

# Música e Crítica Social em Adorno

## *Music and Social Criticism in Adorno*

**Wisley Francisco Aguiar**

wisley@mestrado.ufu.br

Mestrando, bolsista CAPES, em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia e membro do grupo de estudos em Teoria Crítica do PPG-Filosofia UFU

### Resumo

A proposta deste artigo é analisar algumas influências filosóficas nos textos musicais de Adorno (1903-1969) com sua crítica social, elaborada na *Dialética do Esclarecimento*, de 1947. Antes de redigir este trabalho em parceria com Max Horkheimer, Adorno já estudara alguns elementos centrais para a elaboração do conceito de indústria cultural em seus ensaios sobre música. Depois da publicação da *Dialética*, Adorno ainda publica, no final dos anos 1940, o livro *Filosofia da Nova Música*, que o filósofo considera uma digressão à própria *Dialética*. Todavia, o texto sobre a nova música não deixa de apresentar conceitos que são anteriores à *Dialética*, por estarem presentes em sua crítica à situação musical.

**Palavras-chave:** Crítica social; filosofia da música; Theodor W. Adorno.

### Abstract

This article analyses some of the philosophical influences in the musical texts of Adorno (1903-1969) with his social criticism, which is presented in the *Dialectic of Enlightenment*, of 1947. Before writing this work in partnership with Max Horkheimer, Adorno had already studied some of the central elements for creating the concept of *cultural industry* in his essays on music. After publishing the *Dialectic of Enlightenment*, Adorno publishes in the late 40s a book entitled *Philosophy of Modern Music*, which he considers a digression to the *Dialectic* itself. However, the text about the new music presents concepts that are previous to the *Dialectic*, since they are present in his criticism towards the musical situation.

**Key words:** Social criticism; philosophy of music; Theodor W. Adorno.

### Introdução

A música exerce um papel fundamental na construção teórica do filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969). Sua crítica social é traçada mediante uma análise sociofilosófica da música de seu tempo. Assim, sua estratégia consiste em uma abordagem estética, principalmente sobre a situação social da música, para uma crítica social, diferentemente de outros teóricos da Escola de Frankfurt, dentre eles Max Horkheimer (1895-1973).

Em 1941, Max Horkheimer publicou o texto "Arte nova e cultura de massas", seu primeiro escrito propriamente sobre arte. Mesmo não tendo uma formação específica na área, Horkheimer percorreu o caminho inverso do de Adorno, ou seja, construiu sua crítica artística a partir de uma crítica social. É também nesse mesmo escrito que surge pela primeira vez o termo indústria cultural, que veio a ser mais conhecido na obra *Dialética do Esclarecimento* de 1947 (SILVA, 2002, p. 127). Por isso, não se pode atribuir com segurança a autoria exclusiva de Adorno no capítulo

sobre a indústria cultural. No entanto, também não se pode negar a influência dos trabalhos estéticos de Adorno sobre música na redação da *Dialética* que empolgaram o amigo Horkheimer.<sup>1</sup>

No presente artigo procuro analisar o porquê da crítica social adorniana ser influenciada pelos trabalhos sobre música. Minha tese é que o filósofo acredita no elemento musical como indicativo para verificar as mudanças no pensamento, nas atitudes e na forma como o relacionamento social se molda à ideologia burguesa de “troca”. Considerando a música e a arte em geral como forma de conhecimento, como elemento cognitivo, Adorno nunca deixou de conceber a música como um instrumento criativo de denúncia, formação e experiência estética, em face da transformação social e da barbárie que se instalou no mundo contemporâneo, responsável por horrores como Auschwitz e Hiroshima.

Os textos sobre música dos anos 1930 e início dos anos 1940 são uma etapa preliminar nessa construção crítica do filósofo, cujo auge ocorre na síntese de suas idéias abarcadas na *Dialética do Esclarecimento*. Por isso, esboçarei algumas teorias pertinentes em ambos os textos e, logo em seguida, farei uma abordagem entre a *Filosofia da Nova Música* e a *Dialética do Esclarecimento*. Esta última seria, para muitos pesquisadores, a ferramenta referencial do texto da nova música, e teria como principal justificativa a própria afirmação de Adorno, no prefácio da obra, ao considerá-la uma digressão à *Dialética* (ADORNO, 2004, p. 10). No entanto, um olhar mais atento mostrará que antes mesmo da *Dialética do Esclarecimento*, de 1947, a *Filosofia da Nova Música*, de 1949, já se vê impregnada de conceitos anteriores, presentes nos textos sobre música dos anos 1930 e 1940.

Uma das primeiras abordagens em relação aos textos musicais de Adorno com a *Dialética do Esclarecimento* são os escritos “O Fetichismo na Música e a regressão da audição”, de 1938, e “Sobre música Popular”, de 1941. Nesses textos, Adorno segue uma análise da situação social da música na era do capitalismo avançado. Anterior ao texto sobre o “Fetichismo na música...”, o filósofo já havia analisado o fenômeno do *jazz* como música de consumo e negócio em um artigo de 1936. Agora, suas preocupações no texto de 1938 se voltam para toda a mudança estrutural da música. Segundo Valls (2002, p. 118), “sua tese não soa mais: ‘a música de Jazz é mercadoria’, e sim: ‘[a] música se tornou mercadoria’”. Dessa forma, em uma primeira abordagem, Adorno retoma o conceito marxista de “fetiche”, atribuído ao produto musical, e logo depois estuda sua apreciação pelo público, enquanto mercadoria. Em “Sobre Música Popular” o filósofo investiga com mais profundidade o fenômeno da música de massas e suas diferenças explícitas com um tipo de música “séria” e mais radical.

A redação do artigo sobre o “Fetichismo na música...” seria para Wiggershaus (2006, p. 238) uma contrapartida crítica de Adorno ao texto do amigo Walter Benjamin (1892-1940) sobre “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, de 1936. O fato de Benjamin (1983, p. 21) defender em seu artigo um caráter potencialmente progressista dos meios de reprodutibilidade técnica, em específico o cinema, leva Adorno a perceber, nessa potencialidade apologética dos meios de comunicação, certo perigo para a perda de autonomia e integridade dos indivíduos. Esse perigo aparece quando a obra de arte é reproduzida com o propósito de se tornar mercadoria.

---

<sup>1</sup> O entusiasmo de Horkheimer se justifica através de uma carta endereçada a Adorno, onde o filósofo comenta seus esboços do manuscrito sobre Schönberg (1940-1941) que seriam publicados posteriormente em 1949 na *Filosofia da Nova Música* com o título “Schönberg e o progresso”. Afirma Horkheimer sobre o texto: “se alguma vez conheci o entusiasmo, foi nessa leitura” (WIGGERSHAUS, 2006, p. 331).

Adorno comprova essa tese no ensaio de 1938 mostrando que a música, ao ser reproduzida tecnicamente, perde seu potencial de crítica para ser um mero produto cultural. O texto sobre o “Fetichismo na música...” representa a construção de importantes pressupostos teóricos que vieram a ser discutidos em sua teoria crítica da indústria cultural, fazendo-se necessária uma familiaridade com outros vínculos de crítica, dentre eles o cinema.<sup>2</sup>

O título já fornece dicas sobre o que trata a obra: uma dupla abordagem da música em seus aspectos objetivo e subjetivo de um mesmo processo. Na primeira abordagem, trata-se de mostrar como a linguagem sonora se fetichiza sob as condições do monopólio cultural, uma vez que a música “leve”, ou de entretenimento, predomina sobre a música chamada “séria”. O filósofo destaca que sempre houve uma separação entre essas duas esferas de música. Contudo, essa separação tornou-se problemática, pois, segundo ele, “após a ‘Flauta Mágica’, porém, nunca mais se conseguiu reunir música séria e música ligeira” (ADORNO, 1983, p. 167). No século XX, ambas as músicas não poderiam ser mais apreciadas no sentido estrito do termo, por alguns motivos que se seguem.

Um deles é a diferença estrutural entre música “leve” e música “séria”. As partes individuais, ou detalhes da música de entretenimento, não estabelecem uma relação singular com o todo da composição. Já na música “séria”, erudita, cada momento parcial, único, é levado em consideração pela totalidade da obra, fazendo um prenúncio de que a sociedade seria o livre associar de indivíduos autônomos e não de homens submissos a uma lógica de sobrevivência. Conforme Adorno,

a síntese musical não somente conserva a unidade da aparência e a protege do perigo de derivar para a tentação do “bonvivantismo”. Em tal unidade, também, na relação dos momentos particulares com um todo em produção, fixa-se a imagem de uma situação social na qual – e só nela – esses elementos particulares de felicidade seriam mais do que mera aparência. (ADORNO, 1983, p. 167)

Tanto a música séria quanto a música leve exerciam papéis ao mesmo tempo idênticos e diferentes. Mas Adorno percebe que essa situação de contradição aberta só poderá ser resolvida não no plano das elaborações formais da linguagem musical, e sim de uma total supressão das condições sociais que causaram e sedimentaram tal contradição:

Se as duas esferas da música se movem na unidade da sua contradição recíproca, a linha de demarcação que as separa é variável. A produção musical avançada se independentizou do consumo. O resto da música séria é submetido à lei do consumo, pelo preço de seu conteúdo. Ouve-se tal música séria como se consome uma mercadoria adquirida no mercado. Carecem totalmente de significado real as distinções entre a audição da música “clássica” oficial e da música ligeira. (ADORNO, 1983, p. 170)

---

<sup>2</sup> Entre os anos de 1942 e 1945, Adorno e Hanns Eisler (crítico de cinema) escreveram a obra *Composição para o Filme*, publicada em 1947, onde o filósofo desenvolve um estudo sobre a música feita para os filmes. A crítica se concentra na utilização da música como assessorio à película do filme, cujo foco é causar tensão no espectador em determinadas cenas, não havendo nenhum tipo de relacionamento potencial, nos termos de uma crítica dialética, entre a música e a imagem. Essa obra, mesmo sendo posterior ao texto do “Fetichismo da música...”, mostra que a escolha de Adorno pela música, para responder às teses de Benjamin, não é uma mera questão que envolva o caráter progressista dos meios de comunicação, mas algo que diz respeito aos perigos destes à obra de arte, como a música. (Película do filme não fica redundante? No jargão do cinema, película é = a filme...) Na verdade, entendo que filme seja imagem e som, e quando fiz a referência por película, quis me referir a imagem do filme, ou as fotografias que surgem na tela sem nenhuma música ou som. Mas se der a entender como uma redundância, então tirei a palavra película e só deixarei Filme

O fator polêmico que envolve as duas esferas da música é a transformação radical de ambas em mercadoria. Para explicar esse fenômeno Adorno apropria-se do conceito marxista de fetichismo da mercadoria, uma contribuição essencial para a elaboração posterior de sua crítica à indústria cultural. A utilização do conceito marxista de fetichismo compreende especificamente o âmbito das mercadorias culturais. Adorno entende esse conceito em Marx como “a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do ‘homem’” (1983, p. 172).

O processo de transformação consiste na perda de autonomia. A música, enquanto obra, é um objeto, mas como arte possuía certa determinação histórica. Ao longo desse devir histórico, a música foi se emancipando de qualquer funcionalidade. O artista era livre para criar, sem a tutela de reis ou clérigos. No capitalismo, ela passa a assumir outra função específica: ser “vendável”. Como mercadoria, a música deixa de ter um “valor de uso” para ser um mero “valor de troca” que é vendido como se fosse um “valor de uso”. Nas palavras de Adorno,

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. (ADORNO, 1983, p. 173)

Todos esses elementos que dizem respeito à transformação da música em mercadoria serão tratados novamente na *Dialética do Esclarecimento* como aporte crítico. A análise da situação social da música apontada por Adorno no texto do “Fetichismo da música...” pode ser encontrada em todos os produtos do mercado, não só na música, mas na pintura, nas artes plásticas e, por que não, na moda.

A segunda abordagem feita por Adorno no texto de 1938 diz respeito a um lado mais subjetivo da esfera cultural, da reificação do sujeito no capitalismo tardio, ou seja, a “regressão da audição”. É nessa parte que Adorno se torna mais radical contra um uso progressista dos meios de comunicação enfatizado por Benjamin. As conclusões do filósofo frankfurtiano são que “a consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintonia com a música fetichizada” (ADORNO, 1983, p. 178), mostrando assim uma perfeita correlação entre a esfera do fetichismo e a regressão da audição. Essa última representa a incapacidade de avaliação do público em geral sobre aquilo que é oferecido pelo mercado. Em várias passagens, Adorno denuncia a “distração” com que as pessoas consomem um *hit*, totalmente alheias ao produto, como se este tivesse vida própria e ordenasse sua vontade. Ele chega a citar o próprio amigo Benjamin, que enxergava um aspecto positivo para “distração” das massas:

O modo de comportamento perceptivo, através do qual se prepara o esquecer e o rápido recordar da música de massas, é a desconcentração. Se os produtos, normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si exceto certas particularidades surpreendentes, não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. 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. A observação de Walter Benjamin sobre a percepção de um filme em estado de distração também vale para a música ligeira. (ADORNO, 1983, p. 182)

Nessa citação, Adorno vê a “distração” como algo totalmente sem sentido e negativo, ao contrário de Benjamin, que acreditava em um sentido revolucionário na recepção distraída do meio reprodutivo. O filósofo critica essa tese mostrando que o efeito da desconcentração pode ser aplicado a quem aprecia um filme, ou seja, o indivíduo está sujeito aos mesmos fenômenos da regressão do ouvinte da música ligeira. Mas a preocupação adorniana também gira em torno do surgimento de um “indivíduo reificado”, que ele denomina “sujeito do jazz” (ADORNO, 1983, p. 187). Seria um sujeito sem consciência política que ao mesmo tempo cultiva um temperamento destrutivo e está apto a seguir políticos autoritários.

No texto “Sobre música popular”, de 1941, Adorno retoma algumas idéias apresentadas no texto sobre o “Fetichismo na música...”. Antes de analisar essas idéias, farei uma breve exposição do texto. O mesmo encontra-se dividido em três partes. Na primeira, o filósofo estuda a divisão da música em duas esferas, de modo semelhante ao texto sobre o “Fetichismo da música...”. Na segunda, ele analisa a estrutura do material musical, de sua apresentação, por meio do mecanismo de *plugging*, que consiste na repetição, pelos meios de comunicação, de uma canção para torná-la “um sucesso” de público, independente de suas qualidades musicais. A última parte trata de uma abordagem de cunho psicológico sobre o consumidor típico de música popular.

A primeira parte do texto, “Sobre música popular”, faz uma reflexão sobre o conceito de *standardização* da música popular. Adorno procura enterrar o mito de que a diferença entre a música “séria” ou erudita com a música de entretenimento ou popular pode ser analisada sob o aspecto de “níveis musicais”, em termos de complexidade ou simplicidade das composições. Para o filósofo, o problema é muito diferente dessa tradicional discussão. Qual nessa passagem:

A discussão anterior mostra que a diferença entre música popular e música séria pode ser fixada em termos mais precisos do que aqueles que se referem a níveis musicais como “*lowbrow* e *highbrow*”, “simples e complexo”, “ingênuo e sofisticado”. Por exemplo, a diferença entre as esferas não pode ser adequadamente expressa em termos de complexidade e simplicidade. Todas as obras do primeiro classicismo vienense são, sem exceção, ritmicamente mais simples do que arranjos rotineiros de *jazz*. (ADORNO, 1994, p. 119)

Segundo Duarte (2003, p. 35), “esse trecho esclarece um fato que é constante objeto de confusão e polêmica”. A crítica que Adorno faz à “música popular” é muitas vezes compreendida como uma crítica dirigida aos compositores e arranjadores de tais músicas, por achar que seriam incompetentes em suas criações. Todavia, o filósofo procura mostrar que, na verdade, são esses excelentes peritos em música, mas que são neutralizados e reorientados para satisfazer às funções do monopólio cultural, no sentido de que os elementos musicais devam ser *standardizados*, com detalhes atrativos, para proporcionar lucro e garantia do *status quo*. Essa *standardização* se aproxima do tema dos detalhes no texto sobre o “Fetichismo na música...” e também na discussão sobre indústria cultural na *Dialética do Esclarecimento*.

Ainda na primeira parte do texto, Adorno analisa o conceito de “pseudo-individualização” que reforça o caráter ideológico da música de massa na manutenção da realidade material. Segundo o filósofo, “concentração e controle, em nossa cultura, escondem-se em sua própria manifestação. Não camuflados, eles provocariam resistência” (ADORNO, 1994, p. 123). Por isso, é necessário que as pessoas acreditem que são indivíduos, quando na verdade não o são, para

garantir a manipulação do sistema econômico e político sobre os mesmos. O termo "pseudo-individualização" significa o correlato subjetivo da necessidade da estandardização:

O correspondente necessário da estandardização musical é a *pseudo-individuação*. Por pseudo-individuação entendemos o envolvimento da produção cultural de massas com a auréola da livre-escolha ou do mercado aberto, na base da própria estandardização. (ADORNO, 1994, p. 123)

Sem esse processo da pseudo-individuação não seria possível o controle do *plugging*, esboçado na segunda parte do texto, pois ele seria facilmente desmascarado. O *plugging*, como já mencionado antes, consiste em interesses diversos, de gravadoras a empresários que desejam promover seus produtos. Seu mecanismo incide na repetição exaustiva de um produto até que o público absorva e compre todas as mercadorias a ele relacionadas, como por exemplo, CDs, camisetas, bonés, etc. Isso mostra que o *plugging* contribui decisivamente para o sucesso da divulgação de mercadorias pois, sem o primeiro, não seria possível uma audição praticável na falta de uma maior inovação na linguagem musical:

Os ouvintes se tornam tão acostumados à repetição das mesmas coisas que reagem automaticamente. A estandardização do material requer um mecanismo de promoção vindo de fora, visto que cada coisa iguala qualquer outra numa extensão tal que a ênfase na apresentação proporcionada pela promoção precisa substituir a falta de genuína individualidade no material. (ADORNO, 1994, p. 125)

Outros elementos de promoção do *plugging* são investigados por Adorno. Destacam-se o "Glamour" na apreciação do produto e a "Fala de criança" que se caracterizaria como um elemento regressivamente infantil que se reproduz na letra e a música de uma determinada canção para garantir uma difusão como mercadoria simples e de fácil assimilação (ADORNO, 1994, p. 129). Isso serve de etapa preliminar para o último tópico do texto intitulado "Teoria do ouvinte".

Nesse último, Adorno faz a mesma análise do ouvinte de música popular apresentada no texto "Fetichismo da música...". Ele estuda a música popular veiculada nas rádios em cinco etapas: a) a vaga recordação de que já havia escutado tal música; b) identificação efetiva (essa é a música x); c) subsunção por rotulação; d) auto-reflexão no ato de reconhecer (isso me pertence); e) transferência psicológica da autoridade de reconhecimento para o objeto (essa é uma boa música) (ADORNO, 1994, p. 132).

Depois de investigar cada item, Adorno conclui, em outro tópico, que a escuta musical serve como cimento social, ou seja, a linguagem sonora acaba sendo utilizada para fazer com que as pessoas se vejam integradas. Para tanto, ele divide o ouvinte em dois tipos principais: o "ritmicamente obediente" e o tipo "emocional". O primeiro age como um verdadeiro fã ativo desse ou daquele artista, investindo toda a sua energia acompanhando os últimos lançamentos, a vida e os shows por onde seu ídolo passa. Segundo Adorno (1994, p. 138), é um indivíduo encontrado tipicamente entre os jovens. O segundo tipo é o chamado "emocional" que se assemelha a um espectador dos filmes "românticos" de Hollywood e de caráter mais introspectivo. Contudo, tanto um como outro estão fora de uma recepção crítica e ativa dos produtos culturais industrializados. Ambos são docilmente levados a não existirem mais como sujeitos.

A partir dessa crítica, o filósofo frankfurtiano formula outra teoria sobre os consumidores típicos da música popular industrializada. Tanto no texto "Sobre música Popular" como no texto

"Fetichismo da música..." esse conceito recebe o nome de *jitterbugs*, dado aos entusiastas fanáticos que se assemelham a pequenos insetos que ficam voando ao redor de lâmpadas até que não mais resistam e morram.

Entre a massa das vítimas da regressão destacam-se os tipos de que se distinguem pela pseudo-atividade e, não obstante isso, dão ainda mais realce à regressão. [...] denominam-se a si mesmos *jitterbugs*, como se quisessem ao mesmo tempo afirmar e ridicularizar a perda de sua individualidade, a sua transformação em besouros que ziguezagueiam fascinados. (ADORNO, 1983, p. 185)

A idéia central é mostrar que os *jitterbugs* são o autêntico exemplo de como o caráter de standardização da música popular se converte em um engajamento psicológico de seus consumidores, a ponto de eles se deixarem enganar. São como objetos passivos, produzidos pela indústria e que, ao mesmo tempo, reclamam respeito e também se prestam aos maiores desrespeitos, gerando uma fúria destrutiva, tanto dirigida aos críticos de seus ídolos como para esses próprios.

Todo o âmbito do fanatismo e da histeria coletiva do *jitterbug* em relação à música popular está sob o ditame da decisão voluntária carregada de rancor. O entusiasmo frenético implica ambivalência não só na medida em que está pronto a se converter em fúria real ou em humor sarcástico para com seus ídolos, mas também na efetivação dessa rancorosa decisão voluntária. (ADORNO, 1994, p. 144)

Ao mesmo tempo em que se pode fazer uma leitura da descontrolada explosão de violência dos *jitterbugs* como causadora de irreversíveis estragos, também se pode enxergar um processo de reificação conduzido pelos meios de comunicação em massa. "Para ser transformado em um inseto, o homem precisa daquela energia que eventualmente poderia efetuar a sua transformação em homem" (ADORNO, 1994, p. 146).

O texto "Sobre Música Popular" é o mais completo em termos de análise sobre o processo de produção industrial dos bens culturais que antecede a crítica apresentada na *Dialética do Esclarecimento*, onde essa mesma investigação é estendida a outras mídias como o cinema, o rádio e a televisão. Também o texto "Fetichismo da música e regressão da audição" possui fortes elementos que influenciaram no desenvolvimento teórico do conceito de indústria cultural, que será agora tratado a partir dessa relação entre os textos.

Na *Dialética do Esclarecimento*, o capítulo "A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas" pretende designar a etapa final do projeto ocidental de dominação da natureza, complementando uma crítica que já havia aparecido no primeiro capítulo "O conceito de esclarecimento" (SILVA, 1999, p. 30). Para eles, a fusão de entretenimento e indústria é resultado das antigas formas arcaicas de "esclarecimento", servindo como substituto ao "apoio" que antes era fornecido pela religião e pelas formas pré-capitalistas de relacionamento humano (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 113).

A cultura de massas é definida por Adorno e Horkheimer como uma falsa identidade entre o universal e o particular. Eles chamam atenção para isso com o tema da substituição dos "detalhes" no todo da composição musical. Na música mais radical, segundo a *Dialética*, um elemento particular se relaciona criticamente com o todo. "Emancipando-se, o detalhe torna-se rebelde e, do romantismo ao expressionismo, afirmara-se como expressão indômita, como veículo de protesto

contra a organização” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118). Na música de massas isso não acontece, pois o detalhe funciona como simples enfeite atrativo para o consumo, não possuindo nenhuma articulação dialética com a totalidade da composição. Isso fica claro nesta citação de “Sobre Música Popular”:

Em Beethoven, a posição é importante só numa relação viva entre uma totalidade concreta e suas partes concretas. Na música popular, a posição é algo absoluto. Cada detalhe é substituível; serve a sua função apenas como uma engrenagem numa máquina”. (ADORNO, 1994, p. 118)

A música mais radical possui, em sua relação dialética entre o todo e o particular, elementos que exercem uma função “crítica”, pois denunciam uma falsa relação social entre o diferente e a totalidade da organização social. A música de massas contribui para manter uma “torta” relação entre os detalhes, pois seu alvo nada mais é que o consumo e por isso, nunca poderia exercer uma função crítica. No “Fetichismo da música...”, essa preocupação é bem evidente como mostra Adorno,

Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade sintética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos. (ADORNO, 1983, p. 168)

Na *Dialética do Esclarecimento*, o desenvolvimento da indústria cultural depende desses momentos de “efeito”, de predomínio do detalhe técnico sobre a obra, que antes era tido como o “veículo da idéia” e que agora foi liquidado junto como toda a obra de arte (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Outro conceito da *Dialética* que se relaciona com os textos musicais de Adorno, expresso no conceito de *plugging*, é a idéia de uma “necessidade social dos produtos”. Os autores não se referem a uma demanda espontânea pelas mercadorias oferecidas pela indústria cultural, e sim a uma espécie de vínculo entre os indivíduos a uma esfera espiritual que os coloca em uma posição superior às meras necessidades fisiológicas. Assim, os produtos são oferecidos levando em consideração as necessidades da própria indústria e do sistema de exploração que a abriga, e não do indivíduo, ou seja, é uma necessidade fabricada mediante a repetição dos produtos pelos meios de comunicação.

Os padrões teriam resultado originariamente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 114)

O próximo ponto de encontro da *Dialética* com os textos musicais de Adorno é a apropriação do fenômeno do ouvinte treinado, que espera a realização completa de sua audição no previsível final da obra, com o conceito de esquematismo kantiano. Segundo Adorno e Horkheimer (1985, p. 117) “a função do esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, [a capacidade de – wfa], referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais”. Essa capacidade



lhe foi usurpada pela indústria cultural. Ao fazer isso, ela cria certa previsibilidade quase absoluta de seus produtos.

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118)

Um último aspecto que gostaria de ressaltar em relação à *Dialética* e os textos musicais, antes de entrar nas análises sobre as influências desta com a *Filosofia da Nova Música*, é o caráter de fetiche da mercadoria visto no texto sobre o fetichismo da música. Antes de falar sobre esse fenômeno, os autores buscam no conceito kantiano de estética como "finalidade sem fim" a definição do que seria o verdadeiro valor específico da obra de arte. Para eles, a indústria cultural inverteu esse valor específico da arte para uma finalidade de consumo, de valor de troca, destruindo qualquer possibilidade dialética entre a utilidade e inutilidade. Assim, o valor de uso foi substituído pela ostentação do valor de troca:

Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade. [...] O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor. [...] O valor de uso da arte, seu ser, é considerado um fetiche, e o fetiche, a avaliação social que é erroneamente entendida como hierarquia das obras de arte – torna-se seu único valor de uso, a única qualidade que elas desfrutam. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 148)

Nas características que envolvem a produção cultural, tanto a dialética dos detalhes, a falsa necessidade dos produtos e o fetichismo da mercadoria representam alguns dos inúmeros elementos que influenciaram Adorno e Horkheimer na redação da *Dialética do Esclarecimento*. Essas influências não só vêm dos textos musicais como vêm de outros textos em que Adorno investiga o efeito de alguns meios técnicos de reprodução, como o cinema e a televisão. Entretanto, mesmo esses textos são acrescidos de certa similaridade com o fenômeno musical. As relações entre os textos musicais de Adorno com a escrita da *Dialética* comprovam minha tese de que o filósofo empreendeu um caminho de crítica estética para chegar a uma crítica social. O marco dessa crítica social e seu correlato estético encontram-se na sua obra do final dos anos 1940, *Filosofia da Nova Música*.

A *Filosofia da Nova Música* foi publicada em 1949. As preocupações do texto giram em torno da situação da arte no "mundo administrado". Já na introdução, Adorno antecipa sobre alguns temas sobre os quais , 1994, p. 123)

irá tratar em sua obra póstuma *Teoria Estética* (1970). Entre a redação e publicação o texto da nova música foi o resultado de uma versão revista do ensaio sobre Schönberg de 1941, que, como visto anteriormente, havia causado muita admiração em Horkheimer. O ensaio sobre Stravinsky foi redigido mais tarde como complemento especial ao texto de Schönberg. O objetivo principal da obra não é colocar Schönberg e Stravinsky em uma disputa maniqueísta, mas sim mostrar que tanto um como o outro são "vítimas" de seu tempo, mesmo que Adorno ainda veja Schönberg com bons olhos e Stravinsky como um regresso em relação ao progresso musical.

Tanto Schönberg quanto Stravinsky são vistos como antípodas por Adorno, em um sentido de que o primeiro representa uma recusa em pactuar com o sistema de industrialização e comercialização da música erudita, custando o próprio isolamento do compositor e de conseqüências na própria qualidade de suas composições, e o segundo como um brilhante criador que se entrega ao sistema que Schönberg recusara, ao preço de um enfraquecimento progressivo de suas composições e na decadência de escrever trilhas sonoras para filmes de Hollywood, com qualidade inferior ao melhor de sua produção.

O procedimento diametralmente oposto de Stravinski se impõe ao exame e à interpretação, não somente por sua validade pública e oficial e seu nível de composição – já que o próprio conceito de nível não pode ser postulado de maneira dogmática e, assim como o do “gosto”, está sujeito a discussão – mas, sobretudo, porque destrói a cômoda escapatória segundo a qual se o progresso coerente da música conduz a antinomias, deve-se esperar alguma coisa da restauração do passado, da revocação autoconsciente da *ratio* musical. (ADORNO, 2004, p. 10)

Um dos indícios que revela a tese de que a *Filosofia da Nova Música* pode ser considerada como excursão à *Dialética* está no prefácio da obra, onde o próprio Adorno (2004, p. 11) sugere que “o livro está concebido como uma digressão à *Dialektik der Aufklaerung*. Tudo o que nele atesta uma perseverança, uma fé na força dispositiva da negação resoluto, deve-se à solidariedade intelectual e humana de Horkheimer”.

Além dessa comprovação clara e explícita, existem outras influências que dizem respeito aos textos sobre música dos anos 1930, principalmente no que tange às diferenças formais entre música “popular” e erudita, seus significados em termos de “autonomia humana”. Um exemplo disso é a análise das músicas tocadas nas rádios, que para Adorno não representam nenhuma inovação nos termos de um diálogo criativo e inovador com a tradição de algo “sério”. Isso cria uma dificuldade no processo de percepção auditiva do povo em relação à própria criação musical.

Não somente o ouvido do povo está tão inundado com a música ligeira que a outra música lhe chega apenas como a considerada “clássica”, oposta àquela; não somente os sons onipresentes de dança tornam tão obtusa a capacidade perceptiva que a concentração de uma audição responsável é impossível; mas a sacrossanta música tradicional se converteu, pelo caráter de sua execução e pela própria vida dos ouvintes, em algo idêntico à produção comercial em massa e nem sequer sua substância permanece sem se contaminar. (ADORNO, 2004, p. 18)

O que acontece com uma música séria, complexa como a de Schönberg, e a “dança” do momento é um efeito nivelador generalizado. Ambas coincidem no fato de não poderem ser apreciadas por motivos opostos: a música séria porque é complexa e sua capacidade de apreciação é decrescente em relação às massas; o sucesso do momento é por não haver nada a ser apreciado, é uma música que se consome em si mesma. No fato de a “substância” da música séria “não permanecer intacta”, Adorno (2004, p. 60) observa que “a violência que a música de massas exerce sobre os homens continua subsistindo, no pólo social oposto, na música que se subtrai aos homens”, ou seja, não há caminho fácil. Mesmo o compositor, que busca um desenvolvimento da linguagem musical, não está isento de alguma forma de fetichismo.

O trabalho de Schönberg, todavia, mesmo de um modo introspectivo, desde a prática da atonalidade livre ou da técnica dodecafônica, representa um entrave ao progresso da barbárie

(DUARTE, 2003, p. 108). O mesmo não se pode dizer de Stravinsky, que é associado muitas vezes, em suas obras, com um compositor propriamente grotesco dos produtos da indústria cultural, cujo problema é o declínio da subjetividade. Adorno analisa essa associação com a composição stravinskiana intitulada *Petruschka*:

[...] a categoria fundamental de *Petruschka* é o grotesco e como tal a partitura usa com frequência essa categoria como indicação para os *solí* dos instrumentos de sopro: é a categoria do particular, desfigurado, terminado. Desta maneira se manifesta graficamente a desintegração do sujeito. O grotesco é em *Petruschka* o característico. Quando se encontra um elemento subjetivo se o encontra depravado, sentimentalmente falso ou idiotizado. (ADORNO, 2004, p. 115)

Por fim, outro elemento decisivo na relação entre a *Dialética* e a *Filosofia da Nova Música* é a semelhança que Adorno (2004, p. 133) faz da música de Stravinsky e o *jazz*, este último visto pelo filósofo como uma trilha sonora típica da regressão do sujeito autônomo no mundo administrado. A música de Stravinsky identifica-se com os traços sadomasoquistas da síncope do *jazz*, além de vários elementos estilísticos de sua composição visarem a um “prazer sadomasoquista na autodissolução”. É a mesma analogia ao exemplo de Ulisses na *Odisséia*, que, obcecado em salvar sua própria vida, pede para ser amarrado ao mastro, podendo assim apreciar o canto das sereias sem correr o risco de morrer. Ele se anula enquanto sujeito, e isso o leva a uma extinção, mesmo que “ideal” de sua identidade (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p 46).

Em suma, os textos de musicais de Adorno são mais que uma etapa preliminar em relação à escrita da *Dialética do Esclarecimento*. Em ambos os momentos de construção e progresso teórico de seu pensamento, o filósofo se deixa influenciar pela situação social da música. Para uma crítica social, que representasse uma “denúncia” consistente e bem fundamentada do caminho que a humanidade traçou em seu progresso, a regressão da capacidade de ouvir dos indivíduos significa mais que uma constatação, significa que urgentes mudanças devem surgir na esfera social. O fato é que sua crítica social, presente no texto de 1947, não pode ser desvinculada de sua vivência como filósofo e músico.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. 1983. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, W. et all. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 343 p. (Coleção Os Pensadores).
- ADORNO, T. W. 1994. Sobre música popular. In: COHN, G. (org.). *Theodor Adorno: sociologia*. 2. ed. São Paulo: Ática. (Col. Grandes Cientistas Sociais).
- ADORNO, T. W. 2004. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 176 p.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. 1985. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 256 p.
- BENJAMIN, W. 1983. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. et all. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 343 p. (Coleção Os Pensadores).
- DUARTE, R. 2003. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 219 p.
- SILVA, R. C. 1999. A atualidade da crítica de Adorno à indústria cultural. *Educação e Filosofia*, v. 13, n. 25, pp. 27-42.

SILVA, R. C. *A percepção da barbárie: construção e desconstrução da teoria crítica de Max Horkheimer*. Belo Horizonte, MG. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2002, 287 f.

VALLS, A. L. M. 2002. *Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 250 p.

WIGGERSHAUS, R. 2006. *A escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 742 p.