

Jéssica Raquel Rodeguero Stefanuto

**Fetichismo na Música: do conceito adorniano à reflexão sobre
(im)possibilidades formativas.**

Araraquara

Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar – Mestrado

UNESP

2014

Jéssica Raquel Rodeguero Stefanuto

**Fetichismo na Música: do conceito adorniano à reflexão sobre
(im)possibilidades formativas.**

Dissertação apresentada à banca examinadora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação Escolar, sob orientação do prof. Dr. Ari Fernando Maia.

Araraquara

Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar

UNESP

2014

RESUMO

O presente trabalho pretende discutir o conceito de fetichismo na música de T. W. Adorno considerando que ele pode auxiliar no desenvolvimento de uma educação musical crítica e emancipatória. As principais referências são suas obras de crítica musical, mas se buscará também uma atualização do pensamento do autor frente à nova configuração histórica atual. Para Adorno a crítica ao fetichismo na música vai além da discussão acerca da Indústria Cultural, remetendo ao contexto sacrificial e ritualístico presente no surgimento da música e às características do processo de racionalização e desencantamento do mundo que, na modernidade, se refletem nela. Tal conceito apresenta-se, na obra adorniana, em três âmbitos intimamente relacionados: o âmbito da música séria e da estética musical, incluindo as dimensões técnica, da produção e da execução; o âmbito social incluindo as funções e utilidades que os variados estilos musicais vêm assumindo ao longo do tempo, e o âmbito subjetivo, incluindo uma discussão sobre a relação que os ouvintes estabelecem com as mais variadas produções musicais. A semiformação dominante no campo musical torna necessário pensar a educação em sua dupla dimensão, tanto adaptativa como crítica, mas ressaltando esta última e os limites impostos pela indústria cultural musical para a formação.

Palavras chave: T. W. Adorno, filosofia da música, fetichismo na música, regressão da audição, semiformação, educação musical.

ABSTRACT

This thesis discusses T. W. Adorno's concept of fetishism in music considering his relevance to develop a critical and emancipatory musical education. The main references are his works on musical criticism, but it also seeks an update of the author's thinking ahead to the new current historical setting. The Adorno's critique of fetishism in music goes beyond the discussion of Cultural Industry, referring to the sacrificial and ritualistic context in the emergence of the music and the characteristics of rationalization and disenchantment of the world that, in modernity, keep in the music. This concept is articulated in Adorno's work in three related areas: the scope of serious music and musical aesthetics, including technical dimensions, production and execution; the social context including the functions and values that varied musical styles have assumed over time, and the subjective sphere, including a discussion of the relationship listeners have with the musical productions. The dominant semiformation in the musical field makes it necessary to think about education in a dual dimension, both adaptive as critical, but emphasizing the latter and the limits imposed by the music industry for education.

Key words: T. W. Adorno, philosophy of music, fetishism in music, regressive listening, semiformation, music education.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, aqui, especialmente:

Ao professor Dr. Ari Fernando Maia, o acolhimento e a orientação deste trabalho, a paciência, a dedicação, e agradeço também a crítica e a desconstrução que foram essenciais para a construção deste texto.

Ao meu pai, José Antônio, todo amor e todo apoio.

À minha mãe, Maria Ângela, o amparo, o amor e a torcida.

Aos meus irmãos, Míriam, Lucas e André, a presença mesmo distante, a compreensão, as conversas, as risadas, a companhia, os telefonemas, as visitas.

Aos professores da Escola Municipal de Ensino Artístico de Itápolis: Eliandra, Sandra, Adriana, Eud e, especialmente, à Ana Maria Broderhausen, minha professora de piano. Esse trabalho seria impensável sem tudo que aprendi com vocês.

À Mainara Barbieri, amiga que escapa do tempo e da distância.

À professora Dr^a Nilma Renildes da Silva agradeço a amizade, o incentivo e a confiança.

À Olívia, a companhia dedicada e paciente.

Aos amigos que enriqueceram o mestrado: Simone Cheroglu, Fernando Pizoni, Bruno Vitti, Giuliana Sorbara, Elaine Scarlatto e especialmente, Juliana Duci, Juliana Pimenta e Bruno Perozzi. Agradeço a companhia, as conversas, as piadas, os escritos, as leituras, as discussões, o apoio, enfim, agradeço termos compartilhado momentos muito ricos nessa aventura.

Aos colegas da FACOL que compartilharam cotidianamente as alegrias e dificuldades da tarefa educativa.

Aos meus alunos, que me fazem professora e me instigam a pensar a Educação.

Ao professor Dr. Luis Antônio Calmon Nabuco Lastória agradeço a arguição cuidadosa deste trabalho ainda em fase de projeto.

Ao professor Dr. Sinésio Ferraz Bueno e à professora Dr^a Monique Andries Nogueira agradeço a presença e a significativa contribuição nas bancas do exame de qualificação e da defesa.

À Lidiane, que sempre fez mágica na secretaria de pós-graduação.

*Como se fora a brincadeira de roda
Memória!
Jogo do trabalho na dança das mãos
Macias!
O suor dos corpos, na canção da vida
Histórias!
O suor da vida no calor de irmãos
Magia!*

*Como um animal que sabe da floresta
Memória!
Redescobrir o sal que está na própria pele
Macia!
Redescobrir o doce no lambar das línguas
Macias!
Redescobrir o gosto e o sabor da festa
Magia!*

Luiz Gonzaga Jr.

ÍNDICE

Introdução.....	p. 09
Capítulo 1: Fetichismo, Música e Emancipação.....	p.15
1.1 Música e técnica: dos primórdios do domínio da natureza à racionalização tipicamente ocidental.....	p.24
1.2 Música e Linguagem: o espaço para a dialética.....	p.39
1.3 Música emancipada: autonomia da dissonância.....	p.42
Capítulo 2: Fetichismo e Sociologia da Música.....	p.49
2.1 Música e o fetichismo da mercadoria.....	p.51
2.2 Fetichismo e Indústria Cultural.....	p.57
2.3 Sobre função social e finalidade das músicas populares	p.68
2.4 Teoria do ouvinte	p.77
2.4.1. Construção social do gosto musical	p.80
2.4.2. Ajustamento x fuga: semelhanças entre o ouvinte e o fascista	p.85
2.4.3. Tipos de comportamento do ouvinte e novas tecnologias	p.89
Capítulo 3: Fetichismo e formação cultural	p.102
3.1 Formação, semiformação e ressentimento	p.104
3.2 Fetichismo e regressão da audição	p.112
3.3 (Im)possibilidades formativas	p.115
Considerações finais	p.121
Referências	p.125

“Porque o estremecimento passou e, apesar de tudo, sobrevive, é que as obras de arte o objectivam como suas cópias”.

T. W. Adorno, Teoria Estética

INTRODUÇÃO

A música tem sua origem nas manifestações coletivas, ritualísticas, de culto sacrificial e, portanto, ela nasce vinculada ao mito, à magia e aos ritos de oferenda aos deuses em troca do apaziguamento dos homens. Isso implica que, desde a origem, e ainda hoje, a música é repleta de fantasia e feitiços, mas também de racionalidade que, já nos primórdios, buscava o controle da natureza através da ordenação dos sons. Ao mesmo tempo em que o desenvolvimento da racionalidade musical acompanha o desenrolar da racionalidade extra musical, por sua linguagem intrinsecamente não-conceitual, a organização dos sons ainda se mantém como refúgio para elementos de fantasia que manifestam resistência à administração desmedida, e expressa uma contradição: simultaneamente esse encanto é desejado e buscado por meio da música e é temido, como expressão da conexão com a natureza a que o homem não pode retornar.

A flauta de Pã e o pânico correspondente ao seu som, no mito grego, apontam o caráter ambíguo da experiência musical desde o seu início, uma vez que ela ao mesmo tempo manifesta aqueles instintos e desejos que foram reprimidos pela civilização e representa um meio para dirigi-los e racionalizá-los (ADORNO, 1938/1991). O potencial da música como refúgio para aquilo que, expulso da cultura, fascina e aterroriza os homens, permanece pela idiossincrasia de sua linguagem intrínseca. No entanto, também permanece o potencial, que parece ser predominante na indústria cultural, de a música pregar uma falsa harmonia e uma falsa conciliação do homem com a natureza, com o finito e com o assustador, através de um encantamento agradável que conforta e conforma.

Atualmente, é notório que estamos diante de um cenário de crescente preenchimento dos espaços e do tempo por músicas fetichizadas – as músicas aparecem corriqueiramente como um preenchimento de ambientes, tal como se elas fossem papéis de parede - e de um desenvolvimento técnico que possibilita que os sujeitos encontrem e “possuam” canções e que as carreguem consigo em aparelhos de execução musical que são utilizados nos mais variados ambientes e durante as mais variadas atividades. Ainda que no contexto brasileiro ela não ocupe o centro de discussões acaloradas e bem fundamentadas tal como ocupou no contexto em que viveu Theodor Adorno (ALMEIDA, 2007), a música é um elemento bastante acessível e presente no cotidiano das pessoas. Apesar disso, não se percebe uma valorização dos profissionais de ensino

de música¹ ou investimento em estudos e no acesso a uma educação musical especializada e crítica, como se o encantamento, a satisfação e a utilidade proporcionadas por uma audição mediana das músicas favoritas fossem os elementos mais importantes e a finalidade óbvia de todo material musical e como se esse cenário não tivesse uma correspondência com um cenário social de conformismo e dessensibilização.

Na indústria cultural, os elementos encantatórios da música se manifestam de forma reprimida, administrada e irrefletida, o que motiva o desenvolvimento da presente pesquisa que, por sua vez, focaliza as seguintes questões: afinal, o que faz com que a música seja capaz de encantar? Será só uma artimanha da forma mercadoria para fazer-se necessária e desejada? E decorrente disso: como o estudo sobre o encantamento que as músicas potencialmente provocam pode contribuir para a reflexão acerca de uma educação musical com vistas à emancipação? Uma educação que vise o conhecimento musical sem reflexão sobre os elementos de feitiço da música não seria, ela mesma, uma educação fetichista? Para responder a essas perguntas, este trabalho se volta para o conceito de *fetichismo na música*, discutido por T. W. Adorno em alguns momentos de sua produção de crítica cultural e musical e busca refletir, a partir dele, sobre as possibilidades formativas que encontramos num contexto de recusa à formação.

O conceito em questão parece ser importante inclusive para compreender a própria crítica musical realizada pelo autor e é pertinente estudá-lo e debatê-lo quando se evidencia um crescente preenchimento dos ambientes já ruidosos por músicas de sucesso sem qualquer qualidade artística. O modo como a música se presentifica no contexto atual, sendo tantas vezes idolatrada, revela que a relação dos seres humanos com a música traz consigo algo de irracional, como se se tratasse de um feitiço lançado pelos sons e pelos aparatos técnicos sobre um sujeito ouvinte que jaz encantado e paralisado. Nesse caminho, pensar uma formação cultural a partir da discussão do conceito de fetichismo na música fornece uma perspectiva crítica para além dos conteúdos musicais, pois traz à tona elementos que remetem à relação dos homens com a natureza, com o desenvolvimento da racionalidade ocidental e com o medo, e implica repensar o conformismo em prol de uma indignação com a situação vigente no mundo.

¹ É importante lembrar que, no Brasil, a profissão de educador musical não existe no Código de Profissões do Ministério do Trabalho. A educação musical também não consta como subárea das áreas de Artes ou de Educação, nas listas emitidas pelas agências de fomento. Isso implica que, oficialmente, não existe educação musical no Brasil. (FONTERRADA, M. T. de O. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2003).

A necessidade e relevância de aprofundar e explicar os estudos adornianos na área da Sociologia e Filosofia da Música se mostram na vinculação inevitável da música com a crescente e irrefreável racionalização e tecnificação de nosso tempo, que elimina da sociedade como um todo e de cada sujeito o que resta de imensurabilidade. Voltar-se para os estudos acerca da música fetichizada é dedicar-se a um aspecto relevante e atual da obra adorniana que já contém em si a esperança de uma formação cultural e de uma música que seja diferente da conformação que elas adquirem na sociedade radicalmente tecnificada. Diante da irrefreável regressão advinda do progresso irrefreável, cabe a realização da crítica radical da sociedade e da própria racionalização como forma de fazer jus ao pensamento racional e, nesse sentido, Adorno foi profícuo em realizar a crítica radical da sociedade a partir da crítica imanente do material musical.

Num sentido amplo, Adorno, em vários textos (1938/1991, 1941/1986, 1956/2008, 1958/2009, 1968/1986, 1970/2011, 1973/2011, 1978/1999), problematiza ao menos três aspectos do fetichismo na música, a saber: o âmbito estritamente musical, ou composicional, acerca da técnica intrínseca às obras, da produção e da execução musical; o âmbito social, sobre as funções e utilidades que as músicas vêm assumindo ao longo do tempo; e o âmbito subjetivo, sobre os modos como os sujeitos recebem e percebem os sons. Cada um desses aspectos, mutuamente relacionados, ensejam discussões que em alguma medida colaboram para se pensar e discutir sobre uma formação cultural e musical que almeje a emancipação dos sujeitos.

Fundamentando-se, então, nos trabalhos adornianos, o primeiro capítulo deste trabalho objetiva discutir as formas de fetichização que se vinculam ao material musical justamente pelo seu caráter etéreo e sua linguagem não conceitual. Essa perspectiva leva em conta o fato de que a História das músicas deve ser pensada para além do momento em que a música é produzida na lógica da mercadoria já que se considera o desenvolvimento do material musical para além dos períodos comumente considerados de caracterização da música ocidental tipicamente europeia, o que remete a crítica para além da configuração das músicas na indústria cultural. Compreender o fetiche que envolve as músicas requer que o pensamento seja remetido aos primórdios, às primeiras manifestações musicais, ao contexto em que essas manifestações provavelmente se davam e ao caráter sagrado que mediava a relação dos ouvintes com as músicas.

Além disso, requer um olhar que vincule o desenvolvimento musical ao próprio desenvolvimento da racionalidade e do processo civilizatório, uma vez que, sendo as músicas produções humanas e culturais, elas são necessariamente produtos sociais que

trazem em si marcas de seu momento histórico e organização social. Tendo isso em vista, é preciso problematizar que justamente o encanto, a magia, o rito, o culto, a fantasia, o fetiche e a adoração que se fizeram presentes nos primórdios da História da humanidade e da criação musical, vão sendo paulatinamente banidos e acusados de mito ao longo do desenvolvimento da civilização ocidental.

É sabido que, num sentido freudiano, não se reprime algo sem que esse algo retorne de algum outro modo. As tentativas de administrar e de expurgar os vestígios de magia da música que relembram aos homens uma relação com a natureza que não mais existe, mas que ainda fascina e aterroriza, marcam o desenvolvimento da racionalidade musical e a tornam fetichizada de outras maneiras, regressando para uma nova forma daquilo que se pretendeu fugir. As possibilidades de emancipação do material musical são pensadas a partir de composições que, ao contrário de desejar banir qualquer fetiche, encarem as possibilidades técnicas, as contradições e as tarefas do momento histórico, bem como a criatividade do artista, e se façam obras verdadeiramente artísticas. Ainda no primeiro capítulo, então, discutem-se as formas de emancipação do material musical dos tabus e superstições que se inculcaram nas estruturas de organização musical ao longo do processo de racionalização tipicamente ocidental.

O segundo capítulo objetiva discutir o conceito de fetichismo na música levando em consideração uma mediação da sociologia da música, ou seja, considerando as relações entre as músicas e os ouvintes sendo esses necessariamente seres sociais e, portanto, com um ouvido e uma percepção construídos histórica e socialmente. É necessário considerar que existe uma dialética entre as diferentes mediações aqui estudadas e que as separações feitas têm caráter didático. Nesse caminho, discute-se como as músicas passam a assumir as mais variadas funções para os ouvintes, as quais se distanciam de qualquer preocupação com a verdade e com a luta com a contradição. As músicas, ao contrário de buscarem uma emancipação dos ouvintes, parecem se organizar muito mais em favor da ideologia vigente, coadunando-se com os sistemas de organização de poder hegemônicos e encantando os ouvintes que são levados ao esforço de uma obediência resignada.

Nesse capítulo também se discute o envolvimento das músicas com o fetiche típico das mercadorias. Com o que foi discutido até aqui, já parece ser claro que essa forma de fetichização do material musical não é a única, até porque há um considerável tempo histórico antes da constituição de uma lógica mercadológica que invadiu a tudo e a todos. A música sequestrada pela indústria cultural passa a também carregar consigo o

fetichismo típico das mercadorias, mas ainda assim, por sua linguagem não conceitual, as músicas guardam possibilidades de resistência que precisam ser levadas em consideração quando se pensa seu papel formativo e seu caráter emancipador. Ou seja, mesmo quando envolta com o fetichismo das mercadorias, as músicas mantêm certas peculiaridades que precisam ser pensadas em favor das próprias músicas.

A discussão sobre uma psicologia social do ouvinte ganha lugar também no segundo capítulo, afinal, a tarefa de pensar a constituição da música como um “cimento social” encantatório deve levar em conta a constituição do próprio ouvinte, de sua personalidade, dos hábitos e tabus que são típicos de determinados momentos históricos. Uma aceitação da situação vigente tendo a cumplicidade de determinadas músicas não pode ser compreendida sem que se envidem esforços no sentido de compreender como ocorre essa aceitação fetichista nos próprios sujeitos. O fetichismo na música tem como contrapartida subjetiva uma regressão dos sentidos e a promoção de uma relação cega e irrefletida com os bens da cultura que merece reflexão.

Nesse caminho, o terceiro capítulo complementa essa discussão pensando a função formativa da música e seu papel dentro de um contexto educativo que, tal como compreende Adorno, deve mirar-se no imperativo categórico de que as condições que permitiram Auschwitz não mais se repitam. Ora, se a cultura não é emancipatória por si só, já que altos níveis de apropriação e compreensão de bens culturais podem coexistir com as mais crassas atrocidades, é urgente e necessário que se produzam discussões acerca das (im)possibilidades emancipatórias da música, essa produção cultural que permeia quase que ubiquamente os ambientes cotidianos. Os conceitos de regressão da audição e de semiformação são discutidos aqui no esforço de compreender as contrapartidas subjetivas e também as formas fragmentadas e reificadas de se estabelecer relação com os elementos da cultura.

A discussão acerca do fetichismo na música traz elementos novos para se pensar a educação musical bem como para a construção de uma reflexão que possibilite a elaboração de princípios educativos tendo em vista as possibilidades de resistência, de inadequação e de emancipação que a música pode carregar consigo. É preciso, portanto, pensar a formação musical tanto positiva como negativamente, uma vez que parece que encontramos problemas anteriores ao educar musicalmente. Comportamentos de recusa e fúria em relação à formação cultural não podem ser menosprezados. Pensar as possibilidades de formação de ouvintes conscientes, considerando a reflexão sobre as impossibilidades formativas, é, então, a discussão que finaliza este trabalho.

“A dissonância é a verdade da harmonia”.

T. W. Adorno, Teoria Estética.

Capítulo 1

Fetichismo, Música e Emancipação

Antes de iniciar a discussão acerca do fetichismo na música, é válido pensar etimologicamente a palavra *fetiche*. Um autor contemporâneo, Christoph Türcke (2010), remete à obra *Du culte des dieux fetiches* (1760), de autoria de Charles De Brosses² para explicar a palavra *fetiche*: “a palavra fetiche vem do português *feitiço*: “obra de magia”. Por trás está o latim *factitius*: “feito artificialmente”” (p.199). Türcke faz esse apontamento numa parte de seu texto dedicada à mercadoria fetiche.

Vladimir Safatle, num texto que especificamente discute a questão do fetichismo (2010), com foco maior para a perspectiva freudiana, também encontra em De Brosses uma das primeiras caracterizações sobre o tema:

Enunciado pela primeira vez em 1756 pelo escritor francês Charles de Brosses, membro da Académie des Inscriptions et Belle-Lettres de Paris e colaborador da *Encyclopédie* de Diderot e d’Alambert, o fetichismo aparecia como peça maior de uma operação que visava a estabelecer os limites precisos entre nossa sociedade esclarecida e sociedades primitivas pretensamente vítimas de um sistema encantado de crenças supersticiosas (p.21).

Caracterizando sociedades primitivas, o termo fetiche já estava presente nas reflexões dos séculos XVII e XVIII:

De fato, o termo nasce do impacto das Grandes Navegações no imaginário europeu. Vendo a maneira com que os objetos inanimados e animais eram compreendidos como dotados de forças sobrenaturais por tribos africanas, os navegantes portugueses descreveram tais objetos como *fetissos* (SAFATLE, 2010, p. 32).

Safatle (2010) pontua, então que, para De Brosses, o termo *fetisso* diz respeito a algo divino, coisa encantada “devido à sua pretensa derivação da raiz latina *fatum* (destino, oráculo), *fanum* (lugar consagrado) e *fari* (falar, dizer), deixando de lado a raiz latina derivada de *factio* (modo de fazer), *facticius* (artificial, falso), que era a correta” (p.32).

² De Brosses (1709 – 1777) era um escritor francês, membro da Académie des Inscriptions et Belle-Lettres de Paris e colaborador da Encyclopédie de Diderot e d’Alambert (SAFATLE, 2010).

É possível perceber que o termo *fetichismo* remete inicialmente para a atribuição de qualidades sobrenaturais a objetos que são fruto da ação dos próprios homens. Também se refere inicialmente a características de povos ditos “primitivos” e infantis. É Bruno Latour (2002) quem, com uma provocativa ironia, discute a produção de fetiches modernos e busca descrever, no contexto das Grandes Navegações, como os portugueses, “cobertos de amuletos da Virgem e dos santos” (p.15), acusaram os africanos de primitivos por adorarem fetiches.

K. Marx também faz menção ao conceito para a definição de *fetichismo da mercadoria*, no volume Primeiro d’O Capital, ao considerar as características metafísicas e teológicas que envolvem os objetos tornados mercadorias. É nos estudos de Adorno, no entanto, que se encontra a discussão sobre o fetichismo na mercadoria cultural e, especificamente, o fetichismo *na música*, considerando as peculiaridades do material musical e sua organização e percepção pelos ouvintes ao longo da História.

Discutir um conceito, de modo geral, tende a ser um esforço no sentido de conter completamente o objeto, abarcando-o em sua totalidade na tentativa de conhecê-lo. Para T. W. Adorno, porém, essa tentativa de abarcar a totalidade é necessariamente frustrada: a dialética “não diz inicialmente senão que os objetos não se dissolvem em seus conceitos, que esses conceitos entram por fim em contradição com a norma tradicional da *adaequatio*” (1967/2009, p.12). Para o autor, o conceito não abarca completamente o objeto nem se mantém estático numa lógica de adequação e objetivação. A contradição, por sua vez, presente no conceito, fornece um “indício da não-verdade da identidade” (ADORNO, 1967/2009, p.12), lembrando que a correspondência total do conceito com o objeto é falsa e que a totalidade do conceito é ilusória.

Ao mesmo tempo, para o autor, “pensar significa identificar” (ADORNO, 1967/2009, p.12-13), ou seja, o conceito é condição e substância para o pensamento e tem seu contrapeso no pensamento reduzido a fórmulas, ideal do pretense esclarecimento (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006). Essa lógica do pensamento que busca a identificação, a equivalência e a unidade, porém, é insuficiente: “chocando-se com os seus próprios limites, esse pensamento ultrapassa a si mesmo” (ADORNO, 1967/2009, p.13). A insuficiência inevitável do pensamento seria, então, potencialmente capaz de impeli-lo até a dialética.

Tratar, pois, de um conceito referente ao pensamento dialético e negativo de T. W. Adorno soa como um paradoxo se não se levar em conta tanto a existência de

contradições no interior do conceito como de elementos que não se contêm no âmbito conceitual, contrariando a *adequatio* tradicional e a busca desesperada por objetividade. É com essa perspectiva que o presente trabalho se lança ao desafio de ampliar a compreensão sobre o conceito de fetichismo na música no pensamento adorniano e, a partir dele, pensar a formação: “a utopia do conhecimento seria abrir o não-conceitual com conceitos, sem equipará-lo a esses conceitos” (ADORNO, 1967/2009, p.17).

Adorno contextualiza sua filosofia da música considerando o processo que inexoravelmente levou a uma cultura em que o desenvolvimento da técnica e da ciência não se dá sem as mais grotescas contradições, em que se confundem pensamento e matemática e na qual os indivíduos são privados da liberdade e da autonomia que seriam potência de uma racionalidade emancipatória. Nesse processo, a razão perverte-se em *ratio*, numa pretensa objetividade que elimina as possibilidades dela voltar-se para si mesma e reconhecer seus limites e possibilidades de superação, sendo, afinal, uma razão capaz de esclarecer-se. As contradições que estão presentes na cultura se expressam também no campo musical, no qual coexistem a redução da razão ao cálculo e a ampliação da racionalização para abarcar o que dela pretende escapar.

A crítica adorniana, ao contemplar a presença de sons ordenados desde os primórdios da História humana e apontar para uma relação entre música, linguagem e o processo de dominação da natureza, vai para além da crítica à indústria cultural. Essa crítica remete a uma discussão sobre a relação entre elementos míticos no material musical e o gradual processo de racionalização que se reflete nele, assim como à relação entre música e linguagem, às funções que a música desempenha na sociedade burguesa e, finalmente, aos problemas da regressão da audição. O conceito de fetichismo da mercadoria, portanto, é levado em consideração na obra adorniana, mas não é suficiente para explicar as várias formas de fetiche que envolvem as músicas.

Nesse sentido, nota-se uma articulação entre música e filosofia que coloca em estreita relação os conceitos filosóficos e musicais: os estudos do autor no qual este trabalho se fundamenta consideram que os modos como historicamente se dá o desenvolvimento da forma musical estão fundamentalmente relacionados ao problema dos processos de racionalização e desencantamento do mundo. Tais processos, próprios de uma sociedade crescentemente tecnificada, acabam por ter uma expressão musical, na medida em que sua lógica se expressa também na música. Adorno (1970/2011) afirma que “a arte, desde os seus mais antigos vestígios, encontra-se já demasiado impregnada de racionalidade” (p. 501), mas é importante ressaltar que a racionalidade

primitiva, relacionada à mimese, ainda que seja racionalidade, não pode ser confundida com a racionalização típica do ocidente moderno, que é discutida por Max Weber (1921/1995) e é retomada na Dialética do Esclarecimento de Horkheimer e Adorno (1947/2006).

Se para Adorno (1970/2011, p.135) “analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada”, o esforço despendido nesse primeiro capítulo é de compreender a fetichização do material musical que está relacionada intimamente ao processo composicional e ao processo de racionalização e desencantamento do mundo, o qual cinde violentamente espírito e matéria e busca banir os elementos subjetivos da cultura e assim, inevitavelmente, da estrutura interna da música. Esse aspecto composicional é relativo à estrutura interna das obras musicais, ou seja, à lógica da ordenação dos sons, alturas, timbres, durações e silêncios que compõem a linguagem e a técnica intrínseca às obras musicais.

É importante acrescentar que embora existam características universalmente presentes na forma musical, como o fato dela sempre se organizar como arte temporal, há diferenças importantíssimas entre, por exemplo, o canto gregoriano, a música barroca, a romântica e aquela que se emancipa da tonalidade. Em cada uma delas se expressa de um modo distinto a tensão entre as possibilidades técnicas e a expressão, consubstanciando em cada momento um conjunto de possibilidades estéticas. Além disso, as formas e conteúdos musicais têm caráter social, ou seja, expressam também um determinado momento do desenvolvimento da racionalidade.

Música se faz de som e silêncio se desenvolvendo no tempo³. Ela é, portanto, uma arte essencialmente temporal. O som é produzido por uma sequência de impulsos e repousos que compõem a onda sonora. Para Wisnik, “representar o som como uma onda significa que ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência” (1989, p.17). Essa periodicidade e frequência fazem com que a onda sonora contenha “a partida e a contrapartida do movimento”: a ascensão da onda representa impulsos que caem ciclicamente e geram um novo impulso (WISNIK, 1989, p.17).

Essa relação entre opostos, como impulso e repouso na onda sonora, marca a estrutura da música desde seus elementos mais específicos. O tímpano auditivo, por

³ Sobre a física do som ver WISNIK, J. M. O som e o sentido – uma outra história das músicas, Ed. Companhia das Letras, 1989.

exemplo, registra a onda sonora, ao captá-la, como uma série de compressões e descompressões. Ele entraria em espasmo se não houvesse esse movimento de opostos e só houvesse compressão. Desse modo, não há som sem silêncio: “o som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (WISNIK, 1989, p.18). Também o silêncio está permeado de sons: “mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo” (WISNIK, 1989, p.18). A estrutura sonora é, portanto, rica de relações entre opostos.

Wisnik (1989, p.26-27) afirma que a natureza oferece tanto a experiência do som com “frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida” quanto a experiência do som de “frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos”:

Um som constante, com altura definida, se opõe a toda sorte de barulhos percutidos provocados pelo choque dos objetos. Um som afinado pulsa através de um período reconhecível, uma constância frequencial. Um ruído é uma mancha em que não distinguimos frequência constante, uma oscilação que nos soa desordenada (WISNIK, 1989, p.27).

No entanto, seres de cultura que somos, ultrapassamos a caracterização física acerca do som e do ruído: nosso ouvido, construído historicamente e culturalmente, passa a diferenciar som agradável de ruído a partir de outros elementos e valores engendrados no processo de racionalização do mundo e nas relações de poder. A racionalização do material sonoro e a percepção desses sons não são neutras, pois participam de um processo que identifica som ordenado e razão (ATTALI, 1977/2003). Poder, ordem e ruído se relacionam intimamente e superam qualquer definição física de ruído.

Attali (1977/2003) explicita que ruído é tanto violência, algo que incomoda, que desconecta e interrompe uma transmissão, como também é percebido como fonte de exaltação. O ruído se faz simulacro do assassinato ritual. Até mesmo biologicamente, Attali afirma que ruído é uma fonte de dor, já que depois de certo limite ele se torna uma arma mortífera: “o ouvido, que transforma sinal sonoro em impulso elétrico endereçado para o cérebro, pode ser danificado e até destruído, quando a frequência

sonora ultrapassar 20000 hertz ou quando a intensidade ultrapassar 80 decibéis”⁴ (p.27). Outras consequências do excesso de ruído citadas pelo autor são a diminuição da capacidade intelectual, aceleração dos batimentos cardíacos e da respiração, retardo no processo digestivo, hipertensão, entre outros. O ruído, aquilo que se sacrifica como vítima, possui, assim, um estado ambivalente e peculiar, pois a vítima é ao mesmo tempo adorada e excluída (ATTALI, 1977/2003, p.26).

Ao fazer uma análise do quadro “Carnival’s Quarrel With Lent”, de Pieter Brueghel⁵, Attali (1977/2003) afirma que o pintor tornou audível o confronto político entre harmonia e dissonância, ordem e desordem, ruído e silêncio. A relação entre o festival e a quaresma aparece para ele como uma relação política e ideológica da qual o som e o ruído são representantes simbólicos. Para Attali, a ordenação dos sons e o movimento de exclusão do ruído no processo de desenvolvimento da música acontecem intimamente relacionados à organização político-econômica da época. Existe assim, uma relação da música com o poder, pois a música é, primordialmente, a domesticação e a ritualização dessa arma como um simulacro do ritual assassino que canaliza a violência, ou seja, ela é uma forma menor de sacrifício (ATTALI, 1977/2003).

Sacrifica-se aquilo que é considerado ruído em prol de uma ordem que almeja extirpar a violência. No entanto, cria-se uma ordem pretensamente imutável, fixa e universal que é também violenta! E assim, para Attali (1977/2003), toda música pode ser definida como um ruído ao qual é dado forma de acordo com um código, ou seja, de acordo com as regras do arranjo que é teoricamente conhecível pelo ouvinte. A significação do som se faz, assim, bastante complexa: o valor de um som é determinado em relação a outros sons e isso dentro de uma cultura específica (ATTALI, 1977/2003). O fato a ser sublinhado é que essa ordenação não é simplesmente dada, mas é criada, já que a música é inscrita dentro do próprio poder que produz a sociedade e a significação dos sons se associa quase sempre a um discurso hierárquico (ATTALI, 1977/2003).

A ordenação sacrificial ganha contornos matemáticos e torna-se pretensamente idêntica à lógica matemática. Weber é matematicamente claro ao explicar a ordenação

⁴ No inglês: “The ear, which transforms sound signals into electric impulses addressed to the brain, can be damage, and even destroyed, when the frequency of a sound exceeds 20,000 hertz, or when its intensity exceeds 80 decibels”.

⁵ Pieter Brueghel (1525-1569) foi um pintor renascentista flamengo, comumente nomeado como Brueghel, “O Velho”. O quadro citado é uma pintura a óleo sobre madeira de 1m18 x 1m64 que data de 1559 e se encontra no Museu de História da Arte, em Viena, Áustria.

da música e descrever as leis pretensamente imutáveis e invariáveis que caracterizam a música ocidental racionalizada e à qual nosso ouvido moderno é familiarizado:

toda música racionalizada harmonicamente parte da oitava (relação de frequências 1:2) e a divide nos dois intervalos de quinta (2:3) e quarta (3:4), portanto em duas frações do esquema $n/n+1$, chamadas 'frações próprias', que também estão na base de todos os nossos intervalos musicais abaixo da quinta (WEBER, 1995, p.53).

Assim, música não é apenas a objetividade física da onda sonora, mas é a força que sons, silêncios e ruídos significam e evocam em determinados momentos da cultura (WISNIK, 1989). Isso implica que o que é considerado som afinado ou agradável e o que é considerado ruído incômodo, varia ao longo da História e das culturas nas mais variadas localidades geográficas – sempre imbuído de valores para além da caracterização física do som. O quanto esse jogo de opostos pode ser explorado nas construções musicais é também bastante relativo ao momento histórico da cultura e da política.

A tentativa de evitar o ruído é antiga. Wisnik (1989) afirma que:

A história da adoção e da rejeição da música pela Igreja, durante toda a Idade Média, é cheia de idas e voltas. Por um lado, há momentos de rigorismo em que a própria música é concebida, *toda*, como ruído diabólico a ser evitado (quando se percebe, até com razão, que é impossível purgá-la de componentes ruidosos: a música abre sempre o flanco da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo). Em outros momentos são os barulhos animados das músicas populares, suas percussões, cantos e danças, que nunca se calaram na história humana, que entram em alguma medida nas igrejas e chegam a se misturar com os cantos litúrgicos em sugestivas polifonias (veja-se por exemplo o caso dos motejos, cantos a várias vozes misturando elementos sacros e profanos). Essa história participa da luta entre o carnaval (que entroniza no calendário cristão aqueles ritos pagãos que liberam o ruído e a corporalidade) e a quaresma (com seu som silencioso e ascético) (WISNIK, 1989, p.41).

A música tonal moderna, por exemplo, continua a evitar o ruído, sendo executada inclusive em ambientes que idealmente isolam os considerados ruídos (WISNIK, 1989). Ao contrário, a partir do século XX, a música que ultrapassa a tonalidade incorpora ruídos que alargam o campo sonoro do que é considerado som musical. A incorporação de barulhos de todo tipo nas músicas do século XX guarda relação com o fato dos ouvidos dos homens desse tempo terem sido constituídos após a

Revolução Industrial e após a Primeira Guerra, ou seja, depois de que ruídos inimagináveis e assustadores até então passaram a compor a cena da vida cotidiana. Ou seja, a lógica que indica o que é som agradável ou desagradável, som musical ou ruído, som que remete a ordem ou a desordem, só pode ser compreendida historicamente.

Também os conceitos de consonância e dissonância, referentes respectivamente aos sons que ouvimos e que trazem a sensação de repouso ou que, ao contrário, sugerem a necessidade de uma resolução, devem ser pensados em relação inescapável com a cultura e o momento histórico. É Schoenberg (1922/2001) quem afirma que:

As expressões *consonância* e *dissonância*, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos mais distantes, ampliando o conceito de “som eufônico, suscetível de fazer arte” (...). O que hoje é distante, amanhã pode ser próximo; é apenas uma questão da capacidade de aproximar-se. A evolução da música tem seguido esse curso: incluindo no domínio dos recursos artísticos, um número cada vez maior de possibilidades de complexos já existentes na constituição do som (SCHOENBERG, 1922/2001, p59).

Almeida (2007, p.297) sintetiza: "A idéia de consonância e dissonância é estabelecida, portanto, não pela física, mas pela história". Assim, é possível afirmar que a organização interna da música não se dá apartada de seu contexto social, mas ao contrário, acolhe em sua estrutura interna elementos e sentidos que vão muito além da mera objetividade física do som, abarcando poderes políticos e econômicos. “Não por acaso”, afirmou Adorno, “a tonalidade foi a linguagem musical da era burguesa” (ADORNO, 1968/1986, p.155). Também não se aparta das formas de audição de seus ouvintes: a organização dos sons conta algo de seu contexto e traz as marcas e possibilidades do seu tempo, podendo essa caracterização ser percebida de variadas maneiras ou nem ao menos ser compreendida pelos sujeitos – o que não impede seu poder político. Em outras palavras, o ouvido dos sujeitos também é construído histórica e socialmente.

Para discutir o conceito de fetichismo na música, Adorno atentou para a História presente nas obras de arte. Portanto, o conceito de fetichismo na música não é discutido apenas em seu texto de 1938, intitulado “O fetichismo na música e a regressão da audição”, mas é uma temática que perpassa sua obra de crítica musical. Nesse movimento de atentar para a História da racionalização, a crítica adorniana ultrapassa a

crítica ao fetichismo da mercadoria e abarca uma crítica do fetichismo na música em relação inescapável com o processo de racionalização e desencantamento do mundo. Adorno remete ao trabalho weberiano “Os fundamentos racionais e sociológicos da música” (1921/1995), o qual trata da categoria racionalização para discutir as construções musicais:

Max Weber, autor do projeto mais compreensivo e ambicioso de uma sociologia da música até a data [...] ressaltou a categoria da racionalização como a categoria decisiva do ponto de vista da sociologia da música e assim, a opôs ao irracionalismo dominante na consideração da música, sem que, no entanto, sua tese ricamente documentada tivesse mudado muito na religião burguesa da música⁶ (ADORNO, 1970b/2006, p.13-14).

É o processo de racionalização do mundo que, penetrando na música, gradativamente busca afastar os elementos contraditórios que compõem a estrutura musical e que procuram identificar ruído, desordem, maldade e, por outro lado, razão, harmonia e bem estar. A harmonia musical como um sistema de poder torna audível a legitimidade da ordem do mundo: “como poderia uma ordem que trouxe uma música tão maravilhosa ao mundo não ser desejada por Deus e requerida pela ciência?”⁷ (ATTALI, 1977/2003, p.61). A harmonia capturada pela lógica racional ocidental moderna mascara uma organização hierárquica e conflituosa, pois proíbe o ruído, a dissonância e o conflito – mesmo que, evidentemente, eles continuem a existir (ATTALI, 1977/2003).

Adorno também é claro ao afirmar que a música, mesmo participando desse movimento progressivo de racionalização, traz ainda consigo justamente aquilo que foi expulso nesse processo de desencantamento: “dentro da evolução global em que participou da racionalidade progressiva, no entanto, ao mesmo tempo, a música sempre foi também a voz do que no caminho dessa racionalidade se deixava para trás ou se

⁶ No espanhol “Max Weber, autor del proyecto más comprehensivo y ambicioso de una sociología de la música hasta la fecha [...] resaltó la categoría de racionalización como la categoría decisiva desde el punto de vista de la sociología de la música y, con ello se opuso al irracionalismo dominante en la consideración de la música, sin que, por lo demás, su ricamente documentada tesis hubiera cambiado mucho en la religión burguesa de la música”.

⁷ No inglês: “how could an order that brought such wonderful music into the world not be the one desired by God and required by science?”.

sacrificava como vítima”⁸ (ADORNO, 1970b/2006, p.14). Como é feita de sons, a música não se deixa ordenar de uma vez por todas: “os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância” (WISNIK, 1989, p.27). Daí o movimento de se atentar ao processo de desencantamento do mundo e às modificações técnicas incutidas na música, bem como às possibilidades de fantasia e magia que também permanecem, para compreender as formas de fetiche que compõem o material musical além da música comercial da Indústria Cultural.

1.1 Música e técnica: dos primórdios da dominação da natureza à racionalização tipicamente ocidental

No grego, técnica – *techné* – é identificada à arte, situando-a junto ao artesanato e aos ofícios. Por sua vez, *musiké techné* – a arte das musas – identifica o que hoje chamamos música. Vê-se que a técnica tinha um significado inseparável da arte, bem como o mito, um significado inseparável da organização dos sons. Esses sentidos não se mantiveram ao longo do processo de racionalização do mundo, porém essas relações entre música e mito e entre técnica e artesanato não foram completamente resolvidas e integradas.

Adorno (1970/2011), no entanto, reflete sobre o problema que é colocado quando se busca uma origem da música, em outras palavras, reflete sobre a dificuldade em se estabelecer um momento inicial que, sendo a música produto da ação tipicamente humana, remeteria a um marco de fundação da própria cultura: “como poderá então buscar-se a origem histórica de algo que não é nenhum produto da natureza e que é pressuposto pela história humana?” (ADORNO, 1970/2011, p.494). Türcke (2008), na obra “Filosofia do Sonho”, busca ampliar a compreensão acerca da formação da cultura desenvolvendo uma profunda arqueologia. No entanto, sobre o estabelecimento de uma origem, ele também afirma que:

Os começos têm a sua própria manha. Quem, por exemplo, permite o começo da sociedade moderna no século 19 e a arte moderna no século 20, logo estará confrontado com uma *via moderna* nos fins da Idade Média e imagens de expressão surrealista do barroco primitivo. Quem procura o começo da burguesia na época da Renascença, depara-se com a pergunta de por que já não quer deixar valer a *polis*

⁸ No espanhol “Dentro de la evolución global em que participo de la racionalidad progresiva, sin embargo, al mismo tiempo, la música sienpre fue también la voz de ló que em la senda de esa racionalidad se dejaba atrás o se le sacrificaba como víctima (ADORNO, 1970b/2006, p.14).

ática como burguesia primitiva. Onde há começos há formas precedentes (TÜRCKE, 2008, p.98, grifos do autor).

Apesar disso é possível pensar acerca de um contexto que possibilite ampliar a compreensão sobre os primórdios e Adorno (1958/2009) traz elementos que remetem a esse início e às formas musicais mais primitivas. Esse autor relembra que:

Toda música e especialmente a polifonia (...) teve sua origem em execuções coletivas do culto e da dança, fato que nunca foi superado e reduzido a simples “ponto de partida” pelo desenvolvimento da música para a liberdade, mas a origem histórica está ainda implícita com seu sentido próprio, mesmo que a música tenha rompido há tempos com toda execução coletiva (ADORNO, 1958/2009, p. 24).

Os primórdios da *musiké techné*, portanto, podem ser relacionados aos rituais mágicos que os homens, em coletivo, realizavam em busca de apaziguamento e controle da natureza pavorosa e desconhecida. Essas primeiras execuções foram coletivas e se deram num contexto em que predominava uma relação mimética entre os homens e a natureza: nesse âmbito mágico, “o feiticeiro torna-se semelhante aos demônios; para assustá-los ou suavizá-los, ele assume um ar assustadiço ou suave” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.21). O feiticeiro, na tentativa de controlar a natureza, imita aquilo que apavora os homens: “todo ritual inclui uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado pela magia” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.20).

Nesse contexto ritualístico e sagrado, a música era um elemento mágico, venerado e, por isso, fetichista. Ela possuía um fetiche que Adorno chamará na Teoria Estética (1970/2011, p.35) de *fetiche arcaico*. Arcaico por ser retrospectivamente discutido: aos sujeitos modernos é possível discutir que esse fetichismo remete ao contexto, um tanto nebuloso, dos primórdios da música, em que as produções musicais relacionavam-se aos trabalhos mágicos de feiticeiros e eram restritas a determinadas cerimônias rituais. Essa forma de fetichização do material musical parece circunscrever-se a esse momento intrinsecamente mágico da História das músicas, podendo, no entanto, aparecer velado, como um sintoma, em produções musicais no decorrer do processo evolutivo da técnica musical, quando a magia vai sendo brutalmente reprimida.

A forma *arcaica* de fetichização do material musical diferencia-se do fetiche que se desenvolve ao longo do processo de desencantamento do mundo porque, no

contexto de magia, a dominação aparece escancarada e não camuflada em ilusões ou confortos ideológicos: a intenção é, de fato, dominar a natureza em prol da sobrevivência humana. E a relação dos homens com essa natureza, no contexto mágico, leva em conta aquele animismo que foi acusado de ser mitológico pelo processo de esclarecimento. Nas palavras de Horkheimer e Adorno: “a magia é pura e simples inverdade, mas nela a dominação ainda não é negada, ao se colocar transformada na pura verdade, como a base do mundo que a ela sucumbiu” (1947/2006, p.21).

Num tempo anterior à linguagem alfabética racionalizada e escrita, o canto ocupava um lugar sagrado, mítico e dependia da transmissão oral e da memória. Neste passado pré-histórico, “a vida e a morte haviam se explicado e entrelaçado nos mitos” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.19). Para Wisnik (1989) os mitos centram as narrativas sobre a música no âmbito do símbolo sacrificial. A origem dos instrumentos musicais também remete à lógica do sacrifício: “as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres” (p.35). Nesse contexto, “o animal é sacrificado para que produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som” (p.35).

No sacrifício de uma vítima, espera-se realizar uma troca com os deuses: oferece-se o bode expiatório para que os deuses deem em troca apaziguamento aos homens. A música, em seus primórdios, realizava o mesmo movimento: “o som é o bode expiatório que a música sacrifica, convertendo o ruído mortífero em pulso ordenado e harmônico” (WISNIK, 1989, p.34). Para Türcke (2010) essa relação é centrada no pavor: “a troca foi nos seus primórdios uma legítima defesa contra o pavor e por isso tinha por objetivo nada menos que o equilíbrio nervoso e cósmico da excitação, deuses apaziguados, poderes naturais não mais ameaçadores, relações pacificadas, em suma, um mundo aprumado” (p.217).

As discussões de Wisnik (1989), Attali (1977/2003) e Türcke (2008) convergem quando eles pensam a música como elemento ordenador, ou seja, “como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica [...] de que ela não tem conflitos” (WISNIK, 1989, p.34). Nesse raciocínio, um som em uníssono é capaz de, magicamente, evocar um fundamento sonoro que, por sua vez, é também um fundamento de um universo social pretensamente harmônico: “as sociedades existem na medida em que possam fazer música, ou seja, travar um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem

entre as violências que possam atingi-la do exterior e as violências que as dividem a partir do seu interior” (WISNIK, 1989, p.33-34)

Na Teogonia, de Hesíodo, a manifestação da palavra cantada presentifica os deuses e a ordem social de equilíbrio, harmonia e prosperidade instaurada pelo poder de Zeus. O canto se organiza como um apelo sensual com a finalidade de dominação e ordenação. Nesse contexto, os deuses já não se identificam diretamente aos elementos da natureza, mas passam a representá-los, significá-los: “os deuses separam-se dos elementos materiais como sua suprema manifestação. De agora em diante, o ser se resolve no logos” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.21). Os homens não mais imitam a natureza para controlá-la, mas passam a se identificar à imagem e semelhança do poder invisível e, a este poder, assemelham-se pelo comando e pelo olhar de senhor (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.21).

Na música também se expressa esse movimento de a lógica mimética gradualmente tornar-se uma lógica de representação e significação. Schoenberg (1922/2001) afirma que “a arte é, em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza” (p.55). O sistema tonal, enquanto forma posterior de ordenação dos sons, “faz a mediação entre uma linguagem musical mais ou menos espontânea dos homens, uma linguagem, por assim dizer, falada, imediata, e normas que haviam se cristalizado dentro dessa linguagem” (ADORNO, 1968/1986, p.150). Schoenberg (1922/2001) também afirma que “o sistema temperado – o qual é somente um expediente para dominar as dificuldades materiais – tem pouca semelhança com a natureza” (p.60). A música progressivamente se afasta da mimese para imitar o ‘logos’.

É preciso considerar que a *musiké techné* nasce num contexto mitológico e mágico em que existe uma fungibilidade específica: “em vez do deus, é o animal sacrificial que é massacrado” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.22). A ciência dá fim a essa especificidade: “a ciência não precisa dessa substitutividade específica, pois os animais utilizados nos experimentos são um mero exemplar, facilmente descartáveis e fungíveis” (ZUIN, 1999, p.11-12). Considerando que a unidade e a equivalência são os elementos que permitem a calculabilidade e, portanto, o conhecimento do mundo, a ciência passa a se afastar do objeto que buscava conhecer: “como a ciência, a magia visa fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.22).

A lógica da organização dos elementos musicais gradualmente passa de um contexto em que a relação dos homens com a natureza era mediada pela lógica da identidade com aquilo que apavora, da troca específica sacrificial que repete a situação assustadora, permitindo distinções que levam à tensão viva elementos necessariamente distintos, para um contexto em que a equivalência e o distanciamento dos objetos regem todos os âmbitos da vida humana. Para Horkheimer e Adorno (1947/2006, p.27), “antes, os fetiches estavam sob a lei da igualdade. Agora a própria igualdade torna-se fetiche”. Portanto, a música é fetichista desde os primórdios, porém nem sempre sua função encantatória foi conivente com a ideologia burguesa.

A concepção atual de técnica como procedimento é resultado desse longo processo de racionalização que, ao buscar a identificação e a unidade de todos os âmbitos da vida com a ciência, cinde método e conteúdo (ADORNO, 1970/2011, 1970b/2006). Porém, para Adorno, esse processo de racionalização não consegue ser completo na obra de arte: “sobre toda a técnica artística paira, em relação com o seu *telos*, uma sombra de irracionalidade” (1970/2011, p.331). O encantamento arcaico persiste ainda, inextirpável, mas em alguma medida negado e recalcado, no fetichismo atual. Para o autor (1970b/2006), a técnica, em seu sentido grego, é a representação externa de algo interior.

Em música, técnica, e, portanto, a expressão de algo interior, significa a realização do conteúdo espiritual por meio dos sons, seja por meio da produção ou da reprodução dos sons: “a totalidade dos recursos musicais é a técnica musical: a organização da própria coisa e sua tradução para o fenomênico”⁹ (ADORNO, 1970b/2006, p. 233). Evidentemente, em música essa objetivação da obra ganha um caráter peculiar, pois a técnica é capaz de representar a música em partitura, por exemplo, mas isso não equivale a sua manifestação: a música é objetivada quando é executada e sua objetivação é etérea e espiritual, mas, ainda assim, intimamente relacionada à técnica. Para Adorno, porém, esses dois momentos, tanto a produção como a execução dos sons, são abarcados pelo conceito de técnica (ADORNO, 1970b/2006).

A organização técnica da obra é capaz de fornecer alguma objetividade e, de qualquer modo, lhe dá um sentido, por isso, a técnica se faz chave para o conhecimento

⁹ Na versão em espanhol: “La totalidad de los recursos musicales es la técnica musical: la organización de la cosa misma y su traducción a lo fenoménico”.

da arte: “a obra de arte se converte num contexto de sentido em virtude de sua organização técnica; nada há nela que não se legitime necessariamente como técnico”¹⁰ (ADORNO, 1970b/2006, p.233). É, portanto, necessário conhecer a linguagem técnica da música para adentrar seu conteúdo. Porém, se a música não pode ser compreendida sem que se compreenda sua técnica intrínseca, também a técnica deve ser compreendida mediante compreensão da obra (ADORNO, 1970/2011).

A música artística, por sua vez, não é apenas técnica, mas também conteúdo. Para o pensamento dialético de Adorno, conteúdo e técnica são idênticos e não idênticos: não idênticos porque a obra de arte tem sua vida justamente na tensão entre o interior e o exterior e porque a obra só pode ser considerada artística quando apontar para além de si mesma, apontamento que apenas se vislumbra quando se mantém em relação dialética elementos contrários, como interno e externo; porém, como em composição só existe o que é realizado, a manifestação do conteúdo espiritual só se dá por meio da técnica. E aqui se identificam conteúdo e técnica: interior e exterior se geram reciprocamente (ADORNO, 1970b/2006).

Nessa dinâmica entre técnica e conteúdo permanecem resíduos de fantasia e utopia característicos dessa dialética que, recalcados pela lógica civilizatória, podem se expressar sintomaticamente como um fetichismo paralisante. Tendo em vista a necessidade de existência de tensão de opostos na construção musical, Adorno pontua que “o trabalho técnico na arte se torna sem sentido, ou mesmo falso, sempre que ela ignora essa não identidade e trata coisas diferentes como iguais, multiplicando laranjas e máquinas de escrever”¹¹ (ADORNO, 1978/1999, p. 204). Pode-se falar também de um fetichismo na música quando ela é condenada a falsas identidades. A pressão econômica é um fator que, para Adorno (1958/2009), promove a redução de tensões a formas equivalentes, tanto no interior da obra como nos mecanismos externos a ela:

Esta tensão, que se resolve na obra de arte, é a tensão entre sujeito e objeto, entre interior e exterior. Hoje, quando sob a pressão da organização econômica total, ambos os elementos se integram numa falsa identidade, numa convivência das massas com o aparato de poder,

¹⁰ Na versão em espanhol: “La obra de arte se convierte en contexto de sentido en virtud de su organización técnica; nada hay en ella que no se legitime necesariamente como técnico”.

¹¹ No inglês “The technical work of art becomes meaningless, or even false, whenever it ignores this nonidentity, and treats unlike things alike, multiplying oranges and typewriters” (ADORNO, T. W. Sound Figures, 1978, p.204)

e junto com a tensão se dissolvem o estímulo criador do compositor e a força de gravitação da obra (...). (ADORNO, 1958/2009, p.27)

A regência do princípio de equivalência, que iguala fenômenos necessariamente contraditórios tal como na relação entre subjetividade e objetividade, faz com que tempo e espaço terminem sendo reduzidos também a um denominador comum, tanto durante a composição como na forma de audição. Adorno fará, na “Filosofia da nova música” (1958/2009), crítica à espacialização do tempo na obra de Stravinsky. Quanto a isso, Almeida (2007) exemplifica que:

Em ambas as peças [*Ragtime para Onze Instrumentos e Piano-Rag-Music*, de Stravinsky], assim como *ragtime* da *História do Soldado*, a ênfase na síncopa surge, literalmente, como uma ideia fora do lugar. Pois se o efeito da recusa do tempo forte é justamente o de quebrar a uniformidade rítmica, em uma música na qual essa uniformidade nem mesmo é considerada, a síncopa acaba revertendo em seu contrário. Paradoxalmente, são as notas em tempo forte que agora passam a causar estranhamento (ALMEIDA, 2007, p. 134).

Para ele, essa forma de construção de Stravinsky, “esse virtuosismo rítmico, aliado à descontinuidade dos núcleos temáticos e às constantes sequências sobre ostinatos, estilhaça a temporalidade interna da música” (ALMEIDA, 2007, p.134). Tal estilhaçamento impede a construção do nexos e da coerência da música que se desenvolveriam no tempo.

Adorno (1978/1999) acrescenta que o fenômeno físico musical e as características específicas da música, não podem ser tornados idênticos, assim como o movimento temporal da música, enquanto tempo-duração, ao invés de tempo espacializado, é inseparável de uma não-identidade de cada instante musical, os quais se articulam e não meramente se justapõem de forma inerte e independente. Nas palavras do autor:

O fato de todos os elementos e dimensões musicais serem reduzidos a um denominador comum a fim de promover uma estrutura geral de sentido, liberta de qualquer elemento alheio imposto externamente, tem o efeito paradoxal de debilitar a verdadeira idéia do significado da estrutura. (ADORNO, 1978/1999, p. 202-203)¹².

¹² No inglês “The fact that all musical elements and dimensions are reduced to a common denominator in order to promote a total structure of meaning, liberated from any foreign, externally imposed element, has the paradoxical effect of undermining the very idea of meaningful structure” (ADORNO, T. W. Sound Figures, 1978, p.202-203)

Reduzir o tempo a espaço também rompe com o movimento que, na obra artística, indica um devir, um algo a mais que vai além da própria obra. Romper com esse devir é condenar a música também a um fetichismo que a transforma em ideologia ao atestar o existente afirmando-o como o único e melhor modo de organização possível, como um “é isso”. Nesse sentido a música se converte em ideologia em seu sentido mais pregnante no pós-guerra, e típico da indústria cultural: a mera afirmação de que o que existe não poderia ser de outra forma (HORKHEIMER e ADORNO, 1956/1973). Não é difícil ver, entretanto, que há outras formas de ideologia vinculadas à música, como será explicitado adiante quando discutirmos as funções que Adorno atribui à música.

Aquilo que se mostra alheio à ordenação vigente do mundo e relembra a angústia e o medo do desconhecido e incontrolável é banido e tornado tabu. Já no programa ético-musical de Platão veem-se traços de um “saneamento de estilo espartano” (ADORNO, 1938/1991, p.81). Pela ordem e disciplina platônicas, a música é empurrada a um movimento específico de seleção de sons: “nos atrativos proibidos entrelaçam-se a variedade do prazer dos sentidos e a consciência diferenciada” (ADORNO, 1938/1991, p.81). Esses aspectos censurados pela disciplina platônica, sintomaticamente retornam na grande música ocidental: “o prazer dos sentidos como porta de entrada da dimensão harmônica e finalmente colorística” (ADORNO, 1938/1991, p.81). Isso demonstra que as características que são banidas em um momento da racionalização, violentamente e sem elaboração, retornam modificadas, tal como sintomas, em outros momentos da civilização.

A lógica formal, a calculabilidade, o reconhecimento apenas daquilo que é redutível à unidade e a equivalências permutáveis entre si e entre todo e qualquer corpo, são as formas de controle do mundo a que o processo de esclarecimento permitiu hegemonia. Inverte-se a lógica da dominação: se os homens buscavam a identificação à natureza para delimitá-la de forma declarada, agora os homens se afastam da natureza na certeza da dominação e consideram-se à imagem e semelhança do poder invisível. Mas os mitos já se encontravam sob a disciplina e poder enaltecidos pelo racionalismo: eles já eram produto do esclarecimento (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006).

O pensamento ordenador e a ciência, na busca pela unidade e pela equivalência, substituem o lugar dos espíritos e demônios pelo céu e sua hierarquia, as práticas de feitiçaria pelo sacrifício e pelo trabalho servil, regido pelo comando. Se “do

medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido” (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p. 26), o processo de desencantamento do mundo busca uma relação de afastamento entre os homens e os objetos para que estes sejam melhor manipulados e, assim, dominados. Pretensamente, essa relação almeja o conhecimento, porém culmina em alienação daquilo que se pretendia dominar.

Na música essa dinâmica, que reflete o movimento do processo de esclarecimento, se expressa nos diferentes modos como as músicas modal, tonal e pós-tonal simbolizam o par ordem/desordem. Segundo o exemplo de Wisnik (1989), a música modal, pré-capitalista, “é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais” (WISNIK, 1989, p.35). Essa música é centrada no ritmo e tem forte presença das percussões. Também tem forte presença de timbres, vozes, vocalizes e sotaques (WISNIK, 1989). No entanto, “as músicas modais são músicas que procuram o *som puro* sabendo que ele está sempre vivamente permeado de ruído”, afinal, “os deuses são ruidosos” (WISNIK, 1989, p.39, grifos do autor). Ou seja, o caráter fetichista da música modal ainda é explícito, mágico, e encara o contraditório sem buscar expulsar o ruído.

O canto gregoriano inaugura a tradição ocidental que caminha para a música barroca, clássica e romântica dos séculos XVII, XVIII e XIX. Ele caracteriza-se por evitar o acompanhamento instrumental, e preferir vozes masculinas cantadas em uníssono e à capela, “na caixa de ressonância da igreja” (WISNIK, 1989, p.41). Quando o canto gregoriano evita o acompanhamento colorístico de instrumentos e evita a pulsação rítmica, transformando-a na pronúncia do texto litúrgico, ele desvia a música modal para o domínio das alturas. Essa configuração prepara o terreno para o surgimento da música tonal (WISNIK, 1989).

Cabe marcar que essa modificação na estrutura interna da música “quer filtrar todo o ruído, como se fosse possível projetar uma ordem sonora completamente livre da ameaça da violência mortífera que está na origem do som” (WISNIK, 1989, p.42). Assim, o fetichismo passa a identificar ordem à afinação numa busca de reproduzir na terra a suposta ordenação divina. Ele deixa de ser explícito e dá as mãos à ideologia burguesa, prometendo e anunciando um valor universal, sem conflito ou violência. A música é lançada à tentativa de excluir o ruído criando o embuste de que o ruído pode, afinal, ser excluído. E, ainda assim, a exemplo do trítone, o tabu permanece.

A busca de eliminação da incomensurabilidade e do desconhecido culmina, assim, por condenar o esclarecimento a um retorno à mitologia:

A insossa sabedoria para a qual não há nada de novo sob o sol, porque todas as cartas do jogo sem-sentido já teriam sido jogadas, porque todos os grandes pensamentos já teriam sido pensados, porque as descobertas possíveis poderiam ser projetadas de antemão, e os homens estariam forçados a assegurar a autoconservação pela adaptação – essa insossa sabedoria reproduz tão somente a sabedoria fantástica que ela rejeita: a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era. O que seria diferente é igualado (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2006, p.23).

A aspiração em eliminar aspectos subjetivos da cultura e amputar qualquer forma de feitiço segue resignada e as músicas não passam por esse processo de forma ilesa, pois a tentativa de eliminar qualquer forma de desordem e irracionalidade das obras musicais é em si mesma fetichista. O racionalismo típico do ocidente buscou gradualmente enquadrar também a técnica musical na lógica das ciências, propondo notações, nomenclaturas e representações que se pretendeu que fossem universais. Desse modo, todo músico que conhecesse a notação seria capaz de reproduzir um som sem experiência prévia ou memorização, mas devido à leitura de sinais que distinguem visualmente a altura, o tempo e o ritmo, independente do estilo musical ou do contexto no qual se desse a execução (REZENDE, 2008).

Adorno afirma que uma *religião burguesa da música* se constrói nesse processo de racionalização, o qual, por sua vez, é um processo de aburguesamento da música:

A [religião burguesa] da música é, inquestionavelmente, a história de uma racionalização progressiva. Teve fases como a reforma de Guido¹³, introdução à notação mensural, a invenção do baixo cifrado, a afinação temperada, finalmente a tendência, desde Bach irresistível, hoje levada ao extremo, da construção musical integral¹⁴ (ADORNO, 1970b/2006, p.14).

¹³ Guido d'Arezzo (991dC – 1033) foi um teórico italiano da música que criou e implementou um reforma na notação musical no Ocidente, fazendo uso de linhas e espaços similares ao pentagrama moderno e modificando assim a relação com a escrita musical. Contando com o apoio de papas, essa notação fez parte do conteúdo a ser disseminado pelas cruzadas. Ver REZENDE, 2008.

¹⁴ No espanhol “La de la música es, incuestionablemente, la historia de una racionalización progresiva. Tuvo fases como la reforma de Guido, la introducción de la notación mensural, la invención del bajo cifrado, la afinación temperada, finalmente la tendencia, desde Bach irresistible, hoy llevada ao extremo, a la construcción musical integral” (ADORNO, 1970b/2006, p.14).

A crítica de Adorno ao processo de racionalização, porém, não vem em defesa à desconsideração da técnica musical em prol de uma pureza ou legitimidade da obra de arte: a técnica é um dos elementos necessários à música e a obra de arte só existe enquanto dialética entre o conteúdo subjetivo e a técnica que torna exprimível tal conteúdo: “seria agradável ao hábito vulgar eliminá-la; mas seria falso, porque a técnica de uma obra é constituída pelos seus problemas, pela tarefa aporética que essa obra se põe objetivamente” (ADORNO, 1970/2011, p.323).

A busca de objetividade e racionalização, na tentativa de eliminar o “irracionalismo” na música culmina por eliminar justamente elementos cuja necessária tensão e diferença compõem a totalidade da obra de arte, condenando a música a um fetichismo sequestrado pela *ratio*. Nas palavras de Adorno (1958/2009):

O elemento não conceitual e não concreto da música (...) fê-la contrária à *ratio* da vendibilidade. Somente na era do cinema sonoro, do rádio e das formas musicais de propaganda, a música ficou, *precisamente em sua irracionalidade*, inteiramente sequestrada pela *ratio* comercial (p. 15, grifos nossos).

Diante da adoção desmedida das possibilidades técnicas, a tecnologia extramusical, produzida por uma sociedade que torna suspeito tudo que não se submete ao critério da calculabilidade (ADORNO e HORKHEIMER, 1947/2006), torna-se elemento interno à música, deixando de estar presente como uma possibilidade corretiva da obra de arte. Tal admissão faz da técnica uma autoridade exclusiva que acaba por levar a música à irracionalidade da qual se procurou fugir: “a necessidade matemática que se impõe de fora do fenômeno musical, sem a mediação da subjetividade, tem alguma afinidade com o acaso absoluto”¹⁵ (ADORNO, 1978/1999, p. 205). É através da eliminação da subjetividade que “um projeto designado a conquistar a natureza termina adorando o resultado fossilizado da manipulação como se isso se fizesse por si mesmo”¹⁶ (ADORNO, 1978/1999, p. 202).

¹⁵ No inglês “An abstract, mathematical necessity that imposes itself on the musical phenomenon from outside, without subjective mediation, has some affinity with absolute chance” (ADORNO, T. W. Sound Figures, 1978, p. 205).

¹⁶ No inglês “Precisely through its elimination, subjectivity is unconsciously taken to an extreme, a project designed to conquer nature that ends up worshiping the fossilized result of its manipulations as if it were being in itself” (ADORNO, T. W. Sound Figures, 1978, p.202).

No caso específico da música ocidental, o elemento irracional não é meramente eliminado, mas é *resolvido* e integrado à própria racionalidade (SAFATLE, 2007), a exemplo da tonalidade menor, que “fornece ao sistema o antigo tremor exorcizado pela racionalidade do próprio sistema” (ADORNO, 1973/2011, p. 120), fazendo as vezes de pelo ouriçado e sendo calculadamente utilizada em exaltações fascistas ou que pregam o entusiasmo irracional pela própria morte. Se essa administração do racional e do irracional na música séria chega a dispor a técnica no lugar de uma autoridade exclusiva, na música popular industrializada, por sua vez, como se discutirá mais profundamente no segundo capítulo, “os mecanismos arcaicos são controlados e socializados de ponta a ponta” (ADORNO, 1973/2011, p. 120).

Nesse extremo da desconsideração da dialética entre espírito e matéria, em se tratando de uma composição séria, a música é condenada a uma fossilização por aderir desmedidamente à técnica e ao estilo impostos de fora, alheios àquela relação em que o artista se depara com um problema histórico a ser trabalhado junto à técnica musical (ADORNO, 1978/1999). Essa fossilização é uma forma de fetiche típica da música na época da plena racionalização instrumentalizada, ou seja, ao recusar violentamente as formas mágicas e fetichistas, ao legitimar a lógica formal a despeito da convivência do contraditório, o processo de racionalização se recusa a enfrentar o movimento dialético da cultura e condena a música ao retorno ao fetichismo.

No trabalho já citado de Almeida (2007) um exemplo dessa objetivação extremada se encontra no neoclassicismo: “diante de um problema historicamente justificado, o neoclassicismo não o enfrenta diretamente, mas busca uma falsa solução no retorno a formas não mais justificadas” (ALMEIDA, 2007, p.170). O neoclassicismo de Hindemith é um exemplo mais específico: ele pede que a execução de suas peças se faça com uma “atitude de máquina” (p.164). No texto “Música e Técnica” (ADORNO, 1978/2009 e 1970b/2006), Adorno usa como exemplo desse cúmulo da objetivação os experimentos de música aleatória¹⁷ que caem num acaso esvaziado.

Se mesmo no contexto de produção da música séria corre-se o risco de extrapolar o uso da técnica e de formas enrijecidas condenando a música à fossilização e ao fetichismo, na música popular e comercial esse problema é ainda mais gritante:

¹⁷ A música aleatória (do latim, *alea* significa “dado”) procura a liberdade e joga com a imprevisibilidade, o acaso e a sorte, tanto durante a composição, como no momento da execução. As notas que serão usadas, que lugar ocuparão e em que ordem serão executadas é algo que pode ser escolhido jogando-se dados (BENNET, R. Uma breve história da música, 1986).

O conceito de técnica na indústria cultural só tem em comum o nome com aquele válido para as obras de arte. Este diz respeito à organização imanente da coisa, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, por seu turno, na medida em que diz respeito mais à distribuição e reprodução mecânica, permanece ao mesmo tempo externa ao seu objeto (ADORNO, 1962/1986, p. 95).

As formas de fetichização típicas da indústria cultural serão discutidas mais à frente, mas aqui é interessante considerar que a fossilização do material musical e, portanto, também a fetichização, são praticamente um pressuposto das construções musicais na lógica da indústria cultural em função da adequação do material musical às lógicas de racionalização externas à própria racionalidade do material.

Outra forma de fetichização do material musical é a busca desmedida por sanar a objetividade e mergulhar num solipsismo que recusa suas relações com a materialidade e busca uma existência puramente espiritual. No movimento civilizatório, as obras de arte são também condenadas à ruptura violenta entre matéria e espírito: “nos traços do que foi ultrapassado pela evolução geral, toda arte está maculada de uma suspeita hipoteca de tudo o que não foi bem seguido e é regressivo” (ADORNO, 1970/2011, p. 500). Mais uma vez, Adorno (1958/2009) remete a essa antiquíssima dívida que a música contraiu ao separar o espírito do físico:

A dialética hegeliana de senhor e escravo chega por fim ao senhor supremo, ao espírito que domina a natureza. Quanto mais este espírito avança para a autonomia, mais se afasta da relação concreta com tudo o que domina, homens e matéria por igual. Logo que domina em sua própria esfera (que é a da livre produção artística), o espírito domina tudo até a última entidade material; começa a girar sobre si mesmo como se estivesse aprisionado e desligado de tudo quanto lhe é oposto e de cuja penetração havia recebido seu significado próprio (ADORNO, 1958/2009, p.26).

E o espírito, que foi expulso como algo perigoso e irracional, dá à coisa o caráter de metafísica, desliga-se de suas determinações materiais, e se torna fetichista:

A plenitude perfeita da liberdade espiritual coincide com a castração do espírito. Seu caráter fetichista e sua hipóstase como pura forma de reflexão tornam-se evidentes desde o momento em que o espírito já não permanece subordinado ao que não é em si espírito, mas que, como elemento subentendido de todas as formas espirituais, é o único fator que a elas confere substancialidade (ADORNO, 1958/2009, p.26).

A partir da brutal cisão entre matéria e espírito, rompe-se a necessária dialética e tensão que permitem à música manifestar seu conteúdo de verdade. Assim, a música pode ser construída tendendo a ser demasiadamente espiritual, ou seja, sem sua base material e determinação objetiva que lhe dá substancialidade. Arvora-se aí, na pretensão de uma expressão que seja *puramente* espiritual, encantatória e fantasmática, e se entrega ao fetichismo.

Na obra “Crítica dialética em Theodor Adorno - Música e verdade nos anos 20”, ao discutir o Expressionismo¹⁸, Almeida (2007) fornece um exemplo de como o jovem Adorno se preocupou com a veracidade da obra de arte num movimento de absolutização do eu, que, apesar de nascido do incômodo com a sociedade vigente e não sem contradições, se descola das determinações materiais. O autor afirma que o movimento expressionista buscou resolver as contradições entre o eu e o mundo, mas não pela reconciliação e, assim, “os expressionistas buscam no próprio Eu o fundamento do mundo que o constrange” (ALMEIDA, 2007, p.39).

Mesmo na esperança de transformar o mundo pós Primeira Guerra, a arte expressionista mergulha na subjetividade do “eu” e tende ao solipsismo. Almeida (2007) não se refere à fetichização da música, mas parece ser possível considerar o momento expressionista como um exemplo da tendência à fetichização do material por este momento almejar uma pureza subjetiva: “como o Expressionismo ‘absolutiza’ o Eu, justamente pela proposta de expressar uma ‘vivência do mundo’ livre de constrangimentos formais, corre o risco de perder essa relação com o típico, e assim sua veracidade e validade, sucumbindo ao solipsismo” (p.40). Ao não buscar a reconciliação entre o eu e o mundo, mas algo como uma recusa, ou uma fuga, a obra de arte tenderia a uma falsidade que pode ser considerada fetichista.

É possível, então, afirmar que, para Adorno, tanto a extrema objetivação do material musical quanto a construção de uma obra musical que se arvora numa espiritualidade descolada da determinação material, produzem uma fetichização da música no âmbito técnico, ou seja, tanto a entrega à intangibilidade fetichista como a recusa amedrontada de toda e qualquer forma de fetiche, condenam a música a um retorno que é sintomaticamente fetichista. A desconsideração do material musical enquanto dialética e tensão entre elementos distintos e contraditórios, entre espírito e

¹⁸ Sugere-se aqui a leitura de MATTOS, C. V. de, *Expressionismo alemão, arte e vida*, para uma melhor compreensão da crítica adorniana a esse movimento artístico.

matéria, entre racionalidade e magia, produz uma música enfeitada que recusa sua tarefa no movimento dialético e contraditório da História.

Uma forma de elaboração da fetichização do material musical é que o artista enfrente a tarefa aporética da música frente às contradições históricas e mantenha a necessidade de tensão e dialética no interior da obra, concebendo a composição “como uma resposta a problemas históricos configurados no conjunto de possibilidades sonoras e formais que se impõem ao artista” (ALMEIDA, 2007, p.101) como o faz, ao menos em uma fase de seu trabalho, Schoenberg, o “compositor dialético”¹⁹ (ADORNO, 1934/2008). Por sua vez, a possibilidade de manter a dialética e a tensão na estrutura interior, composicional, e exterior, social, se dá pela própria linguagem técnica da música, pelo “aspecto incondicionalmente técnico do seu poder encantatório” (ADORNO, 1970/2011, p.327).

Frisa-se: a possibilidade da própria estrutura da obra de arte ser construída como elaboração da fetichização do material musical torna *o material musical* dialético e artístico. Em outras palavras, a música pode ser composicionalmente pensada em consideração à dialética e à contradição de elementos mágicos e racionais. No entanto, vale marcar, mesmo a música que enfrenta sua tarefa histórica e composicionalmente encara a dialética pode ser condenada a um retorno não elaborado ao fetiche devido a outros aspectos: pode ser envolta pelo fetiche da mercadoria ou pode ser percebida de forma fetichizada por ouvintes regredidos. Beethoven, por exemplo, leva a técnica de

¹⁹ No texto intitulado “El compositor dialético” (1934/2008), Adorno explica a dialética na obra de Schonberg afirmando que: “Em Schönberg não se trata do arbítrio e do capricho de um artista subjetivamente desvinculado, tal por exemplo como quando ele quis etiquetar-se de ‘expressionista’. Mas tampouco se trata do trabalho de um artesão cego que vai atrás de sua matéria fazendo cálculos, sem intervir nela ele mesmo espontaneamente. O que em verdade melhor caracteriza Schönberg; o que deve ser entendido como origem de sua história estilística assim como de suas técnicas; o único de onde talvez se possa extrair um conhecimento sério, é uma troca de princípios e, do ponto de vista da história, extremamente exemplar no modo de comportar-se com seu material por parte do compositor. Este já não ostenta ser seu criador nem tampouco obedece a sua regra previamente dada. (...) Mas esse sentido pode qualificar-se de dialético. Em Schönberg a contradição entre rigor e liberdade não se supera no milagre da forma” (p.213-214, tradução minha). No espanhol: “Em Schönberg no se trata del arbítrio y el capricho de un artista subjetivamente desvinculado, tal por ejemplo como cuando se lo quiso etiquetar ‘expressionista’. Pero tampoco se trata del trabajo de un artesano cigo que vá detrás de su matéria haciendocálculos, sin intervenir em ella ya espontáneamente El mismo. Lo que em verdad caracteriza más bien a Schönberg; lo que debe entenderse como origen de su historia estilística a sí como de sus técnicas; lo único de donde quizá pueda extrairse un conocimiento serio, es un cambio de principios y, desde el punto de vista de la historia, sumamente ejemplaren el modo de comportarse com su material por parte del compositor. Éste ya no alardea de ser su creador ni tampoco obedece a su regla previamente dada. (...) Pero este sentido puede calificarse de dialéctico. Em Schönberg la contradicción entre rigor y libertad no se supera ya en el milagro de la forma” (p.213-214).

seu tempo à máxima possibilidade, podendo-se dizer que, sua obra, em grande medida, encara a tarefa aporética da música de seu tempo: “o Beethoven tardio preside à rejeição musical da nova ordem burguesa e prenuncia a arte inteiramente *nova* e autêntica de Schönberg” (SAID, 2009, p.33).

No entanto, até mesmo a obra de Beethoven pode ser fetichizada, pois o que a música é, inerentemente em seu sentido social, não é idêntico à posição e à função que ela assume na sociedade (ADORNO, 1970b/2006, p.10). Se atualmente já ninguém assovia temas de Beethoven – apesar dos caminhões de gás que utilizam Pour Elise – isso não torna menos fetichizado o confronto eventual com os temas e melodias da música chamada clássica, antes aprofunda o problema, que só pode ser esboçado em relação a certas formas contemporâneas de apropriação fetichista da música nos aparelhos de MP3 ou nas festas *raves*.

Não se trata, portanto, de extirpar o fetichismo, já que “a verdade de todas as obras de arte não poderia existir sem esse feiticismo, que tende agora em transformar-se na sua falsidade” (ADORNO, 1970/2011, p.517). Trata-se, no entanto, de compreender as artimanhas que penetram a composição musical e refletir acerca da própria cultura aprisionada pela *ratio* e sobre o medo dos homens. É preciso elaborar o mito, mas também se reconciliar a ele (ADORNO, 1970/2011), de modo que os homens enfrentem os impasses da relação entre cultura e natureza, considerando a contradição e o movimento imanentes à cultura.

1.2 Música e linguagem: o espaço para a dialética

A possibilidade de a música acolher a dialética se dá, ainda hoje, em função da própria organização interna dos sons, silêncios, tempos e frequências sonoras que compõem a estrutura, a linguagem musical e a sua técnica intrínseca, a qual permite a exequibilidade da obra de arte. No entanto, é pertinente reconhecer que, para Adorno (1956/2008), apesar das semelhanças entre música e linguagem, a música não é uma linguagem discursiva: esta tem uma intenção definida e uma lógica fundamentada em sua morfologia, sintaxe, fonética e semântica. A música, por sua vez, possui também morfologia, sintaxe e fonética, mas não possui uma semântica, o que dá a ela um *telos* intermitente, ou seja, ela não se declara de uma vez por todas. No entanto, para o autor, uma música sem qualquer intenção seria simples conexão fenomênica de sons, um

“caleidoscópio acústico”²⁰ e, por sua vez, uma música com *telos* absoluto, se converteria falsamente em linguagem, tentando em vão tornar todo seu conteúdo manifesto. Em suas palavras:

A música é como uma linguagem com seqüência temporal de sons articulados, que são mais do que simples sons. Dizem alguma coisa, muitas vezes, algo humano. E dizem de modo mais enfático quanto mais elaborada é a música. A sucessão de sons é análoga à lógica: há certo e errado. Mas o dito não se deixa desprender da música (ADORNO, 1956/2008, p.25)²¹.

Adorno (1956/2008) afirma, então, que a intenção é essencial à música, mas apenas de forma intermitente. Caso contrário, se significasse algo em absoluto, se converteria falsamente em linguagem e deixaria de ser música. Nesse aspecto, a discussão de Attali converge com a discussão adorniana, ao considerar que a música não é uma linguagem: “ela não tem nem significado nem finalidade” (ATTALI, 1977/2003, p.25). A significação que é possível à música só acontece quando um significado lhe é atribuído artificialmente, no contexto de determinada cultura e geralmente é vinculado a um discurso hierárquico. Assim, a música não pode ser considerada uma linguagem que comunica algo estável, que diz ou informa algo, meramente: “as tentativas que têm ido nessa direção não são mais que camuflagens para o tipo mais idiota de naturalismo ou o tipo mais mundano de pedantice”²² (ATTALI, 1977/2003, p.25).

Há na música elementos que, justamente pela tensão de suas diferenças, escapam de uma explicitação. São as diferenças entre esses elementos distintos – por exemplo, tempo e espaço - que guardam um refúgio de magia e fornecem aos homens uma fatia de fantasia, relembrando a natureza duramente reprimida e banida da cultura racionalizada e potencialmente permitindo uma elaboração da dialética entre racionalidade e irracionalidade que, ao excluírem-se mutuamente ao longo do processo civilizatório, inexoravelmente, nos transportaram ao mal estar (FREUD, 1930/1978).

²⁰ No espanhol “Una música sin ningún resto de significativdad, la mera textura fenomenal de los sonidos, se parecería a um calidoscopio acústico” (ADORNO, T. W. Sobre la música, 1956/2008, p.27).

²¹ No espanhol “La música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. Y lo dicen de modo tanto más enfático, cuanto más elaborada es la música. La sucesión de sonidos es análoga a la lógica: existe lo correcto y lo falso. Pero lo dicho no se deja desprender de la música (idem, p.25).

²² No ingles: “The attempts that have been made in that direction are no more than camouflages for the lamest kind of naturalism or the most mundane kind of pedantry” (ATTALI, 1977/2003, p.25).

Assim, ainda que as músicas estejam, desde os primórdios, repletas de racionalidade, essa racionalidade abre brechas à existência do não conceitual. Essa dialética na racionalidade musical permite que a obra artística aponte para além de si mesma, ou seja, a linguagem interna das músicas é um potencial espaço para a tensão dialética entre matéria e espírito permanecer viva na música: “por seu puro material, a música é a arte em que os impulsos pré-rationais, miméticos, se afirmam inequivocamente e ao mesmo tempo aparecem em constelação com os traços da progressiva dominação da natureza e do material”²³ (ADORNO, 1970b/2006, p.14).

Isso considerado, a música, desde tempos primevos, é um protesto contra a reificação, pois sua linguagem permite a imitação do que, mais do que ser imitação da natureza, é a imitação do movimento, do que “nas coisas não é a coisa” (ADORNO, 1970/2011, p.495), como se a música tentasse esforçadamente reunir espírito e matéria, buscando quitar a dívida.

[...] até hoje, nenhuma racionalidade foi total, nenhuma foi plenamente em benefício dos homens, das suas virtualidades, da “natureza humanizada”. O que, de acordo com os critérios da racionalidade dominante, é considerado como irracional no comportamento estético, denuncia a essência particular da *ratio*, que visa mais os meios do que o fim. É a ela e a uma objectividade desembaraçada das estruturas categoriais que a arte evoca. Eis o que lhe confere a sua racionalidade e o seu carácter de conhecimento. O comportamento estético é a capacidade de perceber nas coisas mais do que elas são (ADORNO, 1970/2011, p. 501).

Para Adorno, (1970/2011, p.183) “a arte tem sua salvação no acto com que o espírito nela se arroja”. No entanto – e aqui reforça-se o carácter essencial que Adorno dá à dialética para a emancipação da obra de arte –, o espírito das obras de arte, enquanto negação do espírito dominador da natureza, não surge como espírito, mas inflama-se justamente naquilo que lhe é oposto, na materialidade. Adorno chama de espírito na obra de arte “aquilo mediante o qual as obras de arte, ao tornarem-se aparição, são mais do que são” (ADORNO, 1970/2011, p.137). Nesse sentido, torna-se compreensível como a própria estrutura musical permite à música emancipar-se, ou seja, a própria evolução da técnica musical permite à música ser artística e, portanto, dialética. Almeida (2007) cita Schoenberg, que se faz bastante claro: “Não há nenhuma razão na

²³ No espanhol: “Por su puro material, la música es la arte em que los impulsos perracionales, miméticos, se afirman rotundamente y al mismo tiempo aparecen em costelación com los rasgos de la progresiva dominación de la naturaleza y el material” (ADORNO, 1970b/2006, p.14).

física ou na estética que possa forçar um músico a usar a tonalidade para representar sua ideia” (SCHOENBERG, 1985, apud, ALMEIDA, 2007).

1.3 Música emancipada: autonomia da dissonância

A discussão sobre a tonalidade tem lugar na obra adorniana na medida em que, já tendo sido superada em termos técnico-musicais, persiste como um sistema cristalizado de ordenação harmônica que tende à fetichização e à ideologia por negar um desenvolvimento técnico em correspondência ao momento histórico. Flo Menezes, na Apresentação do livro Harmonia, de Schoenberg, discute o lugar da harmonia no estudo da música, defendendo que este conceito “deve ser entendido em sua mais vasta acepção, levando-se em conta desde a sua aparição em Pitágoras [...] até suas implicações na elaboração espectral eletroacústica” (2001, p.17). Assim,

Na medida em que trata, a rigor, das *relações intervalares* e das *proporções* entre notas (frequências) distintas, a harmonia traduz-se como a ciência-mãe da música, pois que em nenhum outro parâmetro relativamente autônomo do som, tal como a intensidade ou a duração [...], tem-se um tal grau de articulação possível como o que se tem no domínio das alturas (MENEZES, 2001, p.17, grifos do autor).

Essa perspectiva inclui superar o conceito de harmonia enquanto “ciência da concatenação dos acordes” que impregnou a academia e os conservatórios e que, apesar de ter sua importância, acaba sendo restritivo (MENEZES, 2001, p.17).

Para Attali (1977/2003, p.69) “o modo pelo qual a música elaborou o conceito de harmonia e lançou as bases para a representação social é fundamental e premonitório”²⁴, em outras palavras, a música se faz arauto de uma organização social e política que se consolidaria, qual seja, a organização política econômica da sociedade burguesa do século XIX. Ainda segundo esse autor, a música é, desde o início, marcada por duas concepções de harmonia: uma vinculada à natureza e outra vinculada à ciência. Para ele, este foi o primeiro campo do conhecimento em que a determinação científica prevaleceu: a música como canalizadora da violência é compreendida primeiramente em relação à natureza, mas ela vem sendo conceituada como ciência desde Pitágoras

²⁴ No inglês: “The way in which music elaborated the concept of harmony and laid the foundation for social representation is fundamental and premonitory” (ATTALI, 1977/2003, p. 59).

(ATTALI, 1977/2003). Por exemplo, cite-se o desnudamento matemático com o qual Weber apresenta os fundamentos dessa ordem musical:

Nossa música de acordes racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética, e respectivamente harmônica, da oitava em quinta e quarta; a seguir, pondo de lado a quarta, da quinta em terças maior e menor ($4/5 \times 5/6=2/3$), da terça maior em tom inteiro maior e menor ($8/9 \times 9/10=4/5$), da terça menor em tom inteiro maior e semitom maior ($8/9 \times 15/16=5/6$), do tom inteiro menor em semitons maior e menor ($15/16 \times 24/25=9/10$). Todos esses intervalos são formados com frações dos números 2, 3 e 5 (WEBER, 1921/1995, p.54).

A discussão sobre a harmonia aparece na obra de Attali (1977/2003) vinculada ao poder de representar uma ordem terrena e celeste que promove bem estar. A harmonia opera, assim, uma conciliação entre as formas naturais de ruído e um código que dá sentido ao ruído; mesmo que diante de uma ordem conflituosa, ela cria um campo no imaginário que promete um limite para a violência. Dessa forma, a ordenação harmônica se apresenta como representação absoluta da ordem da natureza promotora de bem estar, pois parece impedir qualquer forma de perturbação. No entanto, para o autor, ironicamente, quanto menos efeito pacificador tal ordenação tiver, mais deve dizer que tem (ATTALI, 1977/2003, p.60).

Acompanhar a evolução do desenvolvimento técnico da música, sempre em relação com as problemáticas do momento histórico, bem como com a criatividade do artista, é tarefa de uma obra de fato artística. Quando se recusa o desenvolvimento próprio da técnica musical, cristalizando a música em um sistema que já não se justifica historicamente, ela jaz fetichizada. Não um fetiche mágico, tal como nos primórdios, mas um feitiço que mascara as contradições e busca enganar e conformar à condição histórica existente. Para Adorno (1958/2009), a saída é reconhecer o desenvolvimento da técnica musical enquanto emancipação da construção sonora. Para isso, antes de discutir sobre as dificuldades enfrentadas pela música emancipada, é preciso pensar a razão histórica que faz com que o código musical da tonalidade permaneça.

Adorno (1968/1986) se refere à música tonal como aquela “em tom maior e menor tal como ela se impôs desde o começo do século XVII” e que “corresponde à supremacia da tonalidade jônica e eólica na música sacra” (p.150). O autor lembra que “a tonalidade foi, em grande parte, o resultado de um processo de desenvolvimento involuntário, não-dirigido”, mas que “a sensibilidade para o tom maior e menor já

estaria viva há muito mais tempo do que faz crer o progresso do material musical” (p.150). Fato é que a tonalidade parece ter se tornado algo como uma segunda natureza.

A análise de como se deu esse processo de desenvolvimento da tonalidade demonstra, por seu turno, que a passagem do sistema modal para o sistema tonal coincidiu com a passagem do sistema feudal para o sistema capitalista (ADORNO, 1968/1986; WISNIK, 1989; ATTALI, 1977/2009). A evolução da música tonal se relaciona, assim, com aquele momento que se convencionou chamar de modernidade:

A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”), passando em seguida por uma espécie de saturação e adensamento, que o levam à desagregação afirmada programaticamente nas primeiras décadas do século XX. Nesse arco histórico, que inclui a afirmação e a negação do sistema, a linguagem musical contracanta, à maneira polifônica, com aquilo que se costuma entender, em seu sentido mais amplo, por *modernidade* (WISNIK, 1989, p.113, grifo no original).

Adorno busca compreender que tipo de função a tonalidade exerce na sociedade burguesa para que se mantenha mesmo já tendo sido esgotada e superada em termos técnico-musicais. Uma das respostas possíveis é a proximidade da lógica tonal com a linguagem verbal: “é verdade que a tonalidade havia organizado tudo o que aparecesse no sentido de uma linguagem objetiva, de modo semelhante à linguagem verbal” (p.153). Porém tal similitude não seria suficiente para realizar a manutenção da tonalidade, levando Adorno a indicar que o idioma tonal exerce “a função de um certo equilíbrio entre o universal e o particular na música” (ADORNO, 1968/1986, p.152).

Para o filósofo, “a harmonia do universal com o particular correspondia ao modelo clássico-liberal da sociedade” (p.155). Assim, para Adorno (1968/1986), o sistema tonal tem “efetivamente, traços de um jogo de montar” (p.153), de modo que uma dimensão mecânica possa permear as composições: “o aspecto mecânico acaba sendo superado pela arte da composição, mas é incomparavelmente mais forte do que possa ser agradável à fé na cultura” (p.153). Também devido a tal organização, os maiores compositores desse idioma acabaram utilizando-se de um número finito de formas de desenvolvimentos e argumentos musicais. E essa caracterização, por sua vez,

se familiariza com o espírito burguês: “ele [o aspecto mecânico] é profundamente aparentado tanto ao espírito das ciências naturais quanto ao espírito burguês” (p.153).

Attali (1977/2003) afirma que “a escala é a encarnação da harmonia entre o firmamento e a terra, o isomorfismo de toda representação: a ponte entre a ordem dos deuses (ritual) e a ordem mundana (o simulacro)”²⁵ (p.60). A questão é que, dentro da discussão da harmonia, não se trata de conceituar a música como um todo naturalmente ordenado, mas trata-se de impor-lhe uma racionalização e de aproximá-la de uma representação científica do mundo: “a ordem harmônica não é naturalmente assegurada pela existência de Deus. Isso tem de ser construído pela ciência e querido pelos homens”²⁶ (ATTALI, 1977/2003, p.60).

E, nesse sentido de construção científica, o próprio desenvolvimento lógico da tonalidade leva à superação dessa forma de organização racional dos elementos sonoros, a qual é recusada pela massa de ouvintes e também pela indústria cultural – esses aspectos e seus desdobramentos serão discutidos mais à frente. Para Adorno, “aquele que conserva arbitrariamente o que já está superado compromete o que quer conservar e se choca de má fé contra o novo” (ADORNO, 1958/2009, p.16), por isso é necessário que a música se liberte da tonalidade, que jaz fossilizada e fetichizada, pois já não se justifica historicamente, e faça justiça ao conteúdo histórico de verdade. Adorno sintetiza a diferenças entre a tonalidade e o material emancipado:

A diferença entre a tonalidade e o material emancipado de hoje: o do sistema dos doze semitons equivalentes e bem temperados – tons de um quarto e um sexto podem ficar fora de cogitação - não está na distinção superficial entre um sistema, um esquema ordenador e outro, mas distinção entre uma linguagem sedimentada, por um lado, e um processo que percorreu a vontade consciente da consciência emancipada por outro (ADORNO, 1968/1986, p.151).

Seguindo esse caminho evolutivo da música, o termo “autonomia da dissonância” é proposto pelo próprio Schoenberg, opondo-se ao termo “atonal”, que indica que a música já escapa à lógica tonal. Almeida (2007) cita o autor:

²⁵ No ingles: “The scala is the incarnation of the harmony between heaven and earth, the isomorphism of all representations: the bridge between the order of the Gods (ritual) and earthly order (the simulacrum)” (ATTALI, 1977/2003, p.60)

²⁶ No ingles: “Harmonic order is not naturally assured by the existence of God. It has to be constructed by science, willed by man”. (ATTALI, 1977/2003, p.60).

Considero, antes de tudo, a expressão ‘música atonal’ extremamente infeliz – é o mesmo que denominar o voo como ‘a arte de não cair’, ou a natação como ‘a arte de não se afogar’. Apenas na linguagem da publicidade é adequado enfatizar dessa forma a qualidade negativa do que está sendo anunciado (SCHOENBERG, apud. ALMEIDA, 2007, p.86).

A técnica dodecafônica nasce de uma necessidade histórica e é um desenrolar lógico da tonalidade. Ela se emancipa dos grilhões fetichistas da tonalidade na medida em que passa a lidar com as contradições das quais a música tonal se esquivava, incorporando as contradições no seio da própria obra. A construção integral também impede a adesão a formas fossilizadas e previamente consolidadas, pois é regida pelo princípio da variação (ALMEIDA, 2007; ADORNO, 1968/1986). Essa inadequação demonstra a importância que a autonomia da dissonância ganha no interior da crítica à fetichização da música:

A defesa do atonalismo mostra o caminho: o processo de desencantamento da natureza, em sua progressiva racionalização, impõem o rompimento com as formas do passado, na medida em que a ampliação do material expõe a historicidade e a insuficiência dos procedimentos harmônicos e das formas cristalizadas a partir do tonalismo (ALMEIDA, 2007, p.178-179).

Essa forma de organização do material, ao incorporar a contradição, permite a realização da fantasia e da liberdade na obra de arte (ALMEIDA, 2007), por isso a evolução da tonalidade pode ser compreendida como forma de superação do caráter fetichista das músicas típico da indústria cultural musical: lidar com a dissonância é recusar aquele ideal de equilíbrio e harmonia típicos da música tonal – e da era burguesa: “a música moderna não conhece nenhuma harmonia preestabelecida entre o universal e o particular, e não deve conhecê-la, em nome da sua própria verdade” (ADORNO, 1968/1986, p.154).

No entanto, Schoenberg não escapa à crítica adorniana e sua obra passa por um crivo dessa crítica imanente quando tende a tornar-se um sistema e um método também fossilizados. Ora, aquilo que foi conquistado pela necessidade tanto histórica como musical e que deu sentido à nova técnica, deveria impedir que esta mergulhasse numa racionalidade esvaziada (ALMEIDA, 2007). Mas a necessidade de refletir sobre os perigos de enrijecimento da técnica é indicada por Adorno (1970/2011). Almeida (2007, p.256) cita Schoenberg, demonstrando que este também estava consciente do problema:

O que eu temia aconteceu. Embora eu tenha advertido meus amigos e pupilos para considerarem essa técnica como uma mudança referente à composição, e embora eu lhes tenha aconselhado a considerá-la somente como um meio para fortificar a lógica, eles começaram a contar os sons e tentar descobrir os métodos com os quais eu usava as séries (SCHOENBERG, 1985 apud. ALMEIDA, 2007, p.256).

Assim, é preciso que se compreenda a tonalidade como um sistema localizado historicamente e se compreenda o próprio desenrolar dessa técnica rumo a sua superação. Pensar uma música que composicionalmente supere a lógica de fetichização do material musical é compreender também a necessidade histórica de evolução da lógica de ordenação dos sons e a possibilidade de emancipação daquilo que foi aprisionado sob o medo e o tabu ao longo da história da racionalização. No entanto, é válido lembrar que as composições e as formas de recepção que os ouvintes têm delas estão vinculados inescapavelmente a contextos sociais e históricos.

Sintetizando, o conceito de fetichismo na música na seleção estudada de obras de crítica musical de Adorno não se limita ao conceito de fetichismo da mercadoria. Uma espécie de fetiche existe na música desde sua origem, num contexto mágico e mimético em que a música era parte dos rituais que ofereciam sacrifícios aos deuses em troca de tranquilidade aos homens. O processo de racionalização, uma vez desencadeado, vai progressivamente cindindo espírito e matéria: separa na música aquilo que lhe conferia suas fantasias e promessas peculiares da base material com a qual inescapavelmente ela se relaciona. Tanto as músicas espirituais que se desligam de sua determinação material, como o material musical fossilizado e desprovido de subjetividade carregam consigo o caráter de fetiche, ou seja, expulsam a dialética e tensão entre elementos opostos que necessariamente compõem a música preocupada em não enganar, conformar e iludir os homens.

No entanto, sendo a música desde o início um protesto contra a reificação, sobrevive ainda hoje nas músicas, devido à sua linguagem não conceitual e de intenção intermitente, um feitiço que ao mesmo tempo em que encanta os homens, remete à história natural do homem: lembra que ele tem um corpo, lembra que ele é capaz de sentir, e isso tende a ser insuportável numa sociedade que expulsa todo elemento que provoca nos homens a lembrança de sua condição de natureza. As músicas fascinam e amedrontam por conterem um elemento de fetiche que retorna como num retorno do recalcado.

*“A cultura, que tem a pretensão de se contrapor à barbárie, talvez a ajude
mediante a mentalidade reacionária”.*

T. W. Adorno, Porque é difícil a nova música.

Capítulo 2

Fetichismo e Sociologia da Música

Em um trabalho que foi organizado postumamente, intitulado “Mozart – Sociologia de um gênio”, Norbert Elias elucida a relação entre música e sociedade, como uma conexão que está longe de ser acidental:

Cada um dos materiais característicos de um campo artístico particular tem suas próprias regularidades inexauríveis e uma correspondente resistência ao desejo do criador. Para que uma obra de arte venha a existir, o fluxo-fantasia pessoal deve ser transformado de maneira a poder ser representado em um de tais materiais. O produtor de arte – não importa quão espontânea seja a fusão entre material e fantasia – constantemente tem que resolver as tensões que surgem entre ambos (ELIAS, 1991/1995, p.64)

Para Adorno, a relação entre arte e sociedade é inevitável e esses dois polos se engendram na própria técnica musical: “Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos, que define a relação da arte com a sociedade” (ADORNO, 1970/2011, p.18). Como já foi dito, pensar as construções musicais composicionalmente, é inseparável da compreensão de que todas as produções humanas nascem em um dado momento histórico e, estão, portanto, determinadas por condições históricas, materiais e sociais. Mais que retratar ou atestar seu momento histórico específico, porém, a arte guarda sempre a possibilidade de indicar um devir (ADORNO, 1970/2011).

Concordando com essa relação entre o material musical, o artista, a sociedade e também com o ouvinte, este capítulo tem como objetivo discutir o fetichismo na música a partir de uma mediação da Sociologia da Música, ou seja, buscando refletir e discutir “sobre a relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados e a própria música” (ADORNO, 1973/2011, p.55). Tendo isso em vista, é importante a discussão sobre como os ouvintes, inseridos e constituídos necessariamente em determinada sociedade, se relacionam com as produções musicais, que por sua vez, acabam por assumir diferentes funções em dadas organizações sociais. A forma como os ouvintes se relacionam com as produções musicais também deve ser pensada tendo em vista uma construção social do ouvido, assim como de toda percepção.

No contexto das primeiras execuções musicais, os homens se relacionavam com as músicas tendo em vista as funções mágica e sagrada. Os sons eram produzidos numa relação dos homens com a natureza mediada por fascinação e medo (TÜRCKE, 2008), e também por investidas no sentido de aplacá-lo. Já nesses primórdios existia a relação entre música e fetichismo. Um fetiche mágico que não buscava mascarar e ocultar a realidade como faria mais tarde, mas um feitiço lançado com o objetivo de dominar a natureza e aplacar o medo (ADORNO, 1970/2011; HORKHEIMER e ADORNO, 1944/2006). Wisnik (1989) afirma que:

No mundo modal, isto é, nas sociedades pré-capitalistas, englobando todas as tradições orientais (chinesa, japonesa, indiana, árabe, balinesa e tantas outras), ocidentais (a música grega antiga, o canto gregoriano e as músicas dos povos da Europa), todos os povos selvagens da África, América e Oceania, a música foi vivida como uma experiência do sagrado [...] (p.34).

Türcke lembra que “o moderno adjetivo ‘sagrado’ não passava de um derivado pálido do antigo hebraico *qados* ou do grego *hagios* - uma tradução moralizadora, que torna algo que causa temor (*furcht*) em algo que inspira veneração (*ehrfurcht*)” (TÜRCKE, 2010, p.136). Para este autor (2010), “o sagrado não é nem uma palavra original nem um conceito que fosse exatamente apropriado para uma coisa, um ser vivo ou um fato. É muito mais uma abreviação para um processo de assimilação de pavor” (p.137). Nas palavras do autor:

Sacrifícios são tentativas de reparação. Por meio deles algo deve ser removido do mundo. Mesmo quando eles não deixam claro o que seja: que se trate de algo pavoroso que clama por apaziguamento, purificação, é tanto um traço essencial de todas as formas arcaicas de sacrifício quanto seu caráter repetitivo. (...) Ele quer apaziguar algo pavoroso, mas é ele próprio pavoroso (TÜRCKE, 2010, p.139).

Attali chama “sacrificial” o primeiro código que, nessa função precisa dentro da organização social, dava à música um significado que a inscrevia dentro do próprio poder que produz a sociedade. O autor afirma que, antes mesmo de toda troca comercial, a música já criava uma ordem política por ser uma forma menor de sacrifício: ela canaliza a violência e o imaginário ao ritualizar o assassinato que é substituído, por sua vez, pela violência da afirmação de que uma sociedade é possível se a imaginação dos indivíduos for sublimada (ATTALI, 1977/2003, p.25-26). A música

estar inserida nas relações de poder que produzem a sociedade, por sua vez, não é uma característica somente do período pré-burguês, visto que a burguesia soube fazer um uso engenhoso da harmonia e da estética musical (ATTALI, 1977/2003).

Mas a ambiguidade da própria música continua presente em sua estrutura intrínseca, restando nela muito daquilo que foi reprimido durante o processo de dominação da natureza (ADORNO, 1970b/2006). E também a própria cultura evoluiu num sentido de reprimir e tornar tabu tudo aquilo que relembresse a natureza expulsa da vida dos homens esclarecidos e civilizados. A função mágica da música, banida como mito, retornará, sintomaticamente, permutada em funções administradas da música na sociedade capitalista, tal como o movimento em que o processo de esclarecimento, na tentativa de expurgá-lo, caminha para o retorno ao mito (HORKHEIMER e ADORNO, 1947/2009).

2.1 Música e o fetichismo da mercadoria

Para que a música fosse envolvida com o feitiço típico das mercadorias – e isso corresponde a um período bastante próximo quando olhamos para toda a história da música -, era preciso que antes ela se *tornasse* uma mercadoria e que as músicas já tivessem, em grande medida, se afastado de seu caráter sagrado ou secreto e pudessem então ser *adquiridas* ou ao menos *pagas* por consumidores desejosos de reproduzir uma peça musical que se encontrasse codificada na partitura ou de ouvir música em salas de concerto. No âmbito das mercadorias, mais que o próprio objeto, importa o convencimento que é proporcionado pelo feitiço que o torna uma necessidade para os sujeitos. Nesse sentido, falar da música que foi sequestrada pelo fetichismo típico das mercadorias diz mais respeito à condição de mercadoria da arte determinada pelo momento social, do que propriamente ao conteúdo musical – embora este também venha a se adequar a formas vendáveis.

A objectivação da arte que, do exterior, da sociedade, constitui o seu feiticismo é, por seu turno, social enquanto produto da divisão do trabalho. Por isso, a relação da arte à sociedade não deve buscar-se predominantemente na esfera da recepção. Essa relação é anterior a esta e situa-se na produção” (ADORNO, 1970/2011, p.343-344).

A inserção da música no campo do mercado foi ganhando lugar num contexto de oposição a um sistema inteiramente feudal, no qual as produções artísticas, como

tudo o mais, eram propriedades do senhor e não tinham existência autônoma. Quando a discussão sobre a propriedade da obra artística tem seu início, ela caminha no sentido de ser um instrumento do capitalismo contra o feudalismo e não uma proteção ao artista ou a obra (ATTALI, 1977/2003). Assim, a evolução geral da sociedade tem peso determinante na forma como passam a ser valorizadas as obras musicais e aqui se dá ênfase para a organização social que possibilita – ou obriga – que a obra cultural seja tornada mercadoria. E, na compreensão de Adorno, “extremamente essencial para a Sociologia da Música é, hoje, a tarefa levada a cabo em vários locais de investigar e analisar a base econômica da música; o momento no qual se atualiza a relação entre sociedade e música” (ADORNO, 1973/2011, p.404).

O desenvolvimento técnico da época demonstra seu caráter determinante na consolidação da música como mercadoria: embora os copistas de manuscritos literários e de partituras tenham mantido um certo monopólio nos séculos XV e XVI, a prensa, inventada em meados do século XV, passa a ser a forma dominante de se realizar cópias, e a impressão reconfigura a lógica de distribuição das obras musicais. Evidentemente, com o surgimento de tecnologias de áudio, como o fonógrafo (1876) e o gramofone (1888), a música ganhou novas formas de reprodução, que por sua vez continuam a se desenvolver a passos largos em direção a uma simplificação e uma facilitação que merecem atenção dedicada.

Já foi dito (REZENDE, 2008) sobre o importante esforço, realizado a partir do século X principalmente por Guido d’Arezzo, com o intuito de padronizar e universalizar uma notação, de modo que se pudesse compartilhar um código musical. Essa racionalização e objetivação da música, tornada código padronizado, se encontra com o desenvolvimento da técnica fora do âmbito musical - a possibilidade de impressão – e assim, possibilitam a criação de uma mercadoria musical. O advento da impressão também se relaciona com a estrutura interna da música à medida que a partitura impressa deu sentido a uma harmonia escrita e a partituras padronizadas. Aquele que publicava a partitura musical, o editor, criava um *objeto* musical que poderia ser vendido, a princípio ao senhor feudal e mais tarde a um público pagante.

A valorização da música como mercadoria se deu, então, a partir de um objeto concreto – a partitura - e uma utilização – a apresentação e execução musical. Assim, a música não surge como mercadoria antes que comerciantes tivessem o poder de controlar e vender sua produção e encontrar um público pagante (ATTALI, 1977/2003), porém, seu surgimento como mercadoria é anterior à consolidação do capitalismo. A

discussão realizada por Attali (1977/2003) esclarece acerca do surgimento da música como mercadoria já em meados do século XV, mediante a possibilidade de impressão e diante de um incipiente capitalismo.

A França, que foi pioneira no reconhecimento da propriedade sobre a obra musical, garantiu aos músicos compositores o direito de propriedade da música apenas em 1786, durante o governo de Luiz XV, quando o Concílio do Rei, tendo reconhecido a intangibilidade da música, determinou uma regulamentação geral acerca dos registros que assegurassem a propriedade da obra de arte (ATTALI, 1977/2003). Apesar disso, é preciso sublinhar que, com o advento da impressão, o *signo* já estava à venda, ou seja, já havia uma mercadoria imaterial, representada pelos sinais na partitura (ATTALI, 1977/2003). Para o autor, a música sendo consumida como mercadoria se inscreve necessariamente dentro de um sistema de poder, renunciando uma organização política, social e econômica, a saber, a sociedade capitalista burguesa moderna:

Quando as pessoas começaram a pagar para ouvir música, quando a música foi inscrita na divisão do trabalho, era o individualismo burguês que estava sendo decretado: ele apareceu na música antes mesmo de começar a regular a economia política. [...] *A teoria de economia política do século XIX estava presente em sua totalidade na sala de concerto do século XVIII* [...]. (ATTALI, 1977/2003, p.57, tradução nossa, grifos do autor)²⁷.

No âmbito das mercadorias, na sociedade burguesa, as coisas deixam de ser valorizadas ou percebidas pelas suas características próprias, passando, ao invés disso, a serem reconhecidas pelo seu arbitrário valor de troca, e tornando-se, ao mesmo tempo, adoradas e cultuadas por características que não têm qualquer relação com o que realmente são. Isso implica que pensar os conteúdos musicais e as formas de audição na sociedade burguesa capitalista inseparável de se pensar a lógica de produção dessas mercadorias e também as relações que os sujeitos estabelecem com elas.

No caso da música, agora adorada pelo seu valor de troca, o culto se dá por características que passam distantes de qualquer relação com critérios musicais. Emergem critérios como o valor do ingresso pago pelo concerto, o número de compradores ou de ouvintes apontado pela propaganda do produto, o estilo ao qual

²⁷ No inglês: When people started paying to hear music, when the musician was enrolled in the division of labor, it was bourgeois individualism that was being enacted: it appeared in music even before it began to regulate political economy. [...] The theory of political economy of the nineteenth century was present in its entirety in the concert hall of the eighteenth century [...].

determinada música é filiada pela indústria cultural, a performance do artista, a voz dos cantores, o número de cópias reproduzidas e vendidas, a perfeição da execução técnica, o aparato, “imponente e brilhante” que produz o som, o maestro ou líder da banda, entre outros (ADORNO, 1938/1991). A mercadoria musical vai sendo conformada a uma *estética da mercadoria*, conceito que designa “um complexo funcionalmente determinado pelo valor de troca e oriundo da forma final dada à mercadoria, de manifestações concretas e das relações sensuais entre sujeito e objeto por elas condicionadas” (HAUG, 1971/1996, p.15).

Haug aponta que a linguagem artística “é usada para falar de Deus, e contudo é o capital que está em cena dessa maneira sacra, produzindo impressões semelhantes às que a teologia judaico-cristã determina como características de Deus” (1971/1996, p.180). A música, nesse contexto social em que tudo é mercadoria, ganha propriedades metafísicas, apesar de necessariamente ser fruto da manipulação humana. Essa condição de adoração da *mercadoria* musical, mais que da própria música, aproxima-se da concepção marxiana de fetiche da mercadoria à qual Adorno conceitualmente se refere no texto de 1938, “O fetichismo na música e a regressão da audição”.

Marx (1867/2006) afirma que, pelo modo de produção na economia das sociedades capitalistas, os produtos do trabalho humano têm seu processo de produção ocultado, mostrando-se como meros suportes de valores de troca. Esses valores, arbitrariamente e a despeito do valor de uso, são postos como uma medida que permite a calculabilidade de todo trabalho humano por meio de uma “forma-equivalente” pela qual todo corpo possa equivaler a outro (MARX, 1867/2006).

Adorno aponta que uma das evidências da condição de mercadoria da música é o fato de ela ser consumida como valor de troca, como sucesso fabricado pelo consumidor, sem que as características específicas sejam sequer apreendidas pelo ouvinte (ADORNO, 1938/1991). Nas palavras do autor:

Se a mercadoria se compõe sempre do valor de troca e do valor de uso, o mero valor de uso – aparência ilusória, que os bens da cultura devem conservar, na sociedade capitalista – é substituído pelo mero valor de troca, o qual, precisamente enquanto valor de troca assume ficticiamente a função de valor de uso. É neste quiproquó específico que consiste o específico caráter fetichista da música: os efeitos que se dirigem para o valor de troca criam a aparência do imediato, e a falta de relação com o objeto ao mesmo tempo desmente tal aparência (ADORNO, 1938/1991, p. 87).

Uma satisfação substitutiva existiria no consumidor para se estabelecer tal função social da música enquanto mercadoria: “quanto mais inexoravelmente o princípio do valor de troca subtrai aos homens os valores de uso, tanto mais impenetravelmente se mascara o próprio valor de troca como objeto de prazer” e, finalmente, “todo prazer que se emancipa do valor de troca assume traços subversivos” (ADORNO, 1938/1991, p. 87).

Attali (1977/2003) lembra que, diante da longa história da música, o tempo em que ela passa a ser mercadoria é bastante tardio, ou seja, há por muito mais tempo outras funções da música que não são mercadológicas. Esse argumento fomenta a ampliação da discussão sobre o fetichismo: embora seja de fundamental importância a crítica à condição mercadológica da música é preciso lembrar que este é apenas um momento de uma história que tem seu início bastante antes de uma sociedade de fato capitalista. Essa perspectiva histórica não é de forma alguma ignorada por Adorno que compreenderá o fetichismo da mercadoria musical engendrado junto a outros feitiços.

Para Adorno (1970/2011), não há uma coincidência total entre o caráter de fetiche na música e o fetichismo da mercadoria. Essa não coincidência parece não ficar plenamente esclarecida no texto de 1938 sobre fetichismo, no qual a discussão sobre a questão mercadológica tende a se sobressair, apesar de Adorno ter iniciado o texto remetendo ao fetichismo pré-capitalista. Em obras posteriores, a posição de Adorno acerca da existência de um fetiche mágico anterior e não identificado ao fetichismo típico do âmbito das mercadorias parece ficar mais clara: “se os fetiches mágicos são uma das raízes históricas da arte, permanece mesclado com as obras de arte um elemento fetichista que se distingue do fetichismo das mercadorias. Elas não podem nem desembaraçar-se dele, nem negá-lo” (ADORNO, 1970/2011, p.343).

Da autonomia da arte, que suscita a cólera dos consumidores da cultura, pelo facto de considerarem as obras algo melhor do que eles crêem ser, resta apenas o caracter feiticista das mercadorias, regressão ao feiticismo arcaico na origem da arte: nesta medida o comportamento contemporâneo perante a arte é regressivo. (ADORNO, 1970/2011, p.35).

Entretanto, é inegável que nas condições do mercado cultural altamente desenvolvido o fetichismo da mercadoria se sobrepõe ao mito, ainda que sem anulá-lo. O fetiche da mercadoria é um dos elementos fetichistas da música e surge quando a música é sequestrada pela lógica mercadológica, numa sociedade em que tudo é tornado

mercadoria. Nesse caso, qualquer música pode ser adorada apenas pelo preço do ingresso, *status* social ou performance do artista. É possível assistir (!) a uma apresentação do repertório de Schoenberg por ser um concerto caro e por parecer demonstração óbvia de participação na vida cultural. É possível ouvir a primeira música da lista das mais tocadas porque ela é a mais tocada. Essas relações mantidas com a arte – com, de fato, seu valor de troca – são fetichistas e independem da própria música. Dependem do quanto valem no mercado.

Os problemas com que Adorno se depara na época em que tece suas discussões sobre o processo formativo num contexto de fetichização musical não nos são alheios. De forma mais camuflada, porque, talvez, mais habituada, e, contraditoriamente, mais gritantemente manifesta, somos bombardeados e direcionados aos interesses hegemônicos do capital. Desenvolvemos amplamente nossa capacidade técnica, mas não a utilizamos em seu potencial emancipatório; possibilitamos compartilhamento global de bens culturais, mas, em termos gerais, nos restringimos ao mais conhecido, ao que faz mais sucesso; nossas vanguardas musicais sérias seguem lidando com o desenvolvimento técnico e os desafios de nosso tempo, mas nossas mídias seguem exaltando o que é agradável, conformista ou símbolo de *status quo*. Como sintetiza Menezes:

Na ilusão de que se está ouvindo o tempo todo, promove-se a música como mercadoria não apenas de consumo imediato, mas permanente e necessariamente presente em todas as circunstâncias, desritualizando-a e fazendo dela inquebrantável, indissolúvel e ensurdecadora cera diante dos sons do mundo – o que dirá das obras musicais radicalmente elaboradas. Quem dera se tal cera, de tão resistente qualidade, fosse aplicada não aos ouvidos, mas às asas de Ícaro em seu voo libertário, vislumbrando de longe os instigantes meandros do ‘labirinto’ que tanto almeja o compositor radical (MENEZES, 2011, p.23).

Diante das mentiras manifestas que nossa sociedade escancara, nos são cada vez mais necessárias as doses de ilusão e conformismo que, em grande medida, as músicas que nos consolam, difundidas massivamente pela indústria cultural, são capazes de oferecer.

2.2 Fetichismo e Indústria Cultural

O termo “indústria cultural” foi utilizado pela primeira vez pelos autores Horkheimer e Adorno no livro “Dialética do Esclarecimento” (1947/2006). A expressão foi usada para referirem-se ao fenômeno da cultura de massas, cuidando para que esse problema não fosse interpretado como crítica à cultura *produzida* pelas massas e não culminasse numa falsa acusação de elitismo dos autores. Ao contrário, tal expressão, que deve ser compreendida mais metafórica que literalmente (CARONE, 2013), refere-se ao fenômeno de adequação das obras culturais a uma lógica de mercado, tipicamente industrial que, diferentemente de um acesso eficaz, oferece às massas uma mercadoria falsificada e empobrecida. Nas palavras de Adorno:

Em nossos esboços, tratava-se do problema da cultura de massa. Abandonamos essa última expressão para substituí-la por “indústria cultural”, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massas, em suma, da forma contemporânea da arte popular (ADORNO, 1967/1986, p.92).

A crítica dos autores, ao fazerem uso do termo “indústria cultural”, diz respeito, então, à orientação da construção dos bens culturais não mais pelo seu conteúdo, mas pelo princípio de comercialização: “toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais” (ADORNO, 1967/1986, p.93). Ora, elitismo, então, é defender que as massas tenham acesso somente ao produto cultural forjado pelo mercado e não ao produto cultural como de fato ele é produzido pelo artista em sua lida com o material artístico. Elitismo é defender que as massas não precisem de acesso aos concertos e *shows* artísticos, nem aos cursos de arte e música, mas possam educar-se musicalmente pelo rádio, pelo *youtube* ou pela estrela que aparece nos programas de domingo da televisão. Restringir o acesso às obras mercadológicas é empobrecer as possibilidades de formação cultural, pois a adequação das obras à lógica da indústria cultural não permite à obra sair ilesa:

Adorno observou que os meios de reprodução técnica afetavam tanto a produção musical quanto sua recepção pelos ouvintes. As determinações da reprodução técnica, responsáveis pelas cópias do produto que entrarão na circulação de mercadorias, estão *internalizadas* na forma da produção de seus artefatos – as

composições musicais precisavam ser feitas como produtos vendáveis e com potencial de sucesso comercial. O que é verdade ainda hoje (CARONE, 2013, p.10).

A recusa da crítica adorniana à indústria cultural é também corrente alicerçando-se no argumento de que ela estaria ultrapassada frente às novas tecnologias e frente a um consumidor cada vez mais exigente e seletivo. Adorno, evidentemente, não conheceu o *youtube* ou o *myspace*, no entanto, sua crítica ao rádio e às formas de recepção do ouvinte merece um espaço de destaque, se não por outra razão, pelo fato de não termos superado as questões que ele denunciou, já nos anos de 1930, ao realizar sua crítica a cultura burguesa. *Grosso modo*, o fato de a crítica adorniana tratar da mercantilização da cultura e da sua adaptação em formas rentáveis, com a consequente separação do público mediante o poder aquisitivo mantém a atualidade da crítica. Ou superamos o comércio de bens culturais?

O fato de a internet ter proporcionado uma disponibilidade das músicas que era impensável na época de Adorno merece atenção, pois é inegável seu potencial de acesso, talvez até formativo. No entanto, não se trata de enaltecê-la em si mesma sem qualquer reflexão. Primeiro porque ainda é irreal afirmarmos uma universalização do alcance da internet. Tal disponibilidade ainda permanece distante de massas de população que vivem à margem do desenvolvimento técnico da sociedade. Essa população, no entanto, é atingida pelo rádio e pela televisão²⁸, esses sim hegemônicos em nosso país. Kischinhevsky completa que:

Neste cenário de reconfiguração da cadeia produtiva da economia da música, o rádio corre o risco de perder a sua centralidade no processo de promoção e na constituição de um *lugar* de consumo de fonogramas, mas ainda não há evidências de que tal fenômeno esteja se processando (KISCHINHEVSKY, 2011, p.255).

Segundo que a internet parece não escapar das lógicas mercantis e publicitárias que caracterizaram o rádio. Uma visita a qualquer *site* que tenha como proposta a disponibilização de músicas demonstra um direcionamento do conteúdo e, muitas vezes,

²⁸ Segundo o Censo 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, mais de 95% dos domicílios brasileiros têm televisão, superando os domicílios que possuem rádio (81,4%) – item que, inclusive apresentou redução. Já em relação ao microcomputador, o percentual de domicílios com este item na região Sudeste (48,0%) representa mais que o dobro do existente na região Norte (22,7%). Os domicílios com microcomputador com acesso à internet no Sudeste mantém, também, um percentual acima do dobro relativo ao Norte (39,6% e 15,4%, respectivamente).

se faz presente uma autoridade que remete ao sucesso de vendas, ou seja, a disponibilidade característica da internet não é neutra. A própria disponibilidade das músicas nesses *sites* tem um caráter de avaliação do mercado, como explica Carone:

Um dos recursos atuais dos novos compositores é o de colocar suas músicas em vídeos do YouTube – a invenção tecnológica do *broadcast yourself* – a fim de testar seu *potencial de sucesso comercial* pelo número de pessoas que o acessam e o comentam e, deste modo, suscitar o interesse de alguma gravadora. Um disco é um investimento comercial que implica custos, e o potencial de sucesso é um elemento essencial para a tomada de decisão sobre sua gravação (CARONE, 2013, p.10, grifos no original).

A administração das mercadorias culturais no âmbito da indústria cultural ganha, assim, configurações específicas e, além disso, suas artimanhas na sociedade hodierna parecem ter se tornado mais sutis e especializadas, bastante diferentes de quando a música surgiu como mercadoria por poder ser impressa e tornada concreta e vendável, tal como argumenta Attali (1977/2003). O desenvolvimento de novas tecnologias no atual contexto de desenvolvimento tecnológico, também parece renovar o contexto de fetichização do material musical e merece um espaço de discussão.

Parece ingenuidade condenarmos a crítica adorniana à obsolescência vangloriando-nos da superação dos dilemas apresentados por ela, pois há indícios de que a mediação da atual configuração da indústria cultural ainda constrange a produção musical a adequar-se a ela, sob pena de ter seu fim decretado. A indústria cultural, com artimanhas cada vez mais sutis e personalizadas, também submete os ouvintes, não sem esforço e não sem possibilidades de resistência, a aceitar suas normas. Uma discussão sobre os ouvintes e a possível reconfiguração da relação deles com a música, mediada pelas novas tecnologias, será retomada mais à frente. Por ora, é importante discutir as características que Adorno e colaboradores atribuem à música comercial padronizada.

Para Adorno e Simpson (1941/1986) uma característica fundamental da música popular, e que a diferenciará essencialmente da chamada música séria, é que ela é *estandardizada*. A padronização das canções comerciais é umas das estratégias utilizadas para se garantir o sucesso e a palatabilidade dessas músicas. É um modo, portanto, de se produzir *hits*. A lógica de padronização penetra a música de seus traços mais genéricos (temáticas, forma) até os mais específicos (fórmulas de compasso, tessitura da peça, ritmo, tonalidade). Adorno e Simpson citam a fórmula bastante comum: “o *chorus* (a parte temática) consiste em trinta e dois compassos” e a

“amplitude é limitada a uma oitava e uma nota” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 116). Também os “pilares harmônicos” que se referem ao começo e ao final de cada parte, acabarão sempre reconduzindo para a mesma experiência conhecida e, dessa forma, nada fundamentalmente novo será introduzido: a estrutura da música popular é feita para facilitar a audição (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 116-117).

Os detalhes (notas que criam uma tensão, acordes diferenciados, vozes, timbres) que permeiam as canções populares são também estandardizados: há partes específicas das peças pensadas para diferenciarem uma canção da outra. Esses detalhes ocupam posições estratégicas dentro da estrutura da música para que sejam percebidos e causem efeito no ouvinte: o começo de uma parte temática, por exemplo, tem mais chances de ser percebido logo depois de uma parte intermediária da música do que no meio dela. No entanto, esses detalhes não se relacionam com o todo da peça e não interferem no esquema total da música em questão (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.117). Há casos, por exemplo, em que podemos fazer uma troca de refrão entre duas músicas de sucesso sem que isso cause o menor desconforto no ouvinte ou qualquer impedimento musical.

Na boa música séria, por exemplo, “cada detalhe deriva o seu sentido musical da totalidade concreta da peça, que, em troca consiste na viva relação entre os detalhes, mas nunca na mera imposição de um esquema musical” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.117). Na música popular comercial, por sua vez, nada disso ocorre: “o seu sentido musical não seria afetado se qualquer detalhe fosse tirado do contexto”, já que se trata de um “automatismo musical” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.118). Na música comercial a relação entre os elementos sonoros é fortuita e poupa o ouvinte do esforço da compreensão da peça.

Desse modo, uma contraposição entre música séria e música popular não se dá em termos de complexidade da obra – há obras sérias bastante simples (por exemplo, composições de Bartók e Haydn) e há choros e cantigas de roda bastante complexos (por exemplo, obras de Vila Lobos, Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu) – ou de grande sofisticação, mas da forma como a música passa por um crivo de padronização para garantia de sucesso comercial. Citando Adorno (1941/1986, p.120): “Padronização e não-padronização são os termos contrastantes fundamentais para estabelecer a diferença”. A música popular é composta dentro de uma lógica mecânica de reprodução de fórmulas esquemáticas em que ela “escuta pelo ouvinte” (ADORNO, 1941/1986, p.121).

É importante também sublinhar que, do mesmo modo que na discussão sobre o termo “cultura de massa”, quando Adorno se refere à música *popular* ele não faz menção à música folclórica ou tradicional, de fato produzida pelo que pode ser chamado de “povo”. Essa forma de composição musical, aliás, Adorno claramente diferencia da música comercial: “ora, desta arte a indústria cultural se distingue radicalmente” (ADORNO, 1967/1986, p.92). O autor se refere, então, com o termo “música popular” especificamente à música comercial, feita para se adequar as regras de mercado e para produzir um público massivo. O que é chamado aqui de música popular é a música padronizada: “um julgamento claro no que concerne à relação entre música séria e música popular só pode ser alcançado prestando-se estrita atenção à característica fundamental da música popular: a standardização” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.116). Popular aqui é, portanto, a música rendida pela lógica do mercado e construída a partir da imposição de padrões comerciais a despeito dos critérios de construção de uma obra significativamente artística.

Mas por que a música popular é produzida nessa lógica? Adorno (1941/1986, p.121) explica que “os padrões musicais da música popular foram originalmente desenvolvidos num processo competitivo”. Desse modo, imitar uma determinada canção que obtivera sucesso soou como possibilidade de garantir ou ao menos facilitar o sucesso da nova (?) peça. Dada a centralização de produtoras e gravadoras ao longo do processo de desenvolvimento da indústria da música, certas fórmulas se tornaram cristalizadas: *hits* antigos seguem sendo revividos. Diante da competitividade de mercado e sob pena de exclusão, as agências foram sendo levadas a reproduzirem os padrões composicionais já mencionados.

Adorno (1941/1986) discute que duas demandas contraditórias convergem na música popular: “uma é a de estímulos que provoquem a atenção do ouvinte. A outra é a de material que recaia dentro da categoria daquilo que o ouvinte sem conhecimentos musicais chamaria de música ‘natural’” (p.122). Em outras palavras, uma composição de música popular, numa lógica mercadológica, precisa se organizar para trazer algo que valha, por um momento, a atenção do ouvinte e a diferencie das demais canções, e, ao mesmo tempo, para não apresentar nada de fundamentalmente novo a ponto de fugir às convenções a que os ouvintes estão acostumados de modo que ela seja encarada como uma linguagem intrínseca à própria música.

No trabalho em que contextualiza a produção adorniana sobre as análises do rádio, intitulado “A face histórica de *On popular music*”, Carone (2011) comenta sobre uma análise de Mac Dougald Jr., intitulada “*The Popular Music Industry*”:

As músicas eram submetidas a um editor (que, em geral, não tinha treinamento musical algum) mediante uma audição programada por dois de seus gerentes comerciais, um profissional e um geral. O editor tinha de julgar as músicas por certos padrões fixos para tentar estimar o material em termos de seu "potencial de sucesso": (1) a linha melódica deveria ser simples e fácil de cantar e tocar; (2) a letra deveria ser romântica, original e/ou contar uma estória atraente; (3) a melodia do chorus deveria ter 32 compassos. Embora os editores buscassem avidamente por uma letra "original", eram muito céticos a respeito de qualquer apresentação melódica original e apenas as músicas de grandes e reconhecidos compositores não precisavam estar de acordo com essa padronização (MC DOUGALD, 1941, p.81. apud CARONE, 2011, p. 170).

A autora segue explicando, ainda com base no trabalho de Mc Dougald, como a mediação da indústria da música alterava tanto a produção musical como a recepção do ouvinte, sempre em busca de garantir que determinada música não representasse um fracasso de vendas. Era preciso garantir o sucesso:

Ao aceitar uma música nova, o editor estava influenciado, consciente ou inconscientemente, por alguns fatores: (1) o sucesso notável de um certo tipo de canção no passado; (2) a reputação e os sucessos passados do compositor; (3) a adaptabilidade de certas canções ao estilo de execução de alguma orquestra e vocalista (MC DOUGALD, 1941 apud CARONE, 2011, P. 170).

Nesse contexto, “era frequente a objeção para não publicarem uma canção, dizendo: ‘Não é comercial’. Se uma canção fosse bem escrita, com uma qualidade poética ou literária, seria recusada com base no seguinte juízo: ‘É uma boa canção, mas não é comercial’” (MC DOUGALD, 1941 apud CARONE, 2011, p. 170). E nessa lógica de se produzir o que “é comercial” por que só assim a venda é possível reside uma situação perversa:

Para cúmulo dos males, tem-se ainda a ousadia de manter a consciência tranquila, alegando que se oferece aos ouvintes uma mercadoria de primeira qualidade; a quem objetar que se trata de mercadoria embolorada, replica-se em seguida que é exatamente isto que os ouvintes desejam (ADORNO, 1938/1999, p.91).

Ora, afirma Adorno (1938/199), é possível responder a isso não olhando para os ouvintes, mas se atentando para “o processo em sua totalidade, que consiste em diabolicamente levar os consumidores a concordarem com os critérios ditados pelos produtores” (p.91). Mas, como, afinal, convencer os ouvintes a tolerarem músicas essencialmente repetitivas e standardizadas? Não seria óbvio encontrar rapidamente uma recusa a essas obras que não resistem à crítica de uma audição mais atenta? Seriam os ouvintes moucos e desejosos de canções repetitivas e empobrecidas? Afinal, a formação que oferecemos às massas via grande mídia não tem sido eficiente a ponto de tornar perceptível o engodo?

Para impor essas músicas, que se fossem ouvidas com a devida formação e atenção seriam insuportáveis, uma técnica característica é empregada. Trata-se do *plugging*: a repetição incessante de um *hit* de modo a torná-lo um sucesso (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.125). Adorno e Simpson afirmam que fazem uso desse termo num sentido amplo, considerando o *plugging* como um complemento necessário da standardização e assim, uma continuação do processo de padronização pelo qual foi submetida a composição. Atualmente, por exemplo, o ouvinte do rádio é provavelmente capaz de testemunhar que aquela música de sucesso *vai tocar de novo* logo mais. O telespectador da televisão também pode ser capaz de afirmar que o cantor da nova música de sucesso será facilmente visto frequentando programas de auditório, respondendo a entrevistas e estrelando comerciais dos mais variados produtos. O *plugging* parece ter encontrado um espaço maior para ocupar e promover o convencimento.

O objetivo dessa técnica é amolecer a resistência do ouvinte – que seria compreensível diante da exposição ao sempre igual – fechando os caminhos de fuga (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986). Uma música comercial, diferente de uma música séria que é inconfundível e não cambiável por qualquer outra coisa, precisa ser repetida *ad nauseam* para forçar o ouvinte a recordar e reconhecer seu conteúdo quase indiferenciável. A repetição também fornece à canção uma importância psicológica que só poderia ser alcançada por esse bombardeio sonoro. O *plugging* faz com que os ouvintes extasiem-se com o inevitável (ADORNO e SIMPSON, p.125). O mesmo pode ser pensado dos atuais ídolos de sucesso, que são literalmente transformados em pessoas com características muito semelhantes.

Toda essa orquestração demonstra que “uma adequada conexão entre gravadoras, nomes de conjuntos musicais, estações de rádio e filmes” pode provocar a

transformação de uma canção em um sucesso. Kischinhevsky, no esforço de iniciar um mapeamento da cadeia produtiva atual da indústria da música e do rádio, bem como da articulação entre esses segmentos, que acabam por criar as condições necessárias para a criação de um *hit*, afirma que:

Essa cadeia envolveria, portanto, diversos atores, em diferentes níveis de institucionalidade, engajados em negócios musicais distribuídos por eles: a pré-produção (fabricação de instrumentos, equipamentos de som e gravação), a produção (criação/composição, estúdios, técnicas de gravação, mixagem, masterização etc.); a distribuição (logística, divulgação/promoção, em rádio, TV, internet, shows); a comercialização (lojas e outros pontos de vendas, como supermercados, livrarias, bancas de jornais, serviços de download pago); e o consumo (rádio, TV, internet, shows, equipamentos de som, cinema, teatro, festas, bares, boates, estabelecimentos comerciais) (KISCHINHEVSKY, 2011).

A atualidade da crítica adorniana se mostra por já ter denunciado um movimento que na sociedade hodierna radicalizou-se: o *plugging* atualmente envolve uma rede maior de elementos que, inclusive distanciando-se muitas vezes do campo explicitamente musical, exercem uma autoridade impositiva. No entanto, é preciso considerar, como Adorno e Simpson consideraram, que, em nossa cultura, o controle é capaz de esconder-se em sua própria manifestação. Àqueles que afirmam a neutralidade da disposição e oferecimento de bens culturais, esses autores respondem que “precisa ser mantida a ilusão e, em certa medida, até a realidade de uma realização individual”, pois, sem isso, as *sugestões* da indústria cultural provocariam resistência (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.123).

Nessa lógica de convencimento, a indústria da música encontra também seus impasses:

(...) a indústria enfrenta um problema insolúvel. Ela precisa despertar atenção por meio de produtos sempre novos, mas essa atenção profere a sua condenação. Se não se presta nenhuma atenção à canção, ela não pode ser vendida; caso se preste, há sempre a possibilidade de as pessoas não mais a aceitarem, pois a conhecem bem demais. Isso, em parte, explica o esforço constantemente renovado de limpar do mercado seus novos produtos, de afugentá-los para o seus túmulos; e, depois, repetir a manobra infanticida sempre de novo (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.137).

No entanto, parece que o esforço da indústria do entretenimento em se renovar, segue sendo renovado com novas e inesperadas artimanhas cujo objetivo maior é

realizar a manutenção da massa de ouvintes escutando sem escutar de fato. Por isso, se Adorno se dedicou ao estudo da música mediada por novos meios técnicos, nos fica a tarefa de compreender os efeitos das novas mediações técnicas. E aqui encontramos um aspecto que também merece atenção: a crítica de Adorno considerou que a própria reprodução da música por meios técnicos não permitia à obra sair ilesa, ou seja, alterava a composição e, conseqüentemente, a relação com o ouvinte. Como afirma Carone:

De qualquer maneira, o que temos que levar em consideração é que os distintos meios de reprodução técnica são diferentes entre si e nos afetam, como receptores, de maneira distinta. Saber como afetam a produção cultural e como nos afetam social e psicologicamente é procurar entender as indústrias culturais, cada uma em sua especificidade, sem cair na visão universal e abstrata de “a indústria cultural” (CARONE, 2013, p.13-14).

Considerar que as músicas são condicionadas pelo meio técnico de reprodução significou, para Adorno, a necessidade de compreender amplamente as peculiaridades do rádio, então incipiente instrumento de comunicação em massa. Carone (2013) explica que “Adorno desvendou cinco propriedades, às quais chamou de *categorias do rádio*: a simultaneidade temporal, a ubiquidade, a ubiquidade-padronização, o caráter de imagens sonoras de seu ‘som’ e a escuta atomística” (p.12, grifos no original). A análise dessas categorias permitiu a Adorno discutir os poderes exercidos por esse meio sobre os ouvintes, que contemporaneamente são condicionados mediante novas formas de reprodução de som, mas que parecem, em grande medida, ainda gravitar em torno de características como simultaneidade temporal e ubiquidade.

Mais que isso, o panorama atual da indústria cultural parece intensificar essas categorias do rádio e também fornecer novas lógicas de mediação que precisam ser compreendidas criticamente. Na indústria da música, os aparatos técnicos evoluíram do vinil para o *compact disc* chegando à música disponível em formato virtual, disponibilizada na internet e passível de ser transmitida e compartilhada praticamente de modo instantâneo. Se, por um lado, é fácil imaginar que o rádio dos anos de 1930 não possuía uma qualidade de som tal como julgamos possuir hoje, por outro lado, a nossa considerada qualidade de reprodução de áudio não aconteceu de forma gratuita. Novamente é preciso sublinhar a necessidade de conhecer como acontece a mediação técnica das obras de arte, para julgarmos com maior clareza o que, de fato, pode ser considerado “qualidade de som”.

Araújo e Fediczko (2011), concordando com a transformação da obra musical determinada pelo meio de reprodução técnica, explicam, por exemplo, que o vinil ainda contém frequências sonoras que não são perceptíveis pelo ouvido humano, mas que, mesmo assim, são perceptíveis pelo corpo como um todo, o que possibilita uma experiência mais rica com a música. Para os autores, ondas sonoras que não são captadas pelo ouvido humano podem potencializar sensações e percepções, enriquecendo a experiência musical. Ou seja, o vinil, por suas características peculiares, permite uma determinada configuração das ondas sonoras que, por sua vez, promove uma experiência musical para além daquela prevista se considerássemos somente as frequências perceptíveis pelo ouvido humano.

Essa variedade de ondas sonoras já não é possível na música alocada no CD, o *compact disc*, em função da drástica compressão e, portanto, redução de faixas de som. A evolução técnica do vinil para o CD custou à música – e ao ouvinte – uma redução de feixes sonoros e, portanto, reconfigurou a experiência de ouvir música. Mais tarde e caracterizando tipicamente o nosso tempo, a música, tornada um arquivo virtual cada vez mais “leve”, fácil e rápido de ser compartilhado, provocou no material musical mais uma significativa redução. Araújo e Fediczko (2011) esclarecem que “existem diversos arquivos que armazenam música, os mais populares são o ‘.mp3’, o ‘.wav’, o ‘.flac’ e o ‘.aac’, cada um com uma característica” e explicitam que “o arquivo com extensão ‘.mp3’ foi o que mais se popularizou, a ponto de as pessoas compartilharem músicas em tempo real, ou seja, assim que um show acontece, é possível que esse show já esteja na rede em formato mp3” (p.166). Os autores reforçam, então, a ideia de que a mediação técnica da música tem efeitos tanto para a percepção do ouvinte, como para a redução do leque de possibilidades da criação artística (ARAÚJO e FEDICZKO, 2011).

O formato .mp3 poderia ser glorificado por democratizar o acesso à obras musicais de forma gratuita e de fácil obtenção; poderia ser o advogado a favor da ideia de que já não há qualquer tarefa a ser realizada no campo da formação cultural e do acesso aos bens musicais, pois estes já estariam à disposição da livre escolha do usuário. Acontece que a redução de frequências que permite a leveza, facilidade e rapidez do arquivo .mp3 transforma a música original a tal ponto de não ser possível afirmar que ela coincide com a obra reproduzida:

O formato “.mp3” é um arquivo de áudio com uma compressão forçada sobre a onda final de uma música. Essa compressão é o que

faz o arquivo ter um tamanho reduzido, e é esse tamanho reduzido que faz o formato ser popular e ser compartilhado. Porém, em certos casos, ou na maioria deles, essa compressão afeta o arquivo de tal forma que a música como foi concebida deixa de existir (ARAÚJO e FEDICZKO, 2011, p.165).

Em outras palavras, aquilo que é popularizado e disponibilizado às massas é a obra de arte corrompida e, portanto, fetichizada. Partindo do princípio de que os ouvintes não percebem nuances das canções e que, portanto, certas frequências se tornam desnecessárias, o formato .mp3 simplesmente retira alguns elementos da música:

Esse processo de compressão digital elimina da onda sonora (ou seja, da música) qualquer faixa de frequência que estiver acima de 20KHz, ou seja, qualquer frequência que estiver fora da percepção do ouvido humano. Além disso, o formato “.mp3” identifica e elimina frequências que estejam na mesma região, emitidas por instrumentos diferentes, com a premissa de que o ouvido humano também é incapaz de associar duas frequências semelhantes num mesmo espaço de tempo (ARAÚJO e FEDICZKO, 2011, p.165).

A eliminação de ondas sonoras é o que, por sua vez, permite que o arquivo de música se torne mais leve e fácil de ser compartilhado, o que cria novas formas de fetiche na música, afinal, o compartilhamento e o armazenamento emergem numa lógica de um fetiche da *posse de arquivos* musicais que, mesmo que sejam ouvidos, já não permitirão a apreensão e experiência das músicas como no ato de sua execução com todas as singularidades desse momento musical. Apesar da diferença entre a música tal como foi concebida e sua manifestação em arquivo .mp3, a digitalização da música é enganosamente considerada como reprodução fiel. Se considerarmos a relação inescapável da indústria cultural com o ouvinte e também o fato de a educação dos ouvintes vir sendo realizada massivamente pela indústria cultural, é importante a problematização da crescente facilitação e empobrecimento das mercadorias musicais que são disponibilizadas, pois elas parecem apontar para uma regressão dos sentidos, tornados “desnecessários” para a apreciação das músicas mediadas pelos atuais aparatos da indústria cultural.

Nesse sentido, torna-se coerente, de fato, afirmar que estamos diante de *indústrias culturais* (CARONE, 2013), ao invés de afirmar, confortavelmente, que essa lógica de imposição e adequação de bens culturais não nos diz mais respeito. Como bem sintetiza a autora citada: “o conceito de indústria cultural tem de ser urgentemente

confrontado com seu objeto para que aquilo que foi criado como instrumento crítico da cultura não seja gloriosamente enterrado. Há muito a investigar no mundo depois de Adorno” (CARONE, 2013, p.14). Ainda que seja necessário aprofundar essa discussão para além dos limites desse trabalho, é possível por ora afirmar que a submissão das obras aos critérios de mercado as tornam necessariamente fetichistas, pois lhe são negados inclusive os momentos de verdade que poderiam existir originalmente na obra artística. A própria mediação tecnológica merece discussão nesse sentido, já que tal mediação não se dá inocuamente.

Sobre o atual panorama da indústria cultural, Araújo e Fediczko sintetizam:

Com o avanço da tecnologia, a música se torna onipresente, está no carro, na academia, no ônibus, no supermercado, nos sítios virtuais, nos consultórios. No entanto, a postura diante da música é diferente da requisitada nos concertos em que ela é o objeto principal de uma noite agradável. Por conta dos aparelhos de reprodução, a música se tornou secundária, coadjuvante, e gerou uma atitude de desconcentração musical. A música é onipresente e, ao mesmo tempo, não está em lugar nenhum (ARAÚJO e FEDICZKO, 2011, p.171).

Considerando, então, que na sociedade capitalista, com o progressivo desenvolvimento das indústrias culturais, a música passa a assumir diversas funções sociais que se afastam de uma função formativa e de uma experiência viva do ouvinte com o conteúdo musical. A relação do ouvinte, consumidor de cultura, com a indústria cultural pode ser pensada a partir dos *usos* que os ouvintes fazem das músicas populares, os quais são coerentes com funções ideológicas da música.

2.3 Sobre função social e finalidade das músicas populares:

Para Adorno (1973/2011), o próprio fato de as músicas assumirem funções sociais, bem como a exploração dessas funções na sociedade capitalista, faz delas bens culturais fetichistas:

A exploração de algo em si inútil, fechado e desnecessário aos seres humanos, mas que se lhes parece o contrário disso, é a razão do fetichismo que encobre os bens culturais em geral, e, sobretudo, o bem musical. O fetichismo se afina com o conformismo. Que algo seja adorado só pelo fato de existir, eis o que se deve à submissão ao que já existe, ao inevitável. (ADORNO, 1973/2011, p.117).

Apesar de a música ser algo “em si inútil”, “desnecessário aos seres humanos” (ADORNO, 1973/2011, p.117), a sociedade “radicalmente aburguesada” não se mantém a partir de seu próprio princípio: ela “precisa se amalgamar com um elemento pré-capitalista, arcaico” (ADORNO, 1973/2011, p. 116). E assim, “tal como ela [a arte] possui pelo menos uma das suas raízes nos fetiches, assim também, mediante o seu progresso inexorável, regride ao fetichismo, transforma-se em autofinalidade cega e expõe-se como falsidade [...]” (ADORNO, 1970/2011, p.516). Nesse movimento em que algo sem função converte-se em algo aparentemente necessário aos homens, “algo verdadeiro e algo ideológico acabam por se entrelaçar” (ADORNO, 1973/2011, p. 117). E no campo da ideologia, a música passa a assumir diversas funções:

A arte se converte em mero representante da sociedade e não em estímulo à mudança dessa sociedade; aprova dessa maneira essa evolução da consciência burguesa que reduz toda imagem espiritual a simples função, a uma entidade que existe somente para outra coisa, e, em suma, a um artigo de consumo (ADORNO, 1958/2009, p.29).

A música acaba por tornar-se uma “linguagem comunicativa” que permite “algo semelhante a uma função social” (ADORNO, 1973/2011, p.114), pois, numa dialética entre o idioma tonal, que é a forma atual da música consumida pelas massas, e a incompreensão da maioria dos ouvintes acerca desse idioma, gera-se uma comunicação apenas superficialmente. O timbre e aquilo que o senso comum nomeia como melodia e ritmo, fragmentados, tornam-se meros meios de estimulação. A presença da tonalidade como idioma musical hegemônico se coaduna à linguagem musical dos consumidores, que não precisam de fato ouvir, pois essa forma da linguagem musical já flui automaticamente, inclusive substituindo a experiência com a própria música. Para Adorno (1973/2011), essa linguagem comunicativa é o que sobra na obra de arte, “quando o momento artístico nela já se diluiu” (p.114).

Ao se referir a uma função da música tendo em vista o efeito que ela provoca, é possível encontrar funções da música que alteram a relação entre música e necessidade: nessa perspectiva, a música deveria ser providenciada *em função* dos efeitos e reações que ela é capaz de provocar nos seres humanos. Desse modo, a necessidade torna-se explicação para todo um jogo de interesses na esfera da produção. Além disso, há um aspecto irracional na oferta musical, pois ela deriva mais da abundância de bens acumulados do que da demanda de mercado (ADORNO, 1973/2011, p.116). A criação

de funções fetichistas da música parece constituir-se assim, como um leque de possibilidades comerciais e ideológicas.

Nesse âmbito, dizer que a música fetichizada atua como um elemento ideológico não é exagero, podendo-se considerar que o próprio conceito de fetichismo, ao menos quando se trata da música, é aparentado do conceito de ideologia. É interessante um adendo nessa discussão para uma maior explicitação dessa proximidade dos conceitos e, com isso, avançarmos no sentido de compreender as artimanhas fetichistas vinculadas à cortina ideológica tipicamente burguesa. Horkheimer e Adorno (1956/1973), ao discutirem o conceito de ideologia, problematizam que, na sociedade altamente tecnificada e com o capitalismo desenvolvido, a ideologia tornou-se uma afirmação mentirosa, na qual, efetivamente, ninguém mais acredita. Diferentemente da ideologia liberal, que guardava a possibilidade de mirar para além do existente, prometendo melhorias na vida dos homens, ainda que na prática fosse negado o acesso a essas condições, na sociedade atual “a ideologia já não garante coisa alguma, salvo que as coisas são o que são” e, então, “se reduz ao pobre axioma de que não poderiam ser diferentes do que são” (HORKHEIMER e ADORNO, 1956/1973, p.203).

Há, no entanto, um problema dialético da ideologia que precisa ser considerado: ao aparecer como justificção, a ideologia faz-se falsa consciência, porém não só falsa: “a cortina que se interpõe, necessariamente, entre a sociedade e a compreensão social da sua natureza expressa, ao mesmo tempo, essa natureza, em virtude do seu caráter de cortina necessária” (HORKHEIMER e ADORNO, 1956/1973, p.199). Ela mente à medida que pretensamente esgota e paralisa questões em movimento, pois que as coisas poderiam ser diferentes do que são, como já foram, é evidente! Por isso os autores afirmam que “os homens adaptam-se a essa mentira, mas, ao mesmo tempo, enxergam através do seu manto” (p.203). Diante da realidade convertida em ideologia de si mesma, “bastaria ao espírito um pequeno esforço para se livrar do manto dessa aparência onipotente, quase sem sacrifício algum”, mas esse movimento parece ser bastante custoso, por um lado porque, ao fazer-se mentira manifesta, a ideologia fica aquém da crítica por sua irracionalidade (HORKHEIMER e ADORNO, 1956/1973, p.203). Por outro lado, ainda permanece um paradoxo entre aceitação e possibilidade de resistência que será melhor discutido na parte dedicada ao comportamento do ouvinte.

Horkheimer e Adorno (1956/1973, p.191) então afirmam que nessa lógica da ideologia como justificção da sociedade burguesa “supõe-se ser suficiente por a

consciência em ordem para que a sociedade fique ordenada”. Ora, isso não pode justamente ser dito em relação à música fetichizada? Supõe-se que basta a música ser harmônica e adequadamente afinada para que se distraia da desarmonia do mundo, pretensamente já ordenado ao som do diapasão. Corroborando essa discussão, Attali (1977/2003) afirma a burguesia legitimou como *harmonioso* tudo aquilo que compõe o eixo da sua ordem: proíbe-se a dissonância como se proíbe o conflito – ainda que ele continue sendo perpetrado. Nesse contexto, a música harmoniosa, que recusa o ruído, tem a função de *fazer as pessoas acreditarem* que existe uma ordem natural e um valor universal. Assim, Attali afirma que “a burguesia da Europa armou uma de suas mais engenhosas produções ideológicas: a criação de uma base estética e teórica para sua ordem necessária, *fazendo com que as pessoas acreditem, moldando o que elas escutam*”²⁹ (ATTALI, 1977/2003, p.61, grifos no original). Adorno afirma que:

A música não é pura e simplesmente ideologia, mas é ideológica apenas à medida que constitui uma falsa consciência. Em virtude disso, a Sociologia da Música teria seu lugar de atuação nas fendas e brechas do acontecimento musical, desde que não sejam atribuídas unicamente à insuficiência subjetiva de um compositor particular. Ela é crítica social por meio da crítica artística. Onde a música é frágil, antinômica, mas encobre isso através da fachada de concordância em vez de apenas suportar as antinomias, ela é ideológica de fio a pavio: encarcerada ela mesma na falsa consciência (ADORNO, 1973/2011, p.150).

A função de aproximar ordem e bem estar e também de disciplinar os homens é antiga na música. Attali discute que, na origem, a natureza da música não é apenas ritual: tudo indica que a música tem estado presente em todos os aspectos do trabalho na vida cotidiana, constituindo uma memória coletiva que organiza a sociedade. Isso, no entanto, não torna secundária a funcionalidade ordenatória da música. Para ele, a função fundamental e primordial da música é a de afirmar que *a sociedade é possível*: a ordem musical simula uma ordem social e a aceitação do código musical simula a aceitação da ordem social (ATTALI, 1977/2003, p.29-31).

Platão já tinha em vista o uso político da função ordenatória da música e seu programa ético-musical “possui a característica de uma ação de purificação ática, de uma campanha de saneamento de estilo espartano” (ADORNO, 1938/1991, p.81).

²⁹ No inglês: “The bourgeoisie of Europe Finessed one of most ingenious ideological productions: creating an aesthetic and theorica base for its necessary order, *making people believe by shaping what they hear*”.

Nesse programa os modos lídio e mixolídio, são tidos como modos lamentosos e queixosos que devem ser banidos da educação dos cidadãos. Também certas variações dos modos jônio e lídio são consideradas efeminadas e jamais devem ser usadas para a formação do guerreiro. Nesse contexto, seria aconselhável se manter apenas os modos dórico e frígio:

Sócrates: Não entendo de harmonias – prossegui eu. – Mas deixa-nos ficar aquela que for capaz de imitar convenientemente a voz e as inflexões de um homem valente na guerra e em toda ação violenta, ainda que seja malsucedido e caminhe para os ferimentos ou para a morte ou incorra em qualquer outra desgraça, e em todas estas circunstâncias se defenda da sorte com ordem e com energia. E deixa-nos ainda outra para aquele que se encontra em atos pacíficos, não violentos, mas voluntários, que usa do rogo e da persuasão, ou por meio da prece aos deuses, ou pelos seus ensinamentos e admoestações aos homens ou, pelo contrário, se submete aos outros quando lhe pedem, o ensinam ou o persuadem, e, tendo assim procedido a seu gosto sem orgulho, se comporta com bom senso e moderação em todas essas circunstâncias, satisfeito com o que lhe sucede. Essas duas harmonias, a violenta e a voluntária, que imitarão admiravelmente as vozes de homens bem e malsucedidos, sensatos e corajosos, essas, deixa-as ficar (PLATÃO, 2000, Livro III, p.91).

A classificação da música em modos suaves e fortes, estabelecendo relação entre o efeito produzido pela música e a disposição dos sujeitos para as atividades políticas e de guerra são, para Adorno, vestígios da mais crassa superstição (ADORNO, 1938/1991) e, no entanto, demonstram a manipulação da música em vista de uma função ordenadora e controladora do caráter dos cidadãos e das próprias leis que regem a vida na República:

Sócrates: Portanto, resumindo em poucas palavras, devem os encarregados da cidade apegar-se a este sistema de educação, a fim de que não lhes passe despercebida qualquer alteração, mas que a tenham sob vigilância em todas as situações, para que não haja inovações contra as regras estabelecidas na ginástica e na música. Acautelem-se o mais possível, com receio de, se alguém disser que *os homens apreciam acima de tudo o canto que tiver mais novidade*, se julgar talvez que o poeta quer referir-se não a cantos novos, mas a uma maneira nova de cantar, e que a elogia. Tal coisa não deve louvar-se nem entender-se assim, porquanto deve ter-se cuidado com a mudança para um novo gênero musical, que pôde pôr tudo em risco. É que nunca se abalam os gêneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade, como Dâmon afirma e eu creio (PLATÃO, 2000, Livro IV, p.117, grifos do autor, fazendo referência à Odisséia I.).

É importante pensar que essa função não se restringiu a um contexto no qual declaradamente se prezava pela disciplina. Para Adorno:

se desde o tempo da noética grega a função disciplinadora da música foi considerada como um bem supremo e como tal se manteve, em nossos dias, certamente mais do que em qualquer outra época histórica, todos tendem a obedecer cegamente à moda musical, como aliás acontece igualmente em outros setores (ADORNO, 1938/1991, p.79).

Nesse sentido, é possível pensar a música mantendo sua função disciplinadora ainda nos dias de hoje, como se pode observar na obediência às modas musicais, já que a própria música de consumo é disciplinar, pois “oferece-se como algo irresistível e não deixa, por assim dizer, nenhum espaço para outros modos de comportamento a não ser àquele a qual se adere” (ADORNO, 1973/2011, p.124). A música também se faz ainda hoje como uma disciplina para o corpo: “a função da música hoje não é muito diferente daquela do esporte” (ADORNO, 1973/2011, p.130). A música parece constituir-se como uma esfera da motricidade física, lembrando o ouvinte, tantas vezes, que ainda lhe resta um corpo, apesar de todo arrebatamento realizado pelas máquinas. No entanto, “esse cosolo eles devem ao mesmo princípio mecânico que os aliena de seu corpo” (ADORNO, 1973/2011, p.130), pois a própria manifestação corporal que a música incita é administrada e alienada, e promove mais uma socialização e neutralização do sofrimento do sujeito do que propriamente um fortalecimento dele enquanto indivíduo.

A *diversão* também é uma dessas funções, a qual é elemento bastante presente em grande parte da cultura. Trata-se de iludir os homens de que tudo está disposto da melhor forma possível e de impedi-los de pensar sobre a situação vigente do mundo e sobre si mesmos. A diversão tem, assim, um papel fortemente ideológico, atuando no sentido de legitimar o existente (ADORNO, 1973/2011). Que a música ocupe, gritantemente, em nossa sociedade o lugar de elemento de diversão é notório. Já aquilo que Adorno chama de “um possível bate-papo” (ADORNO, 1973/2011, p. 118), em que a música ocupa um lugar central em discussões sobre seus problemas irresolvidos, de fato, não acontece em nossa sociedade. Dificilmente se encontrará “conversas culturais organizadas” em que ler e discursar sobre música seja o assunto central.

Porém – e isso pode ser mais problemático – a música atualmente ocupa um lugar corriqueiro nos bate-papos cotidianos: conversar sobre música, ídolos e aparatos técnicos não nos é alheio. E aí a crítica adorniana sobre as conversas dedicadas à música

pode encontrar um correspondente atual: “inúmeras pessoas consagram muito tempo a um assunto ao qual não têm acesso” (ADORNO, 1973/2011, p. 118), já que uma formação cultural séria e crítica não é pressuposto da sociedade aburguesada. Para Adorno, as músicas penetram a sociedade burguesa e as pessoas se fixam tanto a elas, porque os sons exercem uma função de *consolo*: “seu som sugere uma voz do coletivo que ainda não deixou os membros coagidos totalmente desamparados” (ADORNO, 1973/2011, p. 119).

Uma concepção antiga e teológica da música é encontrada aqui, quando ela se constitui “consoante a uma linguagem dos anjos” (ADORNO, 1973/2011, p.121). Quando a vida terrena é igualada a uma vida sem sofrimento, é porque foi completada a secularização da concepção teológica da música, mas essa igualdade, para Adorno, apesar de superficialmente consolar, é “duplamente desoladora”, pois ela nada mais é “que uma repetição cíclica e reprimida no último olhar lançado sobre aquilo que seria diferente” (ADORNO, 1973/2011, p.121). Por essa função de consolo, a mera presença da música torna-se confortável ao ouvinte.

Não é à toa, afirma Adorno (1973/2011), que a música preferencialmente consumida é aquela da esfera do entretenimento que simula uma festividade excepcional e é “completamente afinada com o tom do que é divertido” (ADORNO, 1973/2011, p. 120). Safatle (2007) argumenta que, quando a música torna-se mercadoria, altera-se a sua função social e a antiga função ritual é, assim, substituída por uma ordinária, de entretenimento. Sobre essa questão, no entanto, Adorno (1973/2011) parece discordar, pois ainda problematiza: “o aceite de que essa função seria justo a do entretenimento não basta. Caberia ainda perguntar: como algo que não sabe absolutamente o que é, seja sob a ótica da consciência, seja do ponto de vista do inconsciente, pode simplesmente entreter?” (p. 113).

Dessa forma, o autor afirma que é necessário se pensar sobre todos os elementos da música e sobre a incompreensão acerca do sentido guardado desses elementos: “os ouvintes não se dão conta, pois, de sua própria incompreensão” (ADORNO, 1973/2011, p. 114). Alerta também que pensar em função social da música atualmente requer a compreensão de que a linguagem artística da música que restou foi a linguagem comunicativa, se fazendo presente onde não é, em absoluto, experimentada e onde a ideologia dominante também impede a percepção de que ela não é experimentada, o que possibilita que mesmo obras nitidamente incompreendidas possam ser executadas e apreciadas ao longo dos tempos (ADORNO, 1973/2011).

Esse caráter ideológico que a música assume, no entanto, não é um completo impeditivo para a compreensão dos sujeitos acerca do engodo no qual se mantém. Adorno (1970/2011) reconhece que mesmo as obras profundamente ideológicas podem afirmar-se mantendo algum conteúdo de verdade, pois elas também afirmam algo de inverdade, e isso tem seu limite: “enquanto aparência socialmente necessária, a ideologia constitui também sempre em tal necessidade a forma discordante do verdadeiro” (p.350). Esse movimento de compreensão do engodo exige um esforço contrário ao esforço gigantesco de aderir à falsa promessa: “para transformar-se em um inseto, o homem precisa daquela energia que eventualmente poderia efetuar a sua transformação em homem” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.146).

A própria estrutura musical passa a ser organizada considerando a necessidade de distrair e conformar os homens que, devido à organização do trabalho, são levados a vivências em um tempo vazio e homogêneo (BENJAMIN, 1940/2011a, p.229). Assim, a música se constrói e é percebida com o tempo espacializado, ou seja, o sentido musical e a coerência da obra que deveriam decorrer no tempo, apontando para um devir, jazem fragmentados, estáticos e se perdem em prol da apreciação superficial e efêmera do fragmento desconectado.

O preço que se paga por esse princípio de equivalência, tanto na música como na sociedade como um todo é que, pela identidade de tudo com tudo, nada, ao mesmo tempo, pode ser idêntico consigo mesmo (ADORNO e HORKHEIMER, 1944/2006). Além disso, Adorno afirma:

A vida, modelada até suas últimas ramificações pelo princípio da equivalência, se esgota na reprodução de si mesma, na reiteração do sistema, e suas exigências se descarregam sobre os indivíduos tão dura e despoticamente, que cada um deles não pode se manter firme contra elas como condutor de sua própria vida, nem incorporá-las como algo específico da condição humana (ADORNO, 1972/2010, p.24).

A música se coaduna com as funções conformistas de manter os homens trabalhando sem que percebam a passagem do tempo enquanto realizam atividades alienadas e desprovidas de sentido. O próprio tempo livre, que seria tempo de formação humana, culmina por reproduzir a repetição mecânica espacial e sempre igual da atividade laboriosa:

Na produção industrial em massa, a forma do trabalho é, virtualmente, aquela da repetição do sempre igual: de acordo com tal ideia, não ocorre absolutamente nada de novo. Mas os modos de comportamento que se formaram na esfera da produção, na linha de montagem, ampliam-se potencialmente sobre a sociedade inteira (...) *até mesmo sobre setores nos quais não se trabalha nem de longe, imediatamente segundo tais esquemas* (ADORNO, 1973/2011, p. 129, grifos nossos).

O autor (1973/2011) desenvolve a discussão afirmando que “o sujeito que, por meio da forma de seu trabalho, foi desapropriado da relação qualitativa com a esfera do objeto, torna-se com isso, necessariamente vazio” (p. 127), vindo a música a colorir esse vazio de sentido interior. Ante tal tempo, “estrangulado pela repetição”, a função da música se reduz a criar a ilusão de que, afinal, algo se transforma e se move, o que não é senão um embuste, uma falsa promessa de felicidade que se instala no lugar da felicidade mesma (p. 123). Adorno (1973/2011) argumenta que, inclusive, os homens têm medo da passagem do tempo, inventando, por isso, “metafísicas temporais compensatórias” (p.128), culpando a passagem do tempo por já não se sentirem mais vivos no mundo reificado. A música, por sua vez, dissuade os homens desse incômodo com a reificação, confirmando a sociedade que ela mesma entretém e operando como ideologia ao atestar o existente (ADORNO, 1973/2011). A música conforma, no sentido em que “arvora-se em uma insípida afirmação da vida, própria aos anúncios de casamento e que nunca é assombrada pela lembrança do mal ou da morte” (ADORNO, 1973/2011, p. 121).

Nesse contexto, a música acaba exercendo a função de promover uma ilusão de acolhimento e coletivo apesar da vida em uma sociedade competitiva que isola e culpabiliza individualmente: “mas a alegria que a música irrompe não é simplesmente aquela dos indivíduos senão a de muitos milhares, representando a voz da sociedade como um todo que rejeita e abraça o indivíduo” (ADORNO, 1973/2011, p.122). Atua, assim, como algo que aquece e colore a vida insossa e reduzida a equivalentes: “o que a música colore é, antes do mais, o deserto do sentido interior. É a decoração do tempo vazio” (ADORNO, 1973/2011, p.126). Os ouvintes “consideram a música apenas como promotora de alegria, independentemente do fato de que a música artística avançada tenha, há anos-luz, se distanciado da expressão de uma alegria que se mostrou realmente inatingível” (ADORNO, 1973/2011, p. 119).

É importante considerar, no entanto, que, apesar da dominante função ideológica da música, resta a contradição que possibilita perceber o tamanho do engodo

e a discrepância entre um mundo harmonioso e equilibrado e a realidade concreta da organização social vigente:

O véu ainda não caiu. Mas, em contrapartida, há muita verdade na observação acerca da perda da ideologia, haja vista que as ideologias se tornam cada vez mais debilitadas e polarizadas segundo a mera duplicação do que existe; e isso, por um lado, em função de sua inexorabilidade e poder, e, por outro, em virtude da mentira arbitrariamente maquinada, imitada e incessantemente repetida. A essa ideologia residual corresponde a função predominante da música; sua idiotia planejada põe justamente a humanidade à prova daquilo que a agrada, dando mostra de quão inconsistentes e irrelevantes são os conteúdos intelectuais dela esperados. Nessa medida, tal função hoje também possui, fundamentalmente contra sua própria vontade, um aspecto de esclarecimento (ADORNO, 1973/2011, p.135).

Assim, a própria função ideológica da música traz consigo a possibilidade de superação do engodo. Para Adorno, “a função da arte no mundo totalmente funcional é a sua ausência de função” (ADORNO, 1970/2011, p.487), ou seja, num mundo completamente dominado pela *ratio* a música tem a possibilidade de contrapor-se a isso, provocar a inadequação, relembrar as contradições, ruídos e dissonâncias que não são silenciadas e, assim, oferecer um lampejo de resistência. Pensar essas possibilidades de resistência requer que as contrapartidas subjetivas construídas e reforçadas pela organização social e pelas formas fetichistas de composição e difusão das obras musicais sejam compreendidas mais amplamente, afinal, os ouvintes não saem ilesos das artimanhas da sociedade capitalista.

2.4 Teoria do ouvinte

A contrapartida subjetiva de tais formas de relações e funções que, afinal, a música fetichizada assume, são modos de escuta coerentemente empobrecidos, fragmentados: “se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir” (ADORNO, 1938/1991, p. 80). Na música e na recepção fetichizadas, a possibilidade de expressão foi esvaziada da linguagem musical: “nada é infligido à humanidade de fora apenas: o emudecer é o espírito objetivo” (ADORNO, 1951/1993, p. 120).

Tal forma de relacionar-se com a música acaba por desenvolver certas habilidades que, justamente na dissociação em relação ao que é ouvido, passam a ser

“mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional” (ADORNO, 1938/1991, p. 94). Adorno (1973/2011, p. 114) afirma que o próprio idioma da tonalidade, nos quais as músicas comerciais majoritariamente estão inseridas, “é idêntico à linguagem musical universal dos consumidores”, produzindo automaticamente relações superficiais e familiares e tornando impossível discernir o que se diz em tal linguagem das obras musicais. Passa a ser característico da música fetichizada trazer algo da qualidade culinária “que é a única que a consciência extra-artística consegue degustar” (p. 114).

Adorno e Simpson sugerem que a maioria dos ouvintes de música popular não entende a música como uma linguagem em si mesma: “caso o fizesse, seria altamente difícil explicar como se pode tolerar incessante fornecimento de material em grande parte não diferenciado”. Para eles, a linguagem musical se transforma em uma linguagem que os ouvintes pensam ser a deles, “uma linguagem que serve como receptáculo para os seus desejos institucionalizados” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 138). Existe sintonia entre a consciência da massa de ouvintes e a música fetichizada:

Ouve-se música conforme os preceitos estabelecidos pois, como é óbvio, a depravação da música não 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, 1938/1991, p. 93).

A existência de aceitação demonstra que ao lado da incompreensão dos aspectos musicais existe uma compreensão acerca do acolhimento que é promovido, na música condenada ao sucesso comercial, por uma ilusão de conciliação: já não é preciso fazer qualquer esforço porque é oferecida sempre a mesma coisa. Os ouvintes “não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva” (ADORNO, 1938/1991, p. 96). E nessa dialética da capacidade compreensiva e da apreciação permanece uma ambivalência: “uma passagem que agrada aos sentidos causa fastio tão logo se nota que ela se destina apenas a enganar o consumidor” (ADORNO, 1938/1991, p. 97).

Por outro lado, a música dissonante, ainda que não compreendida musicalmente e fadada muitas vezes a uma escassa recepção, é compreendida à medida

que relembra e escancara a própria condição dos sujeitos, o que a torna insuportável. Nas palavras do autor:

O medo que, hoje como ontem difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo. (ADORNO, 1938/1991, p. 105)

Diante da padronização da música popular e da construção dos ouvidos das massas justamente a partir desse sempre igual fragmentado, é possível, então, falar em modos de audição com tendências metonímicas (SAFATLE, 2007), uma vez que a audição se fixa em partes que realizam tranquilamente sua função, mas não conhecem o propósito do todo (ADORNO, 1978/1999). Tal relação com fragmentos, e a conseqüente obstrução da percepção do todo, remete ao conceito freudiano de fetiche, no qual se considera que a fixação a um gozo parcial permite ao indivíduo fetichista agir *como se* não soubesse da diferenciação sexual (FREUD, 1927/1996).

Em Adorno, essa caracterização corresponde ao conceito de audição atomística, que remete às formas de audição de caráter fragmentado, porque fetichizado, incapazes de articular sínteses, e que já não são guiadas por processos de rememoração e expectativa próprios de um tempo musical vinculado à duração e à articulação de elementos necessariamente contraditórios, cuja recontextualização estabelece o sentido do todo da obra musical. Se todo fenômeno musical aponta para além de si por tudo o que é capaz de fazer lembrar, remover e criar como expectativa, o modo atomizado de audição, ao contrário, rompe com o devir potencial da obra musical, fixando-a a uma objetividade em si mesma, tal como se observa uma pintura ou uma imagem que se dá no espaço (ADORNO, 1978/1999, 1958/2011).

Essa forma fragmentada de audição se relaciona com o próprio tempo da experiência, esvaziado e dividido em partes equivalentes tal como acontece na atual forma de organização do trabalho e, conseqüentemente, na vida na sociedade vigente. Para Adorno:

O caráter ofuscante e sem estrutura do tempo abstrato – um tempo que, em rigor, já nem é mais tempo, na medida em que se contrapõe ao conteúdo da experiência como divisão mecânica de unidades estáticas e imutáveis – converte-se no contrário da duração, em uma

espacialidade, tão estreito como um corredor infinitamente longo e sombrio (ADORNO, 1973/2011, p. 126).

Essa relação do ouvinte que é lapidado mediante produtos da indústria cultural (cinema, revistas, rádio, televisão, propagandas, literatura de *best sellers*, etc), com a música, a qual, por sua vez, também chega a esse ouvinte via indústria cultural, demanda atenção por sua potencialidade: os ouvintes tanto podem aderir ao que é sugerido às massas como podem recusar essa forma de relação com a música. Evidentemente, pensar essa potencialidade traz desafios, pois a indústria cultural vem tornando-se ubíqua, enquanto os momentos de crítica e reflexão perdem espaço. Ainda assim, ou justamente por isso, faz-se necessário compreender a construção social do ouvinte na sociedade hodierna, para que então seja possível refletirmos acerca das (im)possibilidades formativas.

2.4.1. Construção social do gosto musical

Já em 1938, Adorno (1938/1991) escreveu que as queixas sobre a decadência do gosto musical são bastante antigas e que a tendência é que “toda vez que a paz musical se apresenta perturbada por excitações bacânticas, pode-se falar da decadência do gosto” (p.79). A acusação obstinada é de que a música massificada é “degenerada” e que encanta e amolece os sentidos (ADORNO, 1938/1991, p.80). Tal acusação não nos é estranha. Apesar de a obediência a modas musicais se manter em nosso tempo e de adotarmos ídolos e canções de sucesso com alguma facilidade, ainda permanece uma rançosa acusação de um gosto musical degenerado, o que merece reflexão.

Quanto a isso, Adorno (1938/1991) é claro: “o próprio conceito de gosto musical está ultrapassado”. Tal constatação soa como um golpe em nosso narcisismo certo da liberdade de escolha, afinal, o gosto degenerado é o do “outro”. Certos de escolhermos o que havia de mais nobre na prateleira, nos vangloriamos de nosso gosto musical ao mesmo tempo em que nos distraímos por um tempo do que de fato direciona aquilo que dizemos apreciar. Não se trata de um determinismo, mas de uma sugestão que, devido a uma convergência de mecanismos que, espera-se discutir aqui em alguma medida, tende a ser bem aceita. No entanto, a possibilidade de recusa está dada, ainda que sofra inúmeras pressões. Adorno (1938/1991) se explica:

Se perguntarmos a alguém se “gosta” de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos 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. Ao invés do valor da própria coisa, o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase o mesmo que reconhecê-lo (ADORNO, 1938/1991, p.79).

Para Adorno e Simpson (1941/1986), a lógica de promoção da música comercial está orientada para a criação de um hábito de *reconhecer*. E a lógica inerente a isso é que “basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito” (p.130). Aqui, é importante compreender qual o problema desse reconhecimento, já que, evidentemente, para a compreensão de uma obra musical artística, séria, é necessário reconhecer elementos da obra, como por exemplo, a tonalidade, modulações, fórmulas melódicas e acordes. No entanto, justamente o sentido musical de uma obra artística é uma dimensão que não pode ser captada apenas pelo reconhecimento. Para os autores, o sentido musical “só pode ser construído pelo espontâneo conectar dos elementos conhecidos – uma reação tão espontânea por parte do ouvinte quanto espontânea ela foi no compositor –, a fim de experimentar a novidade inerente à composição” (p.131).

Na música popular comercial, como já foi discutido, a relação entre o novo e o reconhecido é destruída, já que a padronização invade os aspectos mais elementares. Dessa forma, “reconhecer torna-se um fim, ao invés de ser um meio” (ADORNO e SIMPSON, 1938/1986, p.131). Reconhecer um *hit* traz a satisfação de também possuir algo que todos possuem e assim tem-se uma ilusão de valor da música comercial, a qual passa a ser “gostada”. Adorno e Simpson, investigando como o reconhecimento leva à aceitação, elencam mecanismos de como se daria a aceitação pelo ouvinte. Esses mecanismos não são plenamente separáveis entre si, nem aparecem dessa forma na consciência no momento do reconhecimento, no entanto, exploram o modo como diferentes elementos objetivos estão envolvidos na experiência do reconhecimento. São eles: 1) a vaga recordação; 2) a identificação efetiva; 3) a subsunção por rotulação; 4) a autorreflexão no ato de reconhecer; e 5) a transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.132).

De modo geral, dada a estandardização do material musical e o bombardeio persistente de canções de sucesso praticamente indiferenciáveis, os ouvintes se encontram tanto abastecidos por lembranças de inúmeras canções como, ao mesmo tempo, não têm possibilidade de se recordar de cada uma delas especificamente. Essa

situação possibilita que diante de um *hit* o ouvinte tenha uma sensação de já ter ouvido isso em algum lugar. “A estandardização do material propicia vagas recordações praticamente em cada canção, uma vez que cada tom é remanescente do padrão geral e de todos os outros tons” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.132). Esse seria o primeiro momento do processo de reconhecimento de uma obra, o qual os autores chamaram de “vaga recordação”.

Na sequência, com o motivo melódico se desenvolvendo para além das primeiras notas, os autores discutem a ocorrência de um “salto” psicológico, um súbito reconhecimento, ou seja, uma evolução da vaga recordação para uma efetiva identificação: “é isso!”. Para eles esse momento “é comparável à experiência que se tem quando se está sentado num quarto que tenha sido deixado no escuro e, de repente, a luz se acende de novo” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.132). Essa percepção súbita traz, por um breve instante, a aparência de a canção ser nova, que é logo solapada pela identificação.

Um reconhecimento mais específico também pode ser realizado quando se lembra do nome da canção ou das primeiras palavras da letra. Para Adorno e Simpson, tal processo não permite apenas um reconhecimento da canção, mas engendra identificações mais complexas:

O momento da identificação de algum foco luminoso socialmente estabelecido tem, com frequência, um duplo significado: não só se identifica inocentemente *tal coisa* como sendo isso ou aquilo, subsumindo-a sob essa ou aquela categoria, mas, com o próprio ato de identificá-la, tende também, inconscientemente, a se identificar *a si mesmo* com as agências sociais objetivas ou com o poder daqueles indivíduos que fizeram esse evento específico servir dentro dessa categoria pré-existente e, assim, “institucionalizá-la” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.133, grifos no original).

A identificação do próprio ouvinte com a lógica de promoção do sucesso daquela peça é um agravante da autoridade que a indústria cultural tem possibilidade de exercer sobre as massas de ouvintes. Essa relação fornece um elemento de autorreflexão no ato da identificação. Um ouvinte, sufocado por uma massa sonora, sente algum triunfo quando identifica um *hit* e é capaz de encaixá-lo numa categoria “essa é *tal* música”. A peça musical, no entanto, é tornada um objeto que pode ser possuído: “essa é *minha* música, ela faz parte de *mim*”.

A tendência, então, é “transferir a gratificação da propriedade para o próprio objeto e atribuir a ele, em termos de gosto, de preferência ou de qualidade objetiva, o prazer da posse que se tenha alcançado” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.134). Esse processo, para os autores, reveste o objeto com qualidades que não são objetivamente dele, mas próprias dos mecanismos de identificação: “os ouvintes estão executando a ordem de transferir à própria música as suas congratulações quanto à sua posse” (p.134). Desse modo cria-se a ilusão de um valor da música de sucesso – “eu possuo uma música muito vendida e muito apreciada” – através do qual ela é julgada e avaliada.

Nessa altura, a transferência psicológica conduz a análise de volta à promoção das canções de sucesso, pois o processo de reconhecimento só pode ser socialmente efetivo quando lançado por uma autoridade: “a estrutura do reconhecimento não se aplica a qualquer melodia, mas só aos ‘sucessos’: sendo o sucesso julgado pela retaguarda dada pelas agências centrais” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.135). O mecanismo psicológico de reconhecimento e de transferência de autoridade que culmina com a percepção de “gosto” é fomentado, portanto pelo modo como as canções promovidas são anunciadas nas rádios, nos programas de televisão, na internet e nas mais variadas propagandas. “Se alguma música é tocada sempre de novo no rádio, o ouvinte começa a pensar que ela já é um sucesso” (p.135).

Essa discussão explícita que o chamado “gosto” musical está atrelado a uma construção social, ou seja, a percepção que o ouvinte tem sobre gostar ou não de uma peça vincula-se com a forma de oferecimento das canções pela indústria cultural. Desse modo, também se explicita a falácia da indústria cultural quando esta afirma que oferece às massas justamente o que as massas desejam: como apreciar algo que exige uma relação cognoscitiva sem os pré-requisitos para tal? Como desejar uma música para a qual não são dados os elementos para compreensão e julgamento? E, afinal, por que desejar algo cuja compreensão é custosa quando há tanta música mais fácil, agradável e palatável disponível?

Os promotores da diversão comercializada lavam as mãos ao afirmarem que estão dando às massa o que elas querem. Esta é uma ideologia apropriada para finalidades comerciais: quanto menos a massa consegue discriminar, maior a possibilidade de vender artigos culturais indiferenciadamente (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.136).

Adorno discute que tal consideração a respeito do desejo das massas não poderia ser desconstruída a partir de um diagnóstico do ouvinte, mas afirma que, para refutá-la, é preciso compreender amplamente o processo que funestamente guia os ouvintes em direção à aceitação conformista do que é ditado pelos produtores (ADORNO, 1938/1991), como se procurou explicitar aqui na discussão acerca das Indústrias Culturais. A orquestração dessas artimanhas, por sua vez, encontra um ouvinte produzido pela mesma lógica do material que é aceito por ele: o comportamento do ouvinte não é só pressuposto pela lógica do mercado, é também produto dela (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986).

Em outras palavras, “os usuários da diversão musical são eles mesmos objetos, ou, de fato, produtos dos mesmos mecanismos que determinam a produção da música popular” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.137). De modo geral, cria-se todo um contexto social no qual resta às massas apenas a necessidade de diversão, afinal, preocupações constantes com perda de salário, custo de vida e desemprego exigem uma compensação no entretenimento. A música popular padronizada vem ao encontro da necessidade de aliviar-se do tédio e do esforço do trabalho mecanizado e alienado, pois, sendo pré-digerida e já escutando pelo ouvinte, a música padronizada induz ao relaxamento e, mesmo que minimante, seus estímulos e detalhes de novidade permitem um breve desvio da monotonia. Breve, pois “o tempo de lazer desses usuários serve apenas para repor a sua capacidade de trabalho” (p.137). Sobre o posicionamento do ouvinte perante esse amplo e autoritário processo de amolecimento das resistências do ouvinte, Adorno e Simpson (1941/1986) refletem:

Um indivíduo defronta-se com uma canção individual que, aparentemente, está livre para aceitar ou rejeitar. Pela promoção e pelo apoio dado à canção por agências poderosas, esse mesmo indivíduo fica privado da liberdade de rejeitar, que talvez ainda mantivesse em relação à canção individual (p.142).

Por isso, os autores consideram que existe uma desproporção entre a postura de um indivíduo e a autoridade exercida por todo um aparato da estrutura social. Colocar-se como o sujeito que “não gosta” e recusa determinado produto da indústria cultural torna-se “uma rebelião contra a sapiência de uma utilidade pública e uma discordância com milhões de pessoas que assumem dar sustentação àquilo que as agências estão lhes dando” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.142). A postura de resistência, portanto, encontra desafios evidentes dentro de tal mecanização da escuta, sendo “encarada como

um sinal de má cidadania, como incapacidade de se divertir, como falta de sinceridade do pseudo-intelectual, pois qual é a pessoa normal que poderia se colocar contra essa música normal?” (p.142).

Tal reflexão demonstra a ingenuidade da crença na aparência de liberdade de escolha dentro da lógica da indústria cultural, afinal há toda uma organização que pressiona – diabolicamente, dirá Adorno (1938/1991, p.91) – para que as coisas sejam como são. E, para tanto, é preciso criar um público consumidor que clame por aquilo que ele receberá de qualquer modo (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986). Mas, enfim, o ouvinte não é um ser meramente passivo, e essa aceitação precisa ser compreendida mais profundamente, afinal “passividade apenas não basta. O ouvinte precisa *forçar-se a aceitar*” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.143, grifos meus).

2.4.2. Ajustamento x fuga: semelhanças entre o ouvinte e o fascista

Adorno e Simpson (1941/1986) afirmam que “os hábitos de audição em massa hoje são *ambivalentes*” (p.141, grifos no original) e que “o que aparenta ser pronta aceitação e gratificação não-problemática é, de fato, de uma natureza muito complexa, encoberta por um véu de tênues racionalizações” (p.141). Isso se deve, em alguma medida, ao fato de a audição em massa proporcionar uma adequação que é apenas ilusória, ao mesmo tempo em que engana os ouvintes sujeitando-os aos mesmos poderes sociais dos quais eles almejam escapar (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986). Nada disso, para os autores, é apenas passivamente aceito pelo ouvinte, como se ele nada pudesse fazer, no entanto é preciso considerar que “qualquer voz discordante é objeto de censura e o adestramento para o conformismo estende-se até às manifestações psíquicas mais sutis” (HORKHEIMER e ADORNO, 1956/1973, p.202).

A música nesse contexto atua, então, como um *cimento social*, por ser um meio pelo qual os ouvintes alcançam algum ajustamento aos mecanismos da vida tal como ela se organiza na sociedade hodierna (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986). Identificando esse ajustamento social na relação dos ouvintes com as músicas comerciais, Adorno e Simpson (1941/1986) explicam dois tipos sociopsicológicos: o “ritmicamente obediente” e o “emocional”. Essa tipologia não é ampla como aquela que Adorno fará na Introdução à Sociologia da Música e que será discutida no próximo tópico deste trabalho, porém traz elementos que possibilitam discutir que o ajustamento e a obediência do ouvinte de música popular não se dá sem ambivalências, afinal, a

realidade traz consigo razões para resistências, recusas e desejo de fuga que podem ser percebidas com razoável facilidade.

Para os autores, o tipo “ritmicamente obediente” é aquele que baseia sua experiência musical na identificação da unidade rítmica, na “batida” da música. Por esse meio de identificar-se rapidamente ao modelo rítmico dado, não se deixando perturbar por variações, Adorno e Simpson (1941/1986) discutem que o tipo ritmicamente obediente “expressa de modo imediato seu desejo por obedecer” (p.139). Discutem também que essa postura de escuta é encontrada principalmente entre os jovens que “são extremamente suscetíveis a um processo masoquista de ajustamento ao coletivismo autoritário” (p.138). Além disso, a música de compasso padronizado sugere a marcha massiva de batalhões obedientes, uma coletividade mecânica que ultrapassa a individualidade. E assim, pela desilusão de realizarem os sonhos na realidade que identificam, os ritmicamente obedientes tendem justamente a se adaptarem a essa realidade, “colhendo um novo prazer a partir de sua aceitação do desagradável” (p.139).

Por sua vez, o “tipo emocional” encontra na música a permissão para confessar sua infelicidade. Desse modo, eles consomem qualquer música desde que ela lhe dê permissão para sentir e para chorar. Apesar da liberação, o conteúdo da emoção assim provocada só pode ser frustrante, pois tal liberação reconcilia o ouvinte com a situação da qual ele pretendeu fugir. A música emocional provoca uma catarse massiva que, afinal, serve apenas para fazer a manutenção do existente: “quem chora não resiste mais do que quem marcha” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.141). Esses dois tipos, portanto exemplificam as principais formas de ajustamento do ouvinte de música popular à realidade concreta explicitando o papel da música de cimentar uma massa que, mesmo quando tenta fugir, é recapturada pela mesma lógica da qual procurou escapar.

Um correspondente subjetivo necessário para a manutenção da situação do ouvinte de música comercial é o que Adorno e Simpson (1941/1986) chamaram de *pseudoindividualização*, que é entendida como “o envolvimento da produção cultural de massa com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto (...)” e que mantém os ouvintes “enquadrados, fazendo-os esquecer que o que eles escutam já é sempre escutado por eles” (p.123). Mas os autores lembram que “no campo no entretenimento a liberdade do gosto é suprema” e que “confessar que a individualidade é aqui tão ineficaz quanto na vida prática levaria à suspeita de que (...) ela tenha sido reduzida por modelos estandardizados de comportamento a uma ideia completamente abstrata, que já não tem

mais nenhum conteúdo definido” (p.143). Em suma, não é sem esforço que os ouvintes abrem mão da própria individualidade.

Como já foi discutido aqui, a concentração de força da estrutura social não é inócua para o ouvinte e não se apresenta como um mero leque de opções. Os mecanismos das mais variadas indústrias culturais, que contemporaneamente ultrapassam os limites pensados e se espalham de forma cancerígena, são capazes de alterar tanto a resistência do ouvinte como a própria individualidade: “um prisioneiro político firme é capaz de resistir a toda espécie de pressão até que sejam introduzidos métodos como o de não o deixarem dormir por várias semanas. Com isso, ele há de confessar prontamente inclusive crimes que jamais cometeu” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.142). A repetição da música comercial a ponto de torná-la algo do mundo natural modifica a estrutura da resistência do ouvinte, afastando-a de níveis conscientes. Ainda assim, a resistência não desaparece, “mantém-se viva dentro do indivíduo e continua sobrevivendo até mesmo no exato momento do consentimento” (p.143).

Esse movimento exige do sujeito um pesado investimento psíquico, pois essa opressão não passa despercebida. Mas, para os autores, aqui fica evidente um traço da ambivalência: na defesa de suas preferências, contra o desagrado de confessar o engano, os ouvintes “voltam o seu ódio antes contra aqueles que apontam a sua dependência do que contra aqueles que apertam as suas algemas” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.143). Em outras palavras, “o rancor do engano é transferido para a ameaça de que ele se torne consciente e eles defendem com fervor a sua própria atitude, já que isso lhes permite serem voluntariamente enganados” (p.143). Eis aqui um elemento da construção do ouvinte que toda discussão sobre a formação cultural deve levar em conta.

Essa ambivalência que Adorno e Simpson reconhecem ao pensar o ouvinte que precisa forçar-se a aceitar é similar ao comportamento que Adorno e Horkheimer (1951) analisam no seguidor fascista: “A ambivalência psicológica ajuda um milagre social a se realizar. (...) As pessoas que obedecem aos ditadores sentem que estes últimos são supérfluos. Elas se reconciliam com esta contradição através da presunção de que elas próprias são o opressor cruel” (p.12-13). Capturados pela administração de elementos arcaicos e irracionais – seja o fetichismo mágico da música ou o caráter libidinal do vínculo que une as massas fascistas – os ouvintes que se recusam a pensar o que escutam e os fascistas capazes de se vangloriarem de ideais desumanos se assemelham assustadoramente.

A pseudoindividação do ouvinte, que se envergonha de confessar a eventual manipulação das preferências é coerente com a discussão freudiana que reconhece o enfraquecimento do indivíduo e sua conseqüente vontade de obediência. Adorno e Horkheimer refletem:

De acordo com Freud o problema da psicologia de massa está relacionado de maneira próxima ao novo tipo de aflição psicológica tão característica da era que, por razões socioeconômicas, testemunha o declínio do indivíduo e sua subsequente fraqueza. Embora Freud não tenha se preocupado com as mudanças sociais, pode-se dizer que ele revelou nos confins monadológicos do indivíduo os traços de sua crise profunda e a vontade de se submeter inquestionavelmente a poderosas instâncias (*agencies*) coletivas externas (ADORNO e HORKHEIMER, 1951, p.3).

Esse desejo de obediência, de encontrar uma instância externa que seja poderosa o suficiente para poupar o sujeito do esforço do esclarecimento – do esforço de crescer – é reconhecível tanto na massa fascista como no fã de música comercial:

Entusiasmo pela música popular requer deliberada resolução por parte dos ouvintes que precisam transformar a ordem externa a que são subservientes em uma ordem interna. A atribuição de energia libidinal a mercadorias musicais é algo manipulado pelo ego. Por isso essa manipulação não é completamente inconsciente. (...) implica, também, uma decisão de se conformar (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.144).

O *jitterbug*, fã extremado da música popular, caracteriza-se precisamente por um fanatismo que é carregado de rancor e fúria em potencial: “o fã de música popular precisa ser imaginado como percorrendo o seu caminho com olhos firmemente fechados e dentes cerrados a fim de evitar que se desvie daquilo que decidiu aceitar” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.145). O esforço em ajustar-se, em recusar a resistência, é gigantesco! E o ouvinte não o executa o que se obriga a infligir a si mesmo sem rancor. Se ele raciocinasse e calmamente vislumbrasse o que faz a si mesmo, essa postura se desconstruiria, afinal, “a voluntária decisão inicial, em que seu entusiasmo se baseia, é tão superficial que a mais leve consideração crítica a destruiria” (p.145). Considerando essa discussão sobre o ouvinte fã de música popular, voltemos a atenção para o que Adorno e Horkheimer dizem sobre o fascista:

Tão pouco quanto as pessoas acreditam no fundo de seus corações que os judeus são o demônio, acreditam elas completamente no líder. Elas não se identificam realmente com ele mas atuam esta identificação, encenam seu próprio entusiasmo, e participam assim da performance de seu líder. É através desta encenação que atingem um equilíbrio entre seus desejos instintuais continuamente mobilizados e a fase histórica de esclarecimento que alcançaram, e que não pode ser arbitrariamente revogada. É provavelmente a suspeita do caráter fictício de sua própria “psicologia de grupo” que torna as multidões fascistas tão inabordáveis e impiedosas. *Se parassem para raciocinar por um segundo, toda encenação desmoronaria, e só lhes restaria entrar em pânico* (ADORNO e HORKHEIMER, 1951, p.23, grifos meus).

As longas citações aqui tem razão de ser a fim de que se evidenciem essas semelhanças entre o fã de música comercial e o sujeito que adere ao apelo fascista. Se por um lado existe a necessidade de se considerar a fúria endereçada àquele que aponta a irracionalidade da situação tanto do ouvinte como do fascista, principalmente dentro de uma discussão que almeje refletir sobre as (im)possibilidades de formação cultural, por outro, é preciso que se aprofunde a discussão sobre essas posturas irracionais e perigosas e que se considere que, afinal, elas estão alicerçadas sobre um terreno arenoso. O paradoxo é precisamente este: é um fino véu que mantém o feitiço, mas este fino véu parece o mais difícil de ser rompido (ADORNO e HORKHEIMER, 1951; ADORNO e SIMPSON, 1941/1986).

Evidentemente, nem todo ouvinte de música popular se encaixa na descrição do fã (*jitterbug*) feita por Adorno e Simpson, assim como nem toda ideologia pode ser caracterizada como fascista. Essa ressalva é importante porque as diferentes formas de relação com a música popular denotam que há uma diversidade de perfis ideológicos na indústria cultural, cujo esforço de compreensão não deve ser minimizado.

2.4.3. Tipos de comportamento do ouvinte e novas tecnologias

Preocupado com a recepção de conteúdo musical mediado pela Indústria Cultural tal como ela se caracterizava nos anos de 1940, tempo do exílio nos Estados Unidos, Adorno (1973/2011) elaborou uma tipologia de ouvintes, propondo oito tipos de atitudes em relação ao comportamento de ouvir e se relacionar com a música, a saber: o *ouvinte expert*, que tem uma escuta plenamente consciente e adequada; o *bom ouvinte*, que escuta além do detalhe musical e tece juízos bem fundamentados; o *consumidor de cultura*, que é bem informado e coleciona discos, respeitando a música

como um bem cultural; o *ouvinte emocional*, que mantém uma relação indireta com a música que lhe ativa excitações reprimidas; o *ouvinte ressentido*, que desdenha a vida musical oficial e foge para trás em direção a períodos que acredita estarem protegidos contra o caráter mercadológico dominante; o *fã de jazz*, que comunga da aversão ao ideal de música clássico-romântica e arroga-se ousado e vanguardista; o *ouvinte de entretenimento*, que só ouve música como entretenimento e nada mais e o *ouvinte indiferente* ou *amusical*, que é indiferente a música e tende a ser portador de formas de pensar supervalorizadas.

Mesmo considerando que Adorno estabeleceu um primeiro esboço dessa discussão tipológica no final dos anos de 1930, vale investigar mais pormenorizadamente as atitudes dos ouvintes, pois, como afirma o mesmo autor, “nesse aspecto, não se pode simplesmente passar ao largo de situações anteriores; do contrário, esvair-se-ia aquilo que é característico de nossos dias” (ADORNO, 1973/2011, p.55). Assim, também é pertinente refletir acerca da atualidade ou não de alguns tipos de ouvintes, já que, por mais que alguns hábitos de escuta possam ter se modificado significativamente – e continuar se modificando - mediante novos aparatos técnicos que permitem hoje comportamentos impensáveis para Adorno, talvez a superficialidade da experiência de ouvir, denunciada pelo autor, se mantenha. Afinal, o que parece unir os tipos de ouvintes propostos por Adorno é, paradoxalmente, um comportamento de escuta determinado por fatores extramusicais.

Sobre a desconfiança provocada pelo estabelecimento de uma tipologia, Adorno rebate que os tipos não devem ser compreendidos como asserções conclusivas e defende a investigação empírica cuidadosa para uma melhor validação desses perfis que “devem ser concebidos apenas enquanto perfis qualitativamente descritivos, com os quais se ilustra algo a respeito da escuta musical a título de um índice sociológico e, provavelmente, também algo a propósito de suas diferenciações e seus elementos determinantes” (ADORNO, 1973/2011, p.56). Apesar de conter alguma ressalva, esses perfis não são de modo algum pensados de maneira arbitrária, mas “são pontos de cristalização determinados por considerações fundamentais sobre a Sociologia da Música” (p.57). É preciso, então, compreender os perfis de escuta considerando que “a intenção da tipologia é, com consciência dos antagonismos sociais e de maneira plausível, agrupar a descontinuidade das reações diante da própria música” (p.58).

O primeiro tipo proposto por Adorno, e convém considerar que o que regula a construção dos tipos é um critério de “adequação ou inadequação da escuta com relação

ao que é escutado” (ADORNO, 1973/2011, p.58), é, como já foi dito, o ouvinte *expert*. Esse seria o ouvinte com uma escuta totalmente adequada, consciente e tecnicamente perspicaz. É o ouvinte que “pensa com os ouvidos” e faz da audição musical uma atividade intelectual: “para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido” (p.61). Tal perfil provavelmente é escasso e já Adorno considerava esse tipo limitado ao círculo de alguns músicos profissionais. Esse tipo é importante também por nos apresentar aquilo que Adorno considerava uma relação ideal com a música, aquela mais qualificada, cognoscitiva e intelectual. Dessa forma é também possível tomar esse tipo de relação como uma meta a ser visada para a formação em relação à música.

Formar *experts* todos os ouvintes, no entanto, soa como algo utópico dadas as condições sociais predominantes. Isso porque, para o autor, a figura integral da obra de arte exerceria uma coerção sobre o ouvinte que é inconciliável com a situação e constituição do ouvinte atual. Por isso, Adorno considera legítimo aquele tipo de escuta que caracteriza o *bom ouvinte*. Escutando para além do detalhe musical e sendo capaz de tecer juízos bem fundamentados, o bom ouvinte tem critérios que escapam do mero prestígio ou gosto. Tal ouvinte, não está plenamente consciente das implicações técnicas e estruturais das obras, por isso “compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musical imanente” (ADORNO, 1973/2011, p.62). Em outras palavras, o bom ouvinte é aquele sujeito que, embora sem dominar o código específico da arte musical é capaz de uma relação espontânea com o material e consegue, dessa forma, apreender o conteúdo sem preconceitos e sem se limitar aos estereótipos dados pela indústria cultural.

O aburguesamento da sociedade bem como a reconfiguração regida pela pressão dos meios de comunicação em massa e do desenvolvimento dos aparatos técnicos já indicavam, nos anos de 1940, uma ameaça ao perfil do bom ouvinte. Se levarmos em consideração que nosso tempo aprofundou drasticamente tais características, talvez seja plausível supor uma escassez desse tipo, substituído por perfis mais adequados à lógica burguesa e tecnificada. Um desses perfis é o *consumidor cultural* [Bildungskonsumenten]. Adorno o caracteriza como aquele que “escuta muito, e sob certas circunstâncias, de modo incessante; é bem informado e coleciona discos” (ADORNO, 1973/2011, p.63). Tal tipo parece comum nos tempos atuais,

principalmente quando se pensa a relação dos ouvintes com aparatos que armazenam uma quantidade incalculável de arquivos digitais de música e que podem ser carregados para as mais variadas atividades.

A escuta incessante e o acúmulo compulsivo de arquivos musicais são características coerentes a esse perfil de ouvinte que “consome conforme a medida da legitimação pública do que é consumido”, mas, apesar de não estar distante do modo de escuta disseminado, “comporta-se de modo hostil com relação às massas e age de maneira elitista” (ADORNO, 1973/2011, p.64). Satisfeito com a posse e sua exposição constante à música, tal ouvinte gaba-se de seu conhecimento, apesar da superficialidade de seu saber. Para Adorno, a relação desse ouvinte com a música tem a especificidade de seu fetichismo no fato de que ele não estabelece relação com a música em si: “pouco importa o desenvolvimento de uma composição, sendo que a estrutura auditiva é atomizada: o tipo fica à espera de momentos determinados, melodias supostamente belas e momentos grandiosos” e, além disso, “a alegria pelo consumo, por aquilo que, de acordo com sua linguagem, a música lhe dá, prepondera sobre a alegria consoante à própria obra de arte e que esta lhe exige” (p.64). De um certo modo esse tipo de ouvinte declina porque a pretensão de saber mais que os outros tornou-se uma pretensão punida pela própria indústria cultural, que ao mesmo tempo estabelece distinções entre os produtos e veda a possibilidade de estabelecer critérios objetivos que possam discrimina-los.

Estabelecendo uma relação específica com o que é escutado, mas ainda assim, distante das características intrínsecas do objeto, está o *ouvinte emocional*. Aquilo que é percebido se transforma, para ele, “em expediente essencial para a ativação de excitações instintivas reprimidas ou domadas pelas normas civilizatórias, convertendo-se em uma fonte variegada de irracionalidade que ainda permite, àqueles que se aferram inexoravelmente ao sistema de autoconservação racional, sentir alguma coisa” (ADORNO, 1973/2011, p.65-66). Desse modo, é fácil fazer esse ouvinte chorar: “o caráter imediato de sua reação acompanha uma cegueira, às vezes taciturna, diante das coisas às quais reage” (p.66). Mantendo uma ingenuidade, esse ouvinte “não quer saber de nada e, por isso, é desde o início fácil de comandar” (p.66). Ele é facilmente integrado pela indústria cultural e, também por isso, pode-se dizer que há aqui uma escuta fetichista.

Ao ater-se aos aspectos puramente emocionais das canções, como se as músicas dissessem o que o ouvinte sente e o liberassem para se emocionar, tal postura

de escuta desconsidera os elementos técnicos da música e se desfazem da compreensão intelectual da obra: “a escuta consciente é confundida com um comportamento frio e extrinsecamente reflexivo diante da música. Com ímpeto, o tipo emocional opõe-se às tentativas de ensinar-lhe uma escuta estrutural” (ADORNO, 1973/2011, p.68). Com efeito, para uma adequada audição também seria necessário estabelecer uma relação afetiva, no entanto, condenar a consciência musical à frieza rendendo-se à projeção sentimental nas músicas é entregar-se a uma escuta fetichizada e não cognoscitiva.

O quinto tipo descrito por Adorno, o *ouvinte do ressentimento*, talvez não possa mais ser encontrado se nos ativermos estritamente ao comportamento descrito, no entanto, afirmar que existe um tipo de ouvinte que “desdenha a vida musical oficial como algo desgastado e ilusório” e que “foge para trás em direção a períodos que acredita estarem protegidos contra o caráter mercadológico dominante” (ADORNO, 1973/2011, p.68) parece ainda atual em frases corriqueiras como “antigamente não era assim” ou “no meu tempo o gosto não era degenerado assim”, por mais questionáveis que sejam as modas de “antigamente”. Adorno afirma que “para o ouvinte do ressentimento, a subjetividade e a expressão acham-se intimamente ligadas à promiscuidade, sendo que ele não consegue suportar o pensamento acerca desta última” (p.70).

Este ouvinte, ao contrário do sentimental, apega-se à reificação e às proibições como normas de seu próprio comportamento musical. Essa forma de escuta possui, então, um elemento masoquista que precisa constantemente proibir algo a si mesmo. Enraivecido e ressentido pelo comportamento musical geral, tais ouvintes

pretendem eliminar aquilo que não foi domesticado por rígidos ordenamentos, o que há de errático, indomado, cujo último e triste vestígio são os *rubati* e as exibições dos solistas; tal como outrora nos campos de concentração, trata-se de eliminar da música também os ciganos (ADORNO, 1973/2011, p.70).

Adorno comenta sobre a dificuldade de decifração desse tipo musical, mas aponta que, por vezes, esse é o ouvinte “recrutado da pequena burguesia ascendente, que tinha diante dos olhos, seu próprio declínio” na qual ainda vigora o antigo medo da proletarização e que, por isso, “sua consciência e seu posicionamento diante da música são resultantes de um conflito entre posição social e ideologia” (ADORNO, 1973/2011, p.72). Talvez os atuais vestígios de espaços indomados alvos do ataque de ouvintes ressentidos sejam o carnaval, as rodas de samba e os bailes *funks*, tendo todos eles, em

algum momento, provocado mais furor policialesco do que crítica musical qualificada. A diferença é que o tipo descrito pelo Adorno está pautado no passado, em referências que ainda acredita serem melhores que as modas contemporâneas. Esse tipo, portanto, rejeita modas atuais se pautando em modas antigas por rejeitar de forma não crítica o mecanismo da indústria cultural que cria e sustenta as modas, daí a caracterização de ressentido.

Mais claramente localizado num tempo específico encontra-se o ouvinte *fã de jazz*. No entanto, tal perfil parece consoar atualmente ao que poderia ser chamado de *ouvinte fã*, já não importando qual o alvo da idolatria, mas sim as características peculiares de tal postura auditiva. O jazz nos anos de 1940, no discurso adorniano, pode ser pensado em correspondência com as músicas comerciais contemporâneas quando consideramos o que ele afirma em trechos como: “o âmbito do jazz já se acha ligado à música comercial em função do próprio material inicial dominante, a saber, do *hit*” (ADORNO, 1973/2011, p.74). Assim, esse ouvinte “encontra-se com mais frequência, é claro, em meio à juventude, embora também seja cultivado e explorado pelo comércio voltado ao público *teenager*” (p.74). Embora o *jazz* hoje não possa ser caracterizado como a música comercial mais comumente divulgada, o tipo descrito por Adorno não parece estar ausente na contemporaneidade se considerarmos a situação de adolescentes idolatrando astros de modas musicais.

Mas se Adorno considerava esse perfil “numericamente modesto”, “fundindo-se, em um tempo não muito distante, com o ouvinte do ressentimento” (ADORNO, 1973/2011, p.75), talvez a atualização implique ainda outros aspectos, já que a diversificação e a segmentação do mercado musical criaram tantas modas musicais e tantos estilos – obviamente pautados em critérios de mercado e não especificamente musicais – que fica em primeiro plano uma relação meramente mercadológica. Os diversos tipos de *fã* também podem ser pensados próximos ao *ouvinte de entretenimento*. “O tipo de ouvinte do entretenimento é aquele pelo qual se calibra a indústria cultural, seja porque ela o engendra ou o traz à tona” (p.75). Ouvindo música apenas como entretenimento, sem estabelecer uma relação específica com o objeto, esse tipo de escuta aparenta-se do comportamento de fumar: “é antes definida mediante o mal estar ocasionado pelo desligamento do aparelho de rádio do que mediante o prazer obtido, por mais moderado que seja, enquanto ele ainda se acha ligado” (p.75). Troquemos *rádio* por *fone de ouvido* e teremos uma atualização desse tipo produzida pelo mero desenvolvimento tecnológico. Além disso, esse tipo de escuta não busca um

sentido na música, mas sim uma fonte de estímulo, o que se assemelha à lógica do vício:

A tendência ao vício é inata às constituições sociais e não pode ser facilmente reprimida. Resultantes do conflito são, pois, todos os esquemas de comportamento que satisfazem com brandeza a necessidade viciada sem interferir em demasia na moral do trabalho dominante e na sociabilidade: a postura, no mínimo indulgente, da sociedade para com a degustação de álcool, bem como a aprovação social do ato de fumar. A dependência musical de um bom número de ouvintes do entretenimento teria o mesmo sentido (ADORNO, 1973/2011, p.77).

O último tipo descrito por Adorno diz respeito aquele que é *indiferente* à música, ou *amusical*. O autor considera que não se trata de uma falta de disposição natural, mas provavelmente de certas características do processo educativo já na primeira infância, lançando a hipótese, que considera ousada, de que pessoas amusicais foram provavelmente submetidas a uma autoridade brutal e significativamente rígida ainda no período infantil. Para Adorno, ainda há muito o que se aprender perante o estudo do que significa, do ponto de vista social, a falta de musicalidade.

Antes de seguir com a discussão sobre os tipos de ouvinte, é importante considerar o que Adorno afirmou acerca da elaboração de tipologias de escuta:

A situação imperante visada pela tipologia crítica não é culpa daqueles que escutam isso e não aquilo e nem mesmo do sistema da indústria cultural, que fixa sua condição espiritual para poder canibalizá-los melhor, mas se assenta em profundas camadas da vida social, tal como na separação entre o trabalho intelectual e o corporal; entre arte inferior e elevada; na formação superficial [*Halbbildung*] socializada e, por fim, no fato de que uma consciência correta não é possível em um mundo falso e no qual os modos sociais de reação diante da música permanecem sob o feitiço da falsa consciência (ADORNO, 1973/2011, p.81).

Essas categorias de escuta, portanto, merecem um debate mais amplo quando se considera a relação dos ouvintes com as novas tecnologias e quando se pensa as formas de fetichização do material musical para além do fetichismo da mercadoria. Tendo em vista a necessidade de ampliação dessa investigação, o trabalho intitulado “Os ouvidos têm paredes! Fetichismo e regressão da audição na relação dos ouvintes

com as novas tecnologias de acesso e reprodução musical”³⁰ (STEFANUTO e MAIA, s/d), se propôs a analisar as formas atuais de os ouvintes estabelecerem relação com os conteúdos musicais mediados por novas tecnologias de acesso e reprodução musical, a partir do levantamento de dados empíricos. Nessa discussão, a atualidade da crítica adorniana parece encontrar ouvintes ávidos por uma dose mais forte de estímulo musical, seja para motivar atividades esportivas, seja para distrair de labores sem sentido e “fazer o tempo passar”. Como um vício que não atrapalha a atividade produtiva dos ouvintes, a música invade cada vez mais os espaços de trabalho colocando-se como um elemento que distrai os sujeitos do tempo que é ocupado cotidianamente com atividades alienadas.

Também se torna importante discutir posturas de distração concentrada dos ouvintes, sem as quais a configuração que as indústrias culturais assumiram não poderia ser tolerada. Contemporaneamente, um comportamento típico do ouvinte é a *distração concentrada*: “a estrutura mental a que a música originalmente apelava, em que ela se sustenta e que perpetuamente reforça, é simultaneamente uma estrutura de distração e desatenção” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.136), coerente com a construção das músicas a partir de conteúdos *discretamente conhecidos e desconhecidamente discretos* (ADORNO, 1938/1991, p.95). Se tal comportamento já era reconhecível à época de Adorno é necessário aqui aprofundar a discussão sobre os mecanismos que permitem que o ouvinte escute música sem escutar, ou escutando apenas alguns rastros que o auxiliam na identificação da canção, afinal, nosso momento histórico não nos autoriza a afirmar que superamos o comportamento distraído da grande massa.

Além disso, precisamos considerar que os estímulos musicais que chegam aos ouvidos dos consumidores atuam em concorrência cada vez mais acirrada, se tornando quase ubíquos, e produzindo uma alta concentração de estímulos, daí a expressão *distração concentrada*. C. Türcke, em seu livro “Sociedade Excitada”, discute amplamente que, contemporaneamente, a necessidade de estímulos se manifesta como um vício. E, ao mesmo tempo, tal torrente de estimulação culmina em mais distração. Um dos conceitos desse autor é justamente o de “distração concentrada”, que diz respeito ao desaparecimento do tempo livre, ocupado de modo equivalente ao tempo de

³⁰ Este trabalho é um artigo derivado da minha pesquisa de iniciação científica intitulada “Novas tecnologias de acesso à música: ainda uma audição regredida?”, realizada durante o ano de 2011 sob orientação do prof. Dr. Ari Fernando Maia e que contou com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP- sob processo número 2011/06882-0. O artigo foi enviado para publicação em julho de 2013, mas até a data de escrita desta dissertação ainda permanecia inédito.

atividades alienada de trabalho: o modo de organização do trabalho na lógica do sempre igual desenvolve uma correspondente conduta receptivo-estética (TÜRCKE, 2010, p.266). Ao discutir historicamente essa penetração da lógica da indústria no tempo de ócio, o autor afirma que o espaço de lazer tornou-se um vácuo que constrange a ser preenchido por distração e movimento próprios da linha de produção (TÜRCKE, 2010, p. 263-268). O filme - e também a música comercial - podem ser pensados como elementos que reforçam essa lógica:

Este concentrar-se elementar, nomeado por Kant como “percepção original” – como eixo de toda percepção e pensamento, eixo este que é incondicionado, inatingível, e que transcende a toda transformação histórica – há muito foi minado e se apresenta atualmente apenas por meio da luz da onipresença dos choques audiovisuais (TÜRCKE, 2010, p.275).

A capacidade humana de concentrar-se, “tornar sedentários os sentimentos, as representações e os pensamentos” (TÜRCKE, 2010, p. 275), paulatinamente desenvolveu-se a ponto de a atenção conseguir fixar-se apenas em um concentrado de estímulos que preparam os sujeitos para um rápido esquecer. Isso porque há um movimento das funções psicológicas superiores de modo coerente à invasão gradativa, porém violenta, que o modo de trabalho na sociedade capitalista exerce sobre os outros âmbitos da vida cotidiana, além do próprio tempo de trabalho. Em alguma medida essa situação já estava presente na época em que o rádio era o principal meio de divulgação da indústria cultural musical, e desenvolveu-se a passos largos quando o desenvolvimento tecnológico possibilitou uma invasão inaudita da vida cotidiana pela lógica do trabalho. Adorno e Simpson discutem que:

A noção de distração só pode se entendida de modo apropriado de sua situação social e não em termos auto-suficientes de psicologia individual. A distração está ligada ao atual modo de produção, ao racionalizado e mecanizado processo de trabalho a que as massas estão direta ou indiretamente sujeitas (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 136).

O comportamento *distraído* dos ouvintes de música comercial deve ser compreendido a partir de um olhar para além da percepção individual do sujeito, engendrado em processos sociais que se relacionam, inescapavelmente, com a lógica mecanicista e tecnicista que nosso tempo, ainda em nome do progresso, reconhece como único pensamento útil e legítimo. Da mesma forma a *concentração* em alta medida de

estímulos excitantes tem de ser remetida às condições materiais objetivas. A forma de organização do trabalho leva as massas a uma necessidade tanto de fugir da monotonia como de evitar qualquer esforço. Ora, escapar da monotonia exige, justamente, esforço! As experiências realmente novas e interessantes só são possíveis mediante um esforço empregado, ao menos, durante as atividades de lazer. Mas isso as massas recusam, pois estão saturadas do esforço sem sentido do trabalho alienado e o próprio tempo de lazer foi subsumido pela lógica do trabalho (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986).

A música popular aparece, então, como um estimulante que não exige qualquer esforço, afinal, essas músicas já nascem sempre iguais e mastigadas. Para Adorno (1938/1991) “o modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massa, é a desconcentração”. De outro lado, a concorrência entre os estímulos na indústria cultural gera a situação em que a desconcentração ocorre em condições de alta concentração de estímulos. Afinal,

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 (ADORNO, 1938/1991, p.96)

A distração e a desconcentração do ouvinte são, portanto, tanto pressuposto como produto da orquestração do mercado cultural: “por um lado, o domínio da produção e da promoção pressupõem distração e, por outro lado, eles a produzem” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p. 137). Enquanto pressuposto, a indústria cultural da música encontra ouvintes já fatigados pela repetição do trabalho e preocupados com a manutenção da vida na sociedade capitalista; como produto, a música comercial não encontra outra possibilidade a não ser construir um ouvinte desatento, afinal, prestar atenção em quê? Até porque, além de digeridas, as melodias de música popular dizem ao ouvinte “para não ficar preocupado, pois ele não há de sentir falta de nada” (p.138). Além disso, fugir dessa configuração se torna impossível ou, na melhor das hipóteses, bastante complicado. Essa “impossibilidade de fugir causa a difundida atitude da falta de atenção na música popular” (p.137).

Não se dedicando a perceber a música em si mesma, seja para apreciá-la ou para recusá-la estabelecendo um juízo musicalmente válido, os ouvintes se entregam a uma audição fetichizada, que se torna, afinal, incapaz de ouvir. A aceitação manifesta pela massa de ouvintes se deve a outros fatores que não a própria música! E, já não

sendo capazes de ouvir atentamente, “por muitas razões – o bastante citado acúmulo de estímulos é apenas uma delas – a capacidade de concentração está indubitavelmente diminuindo” (ADORNO, 1968/1986, p. 159), e assim mesmo as músicas sérias fetichizam-se no encontro com esses ouvintes, construídos para recusarem aquilo que os provoca e os faz pensar. Em outras palavras, mesmo a música que composicionalmente escapou de uma construção fetichista, pode fetichizar-se ao encontrar ouvidos moucos que a recusam, a temem ou até atribuem a ela algum valor de status, o que acontece com aquele que é pretensamente um *consumidor de cultura refinado*, mas sequer a escutam como uma linguagem em si mesma.

O comportamento ideológico e também fetichista do ouvinte atual perante a música também fica evidente quando se pensa que é ilustrativo de nosso tempo um ouvinte carregando consigo aparatos técnicos repletos de músicas de sucesso comercial e de som que é considerado agradável e motivador. Ainda é bastante presente a ideia de que basta que um som agradável ecoe para que o ouvinte seja convencido de que, pelo menos enquanto estiver no “escudo” de isolamento percebido quando se usa um fone de ouvido, é possível se defender dos males deste mundo. Curiosa assertiva – apresentada por alguns entrevistados na pesquisa citada - que, ao mesmo tempo, revela um sujeito consciente das mazelas do mundo, da própria impotência e, no entanto, que ainda se apega a um objeto cultural isolado como se fosse algo extremamente valioso, mas não por si mesmo, mas por sua função prática imediata: confirmar o isolamento que, justamente, é um dos elementos da impotência que o sujeito reconhece e nega (STEFANUTO e MAIA, s/d). Essa postura ideológica se coaduna com a postura distraída e desatenta, pois bastaria um ouvido minimamente atento para se deparar com as gritantes contradições do nosso momento histórico.

Pensando uma atualização do pensamento adorniano frente às novas formas de relação dos ouvintes com as músicas comerciais, mediada por tecnologias que não era possível a Adorno imaginar, encontramos também o comportamento peculiar do ouvinte de música *tecno* que, também coerentes com o que foi discutido até aqui sobre as atitudes dos ouvintes contemporâneos, trazem novas possibilidades de análise. Ab’Sáber, dialogando com os trabalhos de crítica da cultura da Escola de Frankfurt, afirma que:

Na vida sob o regime da diversão, os jovens que curtem DJs, moda, drogas e nova informação fetichista, “elevada”, não são em essência

muito diferentes dos que bebem muito, cultivam sua própria moda local, com seu desejo consumista médio, e curtem festivais populares de massa como o carnaval da Bahia ou os rodeios de Barretos, por exemplo. Eles são todos igualmente sujeitos, mas também objetos, modulados pela grande indústria geral da diversão e da noite, com seus códigos, suas ofertas e seus limites, esfera muito bem articulada ao todo da vida econômica e social (AB'SÁBER, 2012, p.12).

O mundo da *rave* na noite eletrônica, “o grande mundo da cultura pop”, traz consigo novas tensões sociais e problemáticas políticas e possibilita, em alguns aspectos, a acolhida de tensões sociais tidas como de vanguarda, a exemplo da problemática gay, e também uma noção de contracultura, exemplificada por adentrar a noite, num movimento massificado daquilo que já representou a boemia. No entanto, nesse espaço de *diversão conspícua* e de um *fascismo de consumo*, cabe a crítica radical da postura de um ouvinte (?) típico do contexto de acelerado desenvolvimento tecnológico de *gozar sem limites* (AB'SÁBER, 2012).

Refletir acerca dos atuais comportamentos dos ouvintes, portanto, se torna ainda mais importante quando pensamos um brutal desenvolvimento técnico de aparatos de reprodução sonora, intimamente relacionado a um crescimento significativo do alcance das mais variadas indústrias culturais, ao mesmo tempo em que não parece ser possível perceber outra forma de educação musical das massas que possa ser pensada sem uma crítica dos processos de semiformação que passa pelas indústrias da cultura que oferecem produtos corrompidos. O acesso à formação é negado às massas na própria oferta de acesso aos bens musicais! A possibilidade de resistência, acreditando que ela ainda exista, parece encontrar-se no campo formativo seja a educação formal, sistematizada e institucionalizada, sejam novas formas de se pensar a construção de uma formação que faça justiça a seu significado.

*"A idéia de que o mundo quer ser enganado tornou-se mais verdadeira do que,
sem dúvida, jamais pretendeu ser".*

Adorno, A Indústria Cultural

Capítulo 3

Fetichismo e formação cultural

Ao contrário de um pessimismo e de uma crítica que não aponte qualquer saída, Adorno afirma a esperança de uma educação musical que possa promover uma relação adequada dos ouvintes com a música que, no âmbito composicional, busque novas formas de tratar o material musical e, no âmbito da recepção, supere o consumo ideológico. Em outras palavras, o autor concorda com a possibilidade de fomentar reflexões durante o processo formativo no sentido de se promover um relacionamento cognoscitivo dos sujeitos com as músicas:

A única coisa que se pode fazer, sem criar para si demasiadas expectativas em relação ao êxito, é enunciar o já conhecido, e, além disso, no âmbito musical especializado, trabalhar o possível a fim de que uma relação qualificada e cognoscitiva com a música se ofereça em substituição ao consumo ideológico. Contra este último já não se pode opor mais nada a não ser modelos dispersos de um relacionamento com a música, bem como uma música que fosse, ela mesma, diferente daquilo que é (ADORNO, 1973/2011, p.136).

Essa relação consciente e cognoscitiva implica uma tarefa negativa e crítica relacionada à compreensão da ideologia própria da indústria cultural musical e uma tarefa “positiva”, que consiste na apreensão das técnicas musicais desenvolvidas ao longo da história e do repertório produzido pela música séria. Estes seriam os pré-requisitos fundamentais para que um ouvinte pudesse estabelecer uma relação adequada com o conteúdo contido nas imagens dialéticas presentes nas composições musicais que conseguem expressar a dor e as imagens da emancipação. A aporia da pretensão formativa não pode ser minimizada, já que os próprios bens da cultura contém elementos de barbárie, mas é importante frisar que uma relação viva com os bens culturais, a partir de sua compreensão imanente, continua a ser desejável. Como afirma Nogueira (2012): “para Adorno o ato da apreciação musical não é passivo, não é um simples deixar-se enlevar; pelo contrário, é atividade intelectual, ativa, que exige do ouvinte um comprometimento” (p.103). A educação precisa considerar esse aspecto sem minimizá-lo.

Pensar um processo formativo hoje, em meio à precariedade da experiência formativa, requer, portanto, que se considere por um lado, que os ouvintes já são (de)formados pela indústria cultural que, “contraditoriamente, ao se ‘facilitar’ o acesso à

música por meio de arranjos simplificados, deixa-se de oferecer ao ouvinte justamente aquilo que poderia fazê-lo crescer por meio de sua complexidade” (NOGUEIRA, 2012, p.103-104). Tal consideração implica um trabalho educativo negativo, de desconstrução e crítica da deformação dos ouvidos adaptados.

Por outro lado, é preciso que se considere a necessidade de uma formação positiva, que não descuide do ensino técnico musical, o qual permite uma relação cognoscitiva com a música enquanto linguagem específica. Sem tal conhecimento, uma relação intelectual com a música se torna impossível. O conhecimento histórico e político acerca do desenvolvimento da técnica musical também não pode ser apartado do processo formativo, como se existisse apenas um modo “correto” e oficial de se fazer música. A relação intelectual com as obras musicais exige também que as produções musicais sejam compreendidas necessariamente relacionadas a um contexto histórico e a uma organização social.

Os elementos para reflexão sobre arte e educação a partir da Teoria Crítica podem ser traduzidos na atitude filosófica de sempre confrontar arte, sociedade e história, considerando a relação de imanência entre elas. Essa base reflexiva, que não se encerrou com Adorno e Benjamin, para continuar existindo precisa estar sempre se remetendo à dinâmica histórica (BATISTA, 2007, p.95).

O desafio de fazer frente às possibilidades formativas, nesse capítulo, implica por ora problematizar as aporias relacionadas à formação, afinal, não se pode esquecer que os ouvintes, apesar da precariedade da formação, não estão exatamente ávidos por esclarecimento e a própria cultura contém suas contradições. A resignação ao existente, no entanto, deve ser compreendida como um comportamento típico dos sujeitos semiformados, ao qual só é possível contrapor a arte com sua fragilidade e suas aporias. Como afirma Batista (2007):

Se a arte puder exercer alguma função social crítica, será aquela de apresentar a ruptura histórica, mas não de encobri-la a partir de si mesma. Essa fragilidade que beira a impotência não significa o gesto de olhar pra trás e se transformar em estátuas de sal perdendo a salvação para sempre. É antes a tomada de consciência dos limites a que estamos submetidos, para que só assim possamos vislumbrar a sua superação (BATISTA, 2007, p.94).

Aprofundemos, então, a discussão, para que, ao menos em alguma medida, alguns de nossos limites possam ser discutidos tendo em vista sua superação.

3.1 Formação, semiformação e ressentimento

Pensar o significado que a *formação cultural* possuía no contexto em que Adorno escreveu seus trabalhos críticos é importante para que vislumbremos os limites e possibilidades da prática formativa no contexto que hoje vivenciamos. Para Adorno, a formação (*Bildung*) “nada mais é que a cultura tomada pelo lado da sua apropriação subjetiva” (ADORNO, 1972/2010, p.9) e nesse caminho a formação deveria, “em consequência, tornar os indivíduos aptos a se afirmarem como racionais numa sociedade racional, como livres numa sociedade livre” (p.13). O processo formativo, portanto, não equivale a nenhuma forma de adestramento que vise conformar o indivíduo às necessidades da sociedade capitalista burguesa. O conceito de formação tem uma dupla face: de um lado ele contém aquilo que na cultura é normativo e produz adaptação, de outro, deve fornecer instrumentos para que o sujeito seja capaz de agir adequadamente na sociedade como indivíduo autônomo e esclarecido. Bueno (2010) lembra que:

Originalmente, à *Bildung*, que pode ser entendida como o conceito germânico de formação, era peculiar a existência de uma tensão estrutural entre adaptação e crítica. Nesses termos, no interior do próprio processo de aquisição de rudimentos culturais que visavam à conformação do homem com a sociedade, estava igualmente presente a formação de condições para a problematização e a possível confrontação da sociedade vigente pelo indivíduo (BUENO, 2010, p.302-303).

É preciso considerar que o próprio desenvolvimento da cultura carrega consigo contradições, pois ele se deu num processo de dominação da natureza, discutido no primeiro capítulo deste trabalho, que, ao banir elementos “arcaicos” e regressivos sem a devida elaboração, os manteve no processo imanente de desenrolar da cultura humana. Por isso, para pensar a formação humana é necessário que se considere que a própria cultura contém elementos de barbárie, que não são um desvio doentio da cultura humana, mas são a manifestação de forças, sentimentos e formas sociais não elaboradas: “fatos como o holocausto e a bomba atômica expressaram de maneira exemplar e sinistra as tendências regressivas do Esclarecimento a um estado de barbárie que não foi

simplesmente superado pelo progresso da razão, mas permanece imanente a cada uma de suas realizações” (BUENO, 2010, p.300).

O que se nota atualmente é que o conceito de formação regrediu e se viu mutilado, pois se ressalta apenas o seu caráter de adaptação. A via de mão dupla inerente ao processo formativo foi abandonada em prol da mera conformação ao existente. Desse modo, aquilo que poderia vir a ser uma efetiva formação, com potencial para elevar o sujeito à realização de suas capacidades críticas e autônomas, inclusive confrontando a própria cultura, é falsificado. E isso é notório: “na sociedade burguesa contemporânea, a semiformação é o idioma educativo hegemônico, uma vez que o tipo de integração cultural por ela veiculado consagra a reificação do mundo e, com ela, a neutralização da dimensão crítica e negativa da cultura” (BUENO, 2010, p.303).

Se, contemporaneamente, a falsidade da formação aparece hegemonicamente no campo educativo (!), o que pensar sobre a formação artística e a percepção estética que já vem sendo tão desprezadas no desenvolvimento da racionalização técnica? Batista, fomentando o debate atual sobre a formação cultural, problematiza:

Que a experiência estética pode trazer em si um potencial formativo não há dúvidas. A controvérsia está no que se entende por formação, que no entender de T. W. Adorno é intrinsecamente emancipatória. Uma formação cultural que abdique do seu caráter emancipatório, restringindo-se à adaptação, é falsa, alienada de seus fins (BATISTA, 2007, p.93)

A partir disso é possível afirmar que, dentre as funções sociais que a arte e aqui, especificamente, a música desempenha, *mesmo na sociedade capitalista radicalmente aburguesada de nosso tempo*, existe uma potencial *função formativa*. No processo educativo, entretanto, permanece sendo uma tarefa aporética realizar o potencial negativo da música, afinal, as funções ideológicas acabam por enredar-se nas mais variadas manifestações musicais. A reflexão acerca das possibilidades formativas da música demanda que se compreendam tanto as limitações impostas pelas contradições sociais, como as possibilidades de superação. Em tempos de precariedade da experiência formativa, é atual que retomemos o conceito adorniano de *semiformação (halbbildung)*, o qual diz respeito a uma relação alienada com a cultura que não se manifesta apenas como uma formação empobrecida, mas manifesta-se como

impedimento e recusa à formação. Ela se diferencia do estado de desconhecimento, de ignorância:

A não cultura, como mera ingenuidade e simples ignorância, permitia uma relação imediata com os objetos e, em virtude do potencial de ceticismo, engenho e ironia – qualidades que se desenvolvem naqueles não inteiramente domesticados – podia elevá-los à consciência crítica. Eis aí algo fora do alcance da semiformação cultural (ADORNO, 1972/2010, p.21).

A semiformação, portanto, “não antecede à formação cultural, mas a sucede” (ADORNO, 1972/2010, p.9), pois não se trata de um desconhecimento, mas de um saber falsificado que se contenta consigo mesmo e que recusa a reflexão. Ela é “o espírito conquistado pelo caráter de fetiche da mercadoria” (p.25), ou seja, um espírito fetichizado, pretensamente autossuficiente e portador de saberes verdadeiros sobre o mundo e sobre si mesmo. Mas na sociedade capitalista todos os elementos da cultura passaram a constituir-se como mercadoria, e isso vale também para a construção da subjetividade; a semiformação é a coerência da consciência em relação à forma-mercadoria. Todo livro, disco, visita a museu que guarde consigo um potencial formativo é, de antemão, algo a ser *comprado, consumido*, integrado a uma lógica utilitarista com fins de adaptação ou valorização do produto.

Uma relação viva com os bens da cultura converteu-se em um privilégio, mesmo quando meios técnicos recentes permitem o acesso a miríades de objetos culturais de alto nível. Privados das condições necessárias para apropriação da cultura – o tempo e a espontaneidade – os trabalhadores ficaram à mercê daquilo que lhes foi permitido na época de Adorno: o rádio, o cinema e a televisão. Desse modo, pela oferta de bens da cultura falsificados as massas ficam privadas das condições necessárias à formação:

Por inúmeros canais, fornecem-se às massas bens de formação cultural. Neutralizados e petrificados, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles para os quais nada existe de muito elevado ou caro. Isso se consegue ao ajustar-se o conteúdo da formação, pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura – e que tinham mesmo de ser os primeiros a serem modificados (ADORNO, 1972/2010, p.16).

Desse modo, construiu-se um movimento que ao invés de oferecer o real processo de formação às massas modificou os bens da cultura para pretensamente

democratizá-los, e assim, a proposta de formação cultural por meio da fatura da oferta contradiz a si mesma, pois se anula e falsifica a cultura na tentativa de torna-la palatável.

A falsa democratização da cultura, realizada pela massificação e sua correlata simplificação da forma e do conteúdo das obras clássicas, acarretou notável empobrecimento cultural, não somente em virtude da hegemonia do valor de troca, já na própria concepção do objeto de cultura, como também pelo fato de que a fruição das obras ocorre de maneira coisificada, desconectada de uma possível dimensão crítica (BUENO, 2010, p.304).

Hoje a oposição à pseudodemocratização da cultura soa como uma postura reacionária, como se ela não sofresse uma aniquilação nesse processo facilitador. Os consumidores são convencidos de que ao terem acesso a uma ínfima parcela da produção cultural humana já podem intitular-se senhores do saber, confiantes de que compraram uma mercadoria completa. O mercado de bens culturais nutre-se dessa ingenuidade e desconhecimento sobre o tamanho da privação a que, mesmo quando consomem, as massas estão submetidas. “A alegre e despreocupada expansão da formação cultural, nas condições vigentes, é, de modo imediato, sua própria aniquilação” (ADORNO, 19972/2010, p.28). Reacionário é, portanto, defender que toda a cultura humana se reduza a mercadorias empobrecidas.

Eliminar a dimensão crítica e reflexiva do contato com os elementos da cultura é condenar um processo potencialmente formativo a se tornar o seu inimigo maior, a semiformação. Restritas ao rádio e à televisão, às massas resta a mercadoria barata que falsamente carrega a bandeira da democratização. No âmbito musical, por exemplo, o acesso a uma potencial formação encontra-se delimitado a uma dada capacidade financeira:

À exceção do âmbito que designa os meios de comunicação de massa, a participação na vida musical depende essencialmente, até hoje, de condições materiais; não apenas da imediata capacidade financeira do ouvinte potencial, mas do mesmo modo de sua posição na hierarquia social. Ela se acha emaranhada ao privilégio e, com isso, à ideologia (ADORNO, 1973/2011, p.241).

Nesse contexto, Adorno (1973/2010) sintetiza que “toda riqueza cultural continuará falsa enquanto a riqueza material for monopolizada” (p.250). A mediação mercadológica dos bens da cultura cria determinações que falsificam a experiência

cultural, pois, na contramão da formação, se fetichizam os elementos que deveriam promover a formação. É importante sublinhar que a falsidade da cultura não é um legado da semiformação apenas àqueles privados do acesso, mas é um efeito da mercantilização da cultura tanto para aqueles que podem comprá-la como para os que não podem, embora haja diferenças nas formas de relação que os sujeitos mantêm com a cultura nestes dois casos. Comentando sobre a decadência de certas formas de audição musical, Adorno lembra que “a vida musical não é nenhuma vida consagrada à música” e que, se por um lado, “a música realiza-se na vida musical”, por outro lado, “a vida musical contradiz a música” (p.241). Ou seja, no contexto da semiformação não basta oferecer o acesso, muito embora oferecer o acesso sem a facilitação típica da indústria cultural já seja um avanço a se considerar.

Adorno ainda problematiza que: “dizer que a técnica e o nível de vida mais alto resultam diretamente no bem da formação, pois assim todos podem chegar ao cultural é uma ideologia comercial pseudodemocrática” (ADORNO, 1972/2010, p.27). Desse modo a discussão sobre a formação cultural enfrenta desafios mais profundos, pois um nível de vida mais alto não leva necessariamente a um processo de humanização, afinal, a cultura contém em seu bojo elementos de barbárie, dominação e repressão que precisam ser elaborados e refletidos. A cultura não é neutra e “elementos formativos inassimilados fortalecem a reificação da consciência que deveria justamente ser extirpada pela formação” (p.29). Adorno reflete:

Max Frisch observou que havia pessoas que se dedicavam, com paixão e compreensão aos chamados bens culturais, e, no entanto, puderam encarregar-se tranquilamente da práxis assassina do nacional-socialismo. Tal fato não indica uma consciência progressivamente dissociada, mas sobretudo dá um desmentido objetivo ao conteúdo daqueles bens culturais – a humanidade e tudo que lhe for inerente – enquanto forem apenas bens, com sentido isolado, dissociado da implantação das coisas humanas (ADORNO, 1972/2010, p.10).

A mercantilização da arte também afasta da vida musical os músicos que mantêm a tarefa de construir obras de arte verdadeiramente artísticas e essa é uma contradição da vida musical: “o caráter mercadológico, suga tanta força produtiva que o não corrompido, o em si verdadeiro acaba por se fragilizar devido a sua menor força de realização, sua precisão insuficiente e sua miséria sensível” (ADORNO, 1973/2011, p.249). Desse modo, “a música não se acha acorrentada apenas pela economia, mas as

condições econômicas também se convertem, a um só tempo e dentro de certos limites, em uma qualidade estética” (p.248). Dito de outro modo, o espírito da semiformação contamina inclusive imanentemente a criação de obras de arte.

Além disso, atualmente, é possível pensar que mesmo havendo disparidades financeiras entre os consumidores, os hábitos culturais das elites e das massas estão se assemelhando – mas isso não significa que às camadas menos favorecidas estão sendo proporcionadas formas de apreciação cultural e recuperação das capacidades críticas e autônomas:

A diferença sempre crescente entre o poder e a impotência sociais nega aos impotentes – e tendencialmente também aos poderosos – os pressupostos reais para a autonomia que o conceito de formação cultural ideologicamente conserva. Justamente por isso se aproximam mutuamente as consciências das diferentes classes, ainda que, como mostram as últimas pesquisas, não tanto como parecia a poucos anos. Além do mais, pode-se falar de uma sociedade nivelada de classes médias apenas psicossocialmente, e, em todo caso, tendo em conta as flutuações pessoais, mas não de uma maneira estrutural-objetiva. E, no entanto, também subjetivamente aparecem ambas as coisas: o véu da integração, principalmente nas categorias de consumo e a persistente dicotomia onde quer que os sujeitos se deparem com antagonismos de interesses fortemente estabelecidos (ADORNO, 1972/2010, p.17).

De mãos dadas com as indústrias culturais, a semiformação se alastra, ela sim de forma democrática. Essa disseminação alerta para o fato de que o acesso e a possibilidade de aquisição dos bens da cultura não imunizam contra a semiformação e se por um lado é preciso garantir o acesso às obras de arte verdadeiras e não facilitadas, por outro lado, isso não basta. É preciso também compreender os mecanismos subjetivos que são a contrapartida da semiformação, pois, como já dito, ela não se manifesta apenas como um desconhecimento, mas sim como uma recusa rancorosa ao conhecimento e à reflexão. Uma das características que manifestam-se como contrapartida subjetiva da semiformação é a identificação com um *narcisismo coletivo*:

O narcisismo coletivo (...) faz com que as pessoas compensem a consciência de sua impotência social – consciência que penetra até em suas constelações instintivas individuais – e, ao mesmo tempo, atenuem a sensação de culpa por não serem nem fazerem o que, em seu próprio conceito, deveriam ser e fazer. Colocam-se a si mesmas, real ou imaginariamente, como membros de um ser mais elevado e amplo, ao qual acrescentam os atributos de tudo o que lhes falta e do qual recebem de volta, sigilosamente, algo que simula uma participação naquelas qualidades (ADORNO, 1972/2010, p.32).

Por esse meio o sujeito se convence de que, afinal, não precisa de qualquer formação, pois já faz parte de uma suposta elite cultural. O sujeito semiformado é “ao mesmo tempo, espiritualmente pretensioso e barbaramente anti-intelectual” (ADORNO, 1972/2010, p.36). As indústrias culturais fomentarão e reforçarão isso. Mas também esse convencimento do sujeito não se dá sem ambivalências e contradições, pois, em alguma medida, o sujeito ainda percebe que poderia ser diferente, que poderia fazer diferente. A atividade educativa, ao considerar essa postura dos indivíduos pode, portanto, reforçar a ideia de que, de fato, é possível ser diferente, pode-se agir de outra forma. É importante levar em conta também que todo esse narcisismo surge precisamente diante de uma impotência social real, e que é percebida como tal. Desse modo é possível especular que ao trazermos à discussão e à reflexão o sentimento de impotência de nosso tempo podemos, em alguma medida, lidar com o narcisismo que, afinal, é uma defesa equivocada contra a subsunção do indivíduo.

Outra esfera subjetiva da semiformação pode ser pensada como a *perda de memória*. Ela, que é “a única mediação capaz de fazer na consciência aquela síntese da experiência que caracterizou a formação cultural em outros tempos” (ADORNO, 1972/2010, p.33), e que é absolutamente essencial para uma apreciação adequada de uma música séria, declinou e tornou-se em nossos tempos uma capacidade rara. Adorno afirma que o semiculto inclusive “faz alarde de sua má memória, orgulhoso de suas múltiplas ocupações e da conseqüente sobrecarga” (p.33). Ora, já foi dito aqui que um aspecto essencial da superação de características fetichistas da recepção de bens da cultura é justamente o conhecimento histórico, não como mera recordação de fatos, mas como capacidade de estabelecer relações relevantes entre o passado e o futuro no presente. A perspectiva histórica rompe com o conformismo típico da semiformação, trazendo à tona o movimento imanente e a contradição latente. O trabalho educativo em nosso tempo não pode descuidar-se do conhecimento histórico.

As características peculiares à semiformação vêm todas no sentido da recusa à reflexão, à tarefa intelectual e transformam-se em foco de fúria e agressividade não contra a falsificação da cultura, mas, ao contrário, contra a cultura mesma:

E como costuma acontecer nas coisas humanas, a conseqüência disto foi que a raiva dos homens não se dirigiu contra o não-cumprimento da situação pacífica que se encontra propriamente no conceito de cultura. Em vez disto, a raiva se voltou contra a própria promessa ela

mesma, expressando-se na forma fatal de que essa promessa não deveria existir (ADORNO, 1970/1995, p.164).

E aí temos uma outra contrapartida subjetiva da semiformação, o *ressentimento*. Adorno é categórico: “a própria semicultura é a esfera do ressentimento puro” (ADORNO, 1972/2010, p.34). Desse modo coadunam-se a paranoia e formas delirantes de perseguição. “A semiformação é defensiva”, dirá Adorno, e “exclui os contatos que poderiam trazer à luz algo do seu caráter suspeito” (p.35). O semiformado, desse modo, coloca-se narcisicamente entre os salvos da degeneração da cultura e “condena tudo que poderia colocar sob julgamento sua opção” (p.35). É com essa postura que o semiformado, ressentido, julga o seu inimigo “- frequentemente escolhido ao acaso por alguém ou até inventado dos pés à cabeça” e “encharca-se até o extremo da rudeza imposta objetivamente pelo naufrágio da cultura naquilo que a reclama” (p.35). Ressentido pela exclusão da cultura mas ao mesmo tempo concordando com ela o semiformado ataca os inimigos apontados por uma paranoia irracional ao invés dos apontados por uma crítica consciente e consequente. Bueno sintetiza:

Assim, como “esfera do ressentimento”, a semiformação evidencia seu elevado potencial destrutivo, uma vez que propaga certo tipo de medo perante a diferença que é análogo àquele que origina o delírio paranoico de domínio pleno do mundo por meio do conhecimento (BUENO, 2010, p.305).

Se no processo de desencantamento do mundo a música fetichizou-se por aderir desmedidamente à lógica da *ratio*, a qual considera apenas equivalentes e condena à repressão os elementos que se diferenciam e trazem em si contradições, na semiformação *a cultura* fetichiza-se – Adorno fala em *fetichismo da semicultura* (1972/2010, p.31) -, tornando-se um valor de troca que recusa a diferença, a contradição, enfim, o próprio pensamento crítico racional. Também o elemento da cultura, que é necessariamente mediado, mas “se apresenta ao sujeito como inalterável se fetichiza, torna-se impenetrável e incompreendido” (p.35). E assim, estabelecem-se limites sérios para a construção de uma experiência formativa viva.

A educação não pode desconhecer a tarefa de lidar com esses limites buscando sua superação. A autorreflexão crítica acerca da semiformação apresenta-se como possibilidade de sobrevivência da cultura e do processo formativo (ADORNO, 1972/2010, p.39). Apesar de suas contradições, “ainda é a formação cultural tradicional,

mesmo que questionável, o único conceito que serve de antítese à semiformação socializada, o que expressa a gravidade de uma situação que não conta com outro critério, pois se descuidou de suas possibilidades” (ADORNO, 1972/2010, p.18).

3.2 Fetichismo e regressão da audição

As formas fetichistas de composição, produção e difusão musical típicas de um contexto de semiformação coadunam-se com a escuta regressiva, afinal, esse é um modo que os ouvintes têm de escapar de composições que os fazem pensar e relembrar de contradições que eles se esforçam para esquecer (ADORNO, 1938/1991). Além disso a regressão da audição, aproximando-se conceitualmente da semiformação, é perigosa, pois impede, precisamente, a escuta estrutural que seria necessária para a compreensão de obras musicais sérias e para a apreensão de elementos fetichistas que manifestam resistência ao estabelecido: “a audição regressiva constitui um inimigo impiedoso não só dos bens da cultura que poderíamos chamar ‘museológicos’, mas também da função antiquíssima e sagrada da música como instância de sujeição e repressão dos sentidos” (ADORNO, 1938/199, p.104). Desse modo, é importante ampliar a compreensão acerca dos mecanismos de regressão da audição, já que eles constroem paredes nos ouvidos inclusive para os vestígios do fetichismo mágico que relembra a administração dos instintos.

Adorno (1938/1991) afirma que “no pólo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão na audição” (p.93) e aqui ele se refere especificamente ao fetichismo típico da indústria cultural, o qual produz, “através da identificação dos ouvintes com os fetiches lançados no mercado, o seu próprio mascaramento” (p.95). Como ocorre esse processo de identificação que leva a música de sucesso a ganhar autoridade e poder perante o ouvinte já foi discutido aqui, mas é importante apontar que esses mecanismos, ainda que ambivalentes, tanto constroem como demandam uma audição regredida. E assim, a audição regressiva demonstra seu papel já que “mais concretamente, constata-se uma regressão quanto à possibilidade de uma outra música” (p.94). Ela condena os ouvintes a um círculo vicioso de exigir exatamente aquilo que é imposto insistentemente! (ADORNO, 1938/1991).

Mas o que significa, afinal, dizer que a audição regrediu? Adorno explica que:

Com isto não nos referimos a um regresso do ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento, nem a um retrocesso do nível coletivo geral, porque é impossível estabelecer um confronto entre os milhões de pessoas que, em virtude dos meios de comunicação de massas, são hoje atingidos pelos programas musicais e os ouvintes do passado. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. (...) o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos e sim o dos que *foram privados violentamente da sua liberdade* (ADORNO, 1938/1991, p.94, grifos meus).

Desse modo compreende-se que a regressão da audição não é um mero retrocesso a um estado anterior da audição, mas uma perda da liberdade e da responsabilidade de escolha que não só limita no ouvinte a capacidade de compreensão consciente da música como também leva o ouvinte a *negar* a possibilidade de se chegar a tal conhecimento (ADORNO, 1938/1991, p.94). E há também um infantilismo no ouvinte regredido: “não são infantis no sentido de uma concepção segundo a qual o novo tipo de audição surge porque certas pessoas, que até agora estavam alheias à música, foram inseridas na vida musical”. Adorno e Simpson (1941/1986) afirmam que “tratar adultos como crianças está envolvido nessa representação de divertimento que é buscada para relaxar o esforço diante de suas responsabilidades de adulto” (p.129). O infantilismo pode ser compreendido, portanto, como um esforço em permanecer na menoridade (KANT, 1783), uma recusa a pensar e assumir responsabilidades.

Músicas populares que imitam a fala infantil exemplificam como a lógica de produção e difusão de músicas da indústria cultural, por um lado, espera encontrar um ouvinte infantilizado e, de outro lado, produz esse ouvinte ao vir ao encontro de sua necessidade de dependência. Para Adorno e Simpson (1941/1986), tanto elementos musicais como a letra das canções comerciais tendem a fingir a linguagem de crianças. Os autores elencam algumas dessas características: “incessante repetição de alguma fórmula musical particular comparável à atitude de uma criança que manifesta insistentemente a mesma exigência” (tais “pedidos teimosos” são deveras comuns na música contemporânea, repletas de “me dá” e “eu quero”); “a limitação de muitas melodias a bem poucos tons, comparável ao modo de uma criancinha falar antes de dispor de todo o alfabeto” (exemplos como “lê rê lê”, “tchu tcha”, “lá lá lá”, “lepo lepo” e um sem número de outros mais evidenciam essa característica); “harmonia propositadamente errônea, lembrando o modo de criancinhas se expressarem com uma gramática incorreta; também certos coloridos musicais superadocicados, funcionando como doces e bombons musicais” (ADORNO e SIMPSON, 1941/1986, p.128-129). Os

exemplos que podem ser pensados correm inclusive o risco de grudarem na mente do leitor como um chiclete bastante adocicado.

No texto “Por que é difícil a nova música”, Adorno (1968/1986) retoma a discussão sobre o conceito de audição regredida:

Quando, há trinta anos, introduzi o conceito de “regressão da audição”, eu não me referia a uma regressão generalizada do ouvir, mas me referia à audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou a formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo, mas sim numa identificação coletiva. Regressão no ouvir não quer dizer que a audição tenha caído abaixo de um padrão anteriormente superior. Antes, deslocou-se a relação global do ouvinte adequado com o ouvinte inadequado. Os tipos que hoje dominam coletivamente a consciência musical são regressivos no sentido sócio-psicológico (ADORNO, 1968/1986, p.158).

A regressão da audição é um mecanismo que resulta, nos sujeitos, numa relação cega com a cultura, na recusa aquilo que os faria sair do comodismo. Desse modo, os ouvintes podem “fazer-se de surdos” e escapar da angústia, do pavor e do estado catastrófico do mundo, recusando que é possível existir um conhecimento musical diferente daquele que lhe é oferecido com os rótulos dos sucessos da indústria cultural musical. A música artística que lida com o fetiche mágico e escancara as contradições da realidade “propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva” (ADORNO, 1938/1991, p.105) e é recusada veementemente quando encontra paredes nos ouvidos.

A discussão sobre a formação cultural, ao acolher a tarefa negativa de *deseducar* os ouvintes da indústria cultural, deve levar em consideração a tarefa árdua de quebrar paredes, afinal, não se trata apenas de *como* ensinar os ouvintes, mas de *o que* ensinar aos ouvintes que, regredidos, recusam a ideia de que existe outro conhecimento. Adorno já alertava que:

O problema da pedagogização é conhecido de um modo geral, inclusive pela pedagogia; para essa mentalidade, é mais importante saber *como* se leva algo para as pessoas, *quem* toma providências quanto à comunicação e à popularização, do que o que deve ser levado às pessoas; por isso é que, sempre de novo, se pode encontrar a desmedida e compulsiva preocupação com isso (ADORNO, 1968/1986, p.158-159, grifos no original).

Desse modo, alerta-se para uma característica da atividade formativa que precisa ser pensada e discutida, lembrando que até mesmo a recusa do ouvinte acerca da existência de um outro conhecimento não se dá sem ambivalências que carregam consigo rancor e fúria geralmente direcionados não às fontes realmente produtoras dessa violência. A formação do professor deve levar em conta esse perfil do ouvinte que chega para a aula de música já (des)educado pela indústria cultural.

3.3 (Im) possibilidades formativas

Apesar de Adorno não ter se afirmado pedagogo ou ter proposto uma prática pedagógica positiva, existem ensaios seus tratando especificamente da temática educação, com destaque para aqueles traduzidos por Wolfgang Leo Maar no livro “Educação e Emancipação” (1995). Também a obra de crítica musical de Adorno permite vislumbrar princípios educativos (NOGUEIRA, 2012) que nos possibilitam pensar a prática pedagógica no que tange, especificamente, ao ensino de música.

A crítica adorniana manifestada em alguns trabalhos produzidos a partir de sua participação na seção musical do *Princeton Radio Research Project*, fornece indícios de como Adorno compreendia as tentativas de promoção de educação musical, inclusive em termos pedagógicos. Em 1938, contratado para participar da seção musical do projeto citado, Adorno realizou um estudo analítico sobre a prática pedagógica e as implicações culturais do programa de educação musical pelo rádio intitulado *The NBC Music Appreciation Hour Conducted By Walter Damrosch*.

Carone (2003), num texto profícuo intitulado – “Adorno e a Educação Musical pelo Rádio” – que se dedica a expor as análises de Adorno no *Radio Research Project*, discutindo as possibilidades educativas tendo o rádio como mediação, afirma que:

O objetivo de Adorno, segundo as suas próprias palavras, era o de mostrar que a radiodifusão, mesmo quando se propõe a colocar no ar programas musicais de caráter puramente educacional, falhava em levar os ouvintes-destinatários a uma relação viva e real com a música, ou seja, a ter uma verdadeira “experiência musical” (CARONE, 2003, p.479).

O que parece uma postura elitista e pessimista de Adorno num primeiro momento se revela, ao longo do texto de Carone, que expõe as justificativas pedagógicas apontadas pelo crítico, um exemplo da aguda compreensão que ele tinha

sobre as armadilhas da pedagogização dos conteúdos musicais. Carone sintetiza a crítica adorniana:

Músicas clássicas, geradas muito antes da sociedade industrial e gozando de autonomia como obras de arte, foram convertidas em pseudocultura pelos monopólios comerciais da música, com a finalidade de “democratizar” a música clássica e promover uma aparente “elevação cultural” das audiências (CARONE, 2003, p.479-480).

Tal conversão de objetos e obras artísticas em pseudocultura, mesmo mediante tentativas de permitir às massas acesso aos bens da cultura, é uma denúncia constantemente presente na obra adorniana de crítica musical e também em seus trabalhos sobre educação, formação e semiformação (*Bildung* e *Halbbildung*). Para o autor, o processo capitalista de produção implantou uma desumanização que negou aos trabalhadores todos os pressupostos para a formação e, acima de tudo, o ócio: “os dominantes monopolizaram a formação cultural numa sociedade formalmente vazia” (ADORNO, 2010, p.14).

Em consequência, propostas de formação isoladas, que pretendem ser capazes por si mesmas de acabar com esse monopólio, que é objetivamente instaurado, se tornam uma ilusão: “as tentativas pedagógicas de remediar a situação transformaram-se em caricaturas” (ADORNO, 2010, p.14). Ou seja, as limitações para a formação estão postas objetivamente na sociedade tal como esta se organiza. E, perversamente, num contexto em que são enaltecidas as liberdades individuais, ao mesmo tempo em que essas liberdades são impedidas, a dificuldade de uma efetiva formação (*Bildung*) é descaradamente travestida de acesso democrático: “a formação cultural agora se converte em uma semiformação socializada, na onipresença do espírito alienado, que, segundo sua gênese e seu sentido, não antecede à formação cultural, mas a sucede” (p.9).

É considerando esses aspectos que, a partir de Adorno, compreende-se a tarefa aporética da educação e, especificamente, da educação musical: como produzir ouvintes esclarecidos e autônomos, com capacidade para julgamento com base em critérios musicais se temos a determinação objetiva justamente numa sociedade antidemocrática, conformista, onde o acesso à cultural é privatizado e administrado? Em outras palavras, como promover formação estando todos os agentes educativos mergulhados em semiformação? É partindo desse contexto e dessa aporia, sem ter a pretensão de

eliminá-la, que este trabalho se volta para pensar a Educação Musical considerando a presente discussão sobre fetichismo na música.

Pensar a educação musical depois de realizar a discussão sobre o fetichismo na música fornece uma nova perspectiva para o campo. Mais do que buscar elementos que indiquem que Adorno de fato se preocupou com a prática pedagógica no ensino especializado de música, trata-se de assentar bases no conhecimento produzido por Adorno, principalmente em sua obra de crítica musical, para pensarmos a educação musical de nosso tempo não nos limitando a nossas exíguas possibilidades objetivas mas ultrapassando-as. O ensino de música que pretende mirar nas finalidades ético políticas e formativas amplamente discutidas por Adorno já não pode desconsiderar os aspectos de dominação inculcados em formas fetichistas de música.

Se concordarmos com Adorno que a educação deve nortear-se pelo imperativo de não possibilitar as mesmas condições que permitiram a existência de Auschwitz e levarmos esse norte também para a educação musical, então a discussão sobre as formas de encantamento conformista promovidas pelos sons deve adentrar a aula de música. O ideal positivista de belo foi perfeitamente conivente com os ideais de extermínio. O conhecimento técnico e o acesso a bens culturais e musicais também conviveram com ações irracionais de ódio e insensibilidade. Eles não bastam para a formação cultural sensível e humanizada. A música pode ser apreciada sem ser compreendida – e muitas vezes, justamente por não ser compreendida é que ela é apreciada.

A educação musical não deve, portanto, ignorar a tarefa ético política de pensar as produções musicais considerando a relação histórica de dominação da natureza pelos homens, como se houvesse uma cisão clara e possível entre homem e natureza. É preciso aprender a sentir as músicas não só na ordem bem comportada dos sons, mas também no som dissonante, no som que relembra o tremor:

Em última análise, o comportamento estético deveria definir-se como a capacidade de sentir certos estremecimentos, como se a pele de galinha fosse a primeira imagem estética. O que mais tarde se chama subjectividade, ao libertar-se da angústia cega do estremecimento, é ao mesmo tempo o seu próprio desabrochamento; nada é vida no sujeito a não ser o estremecimento, reacção ao sortilégio total que o transcende. A consciência sem o estremecimento é consciência reificada. Mas tal estremecimento, onde se move uma subjectividade sem ainda o ser, é o facto de ser tocado pelo outro. É a partir dele que se constitui o comportamento estético, em vez de se lhe sujeitar. Semelhante relação constitutiva do sujeito à objectividade no

comportamento estético une o Eros e o conhecimento (ADORNO, 1970/2011, p. 503).

Sentir música, nesse sentido, implica em, a partir da compreensão técnica e da compreensão não ingênua das nossas contradições sociais, perceber-se humano e também natureza, inserido numa sociedade altamente técnica, mas ainda com medo. Trata-se de compreender, sentir o tremor e fantasiar com a música que nos fala, que nos move, bem como compreender e descartar aquela que nos engana e falsamente nos conforta.

As produções musicais sérias, que encaram a tarefa de lidar com as contradições sociais, contêm a possibilidade de nos lembrar o medo, de nos tirar do conformismo amaciado. As produções musicais que, por sua vez, nos distraem da nossa condição de seres da natureza, finitos e temerosos, também permitem, se compreendidas, a conclusão óbvia de que nosso mundo, afinal, não coincide com a ordenação harmônica e consonância que é sugerida pelos sons.

A educação musical que se aparta dessa tarefa, pode acabar por contribuir para produzir uma semiformação fetichizada, por ser, ela mesma, desconsiderada em seus determinantes históricos, negando os atuais problemas de regressão da audição, idolatria e obediência irracional a figuras e performances de sucesso, contraditoriamente acompanhados da possibilidade técnica de acesso universal a toda a produção humana. A educação musical não deve ser imune a esses problemas.

O fato das produções musicais de vanguarda não figurarem no contexto educativo brasileiro do século XXI, tal como figuraram nas discussões culturais da Alemanha do século XX, parece trazer dificuldades de contato com a efervescência cultural das vanguardas, tal como foi possível a Adorno realizar. Essa condição parece limitar significativamente o processo formativo tal como é concebido no conceito alemão como *Bildung*, afinal, vivências musicais sérias não fazem parte do cotidiano da maioria das pessoas, são privatizadas e encharcadas, muitas vezes, pelo fetiche da mercadoria. Também implica um cenário mais escasso de discussões acerca das possibilidades educativas. A inserção séria dos conteúdos produzidos pelas vanguardas no cotidiano educacional também parece escassa.

O abismo entre as produções de vanguarda e o público tornou-se praticamente intransponível nas atuais condições históricas e, com a exceção de alguns cursos universitários sobre música, não fazem parte do repertório auditivo das pessoas em

formação. A educação para um usufruto autônomo das gigantescas possibilidades técnicas de nosso tempo também parece se apartar das discussões realizadas nos cursos de música. Afinal, as grandes contradições apontadas por Adorno permanecem. E num cenário em que as produções musicais não são habitualmente pauta de discussões consequentes e abalizadas.

“Talvez esta decadência ajude um dia a levar ao inesperado”.

T. W. Adorno.

Considerações finais

Pretendeu-se neste trabalho lançar luz sobre o conceito de fetichismo na música a partir, fundamentalmente, da obra de crítica musical de Adorno. Para tanto, ampliou-se a perspectiva histórica de modo que fosse possível pensar o fetichismo já nas primeiras manifestações musicais. Para a explanação do conceito, é relevante destacar que se a origem da música pode ser pensada junto à origem da cultura humana, pensar o fetichismo requer que necessariamente se considere o contexto dos primórdios do homem - mágico, sacrificial e pautado no medo. Pensar o processo de desencantamento do mundo e de dominação da natureza é fundamental para que se compreenda e assim se ampliem as discussões sobre as formas atuais de fetichismo na música, pois fica reconhecido um processo de repressão e banimento violento justamente das propriedades encantatórias da música e de todo conhecimento humano.

O fetichismo possível no âmbito composicional e constitutivo da música demanda que se volte o olhar para todo um processo de racionalização e ordenação dos sons, de modo que se articulem os sentimentos humanos de medo frente à necessidade de sobreviver à força da natureza, o processo de matematização das ideias e o modo como as diferentes organizações sociais, a seu tempo, lidaram com esses conteúdos. Assim, é possível compreender que o processo de exclusão de elementos tido como arcaicos ao longo da história humana culminou numa fetichização do material musical. As tentativas de remediar esse banimento devem levar em consideração a dialética tanto do material musical como da própria fantasia do artista, de modo que as contradições sejam acolhidas e não recalçadas. De outro modo, remediar o banimento entregando-se puramente à magia, também é fetichizar a música, na recusa em lidar-se com a dialética tanto do material musical como da fantasia do artista.

Desconsiderar esses aspectos do fetichismo na música é reduzir a história da música – e da cultura humana – ao tempo de existência da forma mercadoria. Ainda que seja de extrema importância aprofundar o debate sobre as formas de fetiche na música típicas da forma mercadoria, reduzir o fetichismo a esse aspecto é eliminar conteúdos que permitem uma melhor compreensão do fetiche mercadológico, o qual pode manifestar-se como um sintoma diante de toda repressão que construiu a cultura humana. Na sociedade capitalista de alto desenvolvimento técnico, as formas de fetichismo passam a ser hegemonicamente aquelas relacionadas à ideologia burguesa e

tecnificada, ao conformismo e ao comodismo típico de tempos de resignação e, portanto, subservientes à lógica do valor de troca.

No entanto, é preciso ressaltar: a forma arcaica do fetiche na música ainda permanece como possibilidade de resistência engendrada na manifestação etérea dos sons. Daí que a ideologia típica da música popular tenha ao menos uma característica comum com a ideologia liberal: ela tem um elemento de verdade com o qual se pode confrontar suas pretensões. Nesse sentido, se as músicas prometem colorido, diversão, enlevo, beleza etc, é possível a uma educação musical que vise à emancipação confrontar essas pretensões com a realidade da música popular no âmbito da indústria cultural. Evidentemente, é problemático o sentido que pode ter hoje uma expressão como “música popular”, mas sobretudo se pensarmos em nossa realidade há obras que tem inclusive características estéticas interessantes, que podem ser em si mesmas esclarecedoras e tem potencial crítico. Segundo Adorno (1973/2011):

O véu ainda não caiu. Mas, em contrapartida, há muita verdade na observação acerca da perda da ideologia, haja vista que as ideologias se tornam cada vez mais debilitadas e polarizadas segundo a mera duplicação do que existe; e isso, por um lado, em função de sua inexorabilidade e poder, e, por outro, em virtude da mentira arbitrariamente maquinada, imitada e incessantemente repetida. A essa ideologia residual corresponde a função predominante da música; sua idiotia planejada põe justamente a humanidade à prova daquilo que a agrada, dando mostras de quão inconsistentes e irrelevantes são os conteúdos intelectuais dela esperados. Nessa medida, tal função hoje também possui, fundamentalmente contra sua própria vontade, um aspecto de esclarecimento [*Aufklärung*]. (p. 135)

O desenvolvimento técnico de nosso tempo traz elementos inauditos para que tanto as funções da música como os fetiches que emergem diante de uma infinidade de aparatos tecnológicos de acesso à música sejam discutidos atualizando o pensamento adorniano e merece um debate amplo para que se vislumbrem novas possibilidades de relação dos ouvintes com as músicas. A existência de aparelhos de armazenamento e execução de músicas que tem a possibilidade de acompanhar os ouvintes nas mais variadas atividades torna praticamente ubíquo o alcance das indústrias culturais. Além disso, merece discussão o fato de que mesmo sendo potencialmente possível aos ouvintes buscarem músicas desconhecidas no amplo universo da internet, isso não representa total liberdade, pois tanto existe um direcionamento dos conteúdos como uma tendência do ouvinte a permanecer ouvindo as músicas que ele já reconhece.

As festas raves de música eletrônica, que duram dias e noites e misturam os pulsos musicais a experiências com drogas também são resultado de um desenvolvimento técnico que Adorno não imaginou. A captura que essa música realiza ao criar um ambiente de diversão conspícua e romper com a experiência da realidade e do tempo relaciona-se com a fetichização da música e do corpo por condenar as potencialidades de resistência a uma mera utopia *in vitro* que integra e conforma (AB’SABER, 2012). Afinal, o desenvolvimento progressivo da técnica ao mesmo tempo em que reduz as potencialidades críticas e reflexivas resulta em impasses que devem ser enfrentados no campo formativo. A música artística que encontra paredes nos ouvidos de um ouvinte conformado e adaptado que a recusa justamente porque ela lembra algo que lhe diz respeito, também se fetichiza, se empobrece e se falsifica.

O debate acerca das possibilidades formativas no campo musical deve ser aprofundado, mas as *impossibilidades* demandam também atenção dedicada: existe toda uma organização social que pressiona o sujeito à integração e à manutenção da sociedade hodierna e, não sem ambivalências, existem os sujeitos lutando ferozmente contra si mesmos e contra aqueles que os lembram de suas algemas e da imensa pressão para se adaptarem e conformarem ao mundo tal como está. A tarefa formativa encontra, portanto, ouvintes já (de)formados. Isso exige que a discussão sobre a formação não se apegue somente a discussões metodológicas sobre como educar, mas demanda que urgentemente discutamos *o que* ensinar, não abrindo mão de conteúdos técnicos e históricos, sem os quais somos enredados numa domesticação fetichista e conformista durante a própria prática educativa.

A formação de professores tem a tarefa de discutir essas impossibilidades, pois a impotência de quem educa se torna gritante nesse contexto de semiformação. Nesse contexto cabe o debate, que não é possível aprofundar aqui, sobre a formação específica do professor de música: exigir uma polivalência dos educadores nos moldes da nossa estrutura educativa é, em alguma medida, se adequar ao movimento de facilitação da cultura. Quando a aula de música timidamente adentra nossas escolas de educação básica, ela curiosamente se desfaz da formação específica daquele que tem a tarefa de formar. A formação dos professores é um campo rico, pois eles se tornam multiplicadores. Ao descuidarmos da formação – e da carreira – do professor as impossibilidades formativas se acirram. O domínio técnico dos conhecimentos sobre harmonia, contraponto, estruturação e percepção musical, ritmo, história da música etc, é absolutamente fundamental para que se possa desvelar os elementos ideológicos da

música, assim como para revelar seus possíveis elementos de verdade. Segundo Adorno (1973/2011):

A correção artística da consciência socialmente falsa não se dá por meio da adaptação coletiva, mas concorrendo para que tal consciência seja a tal ponto exercitada que termine por abrir mão de toda a aparência. Poderíamos dizer isso de outra forma ao afirmar que a decisão sobre se a música é ou não ideologia depende profundamente de sua complexidade técnica. (p. 153)

Nesse ponto se manifesta o eixo fundamental da dialética do esclarecimento também no campo musical: o processo histórico em que se tenta excluir da *ratio* musical o ruído e a dissonância, tentando fugir ao pavor primitivo, retornam sob a forma de uma administração social da música fetichizada sob o domínio da forma-mercadoria. Esse retorno do ruído reprimido, construído das sobras e escórias do material sonoro elaborado no campo artístico, resulta em padrões, em estereótipos musicais, que culminam na produção de ouvintes regredidos, incapazes de compreender e assumir responsabilidade sobre o que ouvem, e entre esses ouvintes encontram-se muitos educadores.

A educação musical também sofre de regressão. Abrindo mão de suas melhores potencialidades, em geral, o que se oferece aos estudantes é o desenvolvimento de habilidades focando a inserção no mercado. Na formação inicial, a música ocupa um papel subalterno e periférico, em geral aquilo que se apresenta sobre música é superficial ou com vieses que privilegiam os sentidos atribuídos a ela no senso comum. Superar essas contradições parece possível se compreendermos que na música, mesmo nas mais repetitivas e padronizadas, há elementos de encantamento que podem ser confrontados com sua não realização em nossa sociedade, e esse esclarecimento, se compreendido, pode abrir os ouvidos a toda uma nova realidade sonora. Esse parece ser o papel fundamental de uma educação para a emancipação, para o desenvolvimento de um ouvinte reflexivo.

Por fim, este trabalho pretendeu fomentar o debate sobre a formação cultural, somando esforços no sentido de compreensão e superação de nossos limites para que sejam vislumbradas possibilidades de construção de uma sociedade mais humana. Espera-se assim contribuir para a discussão sobre as (im)possibilidades formativas e, ao mesmo tempo, trazer à luz questionamentos e impasses que motivem novas pesquisas e outros trabalhos.

Referências

AB'SÁBER, T. A. M.: **A música do tempo infinito**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ADORNO, T. W. e SIMPSON, G.: **Sobre música popular**. In: COHN, G. (org): Sociologia,; Ed. Ática, São Paulo, 1986. Reproduzido de ADORNO, T. W. & SIMPSON, G: *On popular music*. In HORKHEIMER, Max, ed. Studies in philosophy and social science. Nova York, Institute of Social Research, 1941, v. IX, p. 17-48. Trad. de Flávio R. Kothe.

ADORNO, T. W.: **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In: **Os Pensadores: Horkheimer e Adorno**, Nova Cultural, São Paulo, p.77- 105, 1991. Título original: *Ueber Fetisghcharakter in der Musik und die Regressio dêr Hoerens*, 1938, Suhrkamp. Trad. de Luiz João Baraúna e Wolfgang Leo Maar.

_____: **Minima Moralia**. Editora Ática, São Paulo, 1993. Título Original: *Minima Moralia* ©Suhrkamp Verlag, 1951. Trad. de Luiz Eduardo Bicca e Revisão de Guido de Almeida.

_____: **Filosofia da Nova Música**; Ed. Perspectiva, São Paulo, 2009. Título original: *Philosophie der neuen Musik*, Copyright© 1958 by Europäische Verlagsanstalt GmbH, Frankfurt am Main. Trad. de Magda França.

_____: **A indústria cultural**. In: Theodor W. Adorno; Cohn, Gabriel (org), Ed. Ática, São Paulo, p. 92-99, 1986 (Primeira publicação em 1967).

_____: **Por que é difícil a nova música?**. In: Theodor W. Adorno; Cohn, Gabriel (org), Ed. Ática, São Paulo, p. 147-161, 1986. Reproduzido de ADORNO, T. W.: In der Auffassung neuer Musik. In: _____. *Improptus*. Frankfurt, Suhrkamp, p. 113-130, 1968.

_____: Educação contra a barbárie. In: **Educação e Emancipação**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, Trad. De Wolfgang Leo Maar, p.155-168, 1995. (Original publicado em 1970).

_____: Teoria da semiformação. In. PUCCI, ZUIN e LASTÓRIA (orgs): **Teoria Crítica e Inconformismo**, Autores Associados, Campinas/SP, 2010. Traduzido de ADORNO, T. W. *Gesammelte Schriften*, Band 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-80. Trad. de Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci, Cláudia B. M. de Abreu e Paula Ramos de Oliveira, 2010.

_____: **Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas**; Ed. Unesp, São Paulo, 2011. Título original: *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretisch Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag Frankfurt AM Main, 1973. Trad. De Fernando R. de Moraes Barros.

_____: Música, lenguaje y su relación en la composición actual [Fragmento sobre la música y el lenguaje]; In. CRUZ, M. (dir): T. W. Adorno: **Sobre La Música**, Col. Pensamiento Contemporáneo; Paidós I.C.E/U.A.B, Barcelona, p. 25-39, 2000.

Publicado em 1956 com o título: *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*.

_____ : Music and Technique; In: _____ **Sound Figures**; Stanford University Press; Stanford, California, USA, 1999. Traduzido de ADORNO, T. W., *Musikalische Schriften I-III*, vol, 16 of *Gesammelt Schriften*, ed. Rolf Tiedmann, copyright 1978, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

_____ : **Dialética Negativa**; Ed. Zahar; Rio de Janeiro/RJ, 2009. Título original: *Negative Dialektik*. Trad. Marco Antonio Casanova, autorizada da segunda edição alemã, publicada em 1967 por Suhrkamp Verlag, de Frankfurt am Main, Alemanha.

_____ : **Teoria Estética**; Edições 70, Coimbra, Portugal, 2011. Título original: *Aesthetische Theorie*. Copyright© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. Trad. Artur Morão.

_____ : Música y técnica. In. _____ : **Escritos Musicales I-III** – Figuras Sonoras/ Quase uma fantasia/ Escritos musicales III, Obra completa, 16. Título original *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, 16. Musikalische Schriften I-III*, copyright© by Suhrkamp Verlag, 1970b. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. . Edição de Rolf Tiedemann com colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Ed. Akal, Madrid/Espanha, 2006, p.233-252.

_____ : Ideas sobre la sociología de la música; In. _____ : **Escritos Musicales I-III** – Figuras Sonoras/ Quase uma fantasia/ Escritos musicales III, Obra completa, 16. Título original *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, 16. Musikalische Schriften I-III*, copyright© by Suhrkamp Verlag, 1970b. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. . Edição de Rolf Tiedemann com colaboração de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss e Klaus Schultz. Ed. Akal, Madrid/Espanha, 2006, p.9-23.

ADORNO, T. W. e HOKHEIMER, M.: **Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista**. Disponível em endereço eletrônico em: <http://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/adorno-a-teoria-freudiana-e-o-padrao-da-propaganda-fascista.pdf> Acesso em 15 de fevereiro de 2014. (Original publicado em 1951).

ATTALI, J.: **Noise – The Political Economy of Music**. Título original *Bruits – essai sur l'économie politique de la musique*, Ed. Universitaires de France, 1977. Trad. Universidade de Minnesota, USA, 2003.

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

BATISTA, S. S. dos S.: Elementos para reflexão sobre arte e educação a partir da Teoria Crítica. In. CROCHIK, J. L. et al. (orgs): **Teoria Crítica e formação do indivíduo**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

BENJAMIN, W.: Sobre o conceito de História; In. _____ **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**, Obras escolhidas, vol. 1. Ed. Brasiliense. São Paulo, p.222-232; 2011a. Título original: *Auswahl in Drei Bänden*, copyright© by Suhrkamp Verlag. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet, 1940.

_____: A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica; In. _____ **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**, Obras escolhidas, vol. 1. Ed. Brasiliense. São Paulo, p.165-196; 2011b. Título original: *Auswahl in Drei Bänden*, copyright© by Suhrkamp Verlag. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet. O ensaio é de tradução de José Lino Grünnewald e publicado em *A ideia do cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969 e na coleção Os Pensadores, da Abril Cultural, é a segunda versão alemã publicada em 1955.

BENNETT, R.: **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BUENO, S. F.: **Educação, paranoia e semiformação**. Educação em Revista, Belo Horizonte, v.26, n.02, p.299-316, ago. 2010.

CARONE, I.: **Adorno e a educação musical pelo rádio**; Educ. Soc, Campinas, vol.24, nº 83, p. 477-493, 2003.

_____: **A face histórica de *On popular music***. Constelaciones – Revista de Teoría Crítica, n. 3, dezembro, ISSN: 21729506, p.148-178, 2011.

ELIAS, N.: **Mozart – Sociologia de um gênio**; Organizado por Michael Schröter, Trad. de Sergio Goes de Paula. Ed. Zahar, Rio de Janeiro/RJ, 1995. Título original: *Mozart, Zur Soziologie eines Genies*, por Suhrkamp Verlag, copyright© Norbert Elias Stitcing, 1991.

FONTEERRADA, M. T. de O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Unesp, 2003

FREUD, S.: Fetichismo; In._____. **Obras Psicológicas Completas**; edição Standard brasileira, vol. XXI, p. 155 – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. Primeira Edição: FREUD, S. *Fetischismus*, Almanach, 1927, p. 17-24.

_____: O mal-estar na civilização. In. _____. **Os pensadores**. Trad. de Durval Marcondes. São Paulo: Abril Cultural, 1930/1978, p.129-194).

HAUG, W. F.: **Crítica da estética da mercadoria**. Fundação Editora da Unesp, São Paulo/SP, 1996. Título original: *Kritik der Warenästhetik*. Copyright© 1971 by Suhrkamp Verlag. Trad. Erlon José Paschoal; colaboração Jael Glauce da Fonseca.

HORKHEIMER, M. e ADORNO, T. W.: **Dialética do Esclarecimento**. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2006. Título original: *Dialektik der Aufklärung*, Copyright© 1944, Social Studies Association, Inc. New York. Trad. de Guido Antonio de Almeida.

_____: Ideologia. In. _____. **Temas básicos da Sociologia**. Trad de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, p.184-205, 1973 (Original publicado em 1956).

KANT, I.: **Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?** Disponível em endereço eletrônico em http://ensinarfilosofia.com.br/pdfs/e_livros/47.pdf Acesso em 15 de maio de 2014. (Original publicado em 1783).

KISCHINHEVSKY, M.: **Por uma economia política do rádio musical – articulações entre as indústrias da música e da radiodifusão sonora.** Revista Matrizes, Ano 5 – nº 1 jul./dez. USP: São Paulo, p. 247-258, 2011.

LATOURE, B.: **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches.** EDUSC, Bauru/SP, 2002

MARX, K.: **O Capital, livro I.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. Primeira Edição: K. Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Oekonomie*, Erster Band, Hamburg, 1867.

MATTOS, C. V. de: Expressionismo alemão, arte e vida. In. ALMEIDA, J. e BADER, W. (orgs): **Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção de obras no Brasil – volume III.** São Paulo: Cosac Naify, p.11-24, 2013.

MENEZES, F.: Apresentação: as coisas, seus nomes e seus lugares. In. SCHOENBERG, A.: **Harmonia.** Trad. de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, p.9-18, 2001.

_____: Adorno e o paradoxo da música radical (Apresentação à edição brasileira). In. ADORNO, T. W.: **Introdução à Sociologia da Música.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

NOGUEIRA, M. A.: Índícios de um princípio educativo na crítica musical de Adorno. In: PUCCI, B., COSTA, B. C. G. da e DURÃO, F. A.(orgs): **Teoria crítica e crises – Reflexões sobre cultura, estética e educação.** Ed. Autores Associados, Campinas/SP, p.97-106, 2012.

SAFATLE, V.: **Fetichismo e mimesis na filosofia da música adorniana;** Revista Discurso, Dpto de Filosofia da USP, nº 37, p. 365-406 – São Paulo, 2007.

_____: **Fetichismo – colonizar o outro** (- Para ler Freud), Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2010.

SAID, E. W.: **Estilo tardio;** Trad. de Samuel Titan Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOENBERG, A.: **Harmonia.** Trad. de Marden Maluf. São Paulo: Ed. Unesp. 1922/2001.

TÜRCKE, C.: **Filosofia do Sonho.** Trad. Paulo Rudi Scheider. Ijuí/RS: Ed. Unijuí, 2008. Título original: *Philosophie des Traums.*

_____: **Sociedade Excitada.** Ed. Unicamp, Campinas/SP, 2010.

WEBER, M.: **Os fundamentos racionais e sociológicos da música.** Trad. de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1921/1995.

WISNIK, J. M.: **O som e o sentido.** Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1989.