologia dominante.

A produção musical da fase expressionista de Schönberg ilustra a permanente oposição entre indivíduo e sociedade industrial, cuja comunicabilidade entre ambos procede por meio da expressão, entendida enquanto expressão da angústia, estado característico do isolamento e da impotência do homem diante das forças compulsórias do já referido modelo de sociedade. Logo, o sujeito que o expressionismo de Schoenberg revela é o sujeito real e emancipado, absorto em seu próprio isolamento. O isolamento do sujeito sustenta uma postura crítica direcionada à obra, que por sua vez, se posiciona

⁵ A relação entre arte e sociedade constitui um dos grandes eixos temáticos que perpassa a *Teoria estética*, fundamentando, portanto, as mediações entre a música dodecafônica e a sociedade, haja vista que a pretensão da obra citada é abordar manifestações artísticas específicas e não apenas discursar acerca do “belo”, tal como as teorias estéticas tradicionais.

criticamente em relação à individualidade do isolamento do sujeito. Segundo Adorno (2009, p. 48):

A obra representa o quanto há de verdadeiro, na sociedade, contra o indivíduo que reconhece a não-verdade da sociedade e reconhece até que ponto ele mesmo é essa não-verdade. Somente nas obras está presente o que supera a limitação entre sujeito e objeto.

O isolamento enquanto postura crítica do sujeito frente à obra representa a contraposição daquele perante a linguagem comunicativa dos construtos estéticos no decurso de sua história; ao passo que, a obra é crítica frente ao sujeito isolado na medida em que, este, em seu isolamento, prescinde da necessidade de reconstituir a comunicabilidade de sua obra com a sociedade por outro meio que não seja o da angústia do isolamento solitário como expressão estética.

A música radical de Schoenberg dialoga com a tradição com o minucioso cuidado de não se regredir ao tradicionalismo; e, ao mesmo tempo em que o compositor austríaco edifica a sua obra no seio da tradição, seu construto é a própria ruptura com a linguagem da música tradicional. A música schoenberguiana é um brado defensivo, um “dique”, uma antinomia perante o processo expansivo de industrialização da cultura. Dirá Adorno (2009, p.15) que: “A música radical, em sua origem, não reagiu de outra maneira contra a degradante comercialização do idioma tradicional. Foi o obstáculo colocado frente à expansão da indústria cultural”.

O procedimento de composição de Schoenberg privilegia uma categoria de tempo-espço psicológico e subjetivo propícios ao recolhimento do compositor em sua própria individualidade. Tal recolhimento compele o compositor a se situar em duas posições distintas, uma de caráter psicológico e a outra de cunho social, quais sejam: a consciência individual e o isolamento absoluto.

Se o isolamento do compositor tende por um lado a condenar sua obra ao ostracismo, por outro ele salvaguarda a consciência individual, preservando-a dos apelos coercitivos da produção industrial padronizada. O precursor do radicalismo dodecafônico encarna o arquétipo do herói trágico, mantendo-se irredutível em seu isolamento solitário. Mas, em defesa da grande arte e da sociedade à qual aquela necessariamente se refere, Adorno advoga a postura do compositor austríaco asseverando que:

A censura contra o individualismo tardio é mesquinha, porque desconhece a essência social deste individualismo. O discurso solitário interpreta melhor a tendência da sociedade que o discurso comunicativo. Schoenberg deparou com o caráter social da solidão e aceitou-o até as suas últimas consequências (ADORNO, 2009, p. 43).

Ao se valer do discurso solitário objetivado em sua obra, Arnold Schoenberg subverte o tradicional preceito que assegura a necessidade da comunicabilidade musical, reforçando a assertiva de que, assim como a autêntica obra de arte, o indivíduo e a sociedade industrializada relacionam-se antiteticamente, em oposição perene, e o meio de comunicação entre ambos é a angústia. Com efeito, o expressionismo de Schoenberg legitima a concepção de arte vigente do início do século XX, cujo parâmetro era a solidão enquanto estilo.

Apesar de Adorno constatar que o pai do dodecafonismo seja o mais fiel herdeiro da tradição da boa música erudita, que encontra seus primórdios em John Sebastian Bach, passa por Haydn e Mozart, irrompe com Beethoven e depois com Gustav Mahler, finalmente chegando à escola de Schoenberg; o filósofo alemão, a contragosto, reconhece o fracasso da música dodecafônica e de seu principal expoente.

A composição da música dodecafônica, crasso modo, implica na construção de séries melódicas e harmônicas baseadas em determinadas disposições das doze notas

musicais do sistema temperado. Fiel e irreduzível em relação às exigências do material musical, o compositor austríaco radicaliza na imposição da técnica ao material, sucumbindo este inteiramente àquela. Nesta medida, a faculdade subjetiva de construção artística torna-se racionalidade técnica e, destarte, participa do *Alfklarung*. O dodecafonismo fora então vitimado pelas suas próprias leis.

Igualmente, detecta-se o fracasso da música radical no âmbito do social na medida em que a música schönbergiana, ao sacrificar o “belo” e a felicidade em sua aparência, apresenta-se menos como progresso, porém, mais como possibilidade de progresso, tornando-se destarte uma promessa. Jimenez (1977, p. 55) alerta que: “Os fracassos, mas também as razões para que se acredite na nova música, ligam-se à sua imprevista aparição em uma estrutura [social] inapta, já que não preparada para recebê-la”. Todavia, ainda que reconhecendo a insuficiência da música de Schönberg, Adorno defende-a como uma necessidade objetiva inerente às exigências do material musical, enquanto conteúdo social (*Geist*) sedimentado, frente ao qual o artista, em sua individualidade, deve obedecer aos seus desideratos.

Por isso a discussão do compositor com o material é também discussão com a sociedade, justamente na medida em que esta emigrou para a obra e já não está à frente da produção artística como um fator meramente exterior, heterônomo, isto é, como consumidor ou rival da produção. As advertências, que o material transmite ao compositor e que este transforma enquanto as obedece, constituem-se numa interação imanente (ADORNO, 2009, p. 36).

Na contramão dos ideais de um modo de composição orientado para emancipação e que de fato representasse os antagonismos da vida social, como exigência do próprio material musical, situa-se o compositor Igor Stravinsky, que, ao se utilizar de procedimentos muitos distintos daqueles de Schönberg, Stravinsky fornece subsídios e mantém um estreito diálogo com o *jazz*, dando assim o aceno de boas vindas à indústria cultural. Pois, no momento mais crítico da obra do compositor russo:

A estreita relação desta fase do ritual na música de Stravinsky com o jazz, que se tornou internacionalmente popular precisamente nesta época, é evidente. Alcança detalhes técnicos como a simultaneidade de tempos rígidos e acentos sincopados irregulares. Precisamente na fase infantil, Stravinsky fez experiências com fórmulas do *jazz* (ADORNO, 2009, p. 133).

A composição de Igor Stravinsky suspende a noção do tempo-espaço de caráter subjetivo e psicológico ao substituir o desenvolvimento musical pela mera repetição, privilegiando a sobreposição de complexos temporais no espaço. Nesta perspectiva, “Stravinsky e sua escola preparam o fim do bergsonismo musical. Valem-se do *temps espace* contra o *temps durée*” (ADORNO, 2009, P.148), aniquilando, desta forma, a experiência temporal viva da consciência subjetiva; e, uma vez que o desenvolvimento temporal é, segundo Kant, um atributo da individualidade, o declínio da temporalidade está intimamente associado à liquidação do indivíduo autônomo (Cf. JAY, 2008, p. 245).

A exaltação da aparência, a primazia do ornamento, bem como a busca da novidade por meio da utilização de elementos anacrônicos revelam o caráter regressivo da obra stravinskiana. Ao passo que Schoenberg buscou transcender a aparência, Stravinsky, em função de sua “vontade de estilo” e de seu conformismo frente às exigências do material musical, regride ao arcaísmo. Nas palavras de Jimenez (1977, p. 59):

A procura de autenticidade, que Stravinsky realiza por uma regressão rumo ao arcaísmo, opõe-se à de Schoenberg que, segundo Adorno, sempre recusou a idéia de uma obra acabada. O fracasso de Stravinsky reside no divórcio entre o que é expresso, em uma estrutura autoritária, pela obra, e o que a obra deveria na verdade exprimir, se não se encerrasse no inatural.

O autoritarismo de Stravinsky perante o material musical forja a necessidade de incorporação de tempos rígidos e síncopes irregulares, características estruturais que aproximam sua obra do *jazz*, o qual Adorno concebe enquanto música popular. Porém,

Stravinsky não foi o primeiro a tocar as raias limítrofes e abalar os conceitos da música popular e da erudita, que segundo Adorno, desde “A flauta mágica” é problemática, uma vez que, nesta obra, Mozart sagazmente articula elementos de ambas as esferas da música. Portanto, a dicotomia entre o popular e o erudito na música move-se em uma “contradição aberta”.

Mas, o feliz matrimônio entre o popular e o erudito na música de Mozart é fruto da aliança da burguesia com as camadas populares à época das revoluções burguesas a partir da segunda metade do século XVIII. Mozart responde aos imperativos do material musical configurando e, de certo modo, celebrando a união da burguesia radical e da burguesia liberal aos segmentos populares, unidos sob as promessas de liberdade, igualdade e fraternidade (Cf. PADDISON, 1993, p. 221).

Ressalta-se que Adorno não pretende simplesmente privilegiar uma ou outra esfera da música; tampouco, Adorno não disporia tão abrangente e singular argumentação de conhecedor, exclusivamente para justificar em teoria suas inclinações pessoais pela música popular ou pela música erudita; mas, o filósofo frankfurtiano adverte que frente às exigências do mercado e a crescente adesão compulsória da música não-padronizada (erudita) às suas leis, a música popular e a erudita encontram-se em situação similar. O processo de industrialização da cultura é o “espectro” que ronda a música, inclusive aquela com pretensões artísticas.

2.4. Música popular e erudita: identidades e diferenças

Ao confrontar dialeticamente a música popular à música erudita, Adorno dispõe horizontal e verticalmente tanto as contradições internas de cada qual, resultantes de suas organizações formais e da recepção de cada uma, quanto as contradições produzidas do confronto de uma esfera com a outra. Os vetores resultantes de tais

contradições revelam as características e a estreiteza das complexas relações entre música e sociedade.

Nesse sentido, o objetivo deste tópico, que finaliza o segundo capítulo, é enfatizar e aproximar as características que identificam e que diferenciam a música popular e a erudita, evidenciando a produção e a recepção das duas esferas da música bem como a mediação entre estes aspectos. A partir desta verificação mais enfática e aproximada, enquanto síntese que decorre da análise dos tópicos predecessores deste capítulo, poder-se-á delinear a situação da música no âmbito das sociedades cindidas pelo modo de produção capitalista.

Embora a música seja um produto dos modos e dos meios de produção, que respectivamente representam de um lado a produção e do outro a circulação e o consumo, a arte de “organizar” os sons, se pensada em relação à sociedade em que foi produzida, deve ser tomada como uma necessidade social objetiva e não meramente como um construto que não tem vínculos com os anseios desta sociedade. Porém, o problema reside no fato de que o próprio conceito de sociedade é um mecanismo que reduz o indivíduo em sua particularidade singular e autônoma, absorvendo suas capacidades emancipatórias e reconciliando-o com o todo (universal), neste caso, a sociedade. Ora, a sociedade, uma vez destituída deste potencial emancipatório próprio dos indivíduos que a compõe, não tem condições de se posicionar frente à indústria cultural no sentido de fazer valer a “vontade geral”. Então, a indústria cultural, enquanto segmento industrial estreitamente ligado e orientado pelas forças do capital, torna-se a força mediadora na relação entre a música e a sociedade.

A relação entre música e sociedade é análoga à relação entre indivíduo e sociedade no contexto da indústria cultural, pois, em ambos os casos a sociedade é a

instância que, ao empregar suas forças sobre as particularidades, representadas na sociedade pelos indivíduos e na música pelos momentos de encanto e de expressão, ela apresenta-se enquanto um mecanismo de coação que forja a síntese (ou falsa conciliação no bojo do seu próprio conceito) e circunscreve a aparência, tanto de uma forma específica de arte quanto de uma vida social reconciliada, todavia, sob o selo da unidade. Adorno (2000, p. 69) afirmará que: “Em tal unidade, também, na relação dos momentos particulares com um todo em produção, fixa-se a imagem de uma situação social na qual - e só nela - esses elementos particulares de felicidade seriam mais do que mera aparência”.

Com efeito, a música em relação à sociedade representa tanto a vida como ela de fato é quanto como ela poderia ser. Se a música faz concessões conciliatórias à sociedade ela meramente mimetiza um determinado estado de coisas; ao contrário, se a música, ao invés, expressa as contradições e a alienação social relativamente à música enquanto um artefato das condições de produção, ela configura em sua aparência um modo de vida possível e se estabelece como promessa.

Sob a perspectiva da análise estrutural da música, Adorno é bastante enfático ao dizer que a distinção fundamental entre a música popular e a erudita é o fato de que a primeira é padronizada e a segunda não. Contudo, o filósofo não lança mão de explicitar que alguns segmentos da música erudita utilizaram-se esquemas padronizados, como pode ser observado na seguinte citação:

Pode-se objetar que os esquemas estandardizados de amplo alcance e os tipos de música popular estão ligados à dança e, por isso, são também aplicáveis a derivados da dança na música séria, como, por exemplo, o *minueto* e o *scherzo* da Escola Vienense clássica (ADORNO, 1986, p. 118).

À guisa desta reflexão, deduz-se que embora a padronização seja uma característica de diferenciação entre a música popular e a erudita, a última não está completamente isenta de elementos padronizados, e, o que delineava, em princípio, uma diferença, efetiva-se também, pelo menos de certa forma e no interior de alguns setores da música erudita, uma identidade entre as duas esferas da música, o que denota a complexidade da análise, uma vez que a linha que as separa é bastante tênue, dificultando a elucidação das distinções.

Adorno não prescinde da noção de que haja uma subdivisão no próprio âmbito do que ele entende por música erudita e, a partir desta consideração, o filósofo alerta que existe o que se pode chamar “a boa música séria” e a “má música séria”. Logo, a má música séria “pode ser tão rígida e mecânica quanto à música popular” (ADORNO, 1986, p. 119), o que procede na medida em que a música erudita recorre a fórmulas rítmicas, à métrica e à disposição quantitativa de compassos padronizados na organização composicional do “material musical”⁶.

No que concerne à audição da música popular e da erudita, a diferença fundamental entre ambas é que esta exige um tipo de audição atenta e concentrada, ao passo que aquela prescinde de esforços de atenção e concentração haja vista apresentar-se como uma totalidade fragmentada e destituída de um sentido propriamente discursivo. Destarte, a música popular requer do ouvinte a sua aceitação sem mediação, ao contrário da música erudita que exige a contrapartida mediadora do indivíduo para o êxito na construção do seu sentido.

Ora, se a confecção da música popular é um esforço adaptativo desta música à indústria cultural, a audição da mesma é um esforço adaptativo do ouvinte em relação

⁶ Neste caso, a expressão “material musical” encontra-se entre aspas porque está sendo usada não tal como a define Adorno (conteúdo social sedimentado, espírito), mas segundo a definição tradicional, isto é, todos os sons de que o compositor dispõe.

ao gosto massificado; entretanto, há, igualmente, nesta perspectiva, uma identidade entre a música popular e a erudita, sobretudo a música séria que preserva sua relação com o ritmo fundamental para acompanhar modelos rítmicos pré-estabelecidos e adaptar as síncopes no interior de unidades de tempo pré-estabelecidas. Pondera Adorno (1986, p. 139-140) que:

Apesar disso, quando se examinam as composições sérias que correspondem a essa categoria de audição em massa, encontra-se um traço muito característico: o da desilusão. Todos esses compositores, entre eles Stravinsky e Hindemith, expressam um sentimento “anti-romântico”. Eles almejam uma adaptação musical à realidade, uma realidade entendida por eles em termos de “idade da máquina”. A renúncia ao sonhar desses compositores é um índice de que os ouvintes estão prontos a substituir o sonhar pelo ajustamento à crua realidade, colhendo um novo prazer a partir da aceitação do desagradável. Estão desiludidos em relação a qualquer possibilidade de realizar seus próprios sonhos no mundo em que vivem e, conseqüentemente, adaptam-se a este mundo. Tomam o que se chama de uma atitude realista e tratam de obter consolo identificando-se com as forças sociais externas que eles imaginam constituir a “idade da máquina” (...). O culto da máquina, que está representado nas inabaláveis batidas do *jazz*, envolve uma auto-renúncia que não pode senão criar raízes, na forma de um flutuante mal-estar, em algum lugar da personalidade de quem obedece. Pois, a máquina só é um fim em si mesmo sob determinadas condições sociais: onde os homens são apêndices das máquinas em que eles trabalham.

Adorno é inexorável frente ao caráter adaptativo da música, seja a canção popular ou a música clássica oficial, àquele estado de coisas manifesto nas sociedades sob a égide do poderio da indústria cultural. É precisamente essa tendência à adaptação que destaca e dissocia grande parte da música erudita, configurando aquela esfera da música que Adorno denominou “má música séria”, que se estabelece enquanto um aspecto diferenciado e diferenciador dentro da própria música erudita.

Diante da consciência musical das massas em tempos de produção cultural industrializada, existe, apesar das diferenças, uma identidade entre a música popular e a música radical dodecafônica, segundo a qual, ambas não podem ser fruídas. Ao falar acerca da música de Schönberg, Adorno (2000, p.71) insiste que, embora ela seja “tão

diferente das canções de sucesso, apresenta em todo caso uma analogia com elas: não é degustada, não pode ser desfrutada”. Isso ocorre por que:

No caso da “música radical”, pelo fato de sua complexidade suplantar em muito a decrescente capacidade de audição da massa; já a canção das paradas de sucesso, porque nela nada há para ser propriamente “apreciado”: a música se consome a si mesma de tão banal que é (DUARTE, 2003, p. 107).

Acredita-se que as distinções entre as duas esferas pesa mais negativamente sobre a música popular em virtude do conformismo desta música no sentido dela não ter participado do desenvolvimento técnico que vinha ocorrendo de forma eminentemente ampla na música erudita, sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XIX. Por estas e outras razões, Adorno (Cf. 2000, p. 104) alega que os artifícios da música popular já se encontravam nas obras de compositores da música erudita, inclusive a síncope, germinalmente desenvolvida por Brahms e superada por Schönberg e Stravinsky.

Diante desta situação, circunscrita nos aspectos que identificam e que diferenciam a música popular da erudita, cabe indagar: É possível que a música popular se transforme em música artística? Adorno (2000, p. 105) responde positivamente, dizendo que: “Uma música de massas tecnicamente consequente, coerente e purificada dos elementos de má aparência, se transforma em música artística, e com isto mesmo perderia a característica que as torna aceita pelas massas”.

Entre outras assertivas do filósofo, esta resposta é um dos argumentos que redime Adorno da falsa acusação de seu suposto desprezo elitista pela música popular, na medida em que demonstra a objetividade de sua análise em relação ao desenvolvimento do material musical. Nesta perspectiva, ressalta-se que a música popular à que Adorno se refere e compara à música erudita é o *jazz* norte americano das

décadas de 1930 e 1940 do século XX. Contudo, o filósofo assegura que: “Há que se criticar o *jazz* tão somente quando a moda atemporal, organizada e multiplicada por seus interessados, arroga-se moderna, e, tanto quanto possível, vanguardista” (ADORNO, 2011, p. 104).

É notório o abrandamento de Adorno no que se refere ao seu posicionamento frente ao *jazz* no decorrer de sua obra. Ou seja: se em seus textos e ensaios dos anos 30 e 40 do século XX, o filósofo mostra-se irredutível em suas análises que situam o *jazz* como a forma musical que representa a decadência da cultura musical europeia e norte americana; já nos anos 60 do mesmo século, Adorno reconhece, por outro lado, a superioridade desta música quando comparada a segmentos da música popular construída a partir de determinados setores da música erudita. Ele afirma que:

No interior da música ligeira, o *jazz* possui indiscutivelmente seus méritos. Em relação à idiotia da música ligeira derivada da opereta de Johann Strauss, ele possui proficiência técnica, presença de espírito, bem como a concentração que a música ligeira frequentemente desconstrói, apregoando da mesma maneira uma capacidade rítmica e sonora de diferenciação. O clima do *jazz* libertou os *teenagers* do mofo sentimental da música utilitária [Gebrauchsmusik] dos pais (ADORNO, 2011, p. 103-104).

Pelo exposto, nota-se que os critérios adornianos de análise, por sua minuciosidade no trato dos temas e pelo seu rigor, tende a criar novos estratos no âmbito de seu próprio desenvolvimento, multiplicando as esferas sobre as quais se pode atuar na investigação de seus esforços críticos. No entanto, o que pode ser verificado é que o que decide acerca do fato de uma expressão musical ser bem-sucedida ou não reside na estrutura formal da composição e em sua relação com a sociedade em cujo seio foi produzida.

Por estas razões, somente o estudo acerca das condições de produção da sociedade na qual as duas esferas da música analisadas estão inseridas, poderá expandir

os horizontes desta investigação, permitindo se chegar a uma resposta, se não definitiva ao menos mais enfática, acerca da situação da música popular e da música erudita no contexto da indústria cultural.

3. A SITUAÇÃO DA MÚSICA

3.1. Prelúdio

Para se explicitar a situação da música cindida em popular e erudita no contexto da indústria cultural, faz-se necessário que se retome alguns aspectos abordados e discutidos no decurso deste trabalho, bem como acrescentar e reforçar algumas perspectivas do pensamento de Adorno que dizem respeito a essa discussão. No entanto, este capítulo vale-se dos sedimentos dos dois capítulos precedentes que, uma vez somados às características dos modos e dos meios de produção das sociedades em que as duas esferas da música analisadas foram produzidas e recebidas pelo público ouvinte, permitir-se-á a emergência dos aspectos que circunscreve a situação da música no referido contexto.

Embora o propósito aqui seja verificar por um lado o polo da produção e por outro a reprodução, distribuição e consumo da música, faz-se necessário demonstrar a primazia que Adorno atribui ao polo da produção, haja vista que é precisamente este o aspecto determinante que permite transparecer as características da mediação na relação entre música e sociedade. Isto não significa dizer que as características da mediação entre música e sociedade não transpareçam no polo da reprodução, distribuição e consumo, mas, uma vez que, neste polo, a indústria cultural tende a ser integralmente a instância mediadora da relação entre música e sociedade, este segmento industrial emprega seus esforços no intuito de anular a razão dialógica desta relação, obliterando os aspectos que identificam o verdadeiro tipo de mediação existente entre ambas.

Nessa perspectiva, as forças produtivas são determinantes para se estabelecer e expressar a verdade social no interior do construto estético e os meios de produção seria uma extensão constitutivamente natural das forças produtivas, se não fosse sua

influência coercitiva sobre estas, coação protagonizada pela indústria cultural. Com efeito, há em princípio, uma inequação entre a esfera da produção e a esfera da reprodução, distribuição e consumo. Esta diferença decorre em virtude das distinções no tipo de mediação que procede por um lado na relação entre artista e material musical, e, por outro, da performance (reprodução), distribuição e consumo da música no âmbito da relação desta arte com a sociedade.

Ora, o artista enquanto indivíduo representante das forças de produção, ao lidar com o material musical, que constitui o espírito social sedimentado, depara-se com os problemas inerentes ao material e com as contradições sociais inscritas nele. Realizar uma obra de arte bem sucedida significa então configurar na aparência do construto estético os aspectos que caracterizam as contradições do vivente social empírico. Ao contrário, a arte mal sucedida, na medida em que olvida as exigências do material, tende a configurar em sua aparência aquele estado de coisas que não expressa as reais necessidades e anseios da sociedade; destarte, esta música reproduz a falsa consciência da ideologia hegemônica.

Desde a música de Bach do século XVIII até a expansão do capitalismo liberal e o apogeu da era burguesa no século XIX, a música erudita era produzida e realizava sua função na sociedade enquanto um produto do trabalho social e uma antítese social à própria sociedade na medida em que encerrava em sua forma as contradições não resolvidas no vivente social empírico. A transição do capitalismo liberal para o capitalismo monopolista, juntamente com o acirramento da produção e o desenvolvimento de seus meios técnicos como uma necessidade expansionista, influenciaram negativamente e comprometeram o trato do artista para com o material, de modo que, para atender a um tipo de “necessidade” de percepção estética “nova”,

registra-se um recuo do artista frente às exigências do material e uma renúncia no sentido de se inovar tecnicamente para atender tais desideratos.

Se a música é capaz de expressar em sua configuração as antinomias sociais, ela é bem sucedida e cumpre sua função na sociedade uma vez que revela a verdade social ocultada pela ideologia dominante. Por outro lado, se a música desvia-se de enfrentar as exigências do material musical em detrimento de optar por dar respostas às necessidades contingentes da produção e do consumo culturais, ela torna-se mero apêndice de forças reacionárias e veículo do *status quo*. Consequentemente, no contexto da indústria cultural, procede uma mudança notável na função social da música.

O desenvolvimento das capacidades técnicas nas artes, para lidar com o material musical, tornava-se incompativelmente inferiores quando comparadas aos meios técnicos industriais de reprodução, o que redundou no declínio estético de segmentos inteiros da música erudita. Contudo, a música que buscou desenvolver meios técnicos, como estratégias de atender as necessidades do material, resistiu e cumpriu sua função social, tanto na era do capitalismo liberal quanto em tempos de capitalismo monopolista.

Se a relação entre música e sociedade se realiza dialeticamente, na medida em que a música, enquanto um construto particular se opõe à sociedade em cujo seio foi produzida, ela cumpre sua função social. Porém, no contexto das sociedades cindidas pelo modo de produção capitalista, a referida relação entre música e sociedade vem sendo prejudicada, uma vez que a indústria cultural, na qualidade de força produtiva deste modo de produção, tende a anular a não identidade entre o particular (música) e o

universal (sociedade), relegando-os àquela obscura identidade, já descrita no primeiro capítulo deste trabalho ¹.

Com efeito, considerando-se a função social da música e tendo em mente que a música popular, tal como Adorno a define, é a esfera da música que aceitara e se adaptara às leis do mercado, e, diferentemente, a música erudita caracteriza-se por sua tendência de recusar-se a se submeter a essas leis, pode-se conjecturar que o mercado cultural é determinante na análise da relação entre música e sociedade. Reforça Adorno (2002, p. 395) que:

Da perspectiva social, a atividade musical atualmente, produção e consumo, pode ser drasticamente dividida em aquela que incondicionalmente reconhece seu caráter de mercadoria e, recusando qualquer intervenção dialética, ela se orienta de acordo com as exigências do mercado, e aquela que, em princípio, não aceita as demandas do mercado (...). A distinção tradicional entre música “leve” e música “séria”, sancionada pela cultura musical burguesa, corresponde ostensivamente a esta divisão [*tradução nossa*]. ²

No entanto, há uma relação diretamente proporcional entre música popular e mercadoria padronizada, bem como entre música erudita e liberdade em relação às leis do mercado, embora esta relação não seja estática. Contudo, o desenvolvimento das forças produtivas e dos meios de produção tornará esta relação ainda mais vulnerável e sujeita a estes vetores.

Adorno busca delinear a situação da música no contexto da industrialização da cultura a partir da concepção de fetichização da música e do tipo de audição que a música, uma vez fetichizada, requer. Nesta medida, as distinções fundamentais entre a música popular e a erudita, que no decorrer deste trabalho se fundamentaram nas noções

¹ Ver página 31, do capítulo 1.

² No original: “From a social perspective, present-day musical activity, production and consumption can be divided drastically into that which unconditionally recognizes its commodity character and, refusing any dialectic intervention, orients itself according to the demands of the market and that which in principle does not accept the demands of market (...). The traditional distinction between ‘light’ and ‘serious’ music, sanctioned by bourgeois musical culture, ostensibly corresponds to this division”.

de padronização e de pseudo-individuação, será agora analisada considerando-se as perspectivas da função social da música sob a égide do modo de produção capitalista e suas consequências.

3.2. O fetichismo da mercadoria

Se a produção da música popular, no mais das vezes, decorre de procedimentos artesanais e a da música erudita, embora se utilize de técnicas altamente desenvolvidas, procede de forma individual e aquele que a produz participa da construção integral do objeto artístico, ambas vale-se de modos de produção com características distintas daquelas que especificam o modo de produção capitalista. Todavia, o que faz com que as duas esferas da música participem do referido modelo de produção e conseqüentemente da indústria cultural são os aspectos que caracterizam suas formas de reprodução, distribuição e consumo, isto é, as forças produtivas sob o domínio do modo de produção capitalista.

Com efeito, o que torna a música popular mais vulnerável que a erudita frente os mecanismos da indústria cultural é precisamente o fato de que seus produtores diretos tendem a fazer cada vez mais concessões ao lidar com o material musical, no sentido de adequá-lo para atender às demandas da audição calculadas a partir dos efeitos institucionalizados que a música produz em seus ouvintes. É nesta perspectiva que a questão do popular e do erudito no contexto da indústria cultural deve ser pensada no interior das formas de reprodução dentro do modo de produção capitalista.

O produto do trabalho realizado no domínio do modo de produção capitalista encontra na forma mercadoria seu pecado original; ou seja, a finalidade daquilo que se produz no âmbito deste modelo de produção é, além de atender à satisfação das mais variadas necessidades humanas, consubstanciar-se enquanto objeto de permuta. É este

duplo carácter da mercadoria que será objeto de análise neste tópico. Para tanto, far-se-á necessário recorrer à conceituação de Karl Marx (1809-1864) acerca dos aspectos que concernem à forma mercadoria, bem como demonstrar a apropriação destes conceitos por Theodor Adorno.

Nas sociedades capitalistas, a mercadoria possui dois aspectos fundamentais que a definem como tal, a saber: o *valor de uso* e o *valor* (de troca). Ora, é o carácter utilitário de um determinado objeto juntamente com sua capacidade de prover necessidades humanas que constitui o que se pode denominar “valor de uso”; ao passo que, o “valor de troca” define-se quantitativamente e pela equalização estabelecida na relação de troca de bens de espécies diferentes, no ato mesmo da justaposição comparativa de distintos artigos de uso e de consumo.

Ao comparar o valor de uso e o valor de troca no seio das sociedades capitalistas, Marx detecta o carácter abstrato do valor de troca e acrescenta que:

Os valores-de-uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social dela. Na forma de sociedade que vamos estudar, os valores-de-uso são, ao mesmo tempo, os veículos materiais do valor-de-troca (MARX, 2011, p. 58).

A concretude do valor de uso em oposição à abstração do valor de troca decorre do fato de que o primeiro corporifica as distintas relações de trabalho no objeto construído; o segundo, diferentemente, reduz as distintas formas de trabalho incorporadas no construto em uma única espécie, o qual Marx (Cf. 2011, p.60) denominou “trabalho humano abstrato”, característica que tende a ocultar a quantidade de trabalho útil contido no objeto.

Mede-se o valor de uso de um bem pela quantidade de trabalho contida nele, considerando-se o dispêndio de horas que se emprega no ofício da produção do mesmo. Contudo, as forças humanas individuais na produção de valores de uso são

homogeneizadas na medida em que devem ser equiparadas entre si; ou seja, há um parâmetro que serve de medida e define o grau médio de tempo de trabalho exigido para se produzir um determinado valor de uso ³.

Não é apenas a habilidade média do trabalhador que determina a produtividade do trabalho, mas também o estágio do desenvolvimento científico e suas possibilidades de aplicação tecnológica, o grau de organização dos procedimentos de produção, as condições naturais, bem como o volume e a eficácia dos meios de produção (Cf. MARX, 2011, p. 62). Nesse sentido, à proporção em que os meios técnicos são incorporados à produção, a produtividade do trabalho se define quantitativamente numa razão inversa em relação ao tempo de trabalho requerido para a produção de uma determinada mercadoria, ao passo que o tempo de trabalho somado à utilização do aparato técnico como valor agregado empregado na produção de um artefato se estabelece numa razão diretamente proporcional em relação ao seu valor de uso.

Na medida em que a mercadoria sedimenta as forças do trabalho humano, e estas forças constitui o lado de uma equação em que no outro polo encontram-se os produtos do trabalho enquanto valores, a igualdade das forças de trabalho agregadas à mercadoria é obliterada e ela adquire um caráter misterioso, pois oculta as características sociais do trabalho humano na proporção em que seu aspecto utilitário é encoberto pelo aspecto permutável. É nesse sentido que o trabalho humano (força produtiva) e matéria prima (meio de produção) fundem-se em um obscuro amálgama cujo produto final é a forma mercadoria.

³ Apesar de Marx enfatizar a questão da homogeneização do trabalho, cumpre observar que o filósofo atenta-se para a existência de outras formas de trabalho no interior das sociedades capitalistas. Para ele: “Trabalho complexo ou qualificado vale como trabalho simples *potenciado* ou, antes, *multiplicado*, de modo que uma quantidade dada de trabalho qualificado é igual a uma quantidade maior de trabalho simples” (MARX, 2011, p. 66).

Logo, os produtos do trabalho tornam-se mercadorias haja vista que os trabalhos individuais são materialmente incorporados no objeto e configuram-se como trabalho total na constituição do produto final. Ou seja, a mercadoria marginaliza as propriedades sociais dos trabalhos individuais, outrora explícitos no produto enquanto fruto do trabalho, dissimulando seu aspecto utilitário e suas características humanas ao agregar-lhes aspectos imateriais que, embora imperceptíveis, são aspectos constitutivos no somatório geral do objeto produzido. O caráter imaterial (abstrato) do produto do trabalho permite que ele seja valorativamente equiparado com outros objetos de gênero, espécie e natureza diferentes; tal possibilidade de comparação confere ao artigo o valor de troca, coroando-o com a auréola da mercadoria e concedendo-lhe, desta forma, o distintivo fetichista.

Ora, a indústria cultural é a instância que pretende reduzir os objetos artísticos à condição de mercadorias, as quais, sob o sortilégio do fetiche, realizam as intenções das administrações culturais. Ao problematizar a circulação dos objetos artísticos no âmbito da indústria cultural, Adorno contrai dívida com Karl Marx (Cf. JAY, 1988, p.111), ampliando, porém, o escopo do conceito marxiano de *fetichismo da mercadoria*.

Segundo Marx (Cf. 2011, p.94), na medida em que o produto do trabalho, enquanto valor de uso, assume a forma mercadoria, isto é, torna-se exclusivamente um valor de troca, as características sociais do trabalho humano despendidas no seu processo de produção são escamoteadas, adquirindo a mercadoria um caráter misterioso, o fetiche. Na esteira das reflexões de Marx, Adorno acrescenta que, diante da progressiva substituição do valor de uso pelo valor de troca no contexto dos artigos culturais, “o valor de troca assume ficticiamente a função de valor de uso” (ADORNO, 2000, p. 78).

A assunção fictícia do valor de troca que se sobrepõe àquilo que outrora era valor de uso, faz com que tanto o produtor quanto o consumidor não se reconheça no objeto produzido e/ou consumido. A mercadoria fetichizada reflete as características sociais do trabalho humano nos objetos produzidos, porém, o trabalho é refletido como trabalho global e, como tal, se constitui enquanto algo que existe de forma totalmente apartada, separada do trabalhador.

No domínio dos bens culturais, o fator que determina o caráter fetichista do objeto é a suprassunção do valor de uso pelo valor de troca, o que ocorre na medida em o segundo se conserva enquanto “aparência ilusória” no âmbito do objeto que se constitui no contexto da sociedade da mercadoria e do consumo. Destarte, a ausência de relação do consumidor com objeto enquanto valor de uso necessita ser preenchida, o que é realizado quando o valor de troca dos bens culturais por si só satisfaz seus interessados. É justamente essa mudança de função nos objetos artísticos que afeta os fundamentos na relação entre arte e sociedade; pois:

Quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens o valor de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o valor de troca como objeto de prazer. Tem se perguntado qual o fator que mantém coesa a sociedade da mercadoria (e consumo). Para elucidar tal fato pode contribuir aquela transferência do valor de uso dos bens de consumo para o seu valor de troca dentro de uma constituição global, na qual, finalmente, todo prazer que se emancipa do valor de troca assume traços subversivos. O aparecimento do valor de troca nas mercadorias assumiu uma função específica de coesão (ADORNO, 2000, p. 79).

No universo dos objetos artísticos, com o advento da fetichização como aparência ilusória e invólucro ideológico que sobressai na relação imediata do espectador com a obra, o prazer desloca-se da fruição do objeto como algo em si mesmo para o prazer sobre o poder de compra que se tem sobre o mesmo. Desta forma, resistir ao prazer proporcionado pelo objeto enquanto valor de troca é um ato suspeito e vil que pode condenar o contraventor à pena da exclusão social por desobedecer a um dos

princípios fundamentais que rege a sociedade da mercadoria sob os auspícios da indústria cultural.

Adorno alega que “o processo de fetichização invade até mesmo a música supostamente séria” (ADORNO, 2000, p. 86) e o que protagoniza esse procedimento é o aparato técnico que os reprodutores dispõem e empregam visando o perfeito funcionamento da máquina que, por sua vez, requer a interpretação perfeita de uma determinada obra musical. Porém, a interpretação perfeita e sem lacunas, que o filósofo frankfurtiano chama “novo estilo”, não deixa o menor espaço para a captação do sentido do todo, o que caracteriza a coisificação definitiva da obra (Cf. ADORNO, 2000, p. 86).

O aparato técnico bem como as técnicas de interpretação camuflam as exigências que a obra impõe ao seu intérprete e ao seu ouvinte, soterrando assim a exigência de espontaneidade que o objeto artístico requer de ambos para sua interpretação e compreensão, características que são aniquiladas diante da adequação da obra a uma aparência compulsoriamente pré-fixada pelos meios técnicos, aos quais o intérprete e o ouvinte são compelidos à obediência sob a ameaça do espectro do ostracismo da vida artística e da exclusão social, tal como ocorrera com Schönberg ao personificar o arquétipo do herói trágico, o que trouxe consequências tanto para sua obra musical quanto para sua vida⁴.

O resultado da incisão maciça do aparato técnico sobre a obra, caracterizado como a derradeira forma de fetichismo que se lhe sobrepõe, faz com que o objeto artístico desapareça soterrado sob os escombros da indiferença da interpretação padronizada. Por debaixo do véu da padronização, a obra de arte perde sua capacidade originária de contrapor-se ao vivente social empírico e revelar as verdades sociais ocultadas pela técnica enquanto instrumento da racionalidade técnica.

⁴ Sobre Schönberg, ver capítulo 2, página 76 e 77.

A supremacia do valor de troca em detrimento da deterioração do valor de uso é também um mecanismo de restituição da aura da obra de arte no contexto da indústria cultural. Segundo Adorno (2008, p. 76):

O “valor de exposição”, que aí deve substituir o “valor cultural” aurático, é uma imago do processo de troca. À disposição deste está a arte que adere ao valor de exposição, tal como as categorias do realismo socialista se acomodam ao *status quo* da indústria cultural.

Se a indústria cultural é a instância que fomenta a reprodutibilidade da obra de arte e, ao ser reproduzida, a obra distancia-se do caráter originário estabelecido pelo aqui e agora do objeto produzido, a reprodutibilidade mecânica reestabelece o espaço e o tempo que separa a reprodução do original ao tornar a exposição uma forma de culto; porém, é a exposição do artigo reproduzido como mercadoria atualizada pelos próprios meios de reprodução que conserva seu caráter aurático na medida em que lhe devolve aquela magia que outrora era o distintivo da arte burguesa. Mas, como esta atualização é uma prelazia do mercado cultural, o que se atualiza é o aspecto mercantil do objeto ao imputar-lhe o fetiche.

Ao referir-se ao problema da reprodutibilidade técnica enquanto procedimento da cultura industrial, Jay (1988, p. 112) pondera que:

A reprodução tecnológica destruiu de maneira virtual aquilo que Benjamin chamou de “aura” de uma obra de arte, seu halo de autenticidade e de singularidade – induzido à maneira de um ritual ou culto - ; mas a indústria cultural emprega uma pseudo-aura para dar, àquilo que na realidade são mercadorias completamente padronizadas, o efeito de individualidade.

Ora, se a obra de arte, enquanto mercadoria, torna-se coisa entre outras coisas, a forma mercadoria é o agente catalisador da reificação das expressões artísticas. O fetiche, por sua vez, concerne à obra aquela aparência mágica que a compele a prometer muito mais do que realmente pode oferecer. É com muita razão e não com menos nostalgia que Benjamin lamenta o declínio da aura da obra de arte, todavia, sua posição entusiasta em relação à nova função da arte na sociedade é precipitada, haja vista que a

situação sócio-história e cultural do proletariado, das forças produtivas e dos modos de produção eram conduzidos na direção de uma super concentração e na conseqüente formação de grandes monopólios administradores da produção cultural, administrados e cooptados pelo capital, e não na direção de uma revolução marcadamente socialista que estatuísse o poder das massas proletárias.

Com efeito, as forças heterônomas que cerceiam a produção de artigos culturais imputando-lhes o caráter fetichista não poupam de seus artifícios as manifestações artísticas de cunho popular e tampouco aquelas de caráter erudito; destarte, a indústria cultural é a instituição que arquiteta o destino da música popular e da erudita, como bem observa Thomson (2010, p. 40):

Mas a própria ideia de igualdade é baseada na experiência da troca comercial. Isso pode ser claramente mapeado nas angústias de Adorno nos ensaios da década de 1930 e do início da década de 1940 sobre o que ele e Horkheimer chamariam de “indústria cultural” na *Dialectic of Enlightenment*. A máquina capitalista de distribuição e reprodução da cultura é um veículo para a obliteração tanto da arte autônoma quanto da popular. Esse ponto de encontro no meio é um tipo de entropia, na qual o valor crítico das duas formas de arte é neutralizado.

O que a industrialização da cultura efetiva é a pulverização do caráter crítico das duas manifestações artísticas no âmbito do social ao vinculá-las àquela noção de igualdade advinda do balanceamento das equações que equiparam os objetos permutáveis. Em outras palavras, no reificado mundo das mercadorias, tudo está sujeito ao princípio nivelador da igualdade, o que soterra as distinções das quais a cultura inexoravelmente depende.

A dependência da cultura em relação à distinção entre a música popular e a música erudita é uma consequência cuja causa e origem se encontram na histórica divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, bem como nas relações de classes configuradas a partir desta divisão; desta forma, aos “senhores” das classes dominantes era reservado o mais selecionado e ao populacho o menos refinado. É também nessa

perspectiva que Adorno acusa o descompromisso da música popular em constituir-se como algo digno de ser seriamente produzido e escutado (Cf. ADORNO, 2011, p. 408).

Logo, o fetichismo que coroa os bens culturais em geral, e, particularmente, a música, encontra-se em perfeita sintonia com aquele conformismo orquestrado pela divisão social do trabalho, à qual os indivíduos e a sociedade estão inflexivelmente submetidos. O fetichismo explora o inútil e desnecessário ao ser humano, erigindo-o em algo evidentemente necessário e pretensiosamente impassível à crítica. Desde o advento da indústria cultural, a produção de artigos culturais passou a ser orientada na direção da confecção de mercadorias fetichizadas.

A obra de arte fetichizada faz com que o “consumidor cultural” acredite que o objeto de arte seja algo mais e além do que ele imagina que o bem cultural verdadeiramente é (Cf. ADORNO, 2008, p. 34). Essa característica das obras de arte é alimentada pelas administrações culturais para que se ostente o caráter misterioso dos construtos estéticos, mesmo daqueles que não encerram nenhum mistério ou enigma em sua constituição.

Se as administrações artísticas compelem os artistas a fazer concessões conformando seus artefatos às exigências de instâncias externas que prescrevem a configuração dos objetos sob o imperativo dos efeitos que a obra de arte deve causar, tais efeitos carecem de análise na medida em que a obra e o espectador (no caso específico, música e sujeito ouvinte) relacionam-se de tal modo que há uma interferência mútua no domínio desta relação. Esta interferência é também responsável pela mudança da função social da música no contexto da indústria cultural.

3.3. A regressão da audição

Assim como o correlato subjetivo da padronização é a pseudo-indivuação, de forma análoga: “No polo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão da

audição” (ADORNO, 2000, p. 89). Na medida em que a função social da música padronizada é consubstanciar sua tarefa na sociedade enquanto mercadoria e, como tal, apresenta-se como um artigo fetichizado, cuja finalidade é atender à “demanda” do público ouvinte; este, uma vez que tivera sua autonomia e subjetividade usurpada nos processos de massificação do gosto, realizada por instâncias heterônomas, torna-se impotente para salvaguardar sua liberdade de escolha mediante os apelos coercitivos da indústria cultural.

Convém ressaltar que a passividade dos indivíduos em relação aos mecanismos de coerção da industrialização da cultura é apenas parcial, haja vista que há uma contrapartida dos consumidores no sentido de querer adquirir artigos culturais, tal como a indústria os disponibiliza no mercado. Porém, este desejo é primeiramente manipulado e ressignificado com a finalidade de que os indivíduos transformem-se em receptáculos perfeitamente adequados para consumir a música padronizada. Ou seja, o desejo não é suprimido, o que se elimina no contexto da produção cultural direcionada para o consumo das massas é a liberdade de escolha ao suprir os consumidores com produtos que apenas aparentemente se distingue dos outros do mesmo gênero que outrora foram disponibilizados no mercado; é o velho (ou o mesmo) que sempre retorna com outra “roupagem”.

Ademais, os indivíduos identificam-se com os artigos culturais industrializados pelo fato destes produtos trazerem consigo os estigmas do modo de produção no âmbito do qual foram fabricados e também porque estes bens, por não exigirem a participação ativa e atenta dos seus espectadores, forjam a permanência de seus interessados em uma condição conformista e resignada de consumidores passivos. O filósofo frankfurtiano assevera que:

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 (ADORNO, 2000, p. 77).

Este estado de coisas é uma objetivação das necessidades constituídas no domínio do modo de produção capitalista que, pelo fato de coexistir em função da lógica da produção e consumo, configura este àquela, sem deixar margens de erro para o lucro calculado e menos ainda para a liberdade individual de escolha. Ademais, a diversão e o entretenimento nas sociedades sob o domínio da indústria cultural tem caráter obrigatório. Por estas razões, Adorno (2000, p.73) dirá que: “A liquidação do indivíduo constitui o sinal característico da nova época musical em que vivemos”. O filósofo aponta o contrassenso dos defensores da indústria cultural quando retoricamente perguntam o que é que as pessoas querem de fato, dirigindo-se a elas como sujeitos, quando, na verdade, a pretensão deste segmento industrial é desacostumá-las da subjetividade (Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1986, p. 119).

A época à que Adorno se refere é precisamente o apogeu da formação dos grandes monopólios responsáveis pela produção e reprodução de artigos e bens culturais. Não somente por meio da confecção de “novos” artefatos endereçados aos consumidores de “cultura”, mas, sobretudo, pela reprodução de bens culturais já existentes (como, por exemplo, a reprodução fonográfica e a transmissão radiofônica), a indústria cultural consolida seu projeto de difundir um modo específico de audição musical condizente com os meios de reprodução musical, que nos anos de 1930 e 1940 eram o gramofone e o rádio.

Estes meios de difusão sonora provocaram mudanças sensíveis na relação entre a música e o sujeito ouvinte na medida em que ampliavam seu escopo na sociedade, fazendo com que a produção musical se reproduzisse exponencialmente. Adorno (2002, p. 271) acrescenta que:

Os gravadores e gravações fonográficas parecem ter sofrido o mesmo destino histórico que uma vez incidiu sobre a fotografia: a transição da produção

artesanal para a industrial transforma não só a tecnologia de distribuição, mas também o que é distribuído [*tradução nossa*] ⁵.

Ora, a reprodução musical realizada pelos meios técnicos industriais requer uma escuta que encontra sua metáfora mais sensata nos gestos do diretor e protagonista Charles Chaplin em seu filme “Tempos Modernos”, no qual, Chaplin, fora do ambiente de trabalho, segue realizando os mesmos movimentos repetitivos exigidos na linha de produção das fábricas. Ou seja, a música enquanto mercadoria padronizada que, como tal, sedimenta a disposição fragmentada dos seus momentos constitutivos, se difunde com grande facilidade em uma sociedade em que os gestos repetitivos e a reprodução do sempre idêntico têm caráter normativo; o indivíduo se identifica e responde a esta música por reconhecer nela a objetivação da sua subjetividade cooptada, manufaturada pela indústria cultural e devolvida a ele como algo simultaneamente próximo (por ser uma extensão natural do processo produtivo do qual ele participa) e distante (por ocultar a realidade das relações de trabalho inseridas no objeto).

Com efeito, a audição sob a padronização como derradeira forma de fetiche dispensa a apreensão da música enquanto totalidade, já que o que se pretende evidenciar na música sob os auspícios da padronização são seus momentos isolados. Adorno (2000, p. 70) reforça que:

Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a falsa globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos.

Nessa perspectiva, a audição da música fetichizada é necessariamente uma audição atomizada e dissociativa, característica do que Adorno denominou “audição regressiva”, que sacrifica a compreensão mediada do todo em detrimento do gozo imediato das partes.

⁵ No original: “Talking machines and phonograph records seem to have suffered the same historical fate as that which once befell photographs: the transition from artisanal to industrial production transforms not only the technology of distribution but also that which is distribuid”.

O conceito de regressão da audição é uma apropriação de Adorno do termo “regressão”, inicialmente desenvolvido por Sigmund Freud (1856-1939) no contexto de uma concepção psicanalítica, onde a expressão estava associada às psicopatologias ligadas às pulsões da libido e ao retorno do indivíduo a um estágio infantil. Em sua apropriação do termo, o filósofo alemão irá situá-lo no domínio da audição musical sob a arregimentação da indústria cultural, relacionando-o ao comportamento do indivíduo no interior das sociedades tardo-capitalistas.⁶

A audição regressiva é uma escuta desatenta em que o ouvinte abdica do conhecimento consciente ao prescindir de sua liberdade de escolha e da responsabilidade em que a disposição de tal liberdade acarretaria. O ouvinte regressivo renuncia à sua maioridade⁷ bem como prescinde da possibilidade de interagir com a música e, por conseguinte, abre mão de se relacionar com a realidade que o cerca de forma interativa e dialógica, no sentido de participar subjetivamente na construção daquilo que o convida a conferir-lhe significado. Esta interação dialógica e participativa na construção do sentido musical é o tipo de audição que a música livre das peias da padronização e do fetiche impele o seu ouvinte a perfazer. Essa caracterização, propícia ao modo de escuta da música erudita, opõe-se diametralmente à audição que a música popular requer.

O indivíduo que escuta de forma regressiva se desloca entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que em seguida desaparece novamente no esquecimento (Cf. ADORNO, 2000, p. 89). Ora, a música industrialmente (re)

⁶ O objetivo de destacar a origem freudiana da expressão “regressão” e a apropriação adorniana do termo implica tão somente em apontar o pioneirismo do uso pelo primeiro e a apropriação e desenvolvimento pelo segundo, e não em realizar estudos comparativos e pontuar detalhadamente os desdobramentos desta análise com maiores delongas, o que exigiria outra dissertação ou um escrito de escopo similar.

⁷ O termo “maioridade” é utilizado em sentido análogo àquele que o filósofo Immanuel Kant expõe em seu aclamado texto “Resposta à pergunta: O que é o esclarecimento” (Cf. KANT, 2008, p.63).

produzida congrega em seu construto elementos e adereços *glamourosos*⁸ e constitui-se como uma música formalmente padronizada em virtude de sua rígida constituição formal; por estas razões, ela é imediatamente desconhecida e mediatamente conhecida. Ou seja, o glamour, enquanto efeito de fachada no âmbito da música, anuncia que o ouvinte está diante de algo novo, mas a estrutura formal, por se lhe apresentar como algo invariável, conforta-o por salvaguardá-lo do perigo de sua exposição ao desconhecido. É nesta perspectiva que a música sob a égide da indústria cultural oscila entre o esquecimento e o reconhecimento por parte dos seus ouvintes.

No contexto da audição regressiva, a fugacidade da alternância dos momentos de recordação e esquecimento caracteriza a audição desconcentrada. Este modo de escuta consolida o poder que as músicas de sucesso exercem sobre seus ouvintes, além de escamotear o caráter fetichista na medida em que os ouvintes se identificam com esta música e faz dela um veículo no qual ele projeta seus desejos e emoções, recalçados pelas forças coercitivas das tendências que impõem a massificação do gosto, obliterando a apreciação musical adequada.

A regressão da audição condiz com o fato de que o interesse do indivíduo desloca-se e prioriza os atrativos particulares em detrimento da apreensão da totalidade formal da música; esta postura do ouvinte torna-se uma necessidade social de consumo cultural, haja vista que a forma e o conteúdo da música que satisfaz os desejos de seus interessados se estabelecem como critérios de produção bem definidos para as administrações culturais. Tais necessidades encontra sua resposta mais imediata na reprodução do mesmo, porém, com elementos e adereços luminosos que ofuscam a verdadeira realidade destes artigos: a de que são, (in) variavelmente, uma tautologia.

⁸ O conceito de *glamour*, como efeito de fachada da música, foi abordado e discutido no segundo capítulo deste trabalho.

Todavia, Adorno alega que as reações do ouvinte, causadas pelos atrativos isolados da música fetichizada são ambivalentes; pois:

Uma passagem que agrada aos sentidos causa fastio tão logo se nota que ela se destina apenas a enganar o consumidor. A fraude consiste aqui em proporcionar constantemente a mesma coisa. Até mesmo o mais imbecil fã das músicas de sucesso há de ter por vezes o sentimento de uma criança gulosa que entra em uma confeitaria. Se os atrativos se esvaem e tendem a transformar-se no oposto – a curta duração dos sucessos musicais pertence ao mesmo tipo de experiência (ADORNO, 2000, p. 95).

Os mecanismos e operações astuciosas da máquina da propaganda sob o domínio da indústria cultural instrumentalizam as pulsões dos indivíduos, fazendo-os crer que os produtos por ela ofertados são exatamente aqueles que eles desejam. Aderido ao produto cultural está a promessa de realização tanto dos desejos mais recônditos quanto dos mais explícitos e imediatos de seus clientes, que, respectivamente, correspondem ao retorno a um estágio de consciência infantil e o preenchimento do tempo livre, que paradoxalmente deve ser ocupado com afazeres que corroboram a ausência de liberdade em que se vive nas sociedades sob os imperativos da indústria cultural.

O retorno a um estágio infantil no âmbito do desenvolvimento da personalidade está intimamente associado ao fenômeno da regressão da audição na medida em que, propositalmente, a música padronizada se utiliza de elementos infantis na constituição de sua linguagem, o que Adorno (Cf. 1986, p. 128) chamou “fala de criança”, tal como foi apontado na descrição da estrutura formal da música popular no segundo capítulo deste trabalho ⁹. Na medida em que a indústria cultural, via meios de comunicação de massas, veicula ostensivamente a música infantilizada, esta é amplamente aceita pelo fato dos ouvintes imediatamente se identificarem com ela; ou seja, o ouvinte preenche suas necessidade auditivas ao reconhecer que nada de novo ou inesperado o eximirá do conforto habitual. Por este motivo e com razão, Adorno (2000,

⁹ Ver página 67, do segundo capítulo.

p. 96) diz que esses ouvintes, “vítimas da regressão, comportam-se como crianças. Exigem sempre de novo, com malícia e pertinácia, o mesmo alimento que uma vez lhe foi oferecido”.

O fenômeno da audição regressiva é um mecanismo de resposta do ouvinte cuja subjetividade fora soterrada, fazendo com que ele já não tenha mais condições de emitir um juízo de gosto no sentido de dizer se tal ou qual música lhe agrada ou não. Nesta perspectiva, gostar significa estar de acordo e compactuar com as massas a apreciação dos sucessos musicais do momento, representado pelos *hits*, inculcados no seu público por meio da repetição permanente, caracterizada pelo filósofo frankfurtiano como *plugging*¹⁰, cujos efeitos conduzem os ouvintes a reconhecer e afirmar que as músicas mais tocadas são as melhores e as melhores são evidentemente aquelas que mais se difundem e se propagam nos meios de comunicação de massas.

A regressão da audição é também um efeito coercitivo da propaganda, que, por sua vez, imprime na mercadoria anunciada a auréola do fetiche. Nas palavras de Adorno (2000, p. 91):

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

O ato do indivíduo que faz com que a mercadoria ofertada pelos anúncios publicitários torne sua propriedade é uma forma deste indivíduo assegurar sua inserção “cidadã” na vida pública, muito embora ele não exerça qualquer influência política no meio em que está inserido, dada sua impotência perante as forças sociais que

¹⁰ Conceito trabalhado no segundo capítulo. Vale lembrar que o *plugging*, enquanto associação de vários segmentos da indústria cultural, como o rádio, o cinema e a televisão, busca promover o “sucesso” de determinada música por meio da ação planejada e conjunta destes setores.

instrumentalizaram suas faculdades subjetivas no processo de massificação do gosto. Essas forças sociais expropriam do indivíduo aquele seu impulso que poderia (ou deveria) ser utilizado para a construção de uma organização social livre, cuja essência seria o indivíduo liberto das ações coercitivas da sociedade sob os domínios das administrações culturais.

O indivíduo acometido pela audição regressiva representa o protótipo, o representante singular, ou seja, o elemento particular constitutivo da sociedade massificada, que, por sua vez, se estabelece ao cooptar os indivíduos absorvendo-os e enclausurando-os em sua constituição totalizante. O que permite Adorno e Horkheimer (1985, p. 41) dizerem que: A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos”. Pois, sob o imperativo da massificação, os indivíduos foram destituídos de suas faculdades que lhes permitiam atribuir um juízo coerente acerca do que ouvem.

Com efeito, no contexto da indústria cultural, a finalidade sem fim ou a fruição desinteressada da obra de arte, que Kant (Cf. 2012, p. 47) denominou “gosto”, definido como um modo de representação da faculdade do juízo que admite complacência ou descomplacência independente de todo interesse do sujeito em relação ao objeto contemplado, realiza outro fim, a saber, a finalidade da arte para fins mercadológicos, como asseveram Adorno e Horkheimer (1985, p. 130) ao escreverem que: “O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado”.

A finalidade para fins mercadológicos realiza-se na medida em que a arte, em todos os seus segmentos, sente-se obrigada a atender às necessidades de entretenimento

e relaxamento. Destarte, a inutilidade da obra, enquanto algo determinado para fins subjetivos e destituídos de interesse imediato, é absorvida no âmbito da estrutura econômica interna das mercadorias culturais, e sua inutilidade transubstancia-se em utilidade mediada pela indústria cultural. Nesse sentido, o valor de uso é igualmente substituído pelo valor de troca (como o único valor que, de fato, o ouvinte desfruta) no domínio da recepção dos bens e artigos culturais (Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 130-131).

No que tange à recepção da música separada em popular e erudita, tal como vem sendo analisada até aqui, o aspecto da recepção torna-se ainda mais problemático uma vez que, sob os auspícios da produção fetichizada, ambas as esferas da música são vitimadas pelo “ouvir mercadoria”, haja vista que no contexto da indústria cultural se ouve música “como se consome uma mercadoria adquirida no mercado” (ADORNO, 2000, p. 73). Ainda que as estruturas formais da música popular e da música erudita deflagre a diferença entre elas, as características da audição regressiva, que é predeterminada e propagada pelas administrações culturais e encontra resposta nos anseios institucionalizados dos indivíduos, é determinante para a compreensão da real situação da música.

3.4. O popular e o erudito: situação

A situação da música, analisada sob a sua separação em duas esferas, deve ser deduzida da relação desta arte com a sociedade. Se a produção e a recepção musical no seio das sociedades tardo-capitalistas investigadas por Adorno são fenômenos interdependentes, então, o modo pelo qual a música é confeccionada bem como a forma em que é ouvida e veiculada serão os aspectos mais relevantes para o diagnóstico de sua situação. No entanto, como as características da produção, reprodução, recepção e consumo da música foram abordados e discutidos, faz-se mister demonstrar as

premissas que possibilitaram chegar à conclusão que circunscreve a situação da música no contexto da indústria cultural. Este é o propósito derradeiro deste trabalho.

A resposta à questão acerca da situação da música, separada em duas esferas, deve ser o resultado que sintetiza três perspectivas de análise, quais sejam: o histórico problema da divisão social do trabalho; a impossibilidade de reconstituição da totalidade musical por meio da adição das duas partes, a música popular e a erudita; e, por fim, a característica da relação que a indústria cultural estabelece com as duas esferas da música. Com efeito, essas três perspectivas devem ser investigadas sob a luz das concepções de “fetice da mercadoria” e de “regressão da audição”.

Para melhor situar a arte como um todo e a música em particular no pensamento de Adorno, faz-se necessário recorrer à famosa passagem do décimo segundo canto da *Odisséia*, de Homero (Cf. 2003, p. 225-231), evocada por Adorno e Horkheimer (Cf. 1985, p. 38-42) na *Dialética do esclarecimento*, para ilustrar alegoricamente a relação entre arte e sociedade sob o espectro da divisão do trabalho. Nesse episódio da epopeia, narra-se a “astúcia” do protagonista Ulisses para usufruir dos encantos letais do canto das sereias e, simultaneamente, salvaguardar-se da entrega a estes encantos, preservando, destarte, sua própria vida.

Para que o herói da *Odisséia* atravessasse os domínios em que habitavam as sedutoras sereias, que era mais um dos inúmeros desafios enfrentados por ele em sua incontinente tentativa de regresso à sua pátria, a ilha de Ítaca, Ulisses ordena a seus marinheiros que o atem ao mastro e que remem incessantemente e com todas as forças, depois de terem seus ouvidos tampados com cera, de modo que nada pudessem ouvir; enquanto o senhor de Ítaca ouviria o suave e melodioso canoro das encantadoras sereias,

porém, a uma distância e em segurança em relação à irresistível promessa de prazer das sedutoras, superando “íleso”¹¹ esta etapa de sua longa jornada.

Se Ulisses se dispõe a ouvir a voz sedutora das belas sereias, todavia, sem se sucumbir de permanecer junto a elas, o senhor de Ítaca representa o protótipo do burguês dominador na medida em que se permite ouvir o canto, todavia, apartado e, conseqüentemente, impotente perante a experiência integral que as belas vozes prometem, a saber, a felicidade¹². Escreve Duarte (1997, p. 25) que:

Ulisses, o senhor de Ítaca, pode ser comparado ao burguês que se sente atraído pela experiência da beleza – daí a sua frequência aos concertos e aos museus – mas nunca pode realizá-la propriamente, pois ele se encontra de uma vez por todas amarrado à sua condição de dominador, tão incapaz de atingir a felicidade quanto as vítimas de seu poderio.

Quanto aos marinheiros subordinados de Ulisses, de forma análoga aos trabalhadores nas sociedades sob o domínio do capital, compete “apenas comparecer ao processo de exploração capitalista com sua força muscular” (DUARTE, 1997, p. 24-25). Nesse sentido, fica vedada a possibilidade de uma experiência estética tanto para o dominador quanto para os dominados. Para o primeiro porque ele interpõe os segundos entre a práxis do trabalho e sua experiência estética, para os segundos, por não poderem usufruir do trabalho quando este é regado pelo constrangimento e espoliação impostos pelo senhor.

Com efeito, se a arte destinada ao deleite dos senhores não pode ser fruída, toda e qualquer forma de produção artística destinada aos dominados tampouco pode ser

¹¹ O termo “íleso” foi grafado entre aspas porque, se da perspectiva da autopreservação Ulisses foi bem sucedido, haja vista que salvou a própria vida; sob a perspectiva da sua experiência no episódio das sereias, ele, enquanto o protótipo do indivíduo burguês, contraiu um estigma caríssimo que incidiu sobre o modo de recepção da arte pela burguesia; como se verá adiante.

¹² Em sua *Teoria estética*, Adorno caracteriza as expressões artísticas como “promessa de felicidade”. Segundo o filósofo: “A arte não é unicamente o substrato de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigente e por amor dele. censura a mentira da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado pra além do anátema do trabalho. *Promesse de bonheur* significa mais do que o fato de que, até agora, a práxis dissimula a felicidade: a felicidade estaria acima da práxis. A força da negatividade na obra de arte mede o abismo entre a práxis e a felicidade” (ADORNO, 2008, p. 28).

gozada desde quando a divisão do trabalho em intelectual e manual se estabeleceu entre os homens. Pois, no âmbito da relação entre arte e sociedade, ambas as classes, advindas dessa divisão, ganham representatividade, no arquétipo que se atualiza na relação entre dominantes e dominados, cujo protótipo é Ulisses e seus remadores, sobretudo, na passagem de seu feliz ou infeliz encontro com as belas sereias.

Para ilustrar e situar a origem da relação entre arte (música) e sociedade sob a perspectiva da alienação de Ulisses e de seus companheiros, e segundo a divisão do trabalho, Adorno (1985, p. 40) escreve que:

O que ele escuta não tem conseqüências para ele, a única coisa que consegue fazer é acenar com a cabeça para que o desatem; mas é tarde demais, os companheiros – que nada escutam – só sabem do perigo da canção, não de sua beleza – e o deixam no mastro para salvar a ele e a si mesmos. Eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social. Os laços com que irrevogavelmente se atou à práxis mantêm ao mesmo tempo as Sereias afastadas da práxis: sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte.

O senhor de Ítaca permanece apartado da práxis social na medida em que se recusa a participar do trabalho e também pelo fato de não poder ceder totalmente aos encantos das sereias; igualmente, seus subordinados remadores permanecem dissociados da práxis haja vista que foram coercitivamente privados dos seus sentidos. Conforme Adorno e Horkheimer (1985, p. 40):

Ulisses é substituído no trabalho. Assim como não pode ceder à tentação de se abandonar, assim também acaba por renunciar enquanto proprietário a participar do trabalho e, por fim, até mesmo a dirigi-lo, enquanto os companheiros, apesar de toda proximidade às coisas, não podem desfrutar do trabalho porque este se efetua sob coação, desesperadamente, com os sentidos fechados à força. O servo permanece subjugado no corpo e na alma, o senhor regride.

A conseqüência da dominação não se limita simplesmente à alienação dos dominados em relação àquilo (objetos ou estado de coisas) em que empregam sua força de trabalho e esforços para produzir e reproduzir; os instrumentos e meios de dominação tem a capacidade de reificar o espírito, bem como a relação do indivíduo

consigo e com os outros homens, haja vista que o “intelecto autocrático”, de Ulisses, “se separa da experiência sensível para submetê-la” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 41). Por esses motivos, absorvidos no âmbito da lógica de dominação, patrocinada pelo impulso de autopreservação, Ulisses e seus dominados, em nome de suas integridades individuais, permanecem apartados da plenitude da práxis social, que seria o gozo da felicidade prometida como recompensa de seus esforços.

Contudo, no âmbito da lógica de dominação reproduzida desde o advento da divisão do trabalho em intelectual e manual, àqueles que, como o herói da *Odisséia*, cabia os afazeres do intelecto, nas sociedades capitalistas do futuro, seria endereçada a arte culta (erudita); ao passo que, aos outros, os remadores de Ulisses, representados pelos oprimidos trabalhadores no capitalismo, estava reservada a arte que coaduna com a audição atrofiada. Nesse sentido, os dominadores e os dominados no contexto da cultura de massa regridem por aquela incapacidade de ouvir o imediato com os próprios ouvidos e de tocar o intocado com as próprias mãos (Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 41).

Logo, nas sociedades capitalistas industriais, a relação dos trabalhadores com tudo aquilo que ouvem é sempre uma tentativa de fuga do esforço imposto por instâncias opressoras. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 41-42):

São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceriam e afastariam da verdade os homens oprimidos. A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fado antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar.

Todavia, sabe-se que o uso adequado deste esforço, isto é, o empenho de libertar-se da submissão socialmente determinada, seria condição necessária para a autonomia individual, situação que teria como consequência uma vida social livre da

coação heterônoma de instâncias opressoras e usurpadoras das potencialidades subjetivas.

Apesar da separação das manifestações artísticas em popular e erudita ser uma consequência da histórica divisão do trabalho, cujas raízes encontram-se na narrativa épica e na organização social difundida entre os gregos na antiguidade clássica, esta situação, como se sabe, não foi constante ao longo de toda a história arte. Na música, embora tenha havido momentos intermitentes de encontros e desencontros entre a música popular e a erudita, o mais feliz dos encontros entre ambas foi expressa em Mozart. Consoante Adorno (2000, p. 69):

A “Flauta Mágica”, na qual a utopia da emancipação e o aspecto de prazer e entretenimento coincidem exatamente na cancioneta do “Singspiel”, constitui apenas um momento em si mesmo. Após a “Flauta Mágica”, porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira.

Na “Flauta Mágica”, Mozart consegue perceber as contradições da duvidosa aliança entre a burguesia revolucionária e os segmentos populares dos fins do século XVIII, expressando nesta obra as possibilidades e os limites deste pacto. Mas, do mesmo modo que a arte burguesa sedimentou os ideais de liberdade e igualdade, estes foram postergados na práxis; destarte, nunca mais, depois de Mozart, foi possível uma relação feliz entre a música popular e a erudita sob a perspectiva de análise da relação entre arte e sociedade.

Em Mozart, o resultado da união entre a música popular e a erudita se realiza enquanto celebração e promessa de uma vida social livre e igualitária para as classes sociais historicamente oprimidas. Todavia, como a universalização dos anseios revolucionários da burguesia não sucederam na práxis social, como bem observou Marcuse (Cf. 1997, p. 113), a música de Mozart bem como toda a tradição da música burguesa subsequente sobreviveria, desde então, sob o signo de uma promessa irrealizável no vivente social empírico.

Por estas razões, a separação da música em popular e erudita nas sociedades cindidas pelo modo de produção capitalista não é apenas uma consequência da imposição da divisão social do trabalho, mas é também o resultado da recusa da música erudita por aqueles que menosprezam sua seriedade e contentam-se em utilizar o tempo livre com afazeres que não lhes exijam esforços, bem como resulta da relação dominadora e utilitária que o indivíduo burguês estabeleceu tanto com as classes sociais a ele subordinadas quanto com as manifestações artísticas; relações que encontram seu arquétipo no episódio do encontro de Ulisses com as sereias. Nessa perspectiva, nenhuma das duas esferas da música pode representar uma sociedade livre, haja vista que a função social de cada qual é a mera reconciliação com os anseios institucionalizados dos seus ouvintes e não a revelação racional da verdade escamoteada pela ideologia dominante.

Por outro lado, a fusão da música popular e da erudita no contexto da indústria cultural deflagra a adição forjada entre as genuínas expressões da cultura e o entretenimento, fazendo de ambos, artigos fungíveis e consumíveis. Sendo assim, a música prescinde da mediação do sujeito para uma apreciação autônoma e recai em uma espécie de recepção acrítica. Tal recepção é a consequência direta da produção fetichizada e da audição regressiva, como artifícios da indústria cultural para negar que a música é muito mais que a adição das duas esferas. Por isso:

Não é possível, a partir da mera soma das duas metades seccionadas, formar o todo, mas em cada uma delas aparecem, ainda que em perspectiva, as modificações do todo, que só se move em constante contradição. Se a fuga da banalidade se tornasse definitiva, reduzir-se-ia a zero a possibilidade de venda e de consumo da produção séria (ADORNO, 2000, p. 73).

Se a indústria cultural une as duas esferas, ela reduz a música à falsa fórmula de sua totalidade que aniquila a negatividade da cultura expressa na contraposição da música popular à erudita. Se, por outro lado, ela as separa, sua pretensão é a autopreservação, na medida em que busca administrar a pseudo preferência de seus

clientes, produzindo e oferecendo-lhes aquilo que presumivelmente desejam. Ao fundir arte e entretenimento (a música popular à música erudita), a indústria cultural forja a espiritualização da diversão. Ao cindir a música popular e a erudita, esta indústria cultiva e cativa cada um destes domínios para melhor explorá-los.

Portanto, uma vez que, no âmbito do modo de produção capitalista, absorvido nos processos de produção e reprodução da indústria cultural, tanto a música popular quanto a erudita, na medida em que suas funções sociais se alteraram, tornando ambas mercadorias fetichizadas, a situação das duas esferas da música é equânime. Ou seja, na conjuntura sócio-histórica e econômica cujo “cimento” ou agente de coesão social é a indústria cultural, nem a música popular e tampouco a música erudita escaparam das garras da mercantilização fetichista e da consequente reificação do mundo das mercadorias. Nesse sentido, com o avanço da cultura industrial em direção à música erudita, as duas esferas estão em razão de igualdade por terem se tornado mercadorias, isto é, objetos passíveis de compra e venda, coisas no interior de um mundo inteiramente coisificado.

A igualdade da situação entre a música popular e a erudita no contexto da indústria cultural é uma consequência das relações sociais que pretendem reduzir tanto os objetos quanto os sujeitos à razão do equivalente ao imputar-lhes o valor de troca, razão esta que fetichiza tanto as relações de troca das mercadorias quanto as relações dos indivíduos entre si (enquanto forças produtivas e consumidores) no interior das sociedades capitalistas. Se a possibilidade de existência da arte nas sociedades cindidas pela indústria cultural é duvidosa, a dos sujeitos também o é, na medida em que a capacidade mediadora destes em relação aos objetos foi cooptada e transubstanciada em mediação universal que a cultura industrial põe em prática e efetiva. Desta forma, os

indivíduos bem como os objetos produzidos tornaram-se meros apêndices do brinquedo dos detentores do capital, cujo agente aglutinador é a indústria cultural.

Ao referir-se ao lugar da música popular e da erudita bem como à condição do indivíduo no contexto da indústria cultural, enquanto polaridade dialética diametralmente oposta a ambos, Adorno (2000, p. 73) assegura que:

A situação polarizou-se em extremos que na realidade acabam por tocar-se. Entre eles já não há espaço algum para o “indivíduo”, cujas exigências – onde ainda eventualmente existirem – são ilusórias, ou seja, forçadas a moldarem aos padrões gerais.

Essa situação descreve a relação entre música e sociedade na medida em que demonstra a destituição da possibilidade de mediação intelectual dos indivíduos pela indústria cultural, possibilidade que seria o critério para um juízo avaliativo racional. Contudo, a massificação da cultura enquanto prelácia da indústria cultural, depois de “orientar” a produção artística, compele os indivíduos a aderir passivamente à preferência geral. A atitude resignada e conformista do indivíduo reitera a concepção de que no referido contexto, gostar não significa emitir um juízo baseado em critérios objetivos, mas remete ao fato de estar de acordo com os demais, ou seja, significa estar a par e comungar dos valores universalmente estabelecidos por determinados grupos ou segmentos sociais, econômicos e/ou políticos.

Ora, se a música em sua totalidade foi dominada pelo caráter fetichista da mercadoria, no texto sobre o fetichismo na música, de 1938, Adorno (Cf. 2000, p. 77) alega que isso é uma consequência da eliminação dos últimos resíduos pré-capitalistas; pressuposto do qual o filósofo parte para a construção do conceito de indústria cultural, como pode ser verificado já no início do primeiro parágrafo do texto sobre tal fenômeno industrial, na *Dialética do esclarecimento*, de 1947, (Cf. ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 99). Esse fato demonstra tanto a continuidade das reflexões de Adorno acerca

da música separada em duas esferas quanto a presença, de forma seminal, da concepção de indústria cultural em escritos que precedem a *Dialética do esclarecimento*.

Outro indício da insistência da problemática relação entre a música popular e a erudita no conjunto da obra de Adorno pode ser conferido em sua última obra, a *Teoria estética*, onde o filósofo atesta que:

A trégua entre as esferas estéticas séria e ligeira atesta a neutralização da cultura: porque o seu espírito já não está vinculado a nenhum espírito, ela propõe todos os seus setores à escolha dos *high, middle* e *low browns*. A necessidade social de divertimento e do que se chama à descontração é cismada por uma sociedade, cujos membros coagidos dificilmente suportariam o peso e a monotonia de sua existência e que, nos tempos livres que lhes são atribuídos e administrados, com dificuldade aceitariam outra coisa além do que lhes é outorgado pela indústria cultural (ADORNO, 2008, p. 477).

Circunscrita a situação da música no contexto da indústria cultural, emerge quase que de imediato a pergunta: haveria condições de possibilidade para que tal situação se revertesse? Ao que o filósofo de Frankfurt responde: “é possível que a situação se modificasse, se um dia a arte, de mãos dadas com a sociedade, abandonasse a rotina do sempre igual” (ADORNO, 2000, p. 107).

A insolubilidade da contradição entre a música popular e a erudita encontra suas raízes nas condições sociais que a engendrou; por esta razão, somente uma mudança radical nas estruturas sociais libertaria a música, os indivíduos e, por conseguinte, a sociedade da repetição cínica do mesmo, tomada como verdade impassível de crítica. Se, por ventura, o utópico projeto de mudança destas condições sociais ocorresse na práxis, tal como propõe e expressa todas as formas de manifestações artísticas bem sucedidas, a arte perderia seu sentido social e estaria condenada ao seu fim, como antecipara Hegel.

Pelo exposto, a situação da música revela as contradições não resolvidas no vivente social empírico, uma vez que a divisão do trabalho incidiu sobre a sociedade, dilacerando e fragmentando a diversidade do mosaico social ao reduzir a diferença das

particularidades à identidade abstrata, falsa e universal da totalidade, frustrando, destarte, a possibilidade de uma reconciliação dos indivíduos entre si e da arte com a sociedade; reconciliações cujas consequências apontariam para os horizontes de uma vida social livre e verdadeira.

Conclusão

A análise das assertivas de Theodor Adorno acerca da música, subdividida em popular e erudita, possibilitou que se delineassem as perspectivas que se referem à situação da música no contexto da indústria cultural, bem como permitiu que se tomasse conhecimento de alguns aspectos da estreita relação entre arte e sociedade. Todavia, a reflexão do filósofo frankfurtiano sobre a música se move a partir da justaposição de pólos antagônicos, da qual não se pode extrair uma síntese conclusiva. Logo, uma conclusão cabal seria um contrassenso ao (“método”) adorniano e trairia os propósitos deste trabalho. Por estas razões, a título de conclusão, será apresentado um balanço dos pontos mais relevantes da argumentação no decorrer dos três capítulos precedentes, buscando relacioná-los.

Ao longo do texto verificou-se que a indústria cultural, enquanto um subsistema introjetado no capitalismo, instrumentaliza os veículos de comunicação de massas, para fabricar e manipular as necessidades e desejos dos indivíduos, levando a cabo sua intenção de lucro e manutenção do *status quo*. A indústria cultural é um sistema em si, que possui certa autonomia e integra alguns segmentos da produção de bens e serviços; e, simultaneamente, é um setor dependente e submisso relativamente aos setores mais poderosos da indústria como um todo.

Igualmente, explicitou-se que o modelo de produção de artigos e bens culturais se orienta pelo conjunto de normas do modo de produção capitalista, cuja reprodução e estilização deste modo são prelações da indústria cultural. Uma das principais características da divisão do trabalho nas sociedades capitalistas é absorver as forças de trabalho nas linhas de produção, as quais requerem esforços ostensivamente repetitivos e irrefletidos. Tais esforços, além de apartar o trabalhador do processo de produção

como um todo, imprime nele regras de comportamento e conduta que facilitam sua aceitação sem resistência de consumir artigos produzidos em série, oriundos das linhas de produção. Eis o caráter doutrinário e disciplinador da pedagogia da indústria cultural.

No contexto da indústria cultural trabalho e lazer são co-extensivos, e este é a preparação para aquele. Se durante o trabalho são exigidos do indivíduo esforços repetitivos, nos momentos de lazer ele exige, e lhe é ofertado, algo que não lhe requeira qualquer tipo de esforço. Este ciclo demonstra o controle da indústria cultural sobre os indivíduos tanto na qualidade de produtores quanto na condição de consumidores, reforçando a noção de que a padronização encontra seu correlato subjetivo na pseudo-individação. É nesse sentido que a música popular e a música fetichizada (seja ela popular ou erudita) ampliam seu escopo de transigência no referido contexto.

No que diz respeito à arte erudita, em especial à música, constatou-se que esta se tornara mera extensão do modo de produção capitalista e, nesta perspectiva, cumpre o papel de mercadoria. Ou seja, mesmo a produção com pretensões artísticas não resistiu às forças compulsórias da indústria cultural e, se não entrou no circuito das mercadorias, foi, sem previsão de anistia, condenada ao ostracismo, perdendo sua função social de contraposição à sociedade, papel que a grande arte realizava quando configurava na aparência estética do construto as contradições sociais não resolvidas.

O isolamento da grande arte no contexto da indústria cultural encontra seu correlato social no indivíduo que manifesta resistência aos estatutos determinados pela ideologia dominante. O que o sistema industrial como um todo e a indústria cultural (em seu nicho) efetivam é a aniquilação do sujeito pensante e da tragicidade, resquícios derradeiros da liberdade no interior de uma totalidade opressora.

Por intermédio da propaganda e de seus produtos que, por sua vez, são propagandísticos, a sociedade industrial e a indústria cultural realizam respectivamente a pseudo-conciliação entre indivíduo e sociedade e entre arte e liberdade. Tais conciliações são objetos das forças compulsórias que forjam a falsa identidade entre o particular e o universal.

Imiscuída na esfera dos objetos de consumo, a obra de arte tornou-se mero utensílio utilitário; este procedimento foi uma das consequências da transubstanciação do valor de uso em valor de troca. Logo, a finalidade sem fim da obra de arte, como pretendia Kant, converte-se em finalidade para fins comerciais. Eis o caráter fetichista do produto cultural enquanto valor virtual da mercadoria.

Os veículos de comunicação de massas, na condição de porta-vozes da ideologia dominante, são atalhos eficazes que encurtam a distância e eliminam os possíveis hiatos entre mercadoria e consumidor. Sua voz imperativa constrói verdades por meio de mentiras tautologicamente difundidas. O grande alcance e poder dos veículos de comunicação de massas denotam sua supremacia em relação aos demais seguimentos da indústria cultural.

Ora, a propaganda difundida pelos meios de comunicação de massas é a força motora que impulsiona a indústria cultural. O escopo e a abrangência deste sistema são determinados em função da resposta social às ações propagandísticas; com efeito, indústria cultural e propaganda se fundem. A propaganda realiza a mediação que sumariza a equação entre produção e consumo, no caso estudado, entre a música e seus ouvintes.

Nesse sentido, a indústria cultural é a instância que decide acerca do direito de existência da música no seio do modelo de sociedade projetada por esta indústria. Por

este motivo, a indústria cultural, de acordo com o momento histórico e social, tende a direcionar suas atenções e intenções à música que fizer maiores concessões aos seus anseios vorazes, os quais devem corresponder às intenções do capital.

Com efeito, constatou-se que a música popular, pelo fato de ser extremamente vulnerável aos mecanismos de padronização e fetichização, considerando-se suas características formais favoráveis à fragmentação e à padronização, a indústria cultural apoderou-se dela institucionalizando-a, sem se defrontar neste processo com nenhum tipo de resistência ou oposição por parte do ouvinte, que, por sua vez, foi acometido pela pseudo-individação, cuja consequência é a regressão da audição, caracterizada como uma forma de audição atomizada.

Diferentemente, a boa música erudita, pela sua estrutura formal, dificultou sua apropriação por parte da indústria cultural, uma vez que seus elementos subatômicos não tem sentido musical quando extraídos do contexto da dinâmica formal da composição como um todo; este é um dos principais interditos que a música erudita impôs à padronização. Igualmente, em virtude de sua constituição formal, a audição da música erudita exige, como contraparte do seu ouvinte, atenção e concentração para que ela seja acompanhada e sua totalidade seja apreendida.

Ao se apropriar do esquematismo transcendental kantiano e imputar nos indivíduos mecanismos de receptividade passiva às mercadorias padronizadas, a indústria cultural aumentou o escopo da transigência de seus produtos e fez da música mais uma mercadoria que atendesse aos obscuros propósitos de suas intenções. Por esta razão, a audição da música foi, *a priori*, condicionada e direcionada para uma forma de audição dirigida por instâncias heterônomas e, por isso, impotente para atribuir um juízo de gosto liberto das pressões coercitivas da massificação.

Entretanto, a música erudita não permaneceu totalmente imune aos apelos da indústria cultural, sofrendo graves ameaças de desaparecimento histórico e de isolamento social; fazer concessões à indústria cultural foi-lhe, por vezes, a tábua de salvação no oceano da produção musical para o consumo das massas e do gosto massificado.

No contexto da indústria cultural, a música popular sedimenta as características das sociedades industriais cindidas pelo modelo de divisão do trabalho dentro do modo de produção capitalista. Esta música requer um sujeito que esteja passivamente alinhado aos preceitos e práticas desta sociedade em que, qualquer “sintoma” de inapetência, é critério de exclusão por justa causa.

Igualmente, no referido contexto, a música erudita, por ser um produto do trabalho social, os elementos antagônicos do seu conteúdo carregam os estigmas da ideologia dominante; todavia, é também por meio destes elementos, que a música erudita aponta algumas de suas arestas para a autonomia do sujeito e, por conseguinte, para a emancipação histórica da sociedade, emancipação que se representa na configuração de toda forma de arte bem sucedida. Contudo, por estas mesmas razões, esta música também corre o risco de tornar-se mercadoria, haja vista que no contexto totalitário e totalizante da indústria cultural, a forma mercadoria tem caráter absoluto.

Portanto, como a sociedade da mercadoria e do equivalente resplandeceu em sua onipresença sobre todas as formas de manifestações artísticas no contexto da industrialização da cultura, as diferenças mais sutis entre a música popular e a música erudita, de cuja relação se poderia realizar uma forma artística bem sucedida, tal como ocorrera na “Fauta Mágica” de Mozart, foram soterradas. Destarte, as duas esferas da música, desde Mozart, vem sendo coercitivamente unificadas e separadas, não para

responder a necessidades estético-sociais, mas, à exigências comerciais. Deste fato, pode se deduzir que, no contexto da indústria cultural, a situação da música popular e da erudita é equânime.

Na medida em que se considerou ao longo deste trabalho de um lado a produção e do outro o consumo das mercadorias como processos mediados pela indústria cultural, a produção foi tomada como um aspecto constituído a partir da análise dos conceitos de padronização e fetiche da mercadoria; por outro lado, o consumo se constitui e se efetiva por meio da análise dos conceitos de pseudo-individação e regressão da audição. O que justifica a pretensão de estudo da música separada em duas esferas que contempla a análise da música e de seus ouvintes.

Embora tenham sido explicitadas e pontuadas as diferenças estruturais da música popular em relação erudita, bem como o modo de audição que cada qual requer, é prudente que se volte a atenção para o fato de que Adorno não dispensa seus esforços críticos para expor suas possíveis inclinações pessoais à música erudita ou à popular, justificando-as com argumentos filosóficos. Enquanto ferrenho crítico da cultura que foi, Adorno provocativamente convida os defensores tanto da música popular quanto da música erudita a se posicionarem.

No entanto, a verdadeira intenção deste trabalho foi percorrer alguns caminhos abertos pelo filósofo alemão em suas investigações em torno da música, que segundo ele, se move em uma contradição aberta, objetivada na música popular e na música erudita.

Referências bibliográficas

Bibliografia Primária

ADORNO, T. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. (Coleção Adorno).

_____. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. *Filosofia da Nova Música*. 3 ed. Trad. Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011. (Coleção Adorno).

_____. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

_____. *O Fetichismo na Música e a Regressão na Audição*. In: ADORNO. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Os pensadores).

_____. *Essays on music*. Editado por R. Leppert. Los Angeles: University of California Press, 2002.

_____. *Palavras e Sinais: modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Sociologia*. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Três estudos sobre Hegel*. Trad.: Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____ e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Ática, 2006.

Bibliografia Secundária

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. 4 ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1. (Obras escolhidas).

BERGSON, H. *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edicoes 70, 1988. (Coleção Textos filosóficos).

BÜRQUER, Peter. *Teoria de vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

_____. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____ e SAFATLE, V. (Orgs). *Ensaio Sobre Música e Filosofia*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (Filosofia passo-a-passo).

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. 6 ed. Trad. Paulo Menezes; com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

- JAY, Martin. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. *As Idéias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- JIMENEZ, M. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. (Série Para Ler).
- KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*. 2 ed. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. 4 ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- _____. *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2008.
- MARCUSE, H. *Cultura e Sociedade*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Izabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. v.1.
- MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v.1.
- MENDES, Gilberto. *Viver sua música: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy*. Santos, SP: Edusp, 2008.
- PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ana Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- STEINERT, H. *Culture Industry*. Translated by Sall-Ann Spencer. Cambridge: Polity Press, 2003.

THOMSON, A. *Compreender Adorno*. Trad. Rogério Bettoni. Petrópolis: Vozes, 2010.

(Série compreender).