

Revisitando o debate sobre o fetichismo na música e a regressão da audição em Theodor W. Adorno

Jean Henrique Costa*

Data de submissão: 21 maio 2012

Data de aprovação: 18 jun. 2012

Resumo

O objetivo deste ensaio é discutir a atualidade do debate sobre o fetichismo na música e a regressão da audição (*Über Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*) em Theodor W. Adorno, visando mostrar alguns contornos da discussão, algumas possibilidades de compreensão do consumo de música popular e os limites impostos, no âmbito da educação musical, pela indústria cultural.

Palavras-Chave: Teoria Crítica. Indústria Cultural. Fetichismo na Música. Regressão da Audição. Theodor W. Adorno.

Abstract

This essay aims to discuss the relevance current of the debate about fetishism in music and the regression of listening (*Über Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*) in the work of Theodor W. Adorno, aiming to show some contours of discussion, some possibilities for understanding the consumption of popular music and the limits imposed, in the context of music education, through the cultural industry.

Key-words: Critical Theory. Cultural Industry. Fetishism in the Music. Regression of Listening. Theodor W. Adorno.

A discussão do texto “O fetichismo na música e a regressão da audição” – *Über Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* (ADORNO, 1991) –, de 1938, embora escrito antes mesmo da *Dialética do Esclarecimento* (1947), expressa muito do entusiasmo criador do debate em torno do projeto adorniano de uma sociologia crítica da música. O escrito é uma contestação ao texto de Benjamim “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Enquanto Benjamim assinalava para as possibilidades

* Doutor em Ciências Sociais. Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN.

abertas advindas das novas tecnologias midiáticas e as conseqüências positivas abertas pela dessacralização da obra de arte, Adorno percebia o seu lado negativo, ou seja, o consumo fetichizado, passivo, regressivo¹.

Adorno (1991) inicia o texto afirmando que as reclamações acerca da decadência do gosto musical são bastante antigas, e que, sempre que a chamada paz musical se mostra perturbada, emerge a expressão “decadência do gosto”. Contudo, para ele, o próprio conceito de gosto está superado, uma vez que a existência de um indivíduo com liberdade de escolha se encontra limitada sob a égide do *Mundo Administrado* (*verwaltete Welt*).

Essas queixas sobre a degeneração do gosto se baseiam em considerações muito sentimentais, acrílicas e saudosistas, que louvam um passado que muito pouco difere do presente. Para Adorno, a realidade produz a ilusão de se desenvolver a partir de cima, mas no fundo, segue sendo o que era² (ADORNO, 1973, p. 42). Além disso, na música a idéia de gosto é ainda mais controversa quando se compreende a lógica da produção da indústria cultural, já que “ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos” (ADORNO, 1991, p. 79). Gostar de algo é quase que idêntico a reconhecê-lo e, nesse mundo de mercadorias padronizadas e racionalizadas – na música ou fora dela –, esse comportamento valorativo torna-se muito questionável.

As críticas adornianas se dirigem à categoria de arte ligeira (popular), em contraposição a uma suposta arte autônoma. Uma preocupação basilar em Adorno reside no caráter de educação que a música séria pode proporcionar aos indivíduos, que, além de ser residual sob o domínio da indústria cultural, não estaria veiculada nos meios de comunicação de massa. Logo, o que a *empíria* vem demonstrando é um quadro infausto: massificação da música ligeira, que além de quase nada (ou pouco) educar, fortemente contribui para desviar a atenção do público das contradições estruturais da realidade. Como inferência mais genérica, pode-se dizer que “ao invés de entreter, parece que tal música [ligeira] contribui ainda mais para o emudecimento dos homens, para a morte da linguagem como expressão, para a incapacidade de comunicação” (ADORNO, 1991, p. 80).

¹ “Yo subrayaba la problemática de la industria de la cultura y las actitudes correspondientes, mientras que Benjamin, a mi juicio, trataba de ‘salvar’ con demasiada insistencia esa problemática esfera” (ADORNO, 1973, p. 111).

² La realidad produce la ilusión de desarrollarse desde arriba y en el fondo sigue siendo lo que era” (ADORNO, 1973, p. 42).

Mas, de fato, o que significa música popular (ligeira) para Theodor W. Adorno? O que define a música séria, ou seja, aquilo que foge ao padrão da indústria cultural?

Adorno, em colaboração de George Simpson no início da década de 1940 – mais especificamente entre 40 e 41 –, termina o seu escrito *Sobre Música Popular (On Popular Music)*, avançando na discussão acerca do fetichismo na música e a regressão da audição. Para eles, a música costuma ser diferenciada, com frequência, a partir de distinções de níveis (qualidade). Essa diferença é tão aceita que cada um mede o valor de cada tipo de música como totalmente independente da outra. Adorno não concorda com tal classificação e afirma que o fator decisivo na diferenciação entre *música séria* e *música popular* deve ser o conceito de “*estandardização*” (padronização). Através deste critério pode ser alcançada uma distinção concreta e mais precisa. Assim sendo, a estrutura da música popular (ligeira) é uma estrutura padronizada, até mesmo quando se tenta desviar desse padrão, de tal modo que nesse modelo de música ligeira até mesmo os detalhes são padronizados, através dos chamados *break*, *blue chords*, *dirty notes*.

Toda a estrutura da música popular é estandardizada, mesmo quando se busca desviar-se disso. A estandardização se estende dos traços mais genéricos até os mais específicos. Muito conhecida é a regra de que o *chorus* [a parte temática] consiste em trinta e dois compassos e que a sua amplitude é limitada a uma oitava e uma nota. 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. Esse esquema enfatiza os mais primitivos fatos harmônicos, não importa o que tenha intervindo em termos de harmonia. Complicações não têm conseqüências. Esse inexorável procedimento garante que, não importa que aberrações ocorram, o hit acabará conduzindo tudo de volta para a mesma experiência familiar, e que nada de fundamentalmente novo será introduzido (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 116-117).

Por sua vez, com a música séria ocorre o contrário. “Cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca, consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical³” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 117).

³ “Por exemplo, na introdução do primeiro movimento da Sétima sinfonia, de Beethoven, o segundo tema (em dó maior) só alcança o seu verdadeiro significado a partir do contexto. Somente através do todo é que ele adquire a sua peculiar qualidade lírica e expressiva, isto

Prontamente, cada detalhe está conexo com o todo e o todo só adquire sua expressão com a conexidade dos detalhes, sempre indispensáveis. Assim, é a totalidade concreta da peça quem domina. Na música ligeira o sentido da totalidade da peça não é afetado caso algum detalhe seja alterado, uma vez que toda a estrutura musical não passa de um automatismo. Os detalhes são substituíveis, à maneira de uma engrenagem de máquina.

Outra diferença geralmente colocada, e também insuficiente, tem sido o critério da complexidade da peça musical. “Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de jazz”, bem como, “os largos intervalos de numerosos *bits* como *Deep Purple* ou *Sunrise Serenade* são *per se* mais difíceis de seguir que a maioria das melodias de, por exemplo, Haydn” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 120). Neste sentido, da mesma forma que a diferença de nível não pode figurar como critério de distinção, a complexidade igualmente não define o valor de uma peça musical.

De tal modo, para Adorno, a sumária diferença entre a natureza das peças musicais reside no fato de que, na música séria em geral (*vale salientar que também existe uma parte da música séria submetida à indústria cultural*), o detalhe contém o “Todo”. Na música popular a relação é meramente acidental. Nesta, o *Todo* não é alterado pelo evento individual.

Essa música ligeira como elemento do fetichismo e da audição regressiva revela traços básicos definidores de sua condição padronizada. Primeiramente, a divisão do trabalho existente entre compositor, harmonizador e arranjador simula algo quase industrial, no qual ocorre uma divisão de funções e sua posterior montagem do produto.

Em segundo lugar, a imitação é outra condição basal dessas músicas de sucesso. Por estarem submetidas à lei do valor de troca, estão logicamente imbuídas num mercado competitivo, portanto, nada mais natural que um *hit* de sucesso busque copiar a fórmula de sucesso de outro.

Uma terceira característica é dada pela inserção da música ligeira no mercado fonográfico, através do que Adorno e Simpson (1994, p. 125) chamaram de *plugging*, ou seja, a repetição incessante de um *hit* particular de modo a torná-lo um sucesso reconhecível. Ampliando essa noção, “a promoção pelo *plugging* almeja quebrar a resistência ao musicalmente sempre-igual ou idêntico, fechando, por assim dizer, as vias de fuga ao sempre-igual”.

é, uma construção inteiramente contrastante com o caráter como que de *cantus firmus* do primeiro tema. Tomado isoladamente, o segundo tema seria reduzido à insignificância” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 117).

Na mesma mão, a música que se propõe ao sucesso também deve apresentar certo *glamour*, ou seja, ter caráter de *show*, de entretenimento. Esse *glamour* de certa forma leva a um comportamento infantil, já que a representação do divertimento é buscada para relaxar do esforço, do trabalho, enfim, fuga do mundo da responsabilidade.

Evidentemente, o caráter empresarial da música ligeira também não foi deixado de lado na análise adorniana. Percebe-se que a música ligeira pertence a determinados grupos e, deste modo, também faz parte do circuito geral do valor. Daí que, adotando-se de forma competente as fórmulas mencionadas anteriormente, “desde que o material preencha requisitos mínimos, qualquer canção pode ser promovida e transformada num sucesso, se houver uma adequada conexão entre gravadoras, nomes de conjuntos musicais, estações de rádio e filmes” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 125).

Como seqüela de toda essa estrutura promocional, surge a expressão *regressão da audição*, podendo ser mais bem entendida através do adágio que diz: “se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir” (ADORNO, 1991, p. 80). A audição regressiva é encontrada, pois, no ouvinte que não deseja pensar no *Todo*.

O ouvinte regredido torna-se um consumidor passivo, mero comprador de músicas que proporcionam o prazer imediato. Crochík (2008) enfatiza esse aspecto ao mostrar que a música era, e ainda hoje é, vista como um mero meio de entretenimento, sem nenhuma implicação política, dimensão que Adorno muito lhe atribuiu.

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada [...] De vez em quando se ouvirá a opinião de que o jazz é sumamente agradável num baile e horrível de ouvir (ADORNO, 1991, p. 96).

A música sob o domínio da indústria cultural possibilita um prazer superficial que rejeita no prazer a própria noção de prazer, pois as músicas de sucesso, variantes da indústria do entretenimento, impedem qualquer avanço crítico-intelectual. Para Adorno o que regride de fato é a possibilidade de se chegar a um outro conhecimento consciente sobre música, ou seja, a liberdade de escolha frente à outra música oposta a estandardização.

Como exemplo, Adorno realizou, em 1938, um estudo do então consagrado programa de educação musical clássica pelo rádio, o *The NBC Music Appreciation Hour Conducted by Walter Damrosch* (CARONE, 2003). O artigo de Adorno, intitulado *The analytical study of the NBC Music Appreciation Hour*, na época, não agradou ninguém, segundo apreciação contida em Carone (2003). Por quê? Justamente porque “atacava um programa educativo, aparentemente sem fins comerciais e não lucrativo, promovido pela rede para pessoas em idade escolar [...] que não podiam ter o privilégio de freqüentar as grandes salas de concertos” (CARONE, 2003, p. 478).

De acordo com Carone, Adorno argumentou que o programa de rádio falhava em transmitir uma verdadeira experiência musical, já que era pautado numa *estética do efeito*, que reduzia a apreciação musical ao prazer ou à diversão derivados da audição. Embora o conceito de indústria cultural ainda não tivesse sido formulado na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno já percebera o caráter pré-digerido da filosofia do Programa. Este foi o ponto principal da crítica de Adorno ao programa de educação musical pelo rádio: “se o efeito é o propósito da música séria, então a ‘boa música’ é aquela que satisfaz o ouvinte e nada exige dele” (CARONE, 2003, p. 486-487).

A popular *Hora de Damrosch*, que era seguida com muita atenção por seu aporte não comercial e que pretendia promover a educação musical, defendia falsas informações sobre a música e uma imagem absolutamente distorcida desta [ADORNO, 1973, p. 121, tradução nossa]⁴.

Quatro inferências do estudo podem ser ilustrativas dessa crítica ao programa da NBC. A primeira mostrou que a noção de apreciação consistia na ideia do efeito sobre o ouvinte, interpretada em termos de prazer ou diversão. Esses princípios são, todavia, termos emprestados da indústria do entretenimento e, em si, são superficiais e não conduzem a uma concreta experiência musical. Para Adorno, a noção de “*apreciação*”, como empregada pela *The Music Appreciation Hour*, baseava-se na ideia de efeitos da música sobre o ouvinte, interpretada em termos de “prazer” e “diversão”. Estes princípios fortemente levam a distorções de sentido musical, pelo menos se são tratados da forma como a *Hora de Damrosch* lidava com eles⁵.

⁴ “[...] la popular Hora de Damrosch, que era seguida con mucha atención por su aporte no comercial y que pretendía promover la educación musical, defendía falsas informaciones sobre la música y una imagen absolutamente distorsionada de esta” (ADORNO, 1973, p. 121).

⁵ “The notion of ‘appreciation’, as employed by the Music Appreciation Hour, is based upon the idea of music’s effect upon the listener, interpreted in terms of ‘pleasure’ or even ‘fun’. These principles, borrowed from the sphere of commercialized entertainment, and

A segunda inferência demonstrou que a filosofia do Programa confundia reconhecimento com compreensão musical. Embora Adorno alerte que o reconhecimento seja necessário ao entendimento musical, não se trata de coisas idênticas. Para ele, o que ocorria no Programa era o fetichismo da propriedade do conhecimento musical. Segundo afirma, a filosofia do *The Music Appreciation Hour* concebia a diversão proporcionada pela música como sendo praticamente idêntica a compreensão. Embora o reconhecimento possa contribuir para a compreensão musical, de modo algum isto é, por si só, um processo idêntico. Caso contrário, qualquer coisa profundamente nova seria excluída a priori⁶. Diante disso, a música reconhecida se tornava uma propriedade daquele ouvinte *expert* em termos de estoque musical.

Como terceira advertência, Adorno apontou que a estrutura desse tipo de educação musical promovia um certo culto de pessoas em vez de uma compreensão concreta da experiência musical, o que terminava por aumentar o prestígio da NBC. A estrutura autoritária deste tipo de educação musical promovia um culto de pessoas em vez de uma compreensão dos fatos. Assim, havia a promoção do nome do Dr. Damrosch, cuja autoridade foi um meio de aumentar o prestígio da NBC com os ouvintes do *The Music Appreciation Hour*. Estas características do Programa praticamente produziam uma pseudo-cultura musical: o apreciador ideal de música, do ponto de vista da *Hora*, seria um *Babbitt*⁷ [“referência ao personagem George Babbitt, de Sinclair Lewis, que simboliza a mediocridade cultural do homem norte-americano”⁸].

Por fim, a cultura pseudomusical do *Hour* se tornava mais marcante através das técnicas mecânicas de ensino por meio do efeito do

shallow in themselves, lead, even if excusable as pedagogically expedient in inducing people to listen, to distortions of musical sense and cultural absurdities, at least if they are handled in the way the Hour handles them” (ADORNO, 1994, p. 352).

⁶ “The Music Appreciation Hour conceives of ‘fun’ one gets out music as being practically identical with recognition. Although recognition may contribute to musical understanding, it is by no means alone identical with such understanding. Otherwise anything profoundly new would be excluded a priori. Actually, what occurs in the Hour is a shifting of the ‘fun’ from a life-relationship with music, to a fetishism of ownership of musical knowledge by rote” (ADORNO, 1994, p. 352).

⁷ “The authoritarian structure of this type of musical education, promotes a cult of persons instead of an understanding of facts. In the first place, there is the name of Dr. Damrosch himself, whose authority, at the same time, is a means of enhancing the prestige of NBC with the listeners in the Hour. The actual measuring rod for musical personalities in the Hour is success. The conformist attitude of veneration for the successful is closely allied, in musical matters, with a profoundly reactionary attitude. These features of the Hour virtually produce a musical pseudo-culture: the ideal music appreciator, from the viewpoint of the Hour, would be a musical Babbitt” (ADORNO, 1994, p. 353).

⁸ (CARONE, 2003, p. 491).

reconhecimento. Ao invés de promover uma compreensão real da música, apenas se disseminavam informações mecânicas sobre a música. A tendência em direção a pseudo-cultura musical se tornava mais marcante no ponto exato onde a *The Music Appreciation Hour* aparentemente tentava “ativar” seus ouvintes, ou seja, nos testes que eram utilizados pelo Programa. Estes testes utilizavam técnicas mecânicas de aprendizagem. Não eram aplicáveis aos fenômenos concretos de escuta⁹.

Deste modo, a conclusão do estudo de Adorno revelou que, embora o Programa não aparecesse como um negócio em sentido aberto, ainda assim possuía as marcas da indústria do entretenimento, já que a intenção educativa tinha sido sabotada por uma intenção comercial não confessa: vender música clássica, além de comercializar a imagem da NBC (CARONE, 2003). Tratava-se aí do interesse no desinteresse.

É conveniente apontar que em Adorno não há um excesso de má vontade para com a música ligeira; nem tampouco apego valorativo pela música séria. Em nenhuma das duas categorias ocorre juízo de valor. Para ele, a modificação de função atinge todos os tipos de música e não somente a ligeira. Nesse sentido, Adorno argumenta que uma parte da música séria se tornou independente do consumo, enquanto que o resto desta mesma música séria também foi submetida à lei do consumo. Segundo afirma, “ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música ‘clássica’ oficial e da música ligeira” (ADORNO, 1991, p. 84).

Retomando o fio condutor da discussão, com a regressão da audição, abre-se um caminho mais dilatado para a indústria cultural, produtora do ouvido regredido e indutora de mais regressão. O fetichismo musical escancarado pela indústria cultural passa, então, a mostrar suas conseqüências. Por exemplo, uma delas é a valorização pública dada às vozes dos cantores. Para Adorno (1991), em outros tempos, *exigia-se dos cantores alto virtuosismo técnico*. Hoje, ter boa voz e ser cantor já é *modus operandi* do sucesso. Esqueceu-se que a voz é, na música, apenas um de seus elementos materiais, uma parte da peça. “Agora exalta-se o material em si mesmo, destituído de qualquer função” (ADORNO, 1991, p. 85).

⁹ “The tendency toward musical pseudo-culture becomes most striking at the very point where the Music Appreciation Hour apparently tries to ‘activate’ its listeners: in the tests that are appended to each worksheet. These employ a mechanical technique, are not applicable to concrete listening phenomena but only to the instruction given by the teacher, and are, as a whole, fit to promote only highly questionable information about music and not actual musical understanding” (ADORNO, 1994, p. 353).

Logo, o fetichismo na música pode literalmente ser entendido como o fetichismo da mercadoria, da mesma maneira que Marx o descreveu em *O Capital*. Para Marx (1983), o fetichismo da mercadoria ocorre quando “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens” (MARX, 1983, p. 71). Em Adorno (1991, p. 87), por sua vez, “o consumidor ‘fabricou’ literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele”.

Daí que Adorno é enfático ao desvendar que a música atual é dominada pela sua característica de mercadoria, sendo inclusive utilizada como instrumento para a propaganda comercial de outras mercadorias. Essa coisificação da música torna os ouvidos dóceis aos caprichos de um mercado nada preocupado com a condição de regressão da audição. O consumidor é, pois, pré-fabricado pela indústria cultural. Ouve-se a música conforme toda a esquematização já pré-estabelecida. Formas de resistências são anuladas pelas estratégias comerciais, já que a fetichização musical dificilmente seria “possível se houvesse resistência por parte do público, se os ouvintes ainda fossem capazes de romper, com suas exigências, as barreiras que delimitam o que o mercado lhes oferece” (ADORNO, 1991, p. 93).

Adorno, contudo, não caminha no sentido de observar um nexo causal entre as músicas de sucesso e seus efeitos sobre os ouvintes. Todavia, coerente para com a afirmação que os indivíduos já não estão *em si*, assevera dizer que a idéia de um *ouvinte atualmente influenciado* se tornou vaga. Quem não está em si mesmo também não pode ser influenciado integralmente.

Essa situação de fetichismo na música e regressão da audição contribui com o estado de enfermidade conservadora do público. Praticamente nessa conjuntura se torna intrincado pensar para além dessa *situação infantil geral*. Adorno insiste numa argumentação que é bastante limitada em muitos de seus críticos: “os ouvintes e consumidores em geral precisam e exigem exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente”. Adorno em momento algum está sendo determinista quanto ao peso dos arranjos institucionais. Apenas está colocando que o “caráter fetichista da música produz, através da identificação dos ouvintes com os fetiches lançados no mercado, o seu próprio mascaramento” (ADORNO, 1991, p. 95). Trata-se de uma dominação perspicaz na qual o dominado entra no esquema da indústria cultural e não deseja mais sair. Por duas razões: 1ª. Dificuldade estrutural de saída do cerco sistêmico e crescente da indústria cultural; 2ª. Mesmo tomando consciência, não quer admitir que seja uma

espécie de receptáculo. Assim, permanece como um elemento a mais no engodo das massas.

Todo esse esquematismo pode ser identificado pela produção musical de massa que, como substância, fortemente corrobora com o ouvinte regredido e sua condição de infantilidade. Contudo, mesmo esse ouvido regredido ao consumir a música ligeira não o faz com a consciência tão tranqüila. Conforme Adorno (1991, p. 99), a ambivalência dos ouvintes pacientes da regressão encontra a sua fórmula no seguinte fato: “toda vez que tentam libertar-se do estado passivo de consumidores sob coação e procuram tornar-se ‘ativos’, caem na pseudo-atividade”. Em outras palavras, são ainda mais iludidos. Todavia, e essa é uma observação importante que Adorno nos oferece, “mesmo na renúncia à própria liberdade não se tem consciência tranqüila: ao mesmo tempo que sentem prazer, no fundo as pessoas percebem-se traidoras de uma possibilidade melhor” (ADORNO, 1991, p. 102).

Esse movimento de produção musical com caráter estandardizado causa certo desconforto ao ouvido regredido mais atento, já que algo que ontem o encantava agora deve causar repúdio. Segundo avalia, esse ouvinte gostaria de ridicularizar aquilo que ontem mesmo o agradava, mas não o faz por razões de bloqueio estrutural e pela negação de sua própria sujeição. É como se ele quisesse se vingar “*a posteriori* deste falso encantamento” (ADORNO, 1991, p. 102). Como justificativa para a permanência na audição regressiva, redime-se pela alegação que “nela o caráter da ‘aura’ da obra de arte, os elementos de sua auréola ou aparência externa cedem em favor do puramente lúdico” (ADORNO, 1991, p. 102).

Nesse íterim, um elemento paradoxal surge: para uma música ligeira fazer sucesso ela precisa conter traços que a diferencie das demais, mas, ao mesmo tempo, deve conter ainda o completo esquematismo das demais canções. Em outras palavras: deve ser igual e diferente concomitantemente. Eis aí uma situação embaraçada para os *managers* do entretenimento de massa. Adorno e Simpson ilustram que uma audição mais atenta das músicas estandardizadas poderia ser a condenação de seu sucesso, já que o ouvinte logo se cansaria delas. Por outro lado, se não se presta atenção, a canção não pode ser vendida. “Isso em parte explica o esforço constantemente renovado de limpar do mercado seus novos produtos, de afugentá-los para os seus túmulos; e, depois, repetir a manobra infanticida sempre de novo” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 137).

Morin (1967, p. 30) esclarece oportunamente esse antagonismo mercadológico: a indústria cultural deve vencer, pois, constantemente, uma contradição fundamental entre suas estruturas burocratizadas-

estandardizadas e a originalidade do produto que ela deve fornecer¹⁰. Logo, como saída e desenlace desse antagonismo entre o diferente e o igual coexistentes na música, ocorre a *pseudoindivduação*, isto é, a envoltura da produção cultural de massa com a falsa idéia da livre-escolha. A padronização dos *hits* musicais “mantém os usuários enquadrados, por assim dizer escutando por eles. A pseudoindivduação, por sua vez, os mantém enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles, ‘pre-digerido’” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 123). A pseudoindivduação diferencia algo que, em si, já é indiferenciado. Busca dizer que os indivíduos são livres para escolher o que, na verdade, já está escolhido previamente.

Como já alertado, não é que a indústria cultural impere determinando o que se deve ouvir ou não. Trata-se de uma dominação muito arguta, na qual o próprio dominado pouco consegue sua libertação; e também, mesmo na tomada de consciência, não deseja sair.

Sumariando, para Adorno e Simpson (1994, p. 130), o “princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito”. A transformação da repetição em reconhecimento e do reconhecimento em aceitação é uma equação doce para a consciência reificada. Adorno e Simpson mostram, então, os componentes que estão envolvidos na aceitação das massas. Em primeiro lugar, ao ouvir uma música ligeira de sucesso ocorre uma vaga recordação que diz: - “*eu devo ter ouvido isso em algum lugar*”. Todo esse crescente processo de estandardização provoca essa vaga recordação. Num segundo momento, ocorre a identificação efetiva que diz: - “*é isso!*”. Surge, então, o repentino reconhecimento após o avançar da música, uma vez que é difícil recordar *hits* tão parecidos logo nos primeiros acordes. Num terceiro instante ocorre a subsunção por rotulação: a interpretação da experiência do “*é isso!*”. Esse é o elemento crucial do reconhecimento. No momento em que o indivíduo reconhece o *hit*, ele sente segurança de estar entre muitos e acompanha a multidão de todos aqueles que ouviram a canção. O momento seguinte é o da autorreflexão do ato de reconhecer: “*Oh, eu sei disso; isso faz parte de mim*”. Essa transformação da experiência em objeto torna-a mais objeto de propriedade do que nunca – o fato de que, por se reconhecer uma peça de música, se tenha comando sobre ela e se possa reproduzi-la a partir de sua própria memória. Por fim, ocorre a transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto: “*Isso é bom mesmo!*”. “Essa é a tendência de

¹⁰ “la industria cultural debe vencer pues, constantemente, una contradicción fundamental entre sus estructuras burocratizadas-standardizadas y la originalidad del producto que ella debe suministrar” (MORIN, 1967, p. 30).

transferir a gratificação da propriedade para o próprio objeto e atribuir a ele, em termos de gosto, de preferência ou qualidade objetiva, o prazer da posse que se tenha alcançado” (ADORNO; SIMPSON, 1994, p. 134).

Essas etapas expressam os processos de aceitação da música sob o prisma da indústria cultural. Visam a produção de uma concordância (embora seja importante salientar que a padronização por si mesma não implica necessariamente em desindividuação¹¹). Como coroação, nascem e renascem essencialmente músicas produzidas quase que industrialmente. Enfim, o *dever* educacional da música é deixado de lado antes mesmo de sua concepção inicial. Tudo já está previamente esquematizado. Uma desejável emancipação crítica do indivíduo é abandonada nos simples atos de *consumir* e *ouvir*.

Em suas *Notas de Literatura*, mais especificamente no texto “*Lírica e Sociedade*”, Adorno aponta que o teor de um poema – da arte em geral – não é a simples demonstração de emoções, experiências individuais e sensações subjetivas. “Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal” (ADORNO, 2003, p. 66). Para Adorno, a arte não pode ser reduzida ao domínio do irracionalismo, do mero subjetivismo. Tal concepção seria similar às estratégias da indústria cultural, já que nela permaneceria a consciência reificada (ZUIN; PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2001). A concepção adorniana de arte – aquela que busca escapar da produção da indústria cultural – reside em sua universalidade, essencialmente social, capaz de apresentar a “voz da humanidade” através da construção estética. Para ele, a arte, ao invés de ser mera exposição de palavras e emoções, tem de “estabelecer, em vez disso, como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte; mostrar em que a obra de arte lhe obedece e em que a ultrapassa” (ADORNO, 2003, p. 67). A arte deve “falar”, pois, o que a ideologia silencia. Não pode ser algo puramente individual. Para Adorno, o caráter social da arte deve mostrar, para além de sua individualidade estética, o anúncio de uma situação diferente; deve possibilitar uma reação à coisificação do homem e do mundo. Segundo mostram Zuin, Pucci e Ramos-de-Oliveira (2001, p. 44), em Adorno não se trata de uma arte pura, mas sim, uma “arte como escritura da história, lembrança de uma possibilidade de liberdade e promessa de uma futura libertação”.

¹¹ “[...] la estandarización por sí misma no entraña necesariamente la desindividualización” (MORIN, 1967, p. 39).

Freitas (2008), também ancorada no pensamento adorniano, afirma que o caráter fetichista da arte séria é necessário – expresso pelo preceito da arte pela arte (*l'art pour l'art*) –, uma vez que assegura o seu princípio antissocial e assegura o desprezo por normas e códigos pré-estabelecidos. Por outro lado, paradoxalmente, Adorno recusa a idéia da arte pela arte, dizendo que esta esteriliza o seu potencial crítico. A arte possui, então, um forte vínculo com a sociedade, mas não aquele estabelecido “pela sua funcionalidade social, e sim devido ao fato de que a dinâmica histórica da relação entre os homens [...] reflete-se nos problemas inerentes das formas da arte contemporânea” (FREITAS, 2008, p. 25). Assim, a arte se afasta e se aproxima da sociedade para, deste modo, fazer falar o seu sigilo. Como está expresso na *Teoria Estética*, “a arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico” (ADORNO, 2006b, p. 15); ou seja: “a arte é o para si e não o é” (ADORNO, 2006b, p. 17).

A arte só pode pretender ser válida se carregar implicitamente uma crítica às condições de produção, e se se recorda a distância privilegiada que ela guarda dessas condições, esse valor se invalida instantaneamente. Inversamente, a arte só pode ser autêntica se reconhece, silenciosamente, o quão profundamente está comprometida com aquilo a que se opõe; mas, ao levar essa lógica muito longe, enfraquece precisamente a sua autenticidade (EAGLETON, 1993, p. 253).

Por conseguinte, conforme nos enfatiza Terry Eagleton (1993, p. 255), a arte é, “ao mesmo tempo um *ser-para-si* e um *ser-para-a-sociedade*”. Deste fundamento básico os produtos da indústria cultural, sobretudo os mais massificados, padronizados e racionalizados, distinguem-se radicalmente. Perpetram exatamente o oposto, ou seja, aproximam-se da sociedade para, em seguida, silenciá-la.

Novamente de acordo com Zuin, Pucci e Ramos-de-Oliveira, a teoria estética adorniana vem mostrar que as obras de arte, além de despertarem o belo e o êxtase, devem provocar igualmente o espanto, a dor, a esperança e a negação. “Impressionam nossa sensibilidade e pressionam nossa racionalidade” (2001, p. 95). Deve haver, assim, um momento mimético no conceitual e um momento racional na arte. Na leitura dos autores, nem a filosofia deve ser estetizada, nem a arte se racionalizar. A experiência estética é, por conseguinte, a tensão entre esses dois pólos. Há na *Dialética Negativa* uma passagem sinóptica dessa tensão:

Arte e filosofia não têm o seu elemento comum na forma ou no procedimento configurador, mas em um modo de comportamento que proíbe a pseudomorfose. As duas permanecem incessantemente fiéis ao seu próprio teor através de sua oposição; a arte, na medida em que se enrijece contras as suas significações; a filosofia, na medida em que não se atém a nenhuma imediatidade (ADORNO, 2009, p. 21-22).

Essa perspectiva renovadora de Adorno é observada na *Teoria Estética*, obra publicada postumamente em 1971, no qual, em um contexto marcado por conflitos, a arte pode interiorizá-los e elaborá-los como experiência estética, e, ao provocar perturbações e transtornos de percepção, mostrar condições de percepção de uma realidade conflituosa (GINZBURG, 2003). A música pode *ser e ter* essa possibilidade de expressão de uma estética crítica, não plenamente a música ligeira, mas a música que permite uma experiência musical distinta do mero relaxamento e da pueril diversão.

No tocante ao elemento diversão, atualmente tudo – no sentido de entretenimento, prazer, etc. – é colocado pelos apologistas da indústria cultural, menos o fato que seria possível “que inesperadamente a situação [de dominação] se modificasse, se um dia a arte, de mãos dadas com a sociedade, abandonasse a rotina do sempre igual”. (ADORNO, 1991, p. 104). Para essa possibilidade a sociedade criou a música, não efetivamente a da indústria cultural, mas a música que resiste a audição regressiva.

A música séria possui uma *potencialidade crítica*, na medida em que pode ser expressão do sofrimento humano diante do *Mundo Administrado*. Contudo, a música ligeira, além de ser muito fortemente distração, contribui potencialmente para a regressão da capacidade de perceber algo além do imediato.

Para Adorno (2006a), na seleção de textos reunidos em *Educação e Emancipação*, mais especificamente no texto homônimo, vivemos numa época de educação não-emancipadora, mais voltada para a manutenção das instituições do que para a busca da formação de indivíduos autônomos. Essa condição não-emancipadora, chamada por Adorno de semiformação¹², compreende-se, nas palavras de Zuin (2001, p. 10), pela tentativa de oferecimento de uma formação educacional que se camufla da real condição de emancipação dos indivíduos quando, adversamente, “contribui

¹² De acordo com Gruschka (2008), “a expressão semiformação foi cunhada modernamente no ano de nascimento de Adorno – 1903 pelo neohumanista Friedrich Paulsen, no livro *Halbbildung*. Significava o indigesto conteúdo da escola secundária, que massacrava os alunos”. Em Adorno a expressão adquire um sentido mais largo, ou seja, de adaptação acrítica – embora potencialmente competente – ao mundo social. Para Adorno, “el seudoculto se dedica a la conservación de sí en sí mismo” (1966, p. 194).

decisivamente tanto para a reprodução da miséria espiritual como para a manutenção da barbárie social. E o contexto social no qual a barbárie é continuamente reiterada é o da indústria cultural hegemônica”. De acordo com Bárbara Freitag (1989, p. 64) a “semieducação representa a educação deturpada, massificada, transformada em mercadoria”. Logo, as massas são semiformadas afirmativamente para a confirmação da reprodução do vigente, para a perpetuação de um mundo da adaptação (MAAR, 2003).

Bahia (2004, p. 125) é bem direto ao afirmar que “não se pode confundir escolaridade com capacidade de compreensão do mundo¹³”, já que a escolaridade nos termos dessa educação semiformadora mais confunde do que esclarece. A semicultura é, pois, semiformação cultural que deforma e que limita o indivíduo, trazendo obstáculos à uma formação crítica (ZUIN; PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2001).

Assume-se, deste modo, seguindo o projeto teórico adorniano, a tese da necessidade da educação como um estado de consciência crítica ao *status quo*, capaz de pensar em suas contradições e imaginar algo *para além* dessa situação¹⁴. Reforçando com a sinopse de Silva (2009), a educação em Adorno é uma educação negativa no confronto com a realidade: educação para a crítica, para a contradição e para a resistência. Daí que a emancipação não pode ser tratada como uma categoria vazia, capaz de elevar o indivíduo a um mundo que não existe em concretude. Trata-se, aliás, da formação de um sujeito que, além de *saber jogar, conhece as regras do jogo*. Para Adorno, deve-se alertar aos homens o caráter de sua ilusão permanente, “pois hoje em dia o mecanismo da ausência de emancipação é o *mundus vult decipi* em âmbito planetário, de que o mundo quer ser enganado” (ADORNO, 2006a, p. 183).

A educação autêntica em Adorno tem um duplo sentido: adaptação, mas também um estado de crítica, um momento de possibilidade de autonomia. Nele, a educação verdadeira, ou seja, aquela que difere da semiformação ou semicultura, é, sumariamente o mesmo que emancipação. Portanto, não se trata de pensar o conceito de emancipação como uma

¹³ “Um pensamento conservador poderia aduzir que a difusão da indústria cultural só se verifica no meio dos iletrados, como se os poderosos estivessem isentos do contato com os produtos semiculturais. Ledo engano” (ZUIN; PUCCI; RAMOS-DE-OLIVEIRA, 2001, p. 63).

¹⁴ Um esclarecimento deve ser posto, baseado no pensamento adorniano problematizado por Freitag: “Obviamente, uma educação autêntica que preservasse seu caráter crítico e sua função, ao mesmo tempo libertadora e repressora, não poderia, por si só, romper com essas estruturas objetivadas que se opõem de forma implacável ao indivíduo” (FREITAG, 1989, p. 65). No entanto, uma educação autêntica, ainda que tenha um sentido, ora elitista, ora utópico, já é um requisito para se pensar e refletir sobre o avanço da semi-cultura, da semi-formação.

categoria estática, mas sim, como um *vir-a-ser*, já que é preciso ver efetivamente as enormes dificuldades que se opõem ao conceito na atual organização do mundo e, também, não ser possível pensar num indivíduo existindo na sociedade simplesmente conforme suas próprias determinações. Mesmo este suposto homem emancipado permanece arriscado a se tornar não emancipado, uma vez que qualquer tentativa de crítica é submetida a resistências. Segundo Zuin (2001, p. 11), “dificulta-se a sobrevivência do pensamento crítico numa sociedade em que os indivíduos se transformam em ‘caixas de ressonância’”.

Fechando esta reflexão, para Adorno (2006a), os defensores do *status quo* procurarão sempre demonstrar que essa emancipação está superada; é utópica. Quem se habilita a demonstrar o contrário? Quem se habilita a ilustrar uma nova música ou um outro uso para a indústria cultural? Fica esta provocação como desfecho.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006a.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006b.

_____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. Analytical study of the NBC “Music Appreciation Hour”. *The Musical Quarterly*, vol. 78, n. 2, p. 325-377, 1994.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Textos escolhidos*. Tradução de Zejko Loparic et alli. 5. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1991 (Coleção Os Pensadores, 16).

_____. *Consignas*. Traducción de Ramón Bilbao. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

_____. Teoría de la pseudocultura. In: ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Sociológica*. Traducción de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid: Taurus Ediciones, 1966.

- _____; SIMPSON, G. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n° 54).
- BAHIA, Ricardo. *Das luzes à desilusão: o conceito de indústria cultural em Adorno e Horkheimer*. Belo Horizonte: Autêntica/FCH-FUMEC, 2004.
- CARONE, Iray. Adorno e a educação musical pelo rádio. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 477-493, ago. 2003.
- CROCHÍK, José Leon. T. W. Adorno e a psicologia social. *Psicologia & Sociedade*, 20(2), p. 297-305, 2008.
- EAGLETON, Terry. A arte depois de Auschwitz: Theodor Adorno. In: _____. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FREITAG, Bárbara. *Política educacional e indústria cultural*. 2. ed. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1989.
- FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *ALEA*, v. 5, n. 1, p. 61-69, jan/jun. 2003.
- GRUSCHKA, Andréas. Escola, didática e indústria cultural. In: DURÃO, Fábio A.; ZUIN, Antonio; VAZ, Alexandre F. (orgs.). *A indústria cultural hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MAAR, Wolfgang Leo. Adorno, semiformação e educação. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, n. 83, p. 459-476, ago. 2003.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Vol. 1, livro primeiro. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MORIN, Edgar. La industria cultural. In: ADORNO, Theodor W; MORIN, Edgar. *La industria cultural*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1967.
- SILVA, Paulo Lucas da. Sobre educação, cultura e humanidade em Adorno. *Trilhas Filosóficas*, UERN, ano II, n. 1, jan./jun. 2009.
- ZUIN, Antonio Álvaro Soares. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. *Cadernos Cedex*, ano XXI, n. 54, p. 09-18, ago. 2001.

ZUIN, Antonio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton. *Adorno: o poder educativo do pensador crítico*. 3^a ed. Petrópolis: Vozes, 2001.