**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

MAYSA CIARLARIELLO CUNHA RODRIGUES

**Indústria cultural em Theodor Adorno: das primeiras análises sobre a mercantilização
da cultura nos anos 1930 à formulação do conceito em 1947**

(Versão Corrigida)

**São Paulo
2015**

MAYSA CIARLARIELLO CUNHA RODRIGUES

**Indústria cultural em Theodor Adorno: das primeiras análises sobre a mercantilização da cultura nos anos 1930 à formulação do conceito em 1947
(Versão Corrigida)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Musse

**São Paulo
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R696i	<p>Rodrigues, Maysa Ciarlariello Cunha</p> <p>Indústria Cultural em Theodor Adorno: das primeiras análises sobre a mercantilização da cultura nos anos 1930 à formulação do conceito em 1947 / Maysa Ciarlariello Cunha Rodrigues ; orientador Ricardo Musse. – São Paulo, 2015.</p> <p>151 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.</p> <p>1. indústria cultural. 2. Theodor Adorno. 3. mercantilização da cultura. 4. Escola de Frankfurt. 5. Dialética do Esclarecimento. I. Musse, Ricardo, orient. II. Título.</p>
-------	---

Nome: RODRIGUES, Maysa Ciarlariello Cunha

Título: Indústria cultural em Theodor Adorno: das primeiras análises sobre a mercantilização da cultura nos anos 1930 à formulação do conceito em 1947

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Sociologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, José Luiz e Teresa Cristina, pela confiança e paciência com os caminhos múltiplos e incertos que fui escolhendo. Obrigada por todo o suporte que me proporcionaram, pois sem ele este trabalho não teria sido possível. Agradeço a meu irmão, Tércio, pela leitura e cuidado na etapa final. Agradeço às amigas Juliana Vinuto e Natalia Romanovsky, companheiras nesta jornada, nos momentos de dúvida, nas angústias, nas alegrias e desabafos. Agradeço à Olga, que nos tempos de desânimo me ajudou a me organizar e a seguir em frente.

À professora Maria Helena Oliva Augusto pela dedicação e carinho demonstrado desde os primeiros anos de minha graduação e pelo cuidado na discussão da pesquisa. Agradeço à professora Iray Carone pelo diálogo constante e pelas indicações de leitura, tão essenciais para que eu pudesse adentrar nos meandros da psicanálise. Agradeço também ao professor Ricardo Musse, que me orientou desde o projeto inicial de pesquisa que tomou forma neste trabalho.

Por fim agradeço ao Alexandre, cuja parceria é o segredo da superação de todos os desafios.

RESUMO

RODRIGUES, Maysa Ciarlariello Cunha. **Indústria cultural em Theodor Adorno: das primeiras análises sobre a cultura mercantilizada nos anos 1930 à formulação do conceito em 1947.** 2014. 151f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho tem por objetivo investigar as análises de Theodor Adorno sobre a mercantilização da cultura a partir da década de 1930, com o intuito de compreender como o conceito de indústria cultural foi sendo esboçado na obra do autor antes de ganhar sua formulação mais conhecida em *Dialética do Esclarecimento*, escrita em parceria com Max Horkheimer, publicada em 1944 em versão preliminar e em 1947, na formatação definitiva. Intenciona-se demonstrar que indústria cultural decorre de um programa de pesquisa e reflexão anterior à *Dialética do Esclarecimento*, voltado para a compreensão da articulação de aspectos econômicos com o âmbito psicológico e cultural que são sintetizados de forma singular no conceito. As reflexões de Adorno, por sua vez, representam uma apropriação particular de influências marxistas, freudianas e weberianas, bem como leituras de Walter Benjamin e de Max Horkheimer.

Palavras chave: indústria cultural, Theodor Adorno, mercantilização da cultura, Escola de Frankfurt, *Dialética do Esclarecimento*.

ABSTRACT

RODRIGUES, Maysa Ciarlariello Cunha. **Culture industry in Theodor Adorno: from the first analyzes on culture commodification in the 1930s to the formulation of the concept in 1947.** 2014. 151f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This study aimed to investigate the analysis of Theodor Adorno on the commodification of culture starting from the 1930s, in order to understand how the concept of culture industry was being sketched in the author's work before obtaining its best known formulation as published in *Dialectic of Enlightenment*, written in partnership with Max Horkheimer, in 1944 in a preliminary version and in 1947, in its final formatting. Our intention is to demonstrate that culture industry originates from a program of research and reflection prior to *Dialectic of Enlightenment*, pursuing the understanding of the articulation between economics and psychological and cultural, that are synthesized in a unique way in the concept. Adorno's reflections, in turn, represents a particular appropriation of Marxist, Freudian and Weberian influences, as well as readings of Walter Benjamin and Max Horkheimer.

Key words: culture industry, Theodor Adorno, culture commodification, Frankfurt School, *Dialectic of Enlightenment*.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO: UMA INTERPRETAÇÃO POSSÍVEL EM MEIO ÀS CAMADAS DE INDÚSTRIA CULTURAL	8
2.	1930/1934 – DA CRÍTICA À MÚSICA ERUDITA ÀS PISTAS DA MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA.....	14
2.1	Música: origem, desenvolvimento social e transformação em mercadoria	19
2.2	A música dialética dos anos 1930	24
2.2.1	<i>Primeiras reflexões sobre a reprodução musical.....</i>	<i>31</i>
2.3	Os primeiros aspectos sobre a música industrializada: produção e reprodução	32
2.4	Consumo: o ouvinte da música industrializada.....	35
2.4.1	<i>Sublimação dos desejos: a função da arte</i>	<i>36</i>
2.4.2	<i>Ideologia, inconsciente e satisfação dos desejos</i>	<i>38</i>
3.	1935/1938 – DIVERGÊNCIAS SOBRE ARTE E TÉCNICA: EMANCIPAÇÃO OU FETICHISMO	45
3.1	A arte de massas para Walter Benjamin.....	47
3.2	Produção e produtos culturais	56
3.2.1	<i>Fetichismo da mercadoria musical</i>	<i>58</i>
3.2.2	<i>A questão da imediatividade</i>	<i>61</i>
3.3	Consumo.....	66
3.3.1	<i>Regressão da audição</i>	<i>69</i>
3.3.2	<i>Arte e resistência.....</i>	<i>77</i>
4.	1938/1941 – O PROJETO DE PRINCETON: A MÚSICA DA ERA DA REPRODUTIBILIDADE RADIOFÔNICA	80
4.1	O momento da reprodução	86
4.1.1	<i>A música e o rádio.....</i>	<i>88</i>
4.1.2	<i>Considerações sobre os produtos e a produção</i>	<i>90</i>
4.1.3	<i>O diálogo com Benjamin.....</i>	<i>93</i>
4.2	Consumo: o <u>ouvinte</u> de rádio.....	94
4.2.1	<i>Do rádio ao ouvinte.....</i>	<i>96</i>
4.2.2	<i>A questão da consciência</i>	<i>97</i>
5.	INDÚSTRIA CULTURAL EM DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO.....	108
5.1	Contexto teórico de <i>Dialética do Esclarecimento</i>	111
5.1.1	<i>Esclarecimento</i>	<i>112</i>
5.1.2	<i>Abstração e a teoria do valor.....</i>	<i>116</i>
5.1.3	<i>Ciência: o esclarecimento no capitalismo</i>	<i>118</i>
5.1.4	<i>Regressão: mito e esclarecimento, civilização e barbárie.....</i>	<i>120</i>
5.1.5	<i>Resistência.....</i>	<i>124</i>
5.2	Cultura, arte e indústria	126
5.2.1	<i>Sistema articulado de capital.....</i>	<i>130</i>
5.2.2	<i>Função social da indústria cultural.....</i>	<i>133</i>
5.2.3	<i>Subjetividade</i>	<i>138</i>
	REFERÊNCIAS	148

1. INTRODUÇÃO: UMA INTERPRETAÇÃO POSSÍVEL EM MEIO ÀS CAMADAS DE INDÚSTRIA CULTURAL

A reflexão mais conhecida de Theodor Adorno sobre a transformação da cultura em mercadoria, sintetizada em 1947 pelo conceito indústria cultural e apresentada no livro escrito com Max Horkheimer, especificamente no fragmento “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” de *Dialética do Esclarecimento*, foi antecedida por uma série de trabalhos que desde os anos 1920 teorizavam sobre arte e cultura na contemporaneidade. Apesar disso, as reflexões dos anos 1920 e 1930 foram desprivilegiadas pela recepção acadêmica frente às obras adornianas dos anos posteriores, como *Dialética Negativa* (1966), *Teoria Estética* (1970)¹ e principalmente *Dialética do Esclarecimento* (1947).

Tendo em vista particularmente os primeiros aspectos da crítica cultural de Adorno, ainda na década de 1920, podemos dizer que estavam ligados à teoria musical e à filosofia, sem apresentar uma dimensão sociológica mais concreta². Já na década seguinte, é possível apontar uma guinada em direção às reflexões sobre a relação entre arte, economia e sociedade, na medida em que Adorno apresenta o objeto cultural como algo cada vez mais dependente das demandas mercadológicas. Do ponto de vista biográfico, foi na década de 1930 que Adorno aproximou-se do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, ao mesmo tempo em que se distancia da prática musical e do projeto de tornar-se músico profissional.

Diante da especificidade dos trabalhos da década de 1930 e de sua importância para a compreensão dos desenvolvimentos teóricos posteriores, elegemos como objeto de estudo a discussão do conjunto de textos sobre a temática cultural escritos por Adorno a partir dessa década, com o intuito de investigar o caminho percorrido pelo autor em sua análise sobre a mercantilização da cultura até chegar ao conceito indústria cultural, tal como apresentado em *Dialética do Esclarecimento*. Neste percurso, encontramos um conjunto de conceitos preliminares que, de diversas formas, se fazem presentes em indústria cultural.

Em nosso primeiro capítulo – “Da crítica à música erudita às pistas da mercantilização da cultura” – discutiremos textos sobre a temática cultural que foram escritos entre 1930 e 1934³. Assim como a grande maioria dos artigos estudados, estes textos versam sobre a música, objeto escolhido por Adorno como central em suas investigações. Diferentemente do

¹ *Teoria Estética* foi publicada após a morte de Adorno que ocorreu em 1969.

² Para a análise dos textos da década de 1920, conferir *Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos 1920*, de Jorge de Almeida (2007).

³ São eles “Kitsch” e “Sobre a situação social da música”, de 1932; “Despedida ao Jazz”, de 1933; “Música no plano de fundo”, “O compositor Dialético” e; “A forma do disco fonográfico”, de 1934.

que foi feito nos anos 1920, o autor envereda para a discussão da música popular que ganha cada vez mais espaço em detrimento da análise da música erudita. “Sobre a situação social da música”, de 1932, é peça chave nesta mudança, trazendo parte significativa das ideias que caracterizam a teoria de Adorno ao longo de sua obra. Uma primeira delas é apresentada a partir do conceito de mercantilização da música, cujas implicações incidem tanto nas composições quanto na recepção das mesmas. Correlato está o conceito de alienação da música do homem, pois na medida em que esta se subordina totalmente ao mercado, deixa de servir à humanidade. O conceito de valor de uso da música, cuja inspiração marxista é evidente, é outra categoria que aparece no texto de 1932, apresentando àquilo que Adorno entende como a função social da música, ou seja, enquanto um contraponto à música mercantilizada que mais tarde será definida enquanto indústria cultural. Igualmente importante neste sentido é o conceito de música dialética, apresentado em “O compositor dialético”, de 1934. A música dialética conserva sua função crítica, na medida em que resiste à mercantilização da cultura, mantendo-se fiel ao homem. Outra categoria central presente neste texto é a de racionalização musical. Notadamente tributário de Max Weber (1995), este conceito vincula o atual momento de mercantilização da música a seu surgimento na história da humanidade. Ao mesmo tempo, antecipa um importante feito teórico presente em *Dialética do Esclarecimento*: a ideia de que a cultura humana carrega em si tendências contraditórias que podem se desenvolver de forma oposta a seu sentido inicial. Finalmente, ao que diz respeito às análises da relação da música com a subjetividade humana, o texto de 1932 traz duas importantes ideias, claramente influenciadas pela leitura de Sigmund Freud: primeiro, a de que o homem possui necessidades psicológicas inconscientes que são atendidas pela música e; segundo, a de que existem satisfações substitutivas, ou seja, que a música supre certos desejos humanos de forma artificial, quando estes mesmos anseios são negados na vida real.

O segundo capítulo, “Divergências sobre arte e técnica: emancipação ou fetichismo?”, tem por objeto o embate entre Adorno e Walter Benjamin sobre o estatuto dos desenvolvimentos tecnológicos, em especial da tecnologia de reprodução. Ao mesmo tempo, a discussão entre os dois é central na elucidação da apropriação do pensamento de Marx por Adorno, cuja particularidade se fará sentir de forma categórica em *Dialética do Esclarecimento*. Discutiremos a segunda versão do famoso artigo benjaminiano de 1936, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, além de dois textos de Adorno, “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938, e “Sobre o Jazz”, de 1936, e das correspondências trocadas pelos dois autores. Os conceitos chaves desenvolvidos por Adorno

nestes textos são fetichismo na música e regressão da audição. Ambos aparecem como resposta à perspectiva de Benjamin de que a reprodutibilidade técnica traz em si um potencial revolucionário e emancipatório à situação do homem de então. Ao mesmo tempo, os conceitos representam um passo importante na articulação dos aspectos objetivos das composições de música mercantilizada e dos aspectos subjetivos correspondentes ao consumidor desses produtos culturais. Fetichismo na música adapta o conceito marxista de fetichismo no contexto dos produtos musicais, enquanto regressão da audição elucida a relação entre a música fetichizada e o seu ouvinte. Este segundo conceito, tributário de Freud, corresponde a um desenvolvimento da categoria de satisfações substitutivas, na medida em que apresenta com maior clareza a ambiguidade pela qual a música satisfaz e nega certos desejos instintivos do homem. Os dois conceitos, por sua vez, aparecerão fundidos em indústria cultural, na medida em que o último diz respeito à complexa relação entre o homem moderno e sua cultura na atualidade. Também é de suma importância nesse capítulo o conceito de pseudo-individualização, tanto no que diz respeito aos produtos quanto aos consumidores. A ideia de uma individualização falsa, que encobre a padronização dos bens culturais e a padronização das reações das pessoas reaparecerá fortemente em *Dialética*.

Em “O Projeto de Princeton: A música na era da reprodutibilidade radiofônica” realizaremos uma discussão sobre o significado da reprodução musical no contexto de sua transmissão pelo rádio. Tal reflexão foi feita por Adorno durante sua participação no chamado Projeto de Princeton, quando integrou a equipe de Paul Lazarsfeld que investigava o impacto do rádio no público norte americano. Nesse capítulo é de grande importância a ideia de que o fetichismo cultural é consequência não apenas do momento de produção das composições, mas também das etapas de distribuição e na propaganda. Nesse sentido, os textos apresentados neste capítulo⁴ antecipam uma ideia central presente em *Dialética do Esclarecimento*: a indústria cultural é um sistema complexo, coerente e articulado de diversos setores da economia. Neste momento Adorno aponta para os jornais, gravadoras e, principalmente, para as rádios. Essas empresas implicam na potencialização de tendências à mercantilização, fetichismo e alienação previamente existentes, tal como descritas desde “Sobre a situação social da música”. Além desses aspectos objetivos, o capítulo explora a ideia de irracionalidade no momento do consumo, evidenciada por pseudo-atividades diante do aparato técnico - a mais característica dentre elas é a atitude de mexer no botão do rádio,

⁴ Neste capítulo analisaremos os seguintes textos: “Teses sobre a ideia e a forma de colaboração com o Projeto de Pesquisa de Rádio de Princeton”, de 1938, “Análise de canções de sucesso”, escrito entre 1938 e 1940; “Uma crítica social da música de rádio” e “A Fisionomia do Rádio”, de 1939 e; “Hábitos de Escuta: uma análise do gosto na música leve popular” e “Sobre a música popular”, de 1941.

mesmo quando não se tem nenhum objetivo concreto. As pseudo-atividades, por sua vez, apareceriam como desenvolvimento da ideia de regressão e de satisfações substitutivas, na medida em que suprem desejos inconscientes que são negados aos homens em outras dimensões.

Finalmente, o quarto capítulo discute indústria cultural especificamente em *Dialética do Esclarecimento*, buscando demonstrar que, em boa medida, o conceito escrito em parceria com Horkheimer é inspirado nos desenvolvimentos anteriores de Adorno. A obra contextualiza o atual momento da humanidade a partir de sua história longínqua. Mostra que tanto o homem quanto os desenvolvimentos culturais humanos recentes – como a arte, a ciência e a economia – são fruto de tendências contraditórias inerentes à razão humana desde o seu surgimento. Indústria cultural aparece enquanto conceito que dá conta de dois sistemas dialeticamente relacionados: o complexo econômico-cultural originado no capitalismo monopolista e o sistema psíquico humano correspondente. Nesse sentido, sintetiza de forma brilhante dois grupos de discussões que vinham sendo trabalhadas desde 1930, abarcando tanto os aspectos objetivos da transformação da cultura em mercadoria quanto os aspectos subjetivos, ou seja, a forma como a psique atual se relaciona com essa tendência.

Indústria cultural é parte de uma ampla teoria sobre a civilização, sobre o desenvolvimento da razão, da cultura e sobre os seus desdobramentos recentes. É, portanto, indissociável e não faz sentido fora desse contexto – a despeito das apropriações reducionistas que foram feitas por uma parcela da recepção⁵. A complexidade da escrita, a multiplicidade de referências e a presença de diversos sentidos para um mesmo termo fizeram da reconstrução do conceito uma tarefa árdua⁶. Os perigos de perder-se entre as múltiplas camadas de sentidos, entre a sobreposição de temas e a riqueza de pontos de partida estiveram sempre presentes, uma vez que o conceito é estabelecido através de muitos aspectos que o desenham em uma trama multidimensional e assistemática⁷.

⁵ Segundo Rüdiger (1999, p. 7-12), a apropriação acadêmica brasileira do conceito demonstra uma situação paradoxal na qual, a partir da década de 1970, apesar de constantemente citado, o conceito de indústria cultural teria sido utilizado de forma superficial e reducionista.

⁶ Paddison (1993, p. 12-13) analisa a recepção da obra de Adorno nos Estados Unidos, apontando para visões polarizadas que, de um lado, o acusam de apresentar estilo obscuro e inconsistência metodológica e, de outro, elogiam aspectos estilísticos e a poetização presentes nos textos. Diante das críticas de obscurantista, Paddison defende Adorno ao afirmar que “seus textos são construídos de tal forma a resistirem à apropriação e a espoliação por modos de pensamento acrílicos e irreflexivos”.

⁷ Concordamos com a compreensão que Gabriel Cohn (1998) faz do conceito quando chama a atenção para a presença de uma ambiguidade típica do pensamento dialético em indústria cultural. Segundo ele, o conceito não quer dizer meramente cultura industrializada, pois apesar de uma de suas camadas remeter à produção em série capitalista, indústria também significa engano, engodo e astúcia. Cohn sublinha que o conceito não foi construído originalmente como um “artefato analítico para servir à pesquisa em algum aspecto pontual” (COHN, 1998, p. 13). Ele entende que sua função é propiciar uma discussão sobre os limites e as possibilidades da razão

Diante desta complexidade, a reflexão sobre os aspectos objetivos e subjetivos do conceito foi importante na tentativa de ordenar o emaranhado de significados e relacioná-los com a obra anterior de Adorno. Nesse sentido, trabalharemos os aspectos objetivos e subjetivos do conceito enquanto dois eixos, tanto nos textos anteriores quanto em *Dialética do Esclarecimento*. A partir desta ordenação, podemos apontar para mercantilização da cultura enquanto importante conceito preliminar do eixo objetivo. Por outro lado, satisfação substitutiva e, posteriormente, regressão da audição cumpriram a mesma função do ponto de vista dos aspectos subjetivos, ganhando em *Dialética do Esclarecimento* um novo desenvolvimento através das ideias de que a regressão da razão e a irracionalidade se apresentam enquanto tendências inerentes à humanidade.

Ao mesmo tempo, não devemos perder de vista que indústria cultural faz parte de uma teoria propositalmente ensaística e negativa, na qual a reconciliação forçada dos conceitos com o empírico e a pretensão à totalidade seriam ideológicas perante uma realidade contraditória e fragmentária⁸. Se, para a teoria de Adorno, a suposta reconciliação só se faz à custa do particular que é encoberto pelo falso universal, a tarefa de seguir determinadas linhas no novelo emaranhado que compõe o conceito só foi possível tomando certas cautelas. Nas páginas seguintes, apresentaremos uma reconstrução possível; nossa proposta foi reunir em uma mesma análise os vários movimentos das ideias que não podem ser encerradas em conceitos positivos. O momento particular das manifestações das ideias não se confunde com o denominador comum presente no conceito: a compreensão pretendida provém da dialética entre aquilo que perdura e aquilo que se transforma em cada texto, linha e palavra. Indústria cultural, mesmo dentro do fragmento que leva o nome do conceito, reúne diversas camadas de sentido que não podem ser reduzidas a um significado definitivo. Isso é igualmente válido dentro dos outros textos que compõem a obra e, principalmente, no embate com os escritos anteriores. A dialética entre o universal e o particular nas manifestações do conceito é fortalecida pelos momentos históricos nos quais os textos foram elaborados, de tal forma que tomamos o cuidado de apresentar os traços biográficos relevantes ao nosso texto no início de

em um contexto em que a racionalidade era vista como uma solução, apesar de trazer inúmeras consequências contrárias aos homens.

⁸ Segundo Paddison (1993, p. 15), uma sistematização da teoria de Adorno implica em impor uma unidade para coisas que não são similares. Os conceitos não seriam o “universal abstrato e nem o particular concreto, mas o produto da interação entre os dois que revela a relação complexa entre parte e todo”. Buck-Morss (1981, p. 128-130) também aponta para a complexidade presente nos conceitos adornianos, que apresentariam um polo estático e um polo dinâmico, de modo a impedir uma identidade completa do conceito abstrato com suas manifestações específicas. Indica também que a complexidade dos textos de Adorno tem a ver com o uso de constelações de conceitos diversos, por exemplo, quando mobiliza simultaneamente Marx e Freud. O intuito de Adorno, segundo Buck-Morss, é separar o que aparenta ser estático e justapor o que parece não ter relações, para com isso tornar visível o caráter contraditório da própria realidade (BUCK-MORSS, 1981, p. 208).

cada capítulo. Apesar disso, a relação entre os textos e os contextos não são nosso objeto de investigação. De todo modo, esperamos ter conseguido propor uma interpretação possível para os movimentos das análises de Adorno a respeito da transformação da cultura em mercadoria.

2. 1930/1934 – DA CRÍTICA À MÚSICA ERUDITA ÀS PISTAS DA MERCANTILIZAÇÃO DA CULTURA

O ponto de partida das reflexões de Theodor Adorno sobre a cultura passa necessariamente por sua relação com a música erudita ainda na sua juventude, nos anos 1920 (ALMEIDA, 2007). Nascido em Frankfurt, no ano de 1903, Adorno teve uma iniciação musical precoce, pois tanto sua mãe, Maria Barbara Calvelli-Adorno, quanto a tia, Agathe Calvelli-Adorno, eram musicistas profissionais (como cantora e pianista, respectivamente) que tinham obtido relativo sucesso (CLAUSSEN, 2008, p. 31). Em 1919, Adorno iniciou aulas de piano com o diretor do Conservatório de Frankfurt, Bernhard Sekles (CLAUSSEN, 2008, p. 102-103) e, em 1925, entusiasmado após assistir a ópera *Wozzeck*, adaptada por Alban Berg, se mudou para Viena com o intuito de tornar-se aluno do músico modernista e encaminhar-se enquanto compositor profissional.

A partir de então, aprofundou seu contato com a chamada Escola de Viena, liderada por Arnold Schoenberg e caracterizada por inovações musicais como o atonalismo e pelo desenvolvimento do método dodecafônico⁹. As aulas com Berg duraram apenas poucos meses, porém a relação entre Adorno e seu mestre se manteve, como demonstram as cartas trocadas entre os dois (ALMEIDA, 2007, p. 182). Nesse contexto, Adorno compôs uma série de obras buscando experimentar na prática as regras atonais e dodecafônicas propostas por Schoenberg. Entretanto, o seu talento enquanto compositor era questionável e ele acabou desistindo da carreira musical (BUCK-MORSS, 1981, p. 52-53; CLAUSSEN, 2008, p. 111; JAY, 1984, p. 29).

De qualquer forma, a estadia em Viena permitiu a Adorno continuar seu treinamento musical, além de entrar em contato com as ideias de Schoenberg sobre a relação entre os aspectos técnicos da música e a sociedade¹⁰. Essas reflexões, por sua vez, marcaram sua

⁹ Segundo Med (1996, p. 90), tonalidade diz respeito a um tipo de composição que rejeita a hierarquia de sons criada a partir da divisão da escala musical. O método dodecafônico, por sua vez, é uma decorrência dessa rejeição, pois tem como principal regra o uso dos doze tons da escala cromática sem a repetição de nenhuma nota até que todas sejam empregadas, de forma a não privilegiar nenhuma delas.

¹⁰ Segundo Buck-Morss (1981, p. 45), a superação da tonalidade por Schoenberg seria interpretada por Adorno como a revolução de padrões estéticos burgueses e como a expressão de que a tonalidade não era uma lei natural musical, como até então era defendido em boa parte dos círculos musicais. Em relação ao método dodecafônico, Buck-Morss (1981, p. 265) sugere, a partir de uma carta entre Adorno e Ernst Krenek, que haveria para o primeiro uma analogia entre a música de Schoenberg e a associação de homens livres, conforme compreendida por Karl Marx. Nesse sentido, a liberação dos doze tons de um único dominante conduziria a uma situação em que cada uma das notas teria a mesma importância, sem detrimento de sua identidade. Essa situação se aproximaria dos cidadãos iguais (ainda que não idênticos) na esperada sociedade sem classe. A partir disso, Buck-Morss (1981, p. 47) considera que o germe da teoria estética de Adorno repousaria, em boa medida, nas

produção teórica ao longo da década de 1920, conferindo-lhe um parâmetro sobre qual seria a função da música diante da sociedade capitalista, como buscaremos expor.

É nesse mesmo contexto que tornou-se editor da publicação musical *Anbruch*, entre 1928 e 1932, exercitando suas reflexões sobre teoria musical¹¹. Apesar de a revista versar predominantemente sobre música erudita, Adorno defende, no manifesto da publicação, a inserção de discussões sobre música popular, seja a partir dos novos meios técnicos envolvidos na atividade musical, seja pela da investigação de “[...] um grupo de músicas que foi excluído de qualquer discussão séria: a esfera inteira da ‘música leve’, do *Kitsch*, não apenas do jazz, mas também da opereta europeia, das canções de sucesso, etc.” (ADORNO, 1928, p. 601 apud ALMEIDA, 2007, p. 273).

Assim, o manifesto da revista antecipa o objeto que será estudado na década de 1930 pelo autor e que será alvo de nossas reflexões neste capítulo: paralelamente às discussões sobre a música erudita, passa a tematizar uma forma musical emergente, destinada ao consumo popular. Isso ocorreu em um contexto de discussão sobre a massificação cultural promovida pelas novas tecnologias que tomou forma nos círculos europeus na primeira metade do século XX¹².

As novidades técnicas, a possibilidade de reprodução musical, a padronização e simplificação das composições, a audição distraída vinculada à nova forma de música, e o uso de recursos antigos descontextualizados são alguns dos novos temas discutidos por Adorno na década de 1930, que se mesclam às análises mais antigas sobre a música erudita.

Paralelamente às tentativas de inserir-se no campo musical, Adorno investiu também na vida acadêmica e, aos 18 anos, ingressou na Universidade Johann Wolfgang Goethe em

concepções dialéticas presentes na música de Schoenberg, ainda que o compositor não tivesse desenvolvido filosoficamente tais reflexões.

¹¹ Ainda em Frankfurt, Adorno já contribuía com uma série de revistas sobre música, comentando óperas e concertos que ocorriam em sua cidade natal, através de artigos publicados em periódicos como *Die Musik*, *Neue Blätter für Kunst und Literatur* e *Zeitschrift für Musik*. Porém, em relação a essas participações, o posto de editor da *Anbruch* em Viena lhe proporcionava um papel muito mais central nos debates da época sobre a música. A *Anbruch*, conforme publicado no manifesto da revista escrito por Adorno em 1928, defendia abertamente o tipo de música produzido pela Escola de Schoenberg e se opunha ao neoclassicismo preconizado por Igor Stravinsky e Paul Hindemith (ALMEIDA, 2007).

¹² Francisco Rüdiger (1999, p. 51-52) defende que havia uma divergência entre os intelectuais americanos, que entendiam as novas tecnologias de comunicação com bastante entusiasmo, e os colegas europeus, que tendiam a vincular essas novidades a uma crise na cultura. Entre os europeus, os expoentes da Escola de arquitetura Bauhaus, em especial Moholy-Nagy, seriam favoráveis em relação ao tema (RÜDIGER, 1999, p. 55). Além deles, alguns intelectuais de esquerda acreditavam haver um caráter democrático nos novos meios. Dentre eles, alguns eram expoentes do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, como Siegfried Kracauer e Ernest Bloch, além de Walter Benjamin e Bertold Brecht (RÜDIGER, 1999, p. 59), como será discutido ao longo deste capítulo e no próximo. Já do lado oposto do debate, Rüdiger destaca Adorno e Horkheimer, para quem seria óbvia a relação entre os novos meios de comunicação de massa e a dominação capitalista (RÜDIGER, 1999, p. 68).

Frankfurt, obtendo, aos 21, seu doutorado em Filosofia com uma tese sobre a fenomenologia de Edmund Husserl, trabalho no qual foi orientado por Hans Cornelius. É nesse contexto, ainda no começo dos anos 1920, e por intermédio de seu orientador que Adorno conheceu Max Horkheimer¹³, fato que lhe possibilitou, anos mais tarde, uma aproximação ao Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt¹⁴.

Desde 1929, Horkheimer era professor universitário de Filosofia Social e, após a renúncia de Carl Grünberg e de um breve período sob a direção interina de Friedrich Pollock, tornou-se diretor do Instituto em julho de 1930, tomando oficialmente posse do cargo em janeiro de 1931 (JAY, 2008, p. 63). Ao assumir essa posição, Horkheimer direcionou as pesquisas da instituição para um caminho¹⁵ que, em boa medida, possibilitou o diálogo e a aproximação com as preocupações de Adorno na década de 1930. O objeto de estudo de Horkheimer era o antigo problema filosófico da articulação entre o particular e o universal, porém a partir de uma perspectiva mais atual que buscava investigar:

[...] o problema da conexão que subsiste entre a vida econômica da sociedade, o desenvolvimento psíquico dos indivíduos e as transformações que têm lugar nas esferas culturais em sentido estrito – quais não pertencem somente os assim chamados conteúdos espirituais da ciência, da arte e da religião, mas também o direito, os costumes, a moda, a opinião, publica, o

¹³ Segundo Martin Jay (2008, p. 59), o encontro ocorreu em 1922 em um seminário sobre Edmund Husserl organizado pelo, então orientador de Adorno, Hans Cornelius. Em 1922, Horkheimer concluiu seu doutorado sobre Kant também sob a orientação de Cornelius (JAY, 2008, p. 43). Já Adorno teria sido orientado pelo mesmo professor em sua dissertação sobre a Fenomenologia de Husserl (CLAUSSEN, 2008, p. 87). Em uma versão concorrente proposta por Detlev Claussen (2008, p. 81), Adorno teria sido apresentado para Horkheimer em um seminário com o psicólogo Adhémar Gelb em 1921. Segundo Susan Buck-Morss (1981, p. 37), tanto Adorno quanto Horkheimer estudaram psicologia gestáltica com Gelb.

¹⁴ O Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt foi fundado em 1923, por iniciativa de Felix Weil a partir de um aporte financeiro fornecido por seu pai, o empresário Hermann Weil, com o objetivo de criar um espaço para o estudo da teoria marxista de forma autônoma, sem vínculos ou comprometimentos partidários. Carl Grünberg foi seu primeiro diretor entre os anos de 1923 e 1929 (BUCK-MORSS, 1981, p. 38; JAY, 2008, p. 39-45).

¹⁵ Após o adocimento de Grünberg, a gestão de Horkheimer inaugurou a fase comumente denominada de materialismo interdisciplinar, compreendendo um programa interdisciplinar de pesquisas que abarcava o conjunto dos membros do Instituto, com componentes especializados em filosofia, sociologia, psicanálise e história. O termo é usado por muitos comentadores para caracterizar a fase inicial da direção de Horkheimer. Porém, sua duração varia entre as análises. Para Jürgen Habermas (1996, p. 117), a fase abarca entre os anos de 1932 e 1941. Para Rolf Wiggershaus (2002, p. 174), o programa de pesquisa interdisciplinar começa a sofrer uma reorientação a partir da segunda metade da década de 1930. Já para Seyla Benhabib (1996, p. 72), a fase do materialismo interdisciplinar diz respeito aos anos de 1932 a 1937. De todo modo, tal programa, sintetizado pelo diretor em seu discurso de posse em 24 de janeiro de 1931, defendia a união entre as ciências específicas, inclusive a partir de pesquisas empíricas, com as pretensões teóricas da filosofia. Horkheimer partia da Filosofia Social, tal como apresentada por Hegel, para definir a tarefa do Instituto enquanto uma reelaboração atual da questão que já motivava o sistema hegeliano: a relação entre a existência do particular (ou do indivíduo) e a lógica do universal (ou do supra-individual). Segundo Horkheimer (1999, p. 124), essa preocupação teria entrado em declínio na Alemanha, na metade do século XIX, sendo substituída por uma crença em um “progresso linear, promovido pela ciência positiva, pela técnica e pela indústria”. Contudo, com a evidente insuficiência da ciência positivista, a tarefa da filosofia seria articular dialeticamente as questões científicas, ou seja, do particular e do singular, com a intenção teórica dirigida ao universal, que é própria ao pensamento filosófico.

esporte, as formas de divertimento, o estilo de vida, etc. (HORKHEIMER, 1999, p. 130).

Com isso, o esforço deveria ser pela compreensão da relação entre economia, psicologia e cultura – de tal forma que parece já estar sugerido por Horkheimer, conforme buscaremos demonstrar, algo presente também nas reflexões de Adorno sobre música: nenhum destes três fatores é estático, inclusive a psique humana, cujas mediações com os fatores culturais e econômicos demandariam uma investigação mais atenta. Para dar conta dessas relações, não bastaria uma interpretação marxista superficial, centrada na ideia de que a psicologia e a cultura humana são espelhos da economia. Para essa tarefa, Horkheimer propõe o uso dos recursos empíricos e estatísticos das diversas ciências particulares, bem como a análise da situação econômica e um exame sociológico e psicológico da imprensa e da literatura (HORKHEIMER, 1999), já apontando para as ambições de uma análise da cultura tal como realizada mais tarde, inclusive por Adorno.

Em 1932, no ano seguinte à sua posse, Horkheimer deu início a publicação da revista *Zeitschrift für Sozialforschung*, que continha artigos tanto dos membros efetivos como de colaboradores mais distantes. A afinidade entre o pensamento de Adorno e o de Horkheimer garantiu ao primeiro a publicação de diversos artigos na revista, a começar por “Sobre a situação social da música”, de 1932, já no primeiro número.

A partir de 1933, após Hitler ser nomeado chanceler da Alemanha, o Instituto foi confiscado e Horkheimer transfere-o para Genebra, na Suíça. Nesse contexto, a revista passou a ser editada em Paris, até 1940. Em 1934, com receio da expansão do fascismo pela Europa, Horkheimer alterou novamente a localização do Instituto, agora da Suíça para os Estados Unidos, na cidade de Nova York. Os membros efetivos do grupo o acompanharam no exílio norte-americano, enquanto Adorno – que ainda tinha status de colaborador distante – passa a residir na Inglaterra a partir do mesmo ano.

Neste capítulo, iniciaremos nossos estudos sobre o conceito de indústria cultural a partir do exame de artigos de Adorno do começo da década de 1930¹⁶, contexto que

¹⁶ Neste capítulo discutiremos os seguintes artigos da década de 1930: “Kitsch” e “Sobre a situação social da música”, de 1932; “Despedida ao Jazz”, de 1933; “Música no plano de fundo”, “O compositor dialético” e “A forma do disco fonográfico”, estes últimos de 1934.

direcionou suas reflexões, antes focadas em aspectos mais teóricos da música erudita¹⁷, para uma perspectiva voltada para a análise da relação entre música e sociedade, buscando compreender a crescente massificação e mercantilização cultural. Conforme a proposta esboçada na introdução deste trabalho, nos guiaremos por dois eixos, a saber, os aspectos mais objetivos da produção e dos produtos culturais e a questão da subjetividade humana, a partir da recepção dos bens culturais.

Além disso, será central neste capítulo a ideia de que música erudita e música comercial¹⁸, que mais tarde será definida enquanto parte da indústria cultural, são pensadas por Adorno de forma interconectada, havendo continuidade entre as análises dos dois tipos musicais. Isso não significa, entretanto, que destinaremos um olhar específico sobre a música erudita, pois esta somente será mobilizada neste trabalho quando auxiliar-nos na compreensão da indústria cultural.

Dentre os nossos objetivos, “Sobre a situação social da música”, de 1932, é essencial para estabelecer um quadro mais amplo da análise adorniana referente à música em geral, a partir do qual as reflexões específicas sobre a indústria cultural poderão ser compreendidas posteriormente. Ficará clara a centralidade deste artigo também nos capítulos seguintes, na medida em que boa parte de suas ideias são recuperadas e desenvolvidas ao longo da década de 1930 e de 1940. Podemos sintetizar o texto de 1932 apoiando-nos em três ideias centrais: o sentido social da música a partir de suas origens pré-históricas; o significado da música erudita diante da sociedade e; finalmente, a relação da música mercantilizada com os desenvolvimentos econômicos e sociais mais atuais. Nestas três linhas se fazem presentes, por sua vez, as reflexões objetivas sobre os produtos e aquelas sobre a subjetividade humana referente ao consumo.

Percebemos neste texto que Adorno empreende esforços para sintetizar as reflexões sobre a música erudita realizadas na década anterior, em conjunto com uma nova análise que se atém à música popular comercial. Com isso, ele traça um panorama da situação da música da época a partir de um ponto de vista que mescla a análise dos procedimentos de composição das obras com o seu significado social. Nesse mesmo artigo, contrariando a crítica comum que opõe música erudita a música popular e que confere superioridade à primeira¹⁹, Adorno

¹⁷ Para uma análise dos artigos dos anos 1920, ver Almeida (2007).

¹⁸ Diante da falta de um conceito que abarque o novo objeto musical estudado por Adorno e que somente em 1947 será chamado de indústria cultural, ao longo deste trabalho, faremos uso de termos como música comercial, música mercantilizada, música popular, música leve, música industrializada acompanhando, sempre que possível, os movimentos realizados por Adorno ao longo dos textos.

¹⁹ Rüdiger (1999, p. 108) afirma que “Os críticos das abordagens frankfurtianas tornaram corrente o juízo de que ela se baseia em uma concepção elitista da cultura e alimenta preconceitos em relação às formas de arte

discute o vínculo entre tipos musicais diferentes equacionando as chamadas música séria e música leve, respectivamente, como duas metades de um mesmo conjunto, cujas características fundamentais são a alienação da música do homem, a perda do caráter autoconsciente da música e, conseqüentemente, a sua crescente subordinação ao mercado:

De uma perspectiva social, a atividade musical, a produção e o consumo atuais podem ser drasticamente divididas entre aqueles que reconhecem incondicionalmente o seu caráter de mercadoria e, recusando qualquer intervenção dialética, se orienta conforme as demandas do mercado, e aqueles que, a princípio, não aceitam as demandas do mercado (ADORNO, 2002a, p. 395, tradução nossa).

Nesse sentido, a própria divisão entre música séria e música leve, bastante corrente naquele período para distinguir a música erudita da música popular (tal como o jazz da opereta, respectivamente), advém, para Adorno, de uma perspectiva burguesa equivocada que distorce o critério pelo qual os dois grupos deveriam ser compreendidos. Assim, todas as formas musicais deveriam ser pensadas a partir da alienação, de forma a refletir-se o quanto cada uma delas subordina-se ao mercado e, conseqüentemente, afasta-se do homem. A dita música séria poderia se ajustar às demandas do mercado tanto quanto a música leve, na medida em que este rótulo lhe confere um status de distinção que aumenta o seu valor no mercado. A perspectiva de análise adorniana é, portanto, atentar à forma como cada composição responde ao imperativo social mercadológico e, conseqüentemente, à como os trabalhos musicais abdicam ou tem a chance de, em alguma medida, manter seu caráter crítico (ADORNO, 2002a, p. 395). Este ponto de partida será importante não apenas para a compreensão das proposições deste artigo de 1932, como também para o estudo de uma série de outros textos que o seguirão. A ideia de que a subordinação total ao mercado implica na impossibilidade da música satisfazer às necessidades do homem será melhor compreendida em *Dialética do Esclarecimento*. Sendo o mercado também uma criação humana, a sua contraposição ao homem será contextualizada a partir da ideia de que a humanidade carrega em si, desde seus primórdios, tendências contraditórias que podem prejudicar a si própria. Por ora, esta ideia ainda não está desenvolvida no texto.

2.1 Música: origem, desenvolvimento social e transformação em mercadoria

tecnológicas. Para eles, Adorno opõe de maneira preconceituosa e mecânica, a “forma alta” e a “forma baixa” (popular) da cultura, considerando a primeira mais valiosa do que a segunda [...]”. Para exemplificar esse posicionamento, Rüdiger recupera Jesus Martin-Barbero (1987, p. 54 apud Rüdiger, 1999, p. 109), para quem a crítica à indústria cultural seria “um aristocracismo cultural que se nega a aceitar uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte”.

A centralidade de “Sobre a situação social da música”²⁰ pode ser atribuída ao fato de, simultaneamente, sintetizar as reflexões de Adorno sobre a música erudita, realizadas na década anterior, e articulá-las às novas preocupações sobre a música comercial. Além disso, foi o primeiro artigo do autor publicado na revista do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, editada durante o período em que Horkheimer foi diretor. Apesar de Adorno ter passado a integrar oficialmente o Instituto apenas em 1938, este artigo aponta para similaridades entre as preocupações da instituição, sob a direção de Horkheimer, e as suas, conforme já sugerido.

Em seu intuito sintético, Adorno categoriza os principais expoentes da composição da época a partir do critério da consistência da obra e de sua vinculação autoconsciente, ou seja, reflexiva e crítica, com o contexto social. Atréados a essa síntese, trabalha dois outros temas: em primeiro lugar, analisa o surgimento de um tipo de música cuja característica principal é a subordinação ao mercado e, depois, realiza uma contextualização da situação musical contemporânea a partir do desenvolvimento longínquo da própria música e da civilização.

No que diz respeito à segunda questão, Adorno propõe uma narrativa lógica – para além de uma sequência cronológica ou precisa da origem social da música – sobre o desenvolvimento paralelo e dialeticamente relacionado da música e da civilização. Neste sentido, antecipa algumas reflexões de *Dialética do Esclarecimento*, como procuraremos mostrar no último capítulo deste trabalho. Sua tese central é de que, nos primórdios, a humanidade ainda não racionalizada não conhecia a música ou a arte; existiam apenas sonoridades efêmeras, como o barulho dos animais, da floresta e do próprio homem. Com o passar do tempo, a tendência da humanidade para aquilo que Adorno chama de racionalização – ideia ainda não desenvolvida neste momento, cuja compreensão se dará apenas em *Dialética do Esclarecimento* – transformou essas sonoridades em arte, a partir da possibilidade de manipulação que se deu através de um longo processo, pelo qual, a humanidade teria conquistado o poder de se expressar e de sublimar alguns de seus impulsos mais primitivos através da música (ADORNO, 2002a, p. 392-393).

Apesar da conotação freudiana do conceito de sublimação (algo que será discutido adiante), a influência marxista se faz igualmente presente, já no artigo de 1932: a expressão e a sublimação dos impulsos da humanidade seriam o próprio valor de uso da música. Trata-se

²⁰ “Sobre a situação social da música”, escrito em 1932, contém duas partes que foram publicadas separadamente. A primeira enfoca a questão da produção musical contemporânea e a segunda, aspectos relativos à reprodução e ao consumo musical.

de uma função imediata da música, à disposição de cada ser humano diretamente. Nesse sentido, torna-se visível a forma pela qual Adorno incorporou a teoria do valor marxista²¹, aplicando-a a objetos simbólicos ou culturais, conforme a possibilidade deixada por Marx²².

Em um segundo momento do texto, Adorno parte da ideia de contradição para interpretar o desenvolvimento posterior do processo de racionalização da sociedade. A racionalização enquanto movimento seria essencialmente contraditória, trazendo em suas origens as mais variadas tendências e possibilidades. O mesmo movimento social contraditório de racionalização que permitiu ao homem dispor dos sons em forma de música teria culminado, na sociedade capitalista, no surgimento da forma de mercadoria musical - de tal maneira que o seu valor de uso passaria a ser subordinado ao valor de troca, sendo este determinado pelo mercado. Ao longo deste processo, ao transformar-se em mercadoria, a música não mais serviria às necessidades diretas dos homens:

Através da total absorção de tanto a produção musical quanto do consumo pelo processo capitalista, a alienação da música ao homem se tornou completa. Esse processo envolveu, é claro, a objetificação e a racionalização da música, sua separação da simples imediatez do uso que, em outro momento a definiu enquanto arte e garantiu a sua permanência em contraste com sua definição em termos de sons meramente efêmeros. Ao mesmo tempo, foi esse processo que investiu a música com o poder de atingir a sublimação dos impulsos e a convincente e necessária expressão da humanidade (ADORNO, 2002a, p. 391-392, tradução nossa).

A objetificação e a racionalização seriam, portanto, consequências do desenvolvimento da sociedade na qual a música emergiu e, conforme apresentado no mesmo texto, não poderiam ser revertidas internamente pela música. Para Adorno, isso não seria possível sem a superação da divisão social do trabalho, remetendo-se a outra categoria marxista²³. Nesse sentido, Adorno parece sugerir que a contradição no processo de

²¹ No primeiro livro de *O Capital*, Marx (2008, p. 57-63) descreve um movimento no qual os objetos úteis aos homens, ou seja, que satisfazem às suas necessidades (sejam eles materiais ou imateriais), são transmutados na sociedade capitalista. Nessa transmutação surge a mercadoria, cindida em dois fatores – o valor de uso e o valor de troca. O primeiro se refere à utilidade imediata, sendo o objeto simplesmente retirado da natureza ou elaborado pelo trabalho humano. Com o aparecimento do segundo fator (o valor de troca), o valor de uso passa a ser predominantemente um suporte para este. Isso se dá por de um processo que tem o seu início na troca de espécies diferentes de valor de uso, porém estes passam a ser produzidos de antemão para a troca.

²² Gillian Rose (1978, p. 27), afirma que há uma lacuna na teoria do valor de Marx, na medida em que poderia ter derivado mais formas sociais específicas do capitalismo a partir deste modelo, em especial do conceito de fetichismo da mercadoria. Segundo ela (ROSE, 1978, p. 35), os esforços de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Georg Lukács buscariam adentrar a ideia de fetichismo derivando outras formas a partir dela.

²³ Em *A Ideologia Alemã* (2007, p. 29-39), Marx e Engels defendem a ideia de que com a divisão social do trabalho entre material e espiritual passa a existir a possibilidade da consciência se divorciar da prática concreta e fazer representações discrepantes em relação à realidade, sendo este o conceito de ideologia. Seria, portanto, essa divisão do trabalho que teria permitido a dominação do homem pelo o homem a partir da distribuição desigual

racionalização da sociedade e da arte teria tido início na cisão entre o trabalho material e o trabalho espiritual. Já neste texto, fica claro, portanto, que a teoria marxista da divisão social do trabalho como fonte do fetichismo da mercadoria é central no pensamento de Adorno, na medida em que é aplicada a produtos simbólicos. Assim, ainda no começo da década de 1930, Adorno demonstrou que sua apropriação de Marx é seletiva, no sentido de apoiar-se sobretudo nas reflexões pré-capitalistas, de cunho antropológico, em detrimento de focar a discussão sobre a luta de classes e sobre a aposta na revolução social – algo que ficará ainda mais acentuado no final da década de 1940 com *Dialética do Esclarecimento*.

Música e sociedade, atravessadas pela mesma racionalização contraditória cujo desenvolvimento desembocou na alienação da música do homem, protagonizam uma relação complexa. Apesar da música atual ser fruto de contradições longínquas que se intensificaram na sociedade contemporânea, contradições estas que começaram a partir do momento em que se deu a divisão social do trabalho e se alargaram até a situação atual de desenvolvimento mais recente do capitalismo em sua forma monopolista, a música não seria totalmente determinada pela sociedade. A contradição na qual música e sociedade dialeticamente estariam imersas e da qual, ao mesmo tempo emergiram, abriria certo espaço para que a música oferecesse uma forma de resistência a essa mesma configuração social, através da expressão desta contradição a partir de seu próprio material. O fato das diversas formas musicais abrirem mão da possibilidade de resistência ou se esforçarem neste caminho será um dos principais critérios de Adorno para criticar a música contemporânea, como será discutido mais a diante.

Além da evidente apropriação de aspectos do pensamento marxista, faz-se notar, no artigo de 1932 um tributo a Max Weber, que duas décadas antes²⁴ tinha pensado no processo de racionalização do material musical e dos instrumentos musicais na modernidade ocidental²⁵. Não cabe aqui recompor as discussões weberianas do ponto de vista da tecnologia

dos produtos do trabalho e da propriedade privada. Ela também abre a possibilidade para o fetichismo da mercadoria, no qual, a partir de uma compreensão distorcida, as relações sociais são entendidas enquanto relações entre coisas e, estas, por sua vez, passam a exercer um poder sobre aqueles que a produziram.

²⁴ Conforme apresentado em introdução de Leopoldo Waizbort para a edição de 1995 de *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, de Weber, o livro teria sido escrito por volta de 1911 em Heidelberg, segundo afirmaria sua esposa, Marianne Weber.

²⁵ Para Weber (1995, p. 53-56), tal processo estaria inserido na discussão sobre a racionalização e o desencantamento de mundo, na medida em que diz respeito à autonomização entre as esferas e ao surgimento da legalidade própria à esfera artística e musical. Segundo este pensamento, o surgimento da autonomia da música acompanha a perda da unidade primordial do mundo, a partir do aparecimento de esferas independentes umas das outras. No início, arte (ou música) e religião eram aspectos indissociáveis, estando a música subordinada a fins mágicos. A racionalização da música ocidental – e o consequente surgimento da tonalidade – deu-se a partir de uma ordenação harmônica, ou seja, a partir de uma divisão aritmética dos intervalos que precisou lidar com um resto indivisível, a chamada coma pitagórica. Tal ordenamento teria sido possível com o surgimento do

musical em detalhe, porém vale apontar que, assim como Weber, Adorno entendia que o material musical é o local onde a racionalização da música incide. Por material musical ambos entendem os intervalos, suas divisões e, conseqüentemente, a organização dos sistemas musicais, além da notação musical (WEBER, 1995, p. 53-56, 119-123 e 129-135). Portanto, trata-se de uma dimensão mais técnica e teórica da música que dialogaria com as transformações sociais. O que é significativo do ponto de vista sociológico é que, em ambos os autores, a racionalização da música está relacionada com a racionalização da própria sociedade. Porém, o significado do processo não é idêntico, havendo diferentes nuances em relação à concepção de racionalização nos dois autores. Dentre as várias diferenças que podem ser apontadas²⁶, vale enfatizar que Adorno vincula a moderna racionalização musical – que culmina para ele no sistema tonal, com o surgimento do artifício do temperamento – ao capitalismo tardio, a partir de sua incorporação ao mercado, relação que não se faz presente no pensamento de Weber, ao menos no contexto da análise musical.

Em relação às transformações mais recentes da música, Adorno realiza também uma análise cronológica. Até o século XIX, certos aspectos pré-capitalistas ainda se faziam presentes na sociedade, havendo relativo equilíbrio entre uma produção individual de música que mantinha sua característica de valor de uso e um contexto social em que o uso direto da música pelo homem já estava ameaçado. Essa convivência seria dada pela existência de ilhas de produção musical independente, dentro da esfera doméstica, em contrapartida à produção musical determinada pelo capital privado no nível social mais amplo. Essa forma de relação musical seria a última oportunidade de imediatez oferecida pela música (ADORNO,

temperamento, por volta de 1700, ou seja, de um artifício musical que permite a transponibilidade das notas a partir do acréscimo de novas divisões à escala normal (WEBER, 1995, p. 129-135). Outros fatores importantes para o surgimento da moderna tonalidade, amplamente vinculada à divisão harmônica dos intervalos, seria o aparecimento da notação musical que permitiu maior reflexão sobre o sistema sonoro, implicando em proibições e normas que visavam à regulação da dissonância. Apesar de não apontar exatamente quando o processo teria começado, a racionalização musical teria tido início apenas quando a música tornou-se independente das demandas religiosas e passou a ter uma legalidade baseada puramente em critérios estéticos. A partir deste momento inaugural, o processo de racionalização, que teria se projetado especificamente no material musical, teria levado à moderna escala tonal presente no Ocidente (WEBER, 1995, p. 119-123).

²⁶ Uma discussão sobre os conceitos de racionalização e de racionalização da música em Adorno e Weber demandaria um novo trabalho, fugindo do escopo do atual. Em linhas gerais, podemos dizer que, para Weber, o processo de racionalização musical teria início apenas quando a esfera da música se autonomiza em relação à esfera religiosa, sendo o sistema tonal ocidental o mais alto desenvolvimento desta racionalização. Já Adorno propõe que a tendência à racionalização seria algo inerente à humanidade desde seus primórdios, além de corresponder, justamente, ao fator que teria transformado as sonoridades efêmeras em algo que o homem pôde passar a dispor para a sua expressão, ou seja, a música. Como outro referencial para essa questão, podemos pensar que aquilo que é identificado por Weber enquanto racionalização é equacionado pelo marxismo enquanto a expansão da forma mercadoria. Especificamente no caso de Adorno, como veremos adiante, a ideia de abstração é anterior a forma mercadoria e ao momento em que esta surge, o que torna essa perspectiva mais complexa.

2002a, p. 291). Com o surgimento do capitalismo monopolista²⁷, porém, os resquícios de uma situação pré-capitalista teriam sido aniquilados, de tal forma que toda a produção musical doméstica passaria a ser totalmente assimilada pelos monopólios:

As ilhas de “produção musical” pré-capitalistas – como aquelas que o século dezenove ainda podia tolerar – foram banidas: as técnicas do rádio e do filme sonoro, nas mãos de poderosos monopólios e com controle ilimitado sobre a máquina de propaganda capitalista, tomaram posse de até mesmo a mais íntima célula de práticas musicais da produção doméstica da música (ADORNO, 2002a, p. 391, tradução nossa).

Assim, estaríamos na era de intensificação da racionalização musical, com a plena transformação da música em mercadoria a partir da cooptação pelos grandes monopólios privados. Além de incidir sobre a produção musical, conforme discutido, o processo de racionalização e a consequente mercantilização da música teria consequências na esfera da reprodução da música e de seu consumo, como será abordado.

2.2 A música dialética dos anos 1930

Apesar de não fazer parte da proposta deste trabalho discutir as análises de Adorno sobre a música erudita, algumas reflexões merecem ser tecidas, tendo em vista que aquilo que foi posteriormente chamado de indústria cultural ganha maior compreensão quando comparado a tais análises. Não é nossa intenção analisar os textos da década de 1920, quando a música erudita dominava a produção teórica do autor, nem tampouco estudar os textos de 1930 que versavam exclusivamente sobre aquele tipo de música, de tal forma que nos apoiaremos no artigo de 1932 e em outro mais especializado²⁸.

A mobilização dessa temática servirá exclusivamente para discutir a questão de que, se, no capitalismo monopolista, a música – e a arte como um todo – é amplamente assimilada

²⁷ Apesar de Adorno não definir capitalismo monopolista neste momento, o termo fazia parte do debate da época sobre a concentração de capital nas mãos de poucas empresas e conglomerados empresariais e, consequentemente, a proletarianização dos pequenos empresários que existiam no período anterior (capitalismo concorrencial).

²⁸ Mobilizaremos o artigo “O compositor dialético”, escrito em 1934, na medida em que acreditamos que nele Adorno aponta para a música moderna de Arnold Schoenberg como uma espécie de antítese às produções da indústria cultural. Nesse sentido, a compreensão do conceito pode ser auxiliada pela apresentação de seu oposto. Enquanto indústria cultural remete à completa subordinação da música ao mercado, a música dialética, tal como praticada por Schoenberg, seria a maior possibilidade de resistência ao status quo detectada por Adorno durante sua produção da década de 1930. No entanto, o aprofundamento da discussão da obra de Schoenberg (bem como as inflexões posteriores que realiza na apreciação do compositor) ou das reflexões de Adorno sobre a música erudita em geral demandariam um estudo sobre técnica e teoria musical que não nos propomos realizar. Nesse sentido, apenas apresentaremos algumas questões técnicas essenciais, e somente na medida em que forem mobilizadas posteriormente no contexto da música comercial, evitando uma discussão mais prolongada.

pelo mercado e transforma-se em mercadoria, subordinando seu valor de uso ao seu valor de troca, qual é o espaço de liberdade que lhe resta frente à situação social? É certo para Adorno que a alienação da música não pode ser corrigida internamente a ela própria, uma vez que é fruto do desenvolvimento social e que o que precisa ser corrigido é a própria sociedade. Diante disso, haveria possibilidade da música influenciar alguma mudança social?

A partir dessa questão, Adorno estabelece uma série de parâmetros para uma possível efetividade da música que, pelo menos nesses textos, serão vinculados exclusivamente à música erudita. Nessas análises²⁹, tais parâmetros são encontrados de forma difusa porém, em um esforço de sistematização, podemos destacar os seguintes: a possibilidade da música estar subordinada à consciência humana; a expressão da situação social contraditória também a partir do material musical e; a busca por invalidar certas categorias ideológicas burguesas.

A começar pela relação consciente entre o compositor e sua música, a ideia é que, para apresentar os problemas sociais dentro das possibilidades do material musical, o autor precisaria compreender as leis formais desse mesmo material através de um amplo domínio da técnica musical. Segundo Adorno (1985), a apreensão consciente da técnica por parte do compositor revela o caráter histórico e, portanto, mutável do material musical. Defende que tanto o sujeito musical (o compositor) quanto o objeto (o material musical) são produtos históricos reciprocamente engendrados a partir de uma relação dialética. De forma análoga ao artigo de 1932, Adorno afirma em 1934 que ao longo do desenvolvimento da música, a partir do momento em que o material musical adquiriu sua independência através do processo de racionalização, a música não teria sido totalmente dominada, de forma consciente, pelo homem:

[...] o rigor estrito, ou seja, o rigor completo da técnica, em última instância, se demonstra como a liberdade do homem para dispor de sua música: de uma música que em outro tempo começou miticamente, que logo se suavizou até se converter em reconciliação, que enfrentou a ele como forma e que, por fim, lhe pertence graças a um modo de se comportar que toma posse da música na medida em que ele mesmo pertence inteiramente à música (ADORNO, 1985, p. 54, tradução nossa).

A liberdade do homem para dispor de sua música, a partir do domínio consciente do compositor em relação ao material musical, alcançou seu ápice nos trabalhos de Arnold Schoenberg, os quais Adorno nomeia de música dialética. Seu comportamento diante da tecnologia musical é dialético porque, em suas composições, a contradição existente entre

²⁹ “A situação social da música”, de 1932 e “O compositor dialético”, de 1934, ambos de Adorno.

rigor – ou seja, domínio da técnica musical – e liberdade – ou seja, capacidade para escolher conscientemente os desenvolvimentos da música justamente pelo conhecimento das leis materiais – não é resolvida facilmente através do acréscimo de soluções inconsistentes com a estrutura daquela música particular (ADORNO, 1985, p. 51-52). A contradição entre escolhas individuais (ou subjetivas) e demandas do material – que, apesar de historicamente engendradas, possuem uma objetividade em relação ao compositor – seria a energia produtiva na obra de Schoenberg. Essa objetividade exterior que a música oferece corresponde à própria força da realidade social que se faz presente no material musical (ADORNO, 1985, p. 51-55). Nesse sentido, este material seria herdado dos movimentos artísticos anteriores, de tal forma que o compositor não poderia escapar do legado passado em suas escolhas presentes, ao mesmo tempo em que deve comportar-se de forma ativa e consciente diante de tais heranças.

Sendo assim, Adorno entende que Schoenberg não apresenta nem uma postura de arbitrariedade subjetiva de alguém destituído de vínculos com a realidade social e desconhecedor desta mesma realidade, nem a atitude de um artesão cego que produz a partir de cálculos, sem intervir com sua própria vontade (ADORNO, 1985, p. 51). Diante do material, o artista tem a incumbência de desvelar enigmas, nos quais ele deve solucionar questões técnicas para poder imprimir a sua vontade de forma coerente. A partir do domínio preciso da técnica musical, o artista passa a compreender os desafios que o material está lhe proporcionando, bem como a forma como poderá resolvê-los de maneira consciente e racional.

Como já sugerido, não desejamos nos deter em questões especificamente técnicas. Porém, é preciso apresentar uma delas, tendo em vista que esta será recorrente nas análises sobre a música mercantilizada: uma música tecnicamente coerente deve ser elaborada de forma que nenhuma parte possa ser usada de forma descontextualizada em relação a sua estrutura, impedindo que a atenção do todo musical seja deslocada para algum aspecto particular³⁰. A música construída a partir deste parâmetro seria livre das ilusões e das arbitrariedades sedutoras presentes na música mercantilizada, conforme Adorno aponta em suas análises posteriores. O autor entende que a chamada música dodecafônica, tal como desenvolvida por Schoenberg, supera essas arbitrariedades, tornando-se expressão consciente do compositor e ganhando a possibilidade de transformar a realidade da qual é, ao mesmo

³⁰ Do ponto de vista da técnica musical, isso significaria evitar os ornamentos. Além disso, outra importante discussão técnica, segundo Adorno, diz respeito à preponderância de um som sobre o outro na estrutura harmônica melódica das composições, que deve ser eliminada. Diante dessas duas questões, a resposta de Schoenberg teria sido o desenvolvimento da técnica dodecafônica que elimina simultaneamente os ornamentos e as simetrias e que possui como regra principal a proibição do uso repetido de cada um dos doze tons da escala cromática até que todos já tenham sido empregados (ADORNO, 1985, p. 52).

tempo, produto e autora. Trata-se de uma música dotada, portanto, de força crítica e de resistência diante da realidade supostamente externa a ela. Isso resulta no surgimento de uma música elaborada a partir de um cálculo preciso que articula as exigências do material musical e a vontade consciente do compositor. Nas palavras de Adorno:

Depois de Schoenberg, a história da música não terá um destino fatal, mas estará subordinada à consciência humana. Subordinada não a um jogo matemático de números, a um jogo estranho ao objeto, com afirmam aqueles que quiseram retroceder a data de nascimento da técnica dodecafônica até o período pitagórico, mas sim de tal forma que cada uma das regras de cálculo dessa técnica deve sua existência unicamente às exigências tecnológicas do ouvido alerta e da fantasia exata. Subordinada a uma consciência que modifica a si mesma na medida em que a realidade a qual ela se sabe dependente se modifica e a qual ela, por sua vez, intervém (ADORNO, 1985, p. 54-55, tradução nossa).

Como contraexemplo de composições que eliminam ornamentos e simetrias burguesas, mas ainda no campo da música erudita, Adorno toma parte no debate corrente em sua época, defendendo Schoenberg frente a música de Igor Stravinsky³¹. Em linhas gerais, entende que as composições de Stravinsky fazem uso de elementos musicais arbitrários e inconsistentes com o todo musical, o que implica a impossibilidade de inteligibilidade racional daquilo que foi construído e em um tipo de música ideológica³².

A respeito da relação entre a música e o ouvinte, a intenção de uma música com o objetivo de auxiliar a transformação social é que ela possa ser compreendida conscientemente por quem a ouve. Isso, para Adorno, obviamente só poderia ser realizado a partir de um material musical racional e inteligível, portanto, livre de arbitrariedades sedutoras. Essa complicada relação será mais bem analisada posteriormente no contexto da música comercial. Em relação à audição da música erudita, quando esta alcança a sua função dialética – como no caso de Schoenberg – é possível afirmar que esta questão é equacionada a partir da ideia de que a consciência dos ouvintes apresenta forte resistência à música construída com padrões racionais pelo compositor. Paradoxalmente, mesmo que a capacidade de atingir a consciência

³¹ Segundo Almeida (2007, p. 211), o antagonismo entre Schoenberg e Stravinsky na década de 1920 era público.

³² Para Adorno, a obra de Stravinsky, assim como de outros integrantes do movimento “neoclassicista”, teria como característica principal o descompasso entre o seu material musical e a forma objetiva da sociedade contemporânea, ao utilizar formas estilísticas do passado, incompatíveis com as demandas objetivas do material musical atual. Tal uso buscaria unir os indivíduos isolados da atualidade a partir de supostas formas naturais que, por sua naturalidade, poderiam supostamente ser recuperadas no presente. Para Adorno, tratar-se-ia de um uso ideológico e ilusório das formas do passado, na medida em que a comunidade a qual essas formas se referiam, não mais existiria. Por outro lado, os neoclassicistas ignorariam que essas formas não podem ser reconstruídas dentro de uma sociedade e de um material musical totalmente transformados. Assim, esse tipo de construção seria exemplar enquanto inconsistência dos elementos isolados diante da estrutura do todo musical, bem como de uma elaboração musical ideológica (ADORNO, 2002a, p. 403).

da audiência seja função social da arte, tal consciência estaria incapacitada de compreender tanto a realidade social quanto a musical. Sobre a música na qual os princípios de construção são racionais e transparentes e que, portanto, tem condições de atingir a sua função dialética com precisão, Adorno afirma:

Dentro da sociedade atual, tal música encontra uma resistência veemente que supera a resistência contra toda música de uso e música comunal [Gebrauchs- und Gemeinschaftsmusik], não importando o quanto literal ou política seja a sua inclinação. Todavia, a resistência parece indicar que a função dialética desta música já é perceptível na prática, até mesmo se apenas enquanto uma força negativa, enquanto destruição (ADORNO, 2002a, p. 394-395, tradução nossa).

Com uma resistência ainda maior do público do que a enfrentada pelas chamadas músicas de protesto político direto, a música autoconsciente ou dialética de Schoenberg atinge a subjetividade do ouvinte de uma forma indireta: não ocorreria uma apreensão consciente das obras, mas uma percepção de incômodo que elas proporcionam, justamente por serem incompatíveis com a consciência atual do ouvinte. Isto, para Adorno, já evidencia certa efetividade desta música. A percepção de uma força destrutiva corresponde, assim, a única forma pela qual a consciência da época poderia entrar em relação com a música dialética. A partir disso, Adorno afirma haver uma tendência da consciência do consumidor em buscar proteger-se da possibilidade de uma apreensão consciente da música, procurando um tipo seguro de produção musical – ideia que será bastante explorada no que diz respeito à música mercantilizada.

Ainda sobre a relação entre a música e os ouvintes, a música comunal e militante, representada por Paul Hindemith e por Hanns Eisler, este último precursor dos corais proletários na Alemanha, aparece como contraexemplo das potencialidades da música atingir a consciência dos indivíduos³³ (ADORNO, 2002a, p. 396-397, 406-407). Para Adorno, este grupo incorreria em dois erros: o descuido com a consistência do material musical e o abandono da difícil tentativa de a música ser inteligivelmente compreendida a partir de uma apreensão racional por parte do público. Ao pressupor que a consciência de classe do proletariado seria natural, esse tipo de música ignora o fato de que tal consciência está comprometida pelo processo de racionalização da cultura. Assim, além de assumir uma noção irreal de comunidade – algo que Adorno diagnostica também no neoclassicismo – este tipo de

³³ O conceito de indivíduo é bastante complexo na obra de Adorno, bem como nos trabalhos de Horkheimer. Iremos realizar esta discussão no último capítulo da dissertação, no contexto das considerações tecidas em *Dialética do Esclarecimento*. Por enquanto, preferimos não precisar o conceito, mobilizando-o a partir de seu aparecimento nos textos.

música visa estabelecer a imediatividade internamente, à custa do domínio consistente e consciente do material musical pelo compositor. Através de uma mensagem facilitada e de um imediatismo ilusório, procura alcançar os ouvintes abrindo mão do choque destrutivo apresentado pela música verdadeiramente dialética (ADORNO, 2002a, p. 397, 406-411).

Em relação à possibilidade de expressar a situação social, característica que para Adorno é essencial para toda forma de música que se pretenda artística e que vise contribuir para a transformação social, isso se daria justamente a partir do domínio autoconsciente do material musical:

[...] aqui e agora a música não é capaz de fazer qualquer outra coisa senão retratar, dentro de sua própria estrutura, as antinomias que são também responsáveis por seu próprio isolamento. A música será melhor quanto mais profundamente ela for capaz de expressar – dentro das antinomias de sua própria linguagem formal – a exigência por condições sociais e de clamar por mudanças dentro da linguagem codificada do sofrimento (ADORNO, 2002a, p. 393, tradução nossa).

Schoenberg realizaria isso através da presença do susto e de elementos assimilados como desarmônicos pelos ouvintes. Tendo em vista que tais elementos existem na realidade social, sua presença na música teria como consequência evitar o encobrimento ideológico das antinomias sociais, representando estas mesmas antinomias a partir do material musical.

Finalmente, em relação à faculdade da música de invalidar categorias burguesas, Adorno aponta para alguns conceitos supostamente ideológicos presentes nela e na análise musical de sua época. Um desses conceitos é a ideia de que o sujeito das composições é uma personalidade criativa que se expressa através de um mundo de sentimentos privados e de introversão e, portanto, não passível de compreensão racional (ADORNO, 2002a, p. 394). Em oposição a essa perspectiva, Adorno advoga por princípios transparentes e racionais de construção musical que possibilitem a sua cognição.

Além disso, ataca duas categorias que considera fruto da ideologia burguesa: como já sugerido, os conceitos de música séria e de música leve ocultariam os reais critérios pelos quais todos os tipos musicais deveriam ser analisados, a saber, o grau em que cada composição se ajusta às demandas do mercado e, conseqüentemente, recusa às possibilidades de intervenção dialética e se aparta do homem. É partir desses critérios que Adorno analisa as composições de seu tempo (ADORNO, 2002a, p. 395). A música moderna exemplificada por Schoenberg, o neoclassicismo defendido por Stravinsky, a música de uso vinculada a Hindemith e Eisler e, a música surrealista relacionada a Kurt Weill e Bertold Brecht seriam

quatro tipos musicais que, ao menos em princípio, não se subordinam ao mercado (ADORNO, 2002a, p. 395-397). Porém, de acordo com uma análise mais detida, nem todas elas realizam necessariamente uma intervenção dialética, no sentido de serem racionalmente compreensíveis pelos ouvintes. Na verdade, conforme discutido anteriormente, apenas as composições de Schoenberg e de seus discípulos se aproximariam da função dialética tal como compreendida por Adorno.

Porém, mesmo que essas composições logrem invalidar as categorias burguesas discutidas ou que consigam desempenhar sua função dialética, isso não significará que sejam livres das vinculações de classe, mantendo-se dependente do processo de produção musical burguês. Dessa forma, reitera-se que mesmo aqueles tipos de música que buscam atender aos critérios de efetividade propostos por Adorno (a relação com a consciência do compositor e do público, sempre a partir do material musical; a expressão da situação social contraditória; e a invalidação das categorias burguesas) encontrariam uma série de obstáculos para superar a alienação da música, uma vez que esta tem a ver com a situação social (ADORNO, 2002a, p. 394).

Nesse sentido, em resposta à pergunta sobre a relação entre música e mudança social, o espaço de ação que resta à música é o de expressar os problemas sociais incomodando a audiência a partir de um choque à sua consciência que, por sua vez, é realizado pelo material musical e que deve ser capaz de superar o conforto ideológico e ilusório no qual repousa a música burguesa. Tal espaço de ação articula os aspectos musicais internos, a vontade subjetiva do compositor, a consciência reificada da audiência e as constrições sociais externas, tudo isso a partir de uma relação dialética entre essas várias instâncias, que não são completamente estanques, mas que condicionam umas às outras reciprocamente.

A partir dessa discussão, nota-se que a função da música e da arte, inicialmente proposta por Adorno – expressar e sublimar os impulsos da humanidade (ADORNO, 2002a, p. 392) – ganha novos sentidos na contemporaneidade. Em primeiro lugar, diante de uma sociedade que tem como principal problema o fetichismo da mercadoria, a principal tarefa da música é superar o seu próprio fetichismo para expressá-lo a partir de seu material musical. Como outra face desta mesma questão, a música tem o difícil papel de ser compreendida pela consciência reificada do ouvinte atual, acostumado com modelos estéticos ideologicamente harmoniosos. De qualquer forma, diante de tantas ressalvas, a relação efetiva entre música e arte e mudança social, bem como a questão de qual sujeito social seria capaz de superar o

fetichismo e atingir a criticidade necessária, aparece em Adorno muito mais como uma chance remota do que uma possibilidade concreta³⁴.

Finalmente, é importante enfatizar que, enquanto parte da produção musical erudita nos anos 1930, a música dialética é usada por Adorno enquanto contraponto direto à música da indústria cultural, como fica evidente não apenas no texto de 1932, mas ao longo de toda sua análise que faz da arte comercial até *Dialética do Esclarecimento*, pois, apesar de repleta de limitações, essa música é a única capaz de alguma possibilidade de intervir socialmente, na medida em que não está totalmente subordinada ao *status quo*. Nesse sentido, a compreensão do conceito “indústria cultural” ao longo dos textos adornianos não pode perder de vista a música dialética enquanto seu oposto, ou seja, enquanto única possibilidade de resistência a uma situação social marcada pela mercantilização, pelo fetichismo dos bens culturais e pela irracionalidade.

2.2.1 Primeiras reflexões sobre a reprodução musical

Além da relação do artista com o material no momento da produção das obras, Adorno analisa os aspectos envolvidos na reprodução musical pelos intérpretes, assim como a mudança da relação destes com o material ao longo do tempo³⁵. Essa reflexão é importante, pois apresenta a apreensão de Adorno sobre a questão da reprodução no contexto musical anteriormente às discussões de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica no âmbito das artes visuais.

Em linhas gerais, já em “Sobre a situação social da música”, Adorno afirmava que, da mesma forma que o material musical disponível para a produção é histórico, a condição para reprodução deste mesmo material pelo intérprete possui a característica de mutabilidade ao longo do tempo. Assim, até o século XVIII haveria uma liberdade em relação ao artista que reproduz determinada composição, de tal forma que o texto musical era apenas um roteiro codificado que não significava uma compreensão inequívoca, permitindo eventuais mudanças de significado na obra. A liberdade se dava em termos da temporalidade e da dinâmica, que eram apenas ocasionalmente definidos no texto.

³⁴ Em uma posição similar à nossa, Buck-Morss (1981, p. 100-101, tradução nossa) afirma: “O núcleo da questão é que a formulação de Adorno sobre a mediação entre práxis intelectual e práxis política seguiu sendo vaga e abstrata, sem explicação sobre o meio social que pudesse servir para conduzir essa mediação, uma vez rechaçado o papel do partido”. Além disso, adverte para o fato de que, na perspectiva de Adorno, apenas uma pequena elite cultural teria a possibilidade de escapar da dominação burguesa. Paralelamente, Frederic Jameson (1997, p. 173), em *O Marxismo Tardio*, afirma que dentro do pensamento de Adorno, a arte seria um luxo e um privilégio de classes.

³⁵ Para a análise sobre a reprodução musical, ver Adorno (2002a, p. 411-416).

Já no século XIX, houve diminuição na autonomia do artista diante das composições; este tem que escolher entre uma realização estrita do texto ou um atendimento às demandas do público enquanto mercado. Entretanto, mesmo esse espaço relativo foi aniquilado a partir da transição do capitalismo concorrencial para o capitalismo monopolista, pois, na música contemporânea, o texto seria definido em todas as notas, até as mais sutis nuances de tempo, impedindo qualquer liberdade na reprodução. No contexto da música comercial, a tendência à falta de liberdade reprodutiva será levada ao extremo a partir do surgimento de meios técnicos de reprodução, como iremos discutir ainda neste capítulo.

2.3 Os primeiros aspectos sobre a música industrializada: produção e reprodução

Conforme já sugerido, Adorno entende a chamada música leve a partir de um mesmo *continuum* que intensifica a alienação presente em boa parte das composições eruditas, através da totalização de características previamente existentes, a exemplo da tonalidade, dos ornamentos sedutores e da simetria, já encontradas na música não diretamente comercial. Além deste tipo de música abrir mão de qualquer resistência às demandas do mercado, uma característica forte sua é o fato de assimilar os elementos mais simples da música erudita:

Junto com a arte e a canção comercial, a literatura para refrãos masculinos e o jazz sofisticado, ela se estende pela vida musical sem interrupção, assimilando de cima tudo o que é possível [...] (ADORNO, 2002a, p. 425, tradução nossa).

Em consequência dessa nova forma de música totalmente desvinculada dos compromissos da arte e amplamente subordinada à mercantilização, uma série de novas características passa a se fazer visível. Uma primeira delas – o surgimento de uma tecnologia destinada à reprodução musical – ganha grande destaque nas reflexões de Adorno, inclusive tornando-se alvo de discórdia com Walter Benjamin na segunda metade da década de 1930. Em compasso com a tendência da perda da liberdade reprodutiva na música erudita e com a crescente racionalização da música e da sociedade, surgem inovações tecnológicas no campo dos instrumentos de produção e reprodução musicais que tornaram possível a imitação da obra original de forma muito mais precisa do que aquela realizada pelos intérpretes humanos. Ao mesmo tempo, boa parte do trabalho musical humano é substituída por máquinas (ADORNO, 2002a, p. 415).

Tais inovações permitiriam uma emancipação das produções em relação à vontade de seus autores, inclusive diminuindo a necessidade de pessoas produzirem e reproduzirem a música, conferindo a autonomia necessária para que as composições se definam como mercadorias:

Com a perfeição dos meios técnicos para a proposta de reduzir a força de trabalho e com o desenvolvimento progressivo da música independente em termos de uma unidade de mercadoria sujeita à troca como unidades abstratas, elas finalmente se divorciaram totalmente da sociedade [...] (ADORNO, 2002a, p. 414-415, tradução nossa).

Um exemplar dessa tendência de substituição da arte humana por produtos que emergem a partir de novas tecnologias é o disco fonográfico. Conforme Adorno discute em texto de 1934 – “A forma do disco fonográfico” – o disco faz parte de um contexto inicial de mutações tecnológicas na esfera da música que, por sua vez, permitiu uma crescente reificação dos produtos musicais. Ao lado do disco estariam outras invenções, como o piano mecânico, o gramofone e a fotografia (no que diz respeito à arte visual). Sobre o disco, Adorno afirma:

Talvez enquanto a primeira invenção artística tecnológica, ele já deriva de uma era que cinicamente sabe da dominância das coisas sobre as pessoas através da emancipação da tecnologia das necessidades humanas e através da apresentação de uma realização cujo significado não é primariamente humano; mas ao contrário, a necessidade é inicialmente produzida pela propaganda, uma vez que a coisa já existe e está girando em sua própria órbita (ADORNO, 1990, p. 56, tradução nossa).

Antes de tudo, o disco seria o primeiro meio de apresentação musical que pode ser possuído enquanto uma coisa e que está perfeitamente adequado a esse status, graças ao seu tamanho diminuto. Enquanto substituto artístico, amplamente consumível, o disco transmuta uma série de características da arte genuína a partir das possibilidades tecnológicas. Uma primeira delas diz respeito ao surgimento de uma nova abordagem do tempo e do espaço, na qual a música passa a se desvincular do momento e do local em que de fato acontece. Paralelamente, o disco seria algo como uma fotografia acústica da música ao vivo, na qual um modelo bidimensional da realidade pode ser multiplicado sem limites e deslocado espacial e temporalmente, ganhando a prerrogativa de poder ser negociado no mercado (ADORNO, 1990, p. 57-58). Entretanto, a possibilidade de realização de tal fotografia acústica implica na perda daquilo que Adorno chama de uma terceira dimensão da música – algo que parece

antecipar a noção de aura de Walter Benjamin, que será apresentada no próximo capítulo. Outra característica, também análoga à fotografia, seria o seu poder de armazenar lembranças que, se não fosse pelo disco, seriam descartadas. Finalmente, o disco apresenta como atributo a mudança na relação entre a música e a escrita musical; se anteriormente havia uma tendência à notação musical que se impunha às composições, agora a música gravada torna-se a própria escrita, uma vez que deixa de haver qualquer espaço para mudanças reprodutivas a partir do testemunho da gravação (ADORNO, 1990, p. 58-59).

A característica da facilidade de consumo encontrada na música gravada em disco – a partir da desvinculação temporal e espacial e pela portabilidade deste novo meio – também se faz presente, em outro sentido, no jazz, ainda que em performances ao vivo. No caso do jazz, conforme aponta Adorno em um primeiro artigo sobre o tema, de 1933 – “Despedida ao Jazz” – é o simplismo desse tipo musical que o torna facilmente consumível:

O jazz era a Gebrauchsmusik [música de uso] da alta burguesia do período pós-guerra. Duas coisas em conjunto garantiram seu sucesso. Em primeiro lugar, o jazz era avaliado pelo consumo imediato, ele registrou o desenvolvimento da música de arte apenas em um reflexo atrofiado, geralmente o das harmonias impressionistas. Ele sempre se manteve dançante, até mesmo para pessoas “não musicais”, graças ao ritmo básico, sempre marcado pelo bumbo, mesmo onde as audaciosas cadências da música quente – síncope em princípio, e a alegria florescente trazida pelos ritmos triplos inserido na métrica de quatro batidas – parecem perder todos os vínculos com a educação e com os costumes. Nada era difícil de entender, ao parecerem alienados do consumo, os produtos fabris eram igualmente fáceis de serem usados (ADORNO, 2002b, p. 497, tradução nossa).

Percebemos também que a relação entre música ao vivo e música reproduzida mecanicamente é de complementariedade, na medida em que os dois tipos fazem parte da tendência à mercantilização da cultura. No caso do jazz, o empobrecimento na construção das músicas é apontado por Adorno a partir de características técnicas que contrariam os parâmetros da música artística, a saber, o combate aos ornamentos e às simetrias, na medida em que estes falsificam a coerência interna das obras, conforme discutido no artigo de 1934³⁶ sobre Schoenberg. No caminho oposto, o jazz tomava empréstimo de formas da música erudita e da música folclórica simplificando-as e descontextualizando-as: por um lado falsifica e suaviza aspectos da antiga música negra autêntica e, por outro, furta temas de Beethoven e de Wagner para utilizá-los de forma arbitrária (ADORNO, 2002b, 496-497). No que diz respeito à presença de certa dissonância no jazz, Adorno afirma que esta nunca é

³⁶ “O compositor dialético”.

levada às últimas consequências, mantendo-se inofensiva, incompleta, enquanto mero ornamento que não compromete a harmonia ideológica do todo musical. Assim, a aparente variedade de constructos rítmicos encontrados neste estilo não corresponderia a mais do que poucas formas estereotipadas e padronizadas; apenas enfeites em uma arquitetura métrica convencional que não engendrariam maiores consequências e que poderiam ser removidas sem comprometer o todo:

Se alguém quisesse levar a síncope e os impulsos rítmicos da improvisação às suas conclusões lógicas, então a velha simetria seria quebrada, mas, junto com ela, também a estrutura tonal harmônica, como de fato acontece nos experimentos com o jazz realizados por Stravinsky. Mas, caso isso ocorresse, o jazz teria perdido a sua característica de consumo e de fácil compreensão, se tornando música de arte (ADORNO, 2002b, p. 498-499, tradução nossa)

Além do jazz, em mais um artigo de 1934 (ADORNO, 2002c, p. 506-510), Adorno chama atenção para as características técnicas da música tocada em cafés e em ambientes similares, a qual nomeia de música de plano de fundo e que também considera fortemente empobrecida. Alerta que nesses estabelecimentos predominam os arranjos e os *pot-pourris* que substituem as canções originais. O surgimento deste tipo de musical seria consequência da retirada da música do reino da imediatez da vida humana, quando a música ainda se relacionava com o homem. Com o acirramento da racionalização social, qualquer relacionamento do homem com a música encontraria lugar apenas em três contextos: nas derradeiras ilhas de música doméstica; em locais em que o acesso à música é vendido (como operas e concertos) e; nos cafés e similares, nos quais o seu preço é embutido na conta dos produtos vendidos, porém à custa de uma mutação que a empobrece. O preço a se pagar é o fato de que a música não é ouvida conscientemente por mais ninguém: ela simplesmente acompanha a conversa, o flerte e até mesmo a leitura de jornal dos clientes. Essa forma de música que torna desnecessária uma audição atenta é compatível com a situação subjetiva dos ouvintes, uma vez que, como já mencionado, estes se protegem de uma audição consciente dos sons desagradáveis, relacionando-se apenas de forma inconsciente com uma música que de outra maneira seria intolerável:

Como no café, no final das contas, as melodias vagueiam como fantasmas, as pessoas precisam não temer qualquer interferência vindas delas, não importando o quanto presentes elas forem. Elas são consideradas a partir da memória inconsciente dos ouvintes, não introduzidos a eles. Quanto maior o êxtase, mais perfeita será a calma emocional dos ouvintes sobre os quais as músicas flutuam (ADORNO, 2002c, p. 509, tradução nossa).

2.4 Consumo: o ouvinte da música mercantilizada

Dentre os três aspectos discutidos no item anterior, vinculados a uma nova forma de música que estava emergindo nas décadas de 1920 e 1930 – tecnologias de produção e reprodução musical, simplificação e arbitrariedade na técnica musical das composições e o surgimento de uma forma distraída de audição compatível com a música emergente – Adorno confere atenção especial a este último, empreendendo uma interpretação sobre o estado da subjetividade dos homens que vivem no período do surgimento da música mercantilizada. Nesse sentido, textos discutidos até aqui retratam a apreensão de alguns conceitos de Sigmund Freud por Adorno que, em meados dos anos 1920, iniciou a leitura da obra do fundador da psicanálise, estudo este que culminou no trabalho orientado por Hans Cornelius (JAY, 1984, p. 245).

Já na reflexão weberiana sobre os fundamentos racionais musicais, estava presente a ideia de que o processo de racionalização da música ocidental - que a partir de uma ordenação harmônica possibilitada pelo surgimento do temperamento teria conduzido ao sistema tonal – passou a condicionar as possibilidades da audição a partir da harmonia³⁷. Para além desta ideia de condicionamento da audição adiantada por Weber, em Adorno há também uma concepção mais geral sobre o aparato psíquico humano, a partir do reconhecimento de que existem tanto componentes estáticos quanto aspectos socialmente modificáveis na formação da psique (ADORNO, 2002a, p. 392-393). Em decorrência disto, o uso de conceitos freudianos por Adorno sempre esteve articulado à questão das transformações sociais, como discutiremos adiante.

Nossa hipótese é de que essas reflexões sobre a subjetividade ganham sua melhor formatação no texto de 1938, “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Entretanto, já no texto de 1932 sobre a situação social musical, diversos conceitos freudianos se fazem presentes, de tal forma que a apropriação da teoria psicanalítica por Adorno no contexto da recepção artística ganha uma primeira formulação. Nesse sentido, destacaremos alguns conceitos como sublimação, impulsos instintivos, libido, inconsciente, satisfações

³⁷ Em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, Weber (1995, p. 126) afirma: “Uma música não racionalizada harmonicamente é essencialmente mais livre em seu movimento melódico, e um ouvido que não interprete de imediato harmonicamente – como o nosso – em virtude de sua educação, inclusive todo o intervalo nascido de uma necessidade de expressão puramente melódica, pode não somente tomar gosto por intervalos não ordenáveis harmonicamente, como também se acostumar amplamente ao seu gozo.”

substitutivas e regressão, que serão essenciais para compreensão da obra posterior de Adorno, passando pelo texto de 1938 e por *Dialética do Esclarecimento*, inclusive.

2.4.1 Sublimação dos desejos: função da arte

Uma primeira questão a ser analisada é a presença do conceito freudiano de sublimação no artigo de Adorno de 1932 (ADORNO, 2002a, p. 392-393). Conforme proposto, Adorno mescla a categoria de Freud à outra marxista: sublimar e expressar os impulsos da humanidade é o valor de uso da música; algo possibilitado pela mesma racionalização que transformou a música em mero valor de troca. Desta maneira, opera uma modificação no conceito freudiano na medida em que questiona quais seriam as implicações da transformação da arte em mercadoria na capacidade do homem de sublimar os seus impulsos. De outro modo, questiona sobre a forma de canalização dos próprios impulsos do homem no momento em que a música foi alienada dele.

Para compreender essas indagações torna-se necessário, portanto, retornar ao conceito freudiano. O ponto de partida da teoria de Freud³⁸ é que há um descompasso entre o homem e o mundo, na medida em que o primeiro é norteado pelo princípio do prazer, ou seja, maximizar as alegrias e evitar as tristezas. Este, por sua vez, é incompatível com os sofrimentos oriundos tanto da natureza quanto do próprio corpo humano e das relações sociais (FREUD, 2011, p. 31). Em relação ao sofrimento que é fruto das relações sociais, Freud defende que o passo cultural decisivo seria a substituição do poder do indivíduo pelo poder da coletividade. A partir desta substituição, as pessoas passariam a ter a satisfação de seus instintos limitada em nome de estarem protegidas em relação aos instintos de agressão das outras.

De todo modo, a partir dessa situação desfavorável ao indivíduo, a sublimação é um tipo de mecanismo (dentre outros apresentados por Freud) que resta ao homem para lidar com a dor. Simultaneamente, é o passo necessário para que cada um abra mão de sua satisfação instintiva em nome da segurança coletiva (FREUD, 2011, p. 56-58). Sublimar corresponde, em linhas gerais, a realizar um deslocamento da libido, ou seja, dos impulsos instintivos, com o intuito de conferir maior flexibilidade ao aparelho psíquico e lidar melhor com as

³⁸ Esta teoria pode ser encontrada em diversos momentos da obra de Freud, destacaremos *O Mal Estar da Civilização*, originalmente publicado em 1930, na qual a formulação encontra-se sistematizada.

frustrações dos desejos³⁹. A partir disso, fica claro que o mecanismo de sublimação é, para Freud, muito importante no bem estar psíquico dos indivíduos⁴⁰. Recuperando esta proposição, ao atribuir à música o poder de sublimar os desejos dos homens, Adorno confere a esta forma artística um papel importantíssimo na administração da libido humana ao mesmo tempo em que demonstra concordar com a proposição freudiana de que há um mal-estar que o homem precisa lidar. No entanto, ao introduzir a ideia marxista de preponderância do valor de troca pelo valor de uso na música, Adorno indica que está avaliando este mal-estar a partir de uma perspectiva diferente da freudiana. Sua resposta cabal virá em *Dialética do Esclarecimento*. No entanto, já neste texto de 1932 existem pistas de que o descompasso entre homem e civilização é fruto das tendências contraditórias inerentes à racionalização: a mesma racionalização que transformou os sons efêmeros em música e deu ao homem esta ferramenta para se expressar e sublimar seus instintos, retirou essa prerrogativa da humanidade no momento em que a música transformou-se em mercadoria. Nesse sentido, a teoria do valor de Marx entra na perspectiva de Adorno como explicação para a etapa atual da humanidade e de sua música.

2.4.2 Ideologia, inconsciente e satisfação do desejo

Ainda em “Sobre a situação social da música”, Adorno apresenta a proposição, que atribui a Nietzsche, de que haveria na vida musical burguesa uma correlação entre satisfação de necessidades psicológicas e ocultamento ideológico, mediados pela existência do inconsciente:

Quando Nietzsche condenou a “intoxicação” que a música produz como uma intoxicação improdutiva, incapaz de ser ativa, como impura e perigosa, ele

³⁹ Segundo Freud (2011, p. 244), o deslocamento dos desejos tem a ver com “um certo tipo de modificação da meta e mudança de objetos em que nossos valores sociais entram em consideração”, de tal forma que parece se fazer presente um critério de valor no qual os impulsos instintivos seriam mais baixos do que as metas e objetos que levam os aspectos sociais em consideração. Em outro momento de *O Mal Estar da Civilização*, Freud (2011, p. 59-60) afirma que “[...] a sublimação do instinto é um traço bastante saliente da evolução cultural, ela torna possível que atividades psíquicas mais elevadas, científicas, artísticas, ideológicas tenham papel tão significativo na vida civilizada.”

⁴⁰ Acreditamos que é possível realizar a crítica de que a compreensão freudiana de sublimação demonstra certo grau de arbitrariedade, no sentido em que o sublime é aquilo que a própria cultura valoriza enquanto tal. Nesse mesmo sentido, concordamos com Laplanche e Pontalis (1998, p. 495), quando afirmam que “[...] do ponto de vista descritivo, as formulações freudianas a respeito da sublimação nunca foram levadas muito longe. O campo das atividades sublimadas está mal delimitado: por exemplo, deverá incluir-se nele o conjunto do trabalho de pensamento ou apenas certas formas de criação intelectual? O fato de as atividades sublimadas serem, numa determinada cultura, objeto de uma valorização social especial deverá ser considerado uma característica primordial da sublimação? Ou esta englobará também o conjunto das chamadas atividades adaptativas (trabalho, ócio, etc.)?”

corretamente reconheceu a relação entre a satisfação de necessidades e o ocultamento ideológico – a lei básica da prática musical burguesa – e, além disso, identificou o inconsciente enquanto mediador dessa relação (ADORNO, 2002a, p. 422, tradução nossa).

Esse trecho evidencia a forma como Adorno irá tecer suas considerações sobre o papel da música atual na subjetividade humana, apoiado na ideia freudiana de inconsciente⁴¹ e de satisfação de necessidades psicológicas que, por sua vez, aparece nas noções de Freud através do conceito de libido⁴² e de satisfações substitutivas⁴³. Em linhas gerais, conforme buscaremos demonstrar, Adorno entende que a música tem um poder sobre o homem na

⁴¹ Definir amplamente a concepção freudiana de inconsciente demandaria um esforço que ultrapassa a proposta desta dissertação, principalmente porque há várias nuances e inflexões no conceito ao longo da obra. Para os nossos objetivos, apoiamo-nos na ideia freudiana de que o indivíduo não é uma estrutura coesa, indivisível ou permanente, tal como proposto em *O Mal Estar na Civilização*, de 1930 e em *A Dissecção da Personalidade Psíquica*, de 1933. Na obra de 1933, o autor propõe a existência de três instâncias psíquicas, bem como os estados consciente e inconsciente. Uma primeira instância, o Id, já existente nos bebês, seria incapaz de se diferenciar do ambiente que a cerca, se configurando como “um caos, um caldeirão de excitações fervilhantes” (FREUD, 2011, p. 215). É a instância instintiva, pautada na busca pelo prazer e independente do pensamento racional ou dos imperativos morais. Já o Eu (ou Ego) é uma parte modificada do Id, funcionando enquanto instância intermediária entre o Id e a realidade, dando contornos à energia oriunda do primeiro a partir do reconhecimento da realidade externa (FREUD, 2011, p. 217-218). Uma terceira é denominada como Super-eu (ou Super-ego) e surge a partir da resolução do Complexo de Édipo, incorporando as regras sociais através da figura do pai, passando a vigiar os desejos e comportamentos dos indivíduos (FREUD, 2011, p. 202). Em linhas gerais, diante do desejo que o menino apresenta por seu primeiro cuidador (normalmente, a mãe), fica evidente a agressividade incomensurável deste diante da figura paterna. Esta agressividade, por sua vez, passa a ser reprimida pelo medo de ser castrado pelo pai, de tal forma que a destruição anteriormente direcionada para fora é acolhida pelo próprio indivíduo a partir do surgimento do Super-eu (FREUD, 2011, p. 202). Uma vez descritos os três âmbitos psíquicos, podemos dizer que o inconsciente é, para Freud, formado pelo Id, tendo como conteúdo os aspectos reprimidos pela instância de controle e vigilância (o Super-eu). Diante das demandas do Id, da vigilância do Super-eu e das dificuldades da realidade externa, o Eu seria a instância intermediária, predominantemente consciente, que visa harmonizar as exigências (FREUD, 2011, p. 220). A partir desta teoria sobre a coexistência de instâncias e estados psíquicos, Freud abre caminho para uma perspectiva que torna complexa a ideia de um indivíduo que não possa ser dividido ou que possua uma cognição absoluta sobre si mesmo. Nesse sentido, defende a existência de tendências contraditórias dentro dos seres (FREUD, 2011, p. 20-21).

⁴² A libido, segundo Freud, é um dos dois instintos humanos primordiais, sendo tudo aquilo que se refere ao desejo; o que socialmente foi nomeado “amor”. No entanto, em sua concepção, toda a forma de libido teria origem em um impulso sexual, podendo se converter em algo dessexualizado (o amor fraternal) apenas parcial e secundariamente. Em *O Mal Estar da Civilização*, Freud (2011) defende que a libido é a força primordial dos homens, mantendo-os unidos em sociedade. Ainda que a união esteja em conflito com o impulso de destruição – o segundo instinto humano primordial – torna-se viável quando a agressividade é introjetada no próprio indivíduo a partir da resolução do complexo de Édipo. Em outro momento, Freud reflete a questão da libido a partir do desenvolvimento de instintos parciais, relativos a diferentes locais do corpo (zonas erógenas) nos quais se obtém satisfação nas diversas etapas do desenvolvimento psíquico. Os órgãos genitais diriam respeito à última fase de um processo que se inicia na fase oral, seguida pela fase anal e, por fim, pela genital (FREUD, 2011, p. 245 e 246).

⁴³ Em linhas gerais, podemos dizer que a ideia freudiana de satisfações substitutivas (termo que aparece como gratificações substitutivas, dependendo da tradução) é um desdobramento da proposição de que existem fortes frustrações nos desejos humanos a partir das limitações imprimidas pela vida em sociedade, de tal forma que a economia libidinal na psique individual pode ficar comprometida, criando fortes distúrbios aos seres (FREUD, 2011, p. 60). A partir disto, é possível que surjam, nos homens, formas alternativas de satisfação para os desejos sexuais não realizados que, na verdade, seriam sintomas de uma situação psicológica neurótica, ou seja, desfavorável do ponto de vista psicanalítico. Tais sintomas, segundo Freud, podem afetar comunidades culturais inteiras, evidenciando as implicações mais extremas do embate entre indivíduo e sociedade (FREUD, 2011, p. 113).

medida em que acessa níveis inconscientes de seu ser – portanto, que ele próprio não consegue controlar – através da satisfação de desejos ocultos. Assim, é comum aos dois autores a concepção de que há uma vida mental independente da autopercepção do ser que, ao mesmo tempo em que não pode ser facilmente acessada do ponto de vista racional, exerce uma série de influências das quais, muitas vezes, o homem não poderá se defender.

Adorno pensa a questão da consciência a partir de uma perspectiva que vincula os aspectos psicológicos com influências sociais, de tal maneira que, para sua compreensão, tanto a psicologia quanto a teoria social precisam ser acionadas. Ao se remeter ao conceito de ocultamento ideológico, foge do léxico freudiano adentrando-se em uma perspectiva mais social e aproximando-se do ponto de vista marxista. Articulando os dois autores, considera que a disjunção entre a natureza e a história, presente no pensamento burguês, precisa ser equacionada por um método que busque investigar os vínculos entre os aspectos psicológicos naturais – logo, estáticos – e aqueles históricos – portanto, mutáveis. Dessa maneira, fica sugerido que o próprio aparelho psíquico humano é passível de mudanças a partir do desenvolvimento da sociedade⁴⁴:

A interpretação social da música leve e, no fim das contas, de toda a música se vê diante de uma questão central: qual método deverá ser usado para evitar a presunção metodológica da ambiguidade entre a natureza estática – nos componentes dos impulsos – e na qualidade dinâmica da história – em sua função social. Se a música, conforme se fez até o presente, quiser escapar do esquematismo da psicologia individual; se o mais elementar de seus efeitos pressupõe uma condição social concreta a qual ela oferece uma indicação tendenciosa, e se a natureza não aparece na música senão como imagens históricas, então o caráter material da música pode oferecer uma indicação de que o materialismo dialético talvez não responda a “questão” sobre a relação entre a natureza e a história, mas pode, sim, contribuir com a eliminação dessa questão tanto na teoria quanto na prática (ADORNO, 2002a, p. 432-433, tradução nossa).

Tendo em vista os condicionamentos sociais da audição, conforme já discutido, Adorno defende que há resistência da consciência atual diante de formas de música que não

⁴⁴ Segundo Buck-Morss (1981, p. 123), tanto o conceito adorniano de história quanto o seu conceito de cultura teriam um polo dinâmico e um polo estático. Por conta disso, haveria um esforço de Adorno em apresentar os aspectos socialmente construídos daquilo que se apresenta como natural e os aspectos naturais daquilo que se apresenta como histórico. Nesse sentido: “[...] para Adorno os conceitos de natureza e história não eram excludentes, mas mutuamente determinados: cada um era a chave para a desmistificação do outro. Em ambos os conceitos, a potencialidade para a análise dialética residia em seus significados multidimensionais. Na realidade, ambos eram dialéticos em si mesmos, cada um tinha um ‘caráter duplo’. A natureza tinha um polo positivo, materialista: se referia a entes existentes concretos e individuais, mortais e transitórios – para Adorno, produtos materiais do trabalho humano, assim como seus próprios corpos [...] Ao mesmo tempo, a natureza tinha um significado negativo. Referia ao mundo ainda não incorporado pela história, ainda não penetrado pela razão, e por outro lado, fora do controle humano.” (BUCK-MORSS, 1981, p. 122-123, tradução nossa).

apresentem uma feição harmônica, ao mesmo tempo, uma música equacionada harmonicamente seria incompatível com as antinomias da sociedade real. Nesse sentido, os ouvintes transformados em consumidores buscariam proteger-se das possibilidades da música atingi-los de forma consciente, afastando-se simultaneamente da compreensão das incongruências da realidade social. Porém, ao mesmo tempo em que há essa rejeição dos aspectos passíveis de cognição na música, Adorno enfatiza a necessidade do homem em relação à música atual (ADORNO, 2002a, p. 421-422), uma vez que esta possibilita uma relativa satisfação de certos desejos que, contraditoriamente, tem como contrapartida restringir sua percepção a uma apreensão emocional (e inconsciente), que por sua vez exclui a cognição racional e crítica. Nesse sentido, a proposição de Adorno é a de que, ainda que a música mercantilizada deixe de expressar o homem e sublimar os seus desejos, ela ainda tem uma função secundária na satisfação destes. Assim, parece fazer uma leitura própria do conceito freudiano de satisfações substitutivas, no qual os desejos sexuais não realizados ganham uma forma alternativa de satisfação através de mecanismos menos elevados. Na apropriação de Adorno, a questão pode ser pensada a partir do seguinte trecho:

A consciência dos consumidores da vida musical oficial não pode ser reduzida a uma fórmula simples. Qualquer comentário sobre a característica ideológica do consumo musical burguês demanda explicações. É incorreto acreditar que não existam necessidades reais na base do consumo musical; como se toda vida musical fosse nada além de algum tipo de plano de fundo erigido pela sociedade burguesa para esconder suas verdadeiras propostas, enquanto a parte autêntica, a vida econômica e política, ocorresse fora do palco. Independentemente do nível no qual a vida musical assimila tais funções, e não importa o quanto grande for a sua participação na representação especificamente “social”, a saber, em matéria de estar divorciada das necessidades reais, esses fatores sozinhos apresentam a situação como um todo. Trata-se, sim, que o poder ideológico do consumo musical é tão mais forte quanto menos for transparente enquanto uma mera ilusão e o quanto mais precisamente ele comunicar nos termos das necessidades reais, fazendo-o, no entanto, de tal forma que a “falsa consciência” é o resultado e que a situação social real seja escondida do consumidor (ADORNO, 2002a, p. 421, tradução nossa).

Percebemos assim, que há uma tentativa de explicar o conceito marxista de ideologia a partir da teoria freudiana sobre a satisfação dos desejos: a efetividade da música comercial enquanto ideologia só existe se ela conseguir dialogar com as necessidades psicológicas reais (e inconscientes) dos ouvintes. Por outro lado, para que a satisfação substitutiva seja possível, a música é desfigurada ganhando características como as discutidas no item anterior. Desta forma, se a arte tinha, antes de ser levado a cabo o processo de racionalização nos níveis

atuais, a utilidade (valor de uso) de expressar os homens, isso não mais ocorre na arte mercantilizada. Esta, na qual o valor de troca é preponderante, tem como utilidade propiciar a satisfação de desejos dos homens de uma forma artificial⁴⁵, na medida em que esses mesmo desejos lhe são negados na vida real:

A necessidade pela música se faz presente na sociedade burguesa e essa necessidade aumenta com as condições sociais problemáticas que fazem com que o indivíduo procure satisfação para além da imediatez da realidade social, uma vez que essa nega a ele essas satisfações (ADORNO, 2002a, p. 421, tradução nossa).

Diante de uma realidade social contraditória e problemática, em descompasso com as necessidades psicológicas dos indivíduos, a música mercantilizada fornece uma solução ideológica para a economia libidinal do homem na medida em que confere relativo prazer dentro da esfera musical, quando este é negado na realidade social concreta. Defendemos que as satisfações substitutivas serão posteriormente desenvolvidas por Adorno a partir do conceito de regressão da audição, que implica um retorno da psique humana a formas mais primitivas da satisfação dos desejos que passam a substituir as vontades mais elaboradas. Essa questão ganhará maiores esclarecimentos em 1938, a partir de “O fetichismo na música e a regressão da audição”, e será amplamente discutida no próximo capítulo deste trabalho.

De qualquer maneira, a ideia freudiana de regressão⁴⁶ já começou a ser introduzida em “Sobre a Situação Social da Música”, pois a apreensão musical inconsciente e, portanto, não racional é relacionada por Adorno a uma forma primitiva de recepção. Podemos perceber essa vinculação quando Adorno apresenta a existência de aspectos arcaicos na música comercial moderna que dialogariam com instâncias psíquicas inconscientes através de símbolos emocionalmente condicionados que tem o poder de satisfazer desejos primitivos (ADORNO, 2002a, p. 426-428). Adorno propõe que a música leve atual assimila um mecanismo arcaico do desejo, parecendo assim remeter à situação descrita por Freud. Nesse sentido, aponta para a necessidade de compreender a relação entre a música leve contemporânea e aquilo que chama de música vulgar antiga. Adorno adverte, porém, que esses mecanismos têm que ser

⁴⁵ Ainda que não adentre nas questões psicanalíticas, Rüdiger (1999, p. 135) discute o porquê de na teoria de Adorno, os indivíduos se deixariam prender pela cultura mercantilizada se, em boa medida, percebem a sua irracionalidade. Em resposta afirma que “os indivíduos participam de seu agenciamento porque encontram nesse contexto uma compensação estética para os prejuízos que têm de arcar por viverem em nossa civilização.”

⁴⁶ Conforme desenvolveremos no próximo capítulo, o conceito freudiano de regressão e o conceito de regressão da audição de Adorno têm aspectos coincidentes e aspectos divergentes. Em linhas gerais, o conceito de Freud tem a ver com a possibilidade de um retorno a fases mais primitivas do desenvolvimento da libido humana como forma de satisfazer alternativamente os desejos que são frustrados pela civilização (FREUD, 2011, p. 245).

entendidos a partir de outro estado do desenvolvimento social, de tal forma que podem ter ganhado novo significado e nova função na atualidade.

Outro artigo de 1932 – “Kitsch” – busca dar conta desta questão – compreender o elo entre as formas musicais do passado e a esfera da música leve atual a partir dos desejos psicológicos primitivos – tomando com ponto inicial a crítica ao conceito de kitsch. O conceito era usado por comentaristas de sua época, defensores de formas musicais consideradas superiores, para desqualificar a música leve como algo de mau-gosto. Em oposição a essa postura, Adorno entende o kitsch enquanto uso contemporâneo de formas artísticas do passado: modelos e convenções que perderam o seu conteúdo ao longo da história, transformando-se em ornamentos nos quais a forma foi preservada, mas o conteúdo histórico se perdeu. O kitsch seria o uso dessas formas vazias no contexto das músicas comerciais atuais e, portanto, de forma descontextualizada de seu sentido histórico. A partir de um processo dialético que incide sobre a música e de tais ornamentos emancipados de seu momento original teriam sobrado certos traços de significados emocionais que dialogam com o inconsciente das pessoas, ainda que não haja uma mensagem consciente. Vinculados às mensagens conscientes banais como aquelas transmitidas pela música leve atual, o uso de aspectos kitsch permitiria que a música carregasse aspectos emocionais que não são percebidos pelos ouvintes e que, justamente por isso, tem um poder emocional sobre eles (ADORNO, 2002d, p. 501-504) a partir da satisfação de seus desejos inconscientes.

Ainda sobre o tema dos artifícios que a música mercantilizada possui para dialogar de forma inconsciente com os indivíduos, Adorno chama atenção para a tentativa desta de desviar qualquer análise racional em relação a ela própria. Ao se autodeclarar um meio de diversão, defende-se da crítica de que transmuta a arte genuína em uma caricatura simplificada e padronizada. Afirmando-se inofensiva e superficial, protege-se do potencial crítico da compreensão, estimulando que seja apreendida de forma emocional (ADORNO, 2002a, p. 422).

Adorno atenta também para a existência de um desejo de participação na coletividade por parte do indivíduo isolado no capitalismo monopolista. Tal necessidade também seria usada como gratificação substitutiva pela música mercantilizada no enfraquecimento da postura cognitiva e crítica do ouvinte. O refrão das músicas, por exemplo, com sua facilidade em ser decorado e reproduzido por todos, corresponde a esse desejo de sentir-se parte de um todo, ainda que de forma ilusória.

Na discussão realizada ao longo deste capítulo, buscamos apresentar simultaneamente as origens da música e as relações entre as discussões sobre a música erudita (ou autônoma) e a música mercantilizada, tal como são trabalhadas por Adorno em seus textos do início dos anos 1930. Essas discussões, por sua vez, trouxeram alguns pressupostos que serão empregados na análise daquilo que foi posteriormente chamado de indústria cultural, na medida em que as suas características podem ser melhor compreendidas quando comparadas com aquelas que definem a música autônoma, em especial, a música dialética. Tanto nos aspectos objetivos dos produtos e da produção quanto nos aspectos subjetivos referentes ao consumo, a música dialética é exatamente aquilo que a música mercantilizada abdicou totalmente de ser: um foco (ainda que relativo) de resistência contra o status quo e uma ferramenta à disposição dos homens. Nos próximos capítulos seguiremos a análise dos textos subsequentes sobre a temática da mercantilização cultural, tendo por base esse quadro mais amplo que situa a indústria cultural a partir de uma perspectiva histórica e comparativa.

3. 1935/1938 – DIVERGÊNCIAS SOBRE ARTE E TÉCNICA: EMANCIPAÇÃO OU FETICHISMO

Em maior ou menor grau, os estudiosos da Teoria Crítica destacam um tributo intelectual de Adorno a Walter Benjamin⁴⁷, atribuindo grande importância à interlocução entre os dois, especialmente tendo em vista os trabalhos de Adorno entre 1936 e 1938. Sem o intuito de retratar as minúcias desse diálogo⁴⁸, discutiremos algumas das reflexões benjaminianas sobre a arte de massas, a partir do famoso artigo “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, procurando elucidar as proposições de Adorno a partir do embate com as ideias propostas por Benjamin neste texto.

Antes de entrarmos na análise dos textos, é relevante fazer uma breve descrição bibliográfica da relação entre os dois autores. Apesar de apresentados por Sigfried Kracauer em 1923, Adorno e Benjamin teriam consolidado a relação a partir das “conversas de *Königstein*” (GATTI, 2009, p. 15), uma espécie de origem mítica dos diálogos entre os dois, ocorrida em 1929, durante a estadia de ambos em um vilarejo perto de Frankfurt. Nesse momento, teria sido estabelecida uma série de premissas e compromissos intelectuais comuns que deveriam nortear o trabalho de ambos⁴⁹. A partir de 1932, Benjamin passou a solicitar a Adorno que intercedesse por ele perante Horkheimer, com o intuito de tornar-se colaborador remunerado pelo Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt. Antes de 1936, Benjamin conseguiu publicar apenas dois artigos na revista do Instituto (GATTI, 2009, p. 15), mas, a partir deste ano, em um momento em que Adorno se encontrava mais próximo a Horkheimer⁵⁰, passou a receber um financiamento periódico para desenvolver uma pesquisa sobre as passagens parisienses, considerada por Adorno decorrência de um projeto comum entre os dois⁵¹, e para traduzir alguns trabalhos de Horkheimer para o francês (GATTI, 2009, p. 20). Como consequência, Benjamin tornou-se materialmente dependente do Instituto, algo agravado pela instável situação política, social e econômica na Alemanha nos anos de ascensão do nazismo. Por isso, é recorrente o argumento de que Adorno e Horkheimer teriam

⁴⁷ A respeito da relação intelectual entre Adorno e Benjamin, ver Susan Buck-Morss (1981, p. 274-301), Martin Jay (1984, p. 22), Rolf Wiggershaus (2002, p. 126, 222, 223, 224, 238 e 239) e Gillian Rose (1978, p. 35, 116).

⁴⁸ Para isto, ver Luciano Gatti (2009).

⁴⁹ Segundo Gatti (2009, p. 16), esse compromisso é com uma “reorientação materialista de preocupações metafísicas e teológica sob o impacto da descoberta recente do marxismo”.

⁵⁰ Segundo Gatti (2009, p. 22), Adorno torna-se o principal colaborador de Horkheimer em 1935. Neste momento, passa a intermediar a relação entre Horkheimer e Benjamin, com o intuito de influenciar nas temáticas tratadas pelo Instituto, através da presença dos trabalhos de Benjamin, considerados por ele, afins aos seus.

⁵¹ Segundo Wiggershaus (2002, p. 126), Adorno assumiu o compromisso de apresentar os conceitos de Benjamin ao mundo acadêmico, assim como trazê-los ao conhecimento de Horkheimer, na medida em que considerava que eram de grande importância.

interferido consideravelmente nos textos publicados por Benjamin pela revista do Instituto (GATTI, 2009, p. 19), especialmente a versão francesa de “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, aquela que efetivamente esteve presente na revista.

Depois dessas notas sobre a relação pessoal entre Adorno e Benjamin, é necessário delimitar mais estritamente o intuito deste capítulo. Focaremos, mais uma vez, a busca pela compreensão do desenvolvimento do conceito indústria cultural dentro da trajetória teórica de Adorno, especialmente a partir dos dois eixos previamente estabelecidos, a saber, a dimensão objetiva – que aparecerá mais claramente no contexto deste capítulo através do conceito de fetichismo da mercadoria – e a dimensão subjetiva – que ganha forma a partir da ideia de regressão da audição, conforme iremos demonstrar⁵². Buscaremos entender, portanto, como esses dois conceitos são desenhados e articulados, desta vez no contexto do diálogo entre Adorno e Benjamin, que tem como mínimo denominador comum uma apreciação (discordante) do fenômeno da arte de massas⁵³ possibilitada pelos meios de reprodução mecânicos. Esse diálogo, por sua vez, se faz presente em dois artigos de Adorno – “Sobre o jazz”⁵⁴, de 1936, e “Fetichismo da música e regressão da audição”, de 1938 – que, apesar de não coincidirem plenamente com os objetos e conceitos mobilizados por Benjamin, não deixam de ser uma resposta às proposições por ele defendidas em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Igualmente necessária para a compreensão das ideias de Adorno sobre o significado da arte de massas é o diálogo direto através das cartas trocadas com Benjamin, de tal forma que essas correspondências farão parte de nosso *corpus*, ao lado dos três textos citados.

O ponto de partida de nossas discussões será a apreciação realizada por Benjamin das possibilidades emancipatórias da arte de massas, a partir do desenvolvimento técnico que permitiu a sua reprodutibilidade mecânica.

⁵² Conforme mencionado no texto de apresentação deste trabalho, o conceito de mercantilização da cultura e, especialmente, de regressão, apresentam diversas conotações ao longo do *corpus* analisado, de tal forma que é nosso intuito compreender esses conceitos tanto nos momentos particulares quanto a partir da articulação entre esses significados.

⁵³ Estamos cientes que o termo arte de massas não é o mais correto dentro de uma discussão sobre o pensamento de Adorno. As razões pelas quais a expressão deve ser substituída por indústria cultural foram expressas por Adorno em vários momentos, dentre os quais no artigo “A indústria cultural”, de 1963, publicado no Brasil em 1971, na Coletânea Comunicação e Indústria Cultural, organizada por Gabriel Cohn. Por outro lado, optamos pelo uso do termo arte de massas por ser uma forma de equacionar as teorias de Adorno e de Benjamin, permitindo o diálogo entre elas. Além disso, a mobilização do termo pode ser justificada no contexto dos artigos citados (escritos entre 1936 e 1938), pois estes são anteriores à apresentação do conceito indústria cultural, que ocorreu em 1947, na obra *Dialética do Esclarecimento*.

⁵⁴ A relação entre o ensaio a respeito do jazz e aquele a respeito da reprodutibilidade técnica, escrito por Benjamin, é enfatizada por Adorno, que almejava a publicação conjunta dos dois artigos em uma coletânea sobre a arte no capitalismo monopolista (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 297).

3.1 A arte de massas para Walter Benjamin

“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” conta com quatro versões⁵⁵, das quais privilegiaremos a segunda, uma vez que esta ainda estava relativamente preservada das modificações solicitadas pelo Instituto para que o texto fosse publicado em sua revista⁵⁶. Além disso, a segunda versão é mais completa em relação à primeira porque nela aparecem alguns rearranjos, notas e acréscimos, sem contradizer a original. É especialmente relevante porque traz uma discussão sobre a diferença entre classe e massa no tocante às possibilidades políticas da arte reproduzível. Conforme exploraremos ao longo do capítulo, é central na teoria de Benjamin que a nova forma de arte não necessariamente terá um caráter emancipatório, de estímulo à consciência de classe, podendo também ser apropriada pelo fascismo para a manutenção do que o autor chama de “constituição corrupta da massa” (BENJAMIN, 2012, p. 77). Em relação à versão francesa publicada pela revista do Instituto, nos limitaremos a constatar que não apenas a discussão sobre a consciência de classe perdeu maior evidência, como todas as menções explícitas a Marx foram retiradas.

Nas duas primeiras versões, Benjamin abre o texto com sua apropriação da teoria marxista: há uma autonomia relativa da superestrutura em relação à infraestrutura que, ao

⁵⁵ A respeito da existência das quatro versões, Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado – tradutor da segunda versão do artigo para o português, publicada em 2012 – aponta que a primeira teria sido escrita em alemão entre outubro de dezembro de 1935, sendo traduzida no Brasil por Sérgio Paulo Rouanet. A segunda teria sido escrita também em alemão entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936, sendo o texto discutido nas correspondências com Adorno. Já a terceira, seria a versão francesa (“*L’œuvre d’art l’époque de sa reproduction mécanisée*”) traduzida por Pierre Klossowski e modificada por Max Horkheimer como condição para sua publicação na revista do Instituto. Finalmente, a quarta versão, também alemã, provavelmente escrita em 1938 teria como mote a recuperação dos trechos suprimidos por Horkheimer na versão francesa, que efetivamente foi publicada na revista do Instituto. Ela foi traduzida para o português por Carlos Nelson Coutinho e, posteriormente, por José Lino Grunewald (BENJAMIN, 2012, p. 3-5).

⁵⁶ Segundo consta na apresentação da edição brasileira de 2012 de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, a segunda versão, escrita entre dezembro de 1935 e o final de janeiro de 1936, já levava em conta “algumas questões suscitadas por Horkheimer e Adorno” (BENJAMIN, 2012, p. 3-4), portanto, despertadas pela primeira versão, escrita entre outubro e dezembro de 1935. Porém, os diálogos travados em *Correspondências* não nos permite concluir, sem ambiguidades, a existência de interferência na segunda versão. Em carta de 3 de janeiro de 1936, há uma menção feita por Benjamin sobre a sinalização de Horkheimer de que o artigo seria traduzido e publicado em francês pela revista do Instituto. Pela data da carta e, conforme indicação do tradutor da publicação brasileira das *Correspondências* (José Marcos Mariani de Macedo) infere-se que estivesse falando da primeira versão. Em 29 de janeiro do mesmo mês, Adorno solicita a Benjamin uma cópia do trabalho e afirma que “quanto aos trechos que Max me mostrou despertaram em mim reservas (sobretudo quanto à formulação)” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 199). Pela data da carta-resposta, portanto, supomos que ainda estivesse falando da primeira versão. Porém, na resposta de Benjamin, em carta de 7 de fevereiro de 1936, ele afirma que enviará para Adorno o artigo e a tradução francesa, realizada por Pierre Klossowski. Presumimos que já se trata da segunda versão, tanto pela afirmação de Benjamin de que Adorno já encontrará nela “resultados de nossas conversas” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 202), quanto pelo apontamento de Machado na tradução da segunda versão (BENJAMIN, 2012, p. 3-4). Diante das ambiguidades que impedem uma conclusão sobre a intervenção de Adorno e de Horkheimer na segunda versão e pela observação de que esta não contraria a primeira, escolhemos apresentá-la em nosso trabalho. Já a versão francesa, publicada na revista do Instituto e traduzida em outro idioma, foi efetivamente modificada e, portanto, excluída de nossa análise.

mesmo tempo em que faz com que as mudanças na esfera econômica - ou seja, nas forças produtivas - se façam sentir de forma mais lenta na cultura, possibilita também que esses mesmos desenvolvimentos, quando finalmente são sentidos na superestrutura, questionem e ameacem a infraestrutura (BENJAMIN, 2008, p. 165-166, 2012, p. 9-11). Parte, portanto, da ideia de que há uma dialética entre economia e cultura e que esta tem como possibilidade promover a superação das relações de produção através da consciência de classe do proletariado, que pode ser estimulada pelas inovações nas forças produtivas, ou seja, por mudanças na técnica. A emancipação do proletariado e a superação das relações de produção aparecem, assim, enquanto uma possibilidade dialética, ou seja, enquanto algo que não necessariamente ocorrerá. Esse aspecto é central para a compreensão do texto de Benjamin a partir da dimensão dialética proposta pelo autor: ao mesmo tempo em que as mudanças na esfera artística podem ser emancipatórias, é possível que sejam cooptadas pelo fascismo, sendo colocadas a serviço da manutenção do sistema capitalista. Portanto, percebemos nesse pensamento tanto uma dimensão que se aproxima da reflexão de Adorno (a apropriação da técnica pelo fascismo) quanto outra rejeitada por ele na maior parte do tempo (a possibilidade da emancipação a partir da técnica).

Essa questão é importante, porque, diante das críticas de Adorno a esse respeito, Benjamin responde em 1936 que o pensamento de cada um pode ser pensado enquanto dois polos extremos da mesma dialética: enquanto um explora as possibilidades emancipatórias da reprodutibilidade técnica, o outro enfatiza os aspectos fetichizantes e regressivos desta mesma forma de arte:

Em geral, parece-me que nossas respectivas investigações, tal como dois holofotes direcionados de direções opostas sobre o mesmo objeto, revelam o contorno e a dimensão da arte contemporânea de maneira mais inteiramente original e mais significativa do que tudo que foi ensaiado até hoje (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 228).

Dois anos mais tarde, Benjamin reitera esta opinião: “No meu trabalho tentei articular os aspectos positivos tão claramente quanto você logrou com os negativos. Vejo, portanto, que seu trabalho é forte em pontos onde o meu era fraco” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 419). Por sua vez, apesar das inúmeras críticas às ideias de Benjamin, conforme trataremos neste capítulo, Adorno faz certa concessão ao argumento de que os textos seriam dois facho de luz sobre um mesmo processo dialético, apresentando uma espécie de autocrítica em relação a seu artigo “O fetichismo na música e a regressão da audição”:

Da fragilidade do meu ensaio tenho plena consciência. Reside ela, grosso modo, na tendência à jeremiada e a invectivas. Lamuriar-me sobre a situação social, nisto você está coberto de razão, é tão infrutífero quanto, de outro lado, eu diria que o aspecto histórico filosófico impede hoje sua redenção (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 433).

De todo modo, para Benjamin, as possibilidades emancipatórias da arte surgem do enfraquecimento daquilo que chama de aura. Trata-se de um conceito que sintetiza as características do tipo de arte que existia anteriormente ao advento da reproduzibilidade técnica: a aura seria aquilo que confere autenticidade à obra de arte, é o seu *hic et nunc*, ou seja, sua existência única em um ponto específico do tempo e do espaço (BENJAMIN, 2012, p. 32-33). É também aquilo que faz da arte um depositário da tradição histórica, conferindo-lhe uma espécie de autoridade mágica ou ritual (BENJAMIN, 2012, p. 18-19). Nas palavras de Benjamin:

A maneira originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrava sua expressão no culto. As obras de arte mais antigas, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, primeiramente mágico, depois religioso. É de importância decisiva que esse modo aurático de existência da obra de arte nunca se separa completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem seu fundamento sempre no ritual (BENJAMIN, 2012, p. 32-33).

Sinteticamente, podemos dizer que Benjamin formula uma teoria que parte da perda da aura como facilitadora de uma nova relação das massas com a arte que, em última análise, possibilitaria a criação da consciência de classe. Essa relação é marcada por diversas mudanças quanto ao momento anterior: por causa dos altos custos de produção, torna-se necessária uma recepção coletiva da arte reproduzível; há exigência de uma forma diferente de apreensão da obra devido às novas características da arte, especialmente no cinema, com a montagem e a edição e; há uma queda da autoridade da arte diante do público, permitindo a sua apropriação e culminando na possibilidade de que as massas façam uso do aparato técnico para representarem a si mesmas. Com essas mudanças, a arte ganha aquilo que Benjamin chama de dimensão política, pois torna-se passível de influenciar na criação de consciência de classe no público. A seguir iremos apresentar essa teoria mais detidamente.

Primeiramente, em relação à hipótese da perda da aura e de sua autoridade histórica, mágica e religiosa, percebemos traços similares àqueles levantados por Adorno em 1932 sobre a racionalização da música, quando afirma que é através de um longo processo de racionalização que as sonoridades efêmeras são transformadas em arte (ADORNO, 2002a, p.

392-393). Isso significa que, tanto para Benjamin⁵⁷ quanto para Adorno, o surgimento da arte autônoma depende de uma crescente separação em relação a outras esferas da vida – sejam mágicas ou religiosas – de tal forma que a arte primitiva também para Benjamin ainda era um instrumento da magia, sem possuir o reconhecimento enquanto arte (BENJAMIN, 2012, p. 39).

Sobre o fim da função ritual da arte, Benjamin (2012, p. 13-17) entende que a reprodução manufatureira, como aquela feita a partir da xilogravura e da imprensa, já indicava o declínio da aura, ou seja, da autoridade da obra autêntica. Porém, é apenas com o surgimento da litogravura, da fotografia e, finalmente, do cinema que a reprodução técnica alcança um novo padrão capaz de transformar completamente a função ritual da obra de arte:

[...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa esta, pela primeira vez na história universal, de sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade. Da chapa fotográfica, por exemplo, é possível uma multiplicidade de tiragens; a pergunta sobre a tiragem autêntica não tem mais sentido. No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em outra práxis: na política (BENJAMIN, 2012, p. 35).

Percebemos, assim, que há no pensamento benjaminiano uma diferenciação entre o longo processo de autonomização da arte e o recente fenômeno da reprodutibilidade técnica, notadamente a partir do surgimento do cinema. Enquanto no primeiro momento há certo balanço entre a função ritual da arte (valor de culto) e a sua possibilidade de exposição (valor de exposição) (BENJAMIN, 2012, p. 36-37), é apenas no segundo momento que a arte ganha as massas e torna-se potencialmente uma prática política:

Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que, de modo parecido ao ocorrido no tempo primevo, o deslocamento quantitativo entre seus dois polos reverteu-se em uma mudança quantitativa sobre sua natureza (BENJAMIN, 2012, p. 29).

Nesse sentido, percebemos haver divergência sobre as concepções de arte autônoma, por Adorno, e de arte reproduzível, por Benjamin, de tal forma que os dois autores tomam

⁵⁷ Conforme tratado no capítulo anterior no contexto das reflexões de Adorno, o pensamento benjaminiano também ecoa a teoria de Max Weber sobre a racionalização das esferas e sobre o desencantamento do mundo, quando Benjamin afirma que é com o processo de racionalização, ou seja, com a destruição da unidade primordial do mundo, que a arte vai se descolando de sua função ritual – seja mágica ou religiosa – tornando-se autônoma (WEBER, 1995, 85-89).

caminhos diferentes. No primeiro, as mudanças essenciais na arte são duas: a sua autonomização a partir da racionalização e, posteriormente, a sua transformação em mercadoria. Nesse pensamento, conforme trataremos no próximo capítulo, as técnicas de reprodução são um substrato da transformação da arte em mercadoria, pois intensificam as oportunidades para que os produtos artísticos sejam trocados no mercado. Já para Benjamin, a ruptura essencial é a perda da aura a partir da reprodutibilidade técnica. Em termos de possibilidades emancipatórias da arte, já sabemos que as únicas vislumbradas por Adorno provêm da autoconsciência do artista e do receptor sobre o material por eles manipulado e da autonomia da arte frente à sociedade capitalista. No pensamento benjaminiano, o aniquilamento da função ritual da arte carrega em si a possibilidade de estímulo à consciência de classe. Em Adorno, portanto, a possibilidade é individual e íntima, já para Benjamin, é coletiva.

Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” Benjamin defende que a obra de arte reproduzível tem uma função política na medida em que é, por excelência, uma arte de massas. Conforme já mencionado, o alto custo desse tipo de arte demandaria um consumo coletivo para justificar o investimento. O principal exemplo disto seriam os filmes (BENJAMIN, 2012, p. 34), que não poderiam ser bancados por uma pequena elite e, por isso, precisariam ser comercializados para as massas através da exibição em cinemas.

Por outro lado, há nesta teoria, especialmente tendo em vista o cinema, uma articulação entre as mudanças técnicas e as mudanças nas faculdades perceptivas da realidade pelo homem e, como consequência, entre mudanças sociais e as mudanças psicológicas. Reconhecemos, assim, a presença de uma articulação também constante no pensamento de Adorno: a relação entre as questões subjetivas, as questões da técnica artística e as questões sociais, porém a partir de outra perspectiva. Para Benjamin, é relevante em relação à técnica cinematográfica que a obra de arte reproduzível a partir da câmera permite que o homem tenha acesso a novos ângulos e percepções impossíveis ao olho humano. A câmera é capaz de “com a ajuda de certos procedimentos, como ampliação e câmera lenta, fixar imagens que simplesmente se subtraem à óptica natural” (BENJAMIN, 2012, p. 19). A consequência disso é que o homem toma conhecimento de um inconsciente óptico (BENJAMIN, 2012, p. 99), que poderia funcionar enquanto uma vacina psíquica para neuroses e psicoses engendradas pela técnica:

Levando em conta as perigosas tensões que a tecnização, com suas consequências, engendrou nas grandes massas – tensões que, em estágios

críticos, assumem um caráter psicótico -, então, reconhecer-se-á que essa mesma tecnização criou, contra tais psicoses das massas, a possibilidade de uma vacina psíquica por meio de certos filmes, nos quais o desenvolvimento forçado de fantasias sádicas ou delírios masoquistas pode impedir o amadurecimento natural e perigosos destes nas massas (BENJAMIN, 2012, p. 102-103).

A compreensão do cinema como uma vacina às neuroses modernas através de uma “explosão terapêutica do inconsciente” (BENJAMIN, 2012, p. 103) tem como correlato o desmascaramento dos aspectos ilusórios do cinema. O filme é baseado em montagens que tornam óbvios os seus aspectos ficcionais, em oposição aos aspectos auráticos que garantiriam a ilusão no teatro (BENJAMIN, 2012, p. 85). A obra cinematográfica surge exclusivamente a partir da edição, uma vez que as cenas dos filmes não são continuas, mas uma colagem de cenas separadas. Isso implicaria em um choque sobre o espectador: este precisará aprender a assistir um tipo de obra não contínua e, para tal, terá que mudar a sua forma de percepção não apenas da obra como do próprio mundo:

No interior dos grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção. O modo como a percepção humana se organiza – o médium no qual ocorre – não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 2012, p. 20).

Percebemos assim que Benjamin se aproxima de uma ideia central do pensamento de Adorno, cuja importância terá fortes reflexos em *Dialética do Esclarecimento*: a percepção humana é algo construído historicamente e, portanto, algo mutável. Na teoria de Benjamin, o surgimento da arte reproduzível significa um deslocamento daquilo que chama de percepção ótica para o que nomeia de percepção tátil. Na segunda há uma relação mais próxima com o objeto artístico, que pode ser apreendido de uma forma distraída e habitual. Em oposição, a percepção ótica é aquela demandada pela obra aurática, marcada pelo distanciamento e pela contemplação do olhar. Em Adorno há uma avaliação negativa desta mudança na forma de percepção, bem como uma crítica à percepção distraída. Já Benjamin aposta que o cinema poderia estimular uma forma de subjetividade capaz possibilitar ao homem o domínio dos meios de produção:

O cinema serve para exercitar o homem naquelas apercepções e reações condicionadas pelo trato com um aparato, cujo papel em sua vida cresce quase que diariamente. O trato com esse aparato ensina-o, ao mesmo tempo, que a escravidão a seu serviço só dará lugar à libertação por meio dele

quando a constituição da humanidade tiver se adequado às novas forças produtivas que a segunda técnica descerrou (BENJAMIN, 2012, p. 45).

A tese de Benjamin é que a manipulação do aparato cinematográfico – câmera, ilhas de edição, iluminação, etc. – quando plenamente compreendida pelo homem, possibilitará a sua liberdade. As evoluções nas forças produtivas – ou seja, na tecnologia – seriam apresentadas enquanto fenômenos dialéticos, pois, ao mesmo tempo em que podem colocar o homem em uma situação de escravidão, podem treiná-lo para a conquista de sua liberdade. Novamente, trata-se da relação entre perda da aura e função política da arte reproduzível.

Além da questão da recepção coletiva do cinema, Benjamin enfatiza a produção coletiva como outro aspecto que aproxima a arte das massas. O desempenho artístico específico do ator de cinema é diferente do ator de teatro, pois o primeiro é destituído do controle total sobre o personagem, uma vez que as cenas são montadas pela seleção de várias versões por uma equipe de especialistas sendo endereçadas, em última instância, à análise das massas. A consequência disso seria a de que os atores não representam mais a um personagem, mas sim, a si mesmos diante do aparelho e diante de uma equipe de produção que dará sentido à obra: “Na representação do homem por meio do aparato, a sua autoalienação experimentou uma utilização altamente produtiva.” (BENJAMIN, 2012, p. 75).

Se a alienação do ator de sua prerrogativa de atuar faz com que cada indivíduo possa se tornar parte de um filme ou de um noticiário (BENJAMIN, 2012, p. 77-79), representar um papel ganha uma nova função:

Representá-lo significa conservar a sua humanidade diante do aparato. O interesse deste desempenho é gigantesco. Porque é diante de um aparato que a preponderante maioria dos cidadãos, nos escritórios e nas fábricas, durante seu dia de trabalho, precisa se alienar de sua humanidade. À noite, as mesmas massas enchem as salas de cinema para vivenciar a revanche que o ator de cinema leva a cabo por elas, na medida em que não só afirma a sua humanidade (ou o que assim lhes parece) contra o aparato, como também coloca este a serviço de seu próprio trunfo (BENJAMIN, 2012, p. 65-67).

Em suma, o potencial político da obra de arte acessível às massas é que essas poderiam usar o aparato técnico artístico, especialmente através dos filmes, para representar a si próprias, de tal forma que essa nova forma de arte poderia estimular a consciência de classe (que agora tem a sala de cinema e não apenas a fábrica como espaço de exercício), tornando por múltiplos caminhos o homem soberano diante das forças de produção:

Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato. Essa tarefa o cinema cumpre inteiramente, não só pelo modo como o homem se representa perante o aparato de registro, mas também pelo modo como representa para si mesmo o mundo circundante com a ajuda deste aparato. O cinema, por meio dos grandes planos retirados do inventário do mundo circundante, por meio da ênfase dada a detalhes ocultos nos adereços que nos são comuns, por meio da investigação de ambientes banais sob a direção genial da objetiva, por um lado, amplia a perspectiva sobre as necessidades que regem a nossa existência e, por outro, chega ao ponto de nos assegurar um enorme e insuspeitado espaço de jogo (BENJAMIN, 2012, p. 95-97).

A partir disso, Benjamin faz uma análise extremamente positiva do cinema russo, no qual deslocamento no sentido do cinema já teria ocorrido, de tal forma que os atores não seriam “atores no nosso sentido, mas pessoas que se representam – e isso, em primeira linha, no seu processo de trabalho” (BENJAMIN, 2012, p. 75).

Resta-nos tratar agora da segunda possibilidade inerente aos avanços das forças produtivas que engendraram a reprodutibilidade técnica. A exploração capitalista é, para Benjamin, um entrave às tendências emancipatórias da nova forma de arte, sendo possível que as implicações da perda da aura sejam anuladas por tendências contrarrevolucionárias (BENJAMIN, 2012, p. 75). Isso ocorreria tanto nas democracias quanto nos governos fascistas. Em relação às primeiras, é central o fato de que o capital cinematográfico é monopolizado por um pequeno número de proprietários. Nessa situação, pode surgir o culto ao estrelato que conserva a magia da personalidade, endossando o caráter de mercadoria da cultura (BENJAMIN, 2012, p. 77) e impedindo o direito do homem de ser reproduzido pelo aparelho (BENJAMIN, 2012, p. 81):

Sob essas circunstâncias, a indústria cinematográfica possui todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas. Com esse objetivo mobilizou um poderoso aparelho publicitário: colocou a seu serviço a carreira e a vida amorosa dos astros, organizou plebiscitos, organizou concursos de beleza. Tudo isso para falsificar, por um caminho corrupto, o interesse originário e justificado das massas pelo cinema – um interesse de autoconhecimento e, com isso, um interesse de classe (BENJAMIN, 2012, p. 83).

No fascismo, o resultado é igual: “uma necessidade inegável por novas condições sociais é explorada secretamente no interesse de uma minoria de proprietários.” (BENJAMIN, 2012, p. 83). Porém, o caminho é diferente; a demanda por auto expressão das massas e o emprego dos meios técnicos são supridos a partir do investimento na guerra:

O fascismo procura organizar as massas proletarizadas recém surgidas sem tocar nas relações de propriedade, por cuja eliminação elas pressionam. Ele vê a sua salvação em deixar as massas alcançarem a sua expressão (de modo algum o seu direito). As massas possuem um direito à mudança das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma expressão conservando essas relações. O fascismo resulta, conseqüentemente, em uma estetização da vida política (BENJAMIN, 2012, p. 117).

Nesta expressão manipulada das massas, as guerras imperialistas têm um papel central:

A guerra, e somente a guerra, torna possível dar um objetivo aos movimentos de grandíssima escala das massas, sem prejuízo das relações de propriedade tradicionais. Assim, formula-se a situação em termos da política. Em termos da técnica, formula-se da seguinte maneira: somente a guerra torna possível mobilizar todos os meios técnicos do presente sem prejuízo das relações de propriedade (BENJAMIN, 2012, p. 119).

A consequência disso é que as modernas forças produtivas não levam necessariamente à consciência de classe, com a transformação automática das massas em classes. Com a neutralização dos potenciais emancipatórios da técnica, as massas ficam livres para manifestar tão somente os aspectos que Adorno chamaria de regressivos: nas palavras de Benjamin, o “[...] entusiasmo pela guerra [...], o “ódio contra os judeus, [...] impulso de auto conservação [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 82). Ao mesmo tempo, se no cinema mudo Benjamin enxerga um potencial emancipatório, no cinema falado, sua percepção seria muito mais próxima de Adorno⁵⁸.

A discordância de Adorno com a teoria de Benjamin pode ser organizada a partir da questão do significado dos produtos culturais em análise e da caracterização de sua forma de apreensão pelas massas, novamente remetendo aos dois eixos, o objetivo e o subjetivo. Em outras palavras, podemos dividi-los entre a reflexão da produção e produto a partir do conceito de mercantilização da cultura, e a reflexão do consumo, condensada por Adorno

⁵⁸ Em uma das cartas enviada para Adorno, há um complemento interessante sobre esta questão da apropriação do cinema pelo fascismo e pelo capitalismo, quando Benjamin avalia o cinema mudo como mais revolucionário e o cinema falado como mais propício para cooptação: “Para mim se torna cada vez mais evidente que o lançamento do filme sonoro deve ser considerado uma ação da indústria cinematográfica destinada a romper a primazia revolucionária do filme mudo, que suscitava reações difíceis de controlar e politicamente perigosas” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 420).

através do conceito de regressão (que no texto de 1938, aparece enquanto regressão da audição).

Em relação ao primeiro eixo, percebemos uma discordância com Benjamin em relação aos critérios de apreciação do significado da arte, a saber, sua capacidade como estimuladora da emancipação ou enquanto ratificadora da ordem social vigente. Há também uma discordância em relação à própria noção de emancipação; pode-se dizer que é mais complexa ou, ao menos, possui mais mediações para Adorno do que para Benjamin. Conforme buscaremos demonstrar, essa diferença tem a ver com formas divergentes de apropriação da teoria marxista.

Ao que diz respeito à forma de apreensão dos produtos pelas massas, enfatizaremos as discordâncias dos dois autores sobre a relação da subjetividade humana com o significado e com as possibilidades da arte ante à sociedade. Nesse sentido, evidenciaremos também duas formas concorrentes da apropriação do pensamento freudiano.

Porém, antes de iniciarmos as duas discussões, é necessário fazer um apontamento sobre os diferentes objetos analisados pelos autores e, conseqüentemente, evidenciar a necessidade de uma mediação viabilizadora do diálogo. Lembramos que Benjamin tem por objeto as mudanças nas artes visuais, culminadas principalmente no cinema. Já Adorno tem como foco as mudanças na esfera musical. Parte das divergências teóricas, portanto, poderia ser atribuída à própria natureza desigual dos objetos analisados⁵⁹.

Também é importante ressaltar que Benjamin pensa o objeto artístico a partir da ideia de reprodução, conceito que não é central para Adorno nos textos analisados neste capítulo. Apenas nos textos escritos durante a colaboração de Adorno com o Projeto de Princeton, nos Estados Unidos, aparecerá uma apreciação mais direta do conceito de reprodução, efetivamente aplicada à música, a partir dos meios técnicos de distribuição (gramofone, discos e rádio).

Apesar dessas diferenças significativas de objetos e de conceitos, é possível discutir as discordâncias dos autores sobre a situação da arte de massas diante das contradições sociais e diante dos indivíduos receptores desses produtos. São diálogos que aparecem muitas vezes de forma literal e explícita tanto nas cartas como nos textos selecionados. Nesse sentido, defendemos que a mobilização do artigo de Benjamin é de suma importância para a discussão dos textos de Adorno analisados tanto neste capítulo quanto nos próximos.

⁵⁹ Essa ideia é endossada pelos diálogos entre Adorno e Benjamin (2012, p. 432): “Concordo com você que a diversidade dos acentos no cinema e no jazz deriva essencialmente de seus elementos materiais – basta pensar que o cinema implica a princípio um novo material, mas o jazz não”.

3.2 Produção e produtos culturais

Em clara oposição a perspectiva emancipatória presente no artigo de Benjamin, em “Fetichismo na música e regressão da audição”, de 1938, é significativa a escolha de Adorno pelos conceitos de fetiche e fetichismo para caracterizar os produtos musicais. O conceito dá nome a certas características presentes nos textos analisados no capítulo anterior: são aspectos musicais aleatórios, desvinculados e alheios ao significado do conjunto da obra. Em outras palavras, são partes que preponderam sobre o todo, em detrimento da possibilidade de serem apreendidas criticamente. Fazem parte de uma música artificialmente harmônica, a partir de uma submissão autoritária das partes ao todo. Trata-se de uma harmonia artificial, na medida em que é externa à lógica da obra e não decorrente desta.

Em termos estruturais, a música fetichizada é aquela marcada por um esquema rígido de composição, com a presença de normas severas relativas a compassos e ao refrão (ADORNO, 1975, p. 182). Adorno retoma ideias presentes no artigo de 1933⁶⁰ em um novo artigo destinado também a análise do jazz⁶¹, quando classifica este tipo musical como exemplar de uma estrutura marcada por fetiches, na medida em que a característica principal das músicas reunidas sobre o rótulo “jazz” seria a presença de uma rígida relação entre estrutura estereotipada e partes falsamente individualizadas (ADORNO, 2002e, p. 473). As composições “[...] mantém uma rígida e inexorável estereotipia e, ao mesmo tempo, fazem de tudo para fazer com que esta estereotipia seja esquecida através de elementos individualizados que são determinados por esta mesma estereotipia” (ADORNO, 2002e, p. 472, tradução nossa).

A suposta modernidade rítmica no jazz, vinculada ao princípio musical da síncope⁶², bem como à presença de improvisações, seriam fetiches na medida em que não fazem parte da

⁶⁰ “Despedida ao jazz”.

⁶¹ “Sobre o Jazz”, de 1936.

⁶² A síncope, segundo Adorno, é caracterizada por um conjunto de variações (atrasos, modulações, batidas “falsas” e quebras) e, supostamente, implica em uma quebra ao sistema tonal, organizado pela simetria dos intervalos entre os sons. Em resumo, realiza uma modificação no ritmo, ou seja, nas relações entre as durações dos sons. Porém, para Adorno não há, no jazz, nenhuma quebra desse princípio simétrico, uma vez que as modificações da síncope permanecem constantemente permeadas pela forma convencional da estrutura rítmica, marcada sempre por uma mesma base de bateria. Em suas palavras (ADORNO, 2002e, p. 471, tradução nossa): “O fenômeno rítmico é vigente na acentuação e na ênfase, mas não no tempo da obra, e mesmo a acentuação constantemente conservar-se fundamentalmente simétrica, pois relacionada precisamente pela bateria e pelos instrumentos contínuos que se subordinam a ela. Assim, o princípio da simetria é totalmente respeitado, especialmente a estrutura rítmica básica (*Grossrhythmik*). O período de oito barras e até o de quatro meia barras são mantidos, bem como sua autoridade é inquestionada”.

lógica estrutural inerente a essa música⁶³. As improvisações, apontadas no jazz como símbolo da liberdade no momento da reprodução, também obedeceriam à mesma lógica da pseudo-individualização, subordinando-se a um mesmo esquema base. Assim como a síncope, não seriam mais do que um ornamento sem grandes efeitos no todo estrutural, sempre pré-determinados e baseados em formas básicas mínimas (ADORNO, 2002e, p. 477-479).

Outro fetiche presente no jazz é a sua vinculação com uma origem africana. A ideia de que, através de elementos não-ocidentais e primitivos, o jazz pode trazer vida nova à decadente música europeia seria uma falácia para Adorno, na medida em que, ainda que possa haver uma vinculação histórica real com a África (algo que também é problematizado), atualmente esses elementos teriam se perdido (ADORNO, 2002e, p. 477, tradução nossa): “Hoje, em todo caso, todos os elementos formais do jazz foram completamente pré-formatados abstratamente pelas demandas capitalistas para que sejam trocadas enquanto mercadorias”.

Tão ilusório quanto o elemento negro no jazz seria o seu elemento modernista a partir de uma incorporação do Impressionismo. Esses elementos, principalmente retirados de Debussy, seriam, no jazz, transformados em fórmulas prontas, estaticamente repetidas, esquemáticas e, principalmente, sem nenhum efeito no desenvolvimento interno das composições (ADORNO, 2002e, p. 483-484).

Porém, em termos mais amplos, há outras características que Adorno adjetiva de fetiche, como o culto à personalidade do artista – também levantada por Benjamin – e o excesso de valorização dado às vozes dos cantores, que “não precisam nem sequer dominar os princípios técnicos musicais, bastando que sua voz seja particularmente potente ou aguda para legitimar o renome de seu dono” (ADORNO, 1975, p. 171). Somam-se à lista dois outros fetiches: o instrumento musical em si, valorizado pelo seu preço, independentemente do uso que se faça dele (ADORNO, 1975, p. 178), e o procedimento de arranjos musicais que simplificam ainda mais as composições, aproximando-as do público que “volta para casa exausto e consegue digerir e até fazer amizade com os clássicos arranjados” (ADORNO, 1975, p. 176).

3.2.1 *Fetichismo da mercadoria musical*

⁶³ Gatti (2009, p. 309-310) critica a interpretação adorniana sobre o jazz, afirmando que o olhar de Adorno restringiu-se ao ritmo na Alemanha nos anos 1920, uma vez que “o jazz dos músicos negros americanos permanecia indisponível no mercado alemão na década de 1920”.

Todos os casos citados são aspectos alheios a qualquer lógica interna à obra, sendo inseridos a partir de cálculos sobre as chances de sucesso comercial (ADORNO, 1975, p. 172). Os fetiches, portanto, tem a ver com a produção, com a propagação e com os produtos musicais, sendo sintomáticos da transformação da música em mercadoria, ou seja, de uma situação em que há prevalência do valor de troca da música, em detrimento de seu valor de uso. Evidencia-se novamente a apropriação de Marx por Adorno, tanto da teoria do valor, quanto do conceito marxista de fetichismo da mercadoria, sendo o fetichismo na música sua manifestação. Para explicar sua leitura do pensamento de Marx, Adorno se vale das palavras do próprio, selecionando um trecho do primeiro livro de *O Capital*:

O mistério da forma mercadoria consiste simplesmente no seguinte: ela devolve aos homens como um espelho, os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais e sociais dessas coisas; em consequência, a forma mercadoria reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como uma relação social de objetos existentes fora deles (MARX, 1932, p. 177 apud ADORNO, 1975, p. 173).

Na teoria marxista, o valor de troca dos produtos é fruto do trabalho neles cristalizados (MARX, 2008, p. 63-105). O fetichismo é o encobrimento do real produtor do valor: o trabalhador vê na mercadoria um valor intrínseco a ela e não um valor por ele criado. O fato do trabalhador não se reconhecer na mercadoria por ele produzida, faz com que esta ganhe um poder sobre seu produtor. Assim, as relações de produção, ou seja, as relações de exploração do proletariado pela burguesia, são encobertas, aparentando serem relações entre coisas (MARX, 2008, p. 92-96). No caso das mercadorias culturais, especificamente da música, o fetichismo está no fato de o ouvinte enxergar um valor intrínseco nas músicas de sucesso quando, na verdade, qualquer valor existente é fruto de um esforço comercial externo para promovê-la e produzir uma identificação no público.

Esta mesma análise se faz presente também em “Sobre o Jazz”, na medida em que esse estilo musical é, para Adorno, inquestionavelmente um fruto do capitalismo, sendo produzido dentro de um sistema de centralização de capital, ou seja, dentro de grandes gravadoras. Essa situação impediria qualquer competição real entre os produtores desta música e, consequentemente, evita qualquer possibilidade de escolha entre os consumidores (ADORNO, 2002e, p. 475). Nesse sentido, Adorno antecipa algumas questões discutidas no contexto de seu trabalho sobre o rádio, já em solo americano sob a coordenação de Paul Lazarsfeld. Conforme será retomado adiante, neste momento Adorno interpreta o sucesso de

certas canções, inclusive das músicas de jazz, não como decorrência do gosto popular, mas como atitude de ajustamento do ouvinte a um grande e centralizado aparato de produção, distribuição e propaganda dos bens musicais. No artigo de 1936, já vemos esta ideia sendo esboçada no seguinte trecho:

O fato de que sua atitude democrática seja apenas uma ilusão pode ser iluminada pela análise da recepção. Não há nada mais incorreto que pensar que se trata de um fenômeno plebiscitário. O poder do capital dos editores, sua disseminação pelo rádio e, acima de tudo, o filme sonoro, cultivaram uma tendência à centralização que limita a liberdade de escolha e mal permite qualquer competição real. Seu super poderoso aparato de propaganda martela os hits nas massas por um longo período até que funcione, mesmo que essas músicas sejam os piores exemplos (do jazz), e até que sua memória enfraquecida (*Gedachtnis*) seja indefesamente entregues. E a fraqueza da memória tenha, em retorno, um efeito retroativo na produção (ADORNO, 2002e, p. 475, tradução nossa).

O gosto popular e a demanda por certas músicas são produtos de um aparato de propaganda. Esse aparato, por sua vez, é um dos elementos de um sistema centralizado da produção musical que preliminarmente incutiu esses mesmos gostos. Desenha-se, assim, a ideia de uma produção industrial da música. Essa produção se daria dentro de empresas centralizadoras de capital que funcionam enquanto um sistema articulado. Vão sendo delimitadas algumas das características principais do conceito “indústria cultural”, tal como apresentado em *Dialética do Esclarecimento*: a mercantilização da cultura envolve um sistema coerente que permeia várias esferas da cadeia produtiva. Em “Sobre o jazz”, Adorno (2002e, p. 475-476) enumera as gravadoras, o rádio, as agências de publicidade e o cinema como parte desse sistema. Afirma que apesar de existirem músicas de jazz produzidas fora do sistema e relativamente progressistas, estas produções minoritárias acabam por fortalecer o aparelho centralizado, na medida em que conferem ao jazz um suposto status de espontaneidade. A presença de músicos amadores no jazz, e o eventual sucesso de suas composições, são centrais na perpetuação e legitimação do sistema e em seu sucesso comercial. É uma das peças chaves para a ilusão de que se tratam de obras de arte autônomas (ADORNO, 2002e, p. 482-485) e, portanto, para o fetichismo da música.

Quanto maior o esforço de promoção, maior é a valorização da música diante da sociedade, de tal forma que o valor não é natural à música, mas fruto da identificação artificial do público com aquilo que o mercado lhe oferece:

É o mero reflexo daquilo que se paga no mercado pelo produto: a rigor, o consumidor idolatra o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini. O consumidor “fabricou” literalmente o sucesso, que ele coisifica e aceita como critério objetivo, porém sem se reconhecer nele. “Fabricou” o sucesso não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada (ADORNO, 1975, p. 175).

Conforme apresentamos no primeiro capítulo, na adaptação que Adorno faz da teoria do valor de Marx, ele considera que o valor de uso natural da música seria o de propiciar prazer aos sentidos humanos, além de permitir ao homem se expressar e sublimar os seus impulsos. Porém, quando o fetichismo atinge os produtos musicais, o prazer dos sentidos passa a ser substituído pelo prazer de possuir algo. Isso ocorre de tal forma que o valor de uso converte-se em valor de troca. Esta conversão, entretanto, não é algo banal e exige uma mudança na condição da recepção da música pelos ouvintes:

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 (ADORNO, 1975, p. 182).

3.2.2 *A questão da imediaticidade*

Na análise da conversão do valor de uso na música em valor de troca é, portanto, central uma mudança na atitude daquele que recebe as composições. Antes de debruçarmos sobre essa mudança, porém, é relevante apontarmos com mais ênfase à divergência entre Adorno e Benjamin sobre a suposta presença de uma imediaticidade em certos produtos culturais atuais (na música, no caso de Adorno e no cinema, no caso de Benjamin). O conceito de imediaticidade aparece na teoria dos dois autores como sinônimo de uma retomada do valor de uso da arte, capaz de superar a preponderância do valor de troca causado pela mercantilização. Trata-se da restauração da proximidade entre a arte e o ser humano e da possibilidade de que esta esteja novamente a serviço dos homens.

Em Benjamin, a relação próxima entre massas e cinema promove a chance de uma emancipação do proletariado, portanto, repara a imediaticidade ao conferir utilidade real da arte para os homens. A reprodutibilidade para Benjamin engendra a perda da aura artística, aproximando a arte das massas, restaurando sua importância enquanto valor de uso e rompendo o isolamento da obra de arte autônoma burguesa. Já para Adorno, a imediaticidade

é ilusória. A sensação equivocada de uma relação imediata com a música é fruto do fetichismo da mercadoria e da mudança na apreensão dos produtos musicais pelas massas, como fica claro na análise que faz do jazz no artigo de 1936.

Conforme tratamos no capítulo anterior, a resposta de Adorno para a questão da imediaticidade já estava colocada muito antes de Benjamin escrever o seu artigo sobre a reproduzibilidade técnica. Em “Sobre a situação social da música”, de 1932, Adorno endereça a visão equivocada sobre a imediaticidade para três vanguardas musicais que pretendiam combater a transformação da música em mercadoria pela suposta restauração de seu valor de uso. São elas o neoclassicismo que tem em Stravinsky seu principal expoente, a chamada música de uso vinculada a Hindemith e Eisler e, finalmente, a música surrealista tal como defendida por Kurt Weill e Bertold Brecht (ADORNO, 2002a, p. 395-397). Porém, em “Sobre o Jazz”, percebemos que sua crítica não deixa de apontar, ainda que indiretamente, também a Benjamin, que “romanticamente” teria enxergado a imediaticidade no contexto do cinema:

Se alguém tentar, como ocorreu em vários casos, considerar o valor de uso do jazz, ou seja, a sua facilidade enquanto um produto de massa, como um corretivo para o isolamento burguês da arte autônoma, enquanto algo dialeticamente avançado e aceitar o valor de uso como um motivo para a anulação (*Aufhebung*) do caráter de objeto da música, essa pessoa irá sucumbir na última forma de romantismo, na qual, por conta de sua ansiedade diante das características fatais do capitalismo, busca desesperadamente uma saída ao afirmar aquilo que é temido enquanto uma alegoria da libertação futura e ao santificar a negatividade – um curativo que, aliás, o próprio jazz gostaria de acreditar (ADORNO, 2002e, p. 473, tradução nossa).

Em *Correspondências*, Adorno atribui a compreensão equivocada de Benjamin sobre a imediaticidade do valor de uso à sua amizade com Bertold Brecht⁶⁴:

Espero não ser suspeito de nenhuma interferência descabida se confesso que o pomo dessa discórdia toda está ligado à figura de Brecht e ao crédito que você lhe confere, e que isso toca também a questões fundamentais da dialética materialista, tal como o conceito de valor de uso, cuja posição central hoje não posso mais aceitar como antes. Ou muito me engano, ou você tinha se desvencilhado dessas ideias, e a atitude mais importante que pareço poder tomar é lhe assegurar o meu total apoio a tal comportamento, sem temer que você interprete isso como uma expressão de conformismo ou

⁶⁴ A discussão das discordâncias entre Adorno e Bertold Brecht ultrapassam os objetivos deste trabalho. Porém, podemos dizer que, em linhas gerais, Brecht apostava na possibilidade da educação política através da arte, algo rejeitado por Adorno. Conforme aponta Susan Buck-Mors (1981, p. 88, tradução nossa): “Brecht optou pelo proletariado, afirmando que o artista deveria aliar-se a causa dos trabalhadores e visar à consciência do proletariado empiricamente existente, buscando a educação política. Porém, Adorno insistia que o critério para a arte não podia ser seu efeito político na audiência”.

de uma tendência a reservar meus próprios direitos no assunto (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 111-112)⁶⁵.

A negação da ideia de uma imediatividade emancipatória no jazz baseia-se na leitura que Adorno faz do marxismo. Em carta a Benjamin, explicita a necessidade de uma mediação na aplicação da teoria de classes de Marx no que tange a discussão sobre a arte:

Poderemos nos valer tanto mais da teoria marxista quanto menos formas forçados a apropriá-la externamente, de maneira submissa; aqui o “estético” pode intervir na realidade muito mais a fundo, de modo revolucionário, do que a teoria de classes como *deus ex machina* (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 112).

Para compreender esta afirmação é necessário novamente retornar ao artigo de 1932⁶⁶, quando Adorno (2002a, p. 393-395) separa a produção musical em dois grupos: aquelas que se subordinam incondicionalmente ao mercado e aquelas que suscitam algum tipo de resistência (dentre as quais, a música Moderna de Schoenberg e as três vanguardas citadas). Porém, devemos lembrar que, até mesmo a música de Schoenberg, tão exaltada por Adorno, não poderia para ele recuperar a imediatividade perdida. Conforme já discutido, isso ocorre porque a alienação da música do homem – bem como sua autonomização enquanto obra de arte, que por sua vez é consequência de sua racionalização – é fruto das contradições inerentes à própria sociedade, surgidas a partir do momento da divisão social do trabalho – portanto, anterior ao próprio capitalismo – e não podem ser corrigidas internamente à música. Apesar da citação ao “modo revolucionário” da dimensão estética na carta a cima, a superação da alienação não aparece como algo muito provável no artigo de 1932 e tampouco na análise sobre o fetichismo da música, em 1938. Em todos os casos, o melhor que a música pode fazer, dadas as limitações sociais, é denunciar as contradições e barbáries da sociedade a partir de sua própria tecnologia musical.

Isso significa também que a questão da tecnologia para Adorno tem um status bastante diferente da apreciação em Benjamin. Conforme já apresentando, se em Benjamin as possibilidades da técnica têm a ver com a evolução na esfera da produção, que teria culminado na reprodutibilidade, para Adorno a técnica é pensada a partir da obra de arte autônoma e da sua apropriação consciente pelo produtor musical. A autonomia da arte frente ao mercado é, para Adorno, garantia de sua liberdade, de tal forma que ele aprecia como

⁶⁵ Este trecho se encontra em carta enviada por Adorno a Benjamin, no dia 6 de novembro de 1934 e não se remete ao artigo sobre a reprodutibilidade técnica, mas ao texto “Sobre a atual posição social do escritor francês”, que antecipa as ideias de Benjamin sobre o valor de uso.

⁶⁶ “Sobre a situação social da música”.

equivocada a ideia de Benjamin de que a obra de arte autônoma seria uma continuidade contrarrevolucionária da presença de aura, superada no caso das obras tecnicamente reprodutíveis:

[...] me causa certa inquietação, e nisso enxergo um resquício sublimado de certos temas brechtianos, que você tenha transferido a esmo o conceito de aura mágica à “obra de arte autônoma” e atribuído categoricamente a esta uma função contrarrevolucionária. Não preciso lhe certificar de que tenho plena consciência do elemento mágico presente na obra de arte burguesa (quando mais não seja porque sempre procuro revelar a filosofia burguesa do idealismo, que está associada ao conceito de autonomia estética, como mítica em pleno sentido). Parece-me porém que o cerne da obra de arte autônoma não integra a dimensão mítica – perdoe-me o linguajar tópico –, mas antes é intrinsecamente dialético, ou seja, em seu interior mesclam-se o mágico e o signo de liberdade (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 207-208).

Como já discutido, a denúncia possível do *status quo* e o domínio real sobre a técnica musical encontram, para Adorno, sua expressão máxima na obra de Schoenberg, que seria o compositor dialético⁶⁷ por excelência. Porém, Benjamin perderia essa dimensão da obra de arte autônoma ao vinculá-la exclusivamente à presença da aura:

Por mais dialético que seja o seu trabalho, no caso da própria obra de arte autônoma tal não ocorre; ele ignora a experiência fundamental, e a cada dia mais evidente em minha própria experiência musical, de que justamente a coerência mais extrema na busca da lei tecnológica da arte autônoma a adúltera e, em vez de torná-la um tabu ou fetiche, aproxima-a do estado de liberdade, de tal que pode ser conscientemente produzido e feito (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 208).

Assim, se por um lado, Adorno concorda com o diagnóstico benjaminiano do declínio da aura, em *Correspondências* fica evidente sua discordância em relação às conclusões de Benjamin acerca dessa mudança. O rechaço às possibilidades libertárias na música autônoma seria tão ilusório quanto a fé absoluta na emancipação oriunda da reprodutibilidade técnica. Apesar de longa, a citação a seguir merece ser transcrita, pois apresenta a ideia de Adorno de forma exemplar:

Entenda bem: não quero assegurar a autonomia da obra de arte como prerrogativa, e concordo com você em que o elemento aurático da obra de arte está em declínio; e não somente, diga-se de passagem, pela reprodutibilidade técnica, mas antes de tudo pelo cumprimento das próprias leis formais “autônomas” [...]. Mas a autonomia da obra de arte – a sua

⁶⁷ Essa análise é realizada em “O Compositor Dialético”, de 1934.

forma material, portanto – não é idêntica ao elemento mágico que ela encerra; tal como a reificação do cinema não é simples questão de perda, assim também a grande obra de arte não o é; e seria um gesto burguês reacionário negar a reificação do cinema em nome do ego, e confinaria com o anarquismo revogar a reificação da grande obra no espírito do apelo imediato ao valor de uso. *Les extrêmes me touchent*, tanto quanto a você: mas somente se a dialética do mais baixo for equivalente a do mais alto, e não se esse último for abandonado à própria ruína. Ambos carregam os estigmas do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança (jamais claro, como meio-termo entre Schoenberg e o filme norte-americano); ambos são as metades dilaceradas da liberdade integral, que no entanto, não é igual à soma das duas: seria romântico sacrificar uma a outra, seja com aquele romantismo burguês que procura conservar a personalidade e mistificações que tais, seja com aquele romantismo anárquico que deposita fé cega no poder espontâneo do proletariado no curso do processo histórico – do proletariado que é ele próprio um produto da burguesia. Em certa medida sou obrigado a acusar seu trabalho desse segundo romantismo. Você afugentou a arte de cada um dos recantos de seu tabu – mas é como se você temesse uma súbita irrupção de barbárie como resultado (e quem mais do que eu poderia partilhar esse medo com você?) e se resguardasse elevando o objeto temido a uma espécie de tabu inverso (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 209-210).

O que faltaria para Benjamin, portanto, é uma reflexão que mostrasse a dialética tanto na arte autônoma quanto na arte de massas tecnicamente reproduzida⁶⁸, demonstrando os aspectos irracionais também da segunda:

O que eu postularia, portanto, é mais dialética. De um lado, uma postulação dialética da obra de arte autônoma, que transcende rumo à obra planejada em virtude de sua própria tecnologia, do outro, uma dialetização ainda mais forte da arte utilitária em sua negatividade, um aspecto que de certo você não ignora, mas que é descrito com categoriais relativamente abstratas, tais como “capital cinematográfico”, sem remontá-lo à origem última, como irracionalidade imanente (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 212).

Como iremos retomar adiante, este trecho é importante na medida em que antecipa, já em 1936, um dos pontos centrais de *Dialética do Esclarecimento*: os produtos da indústria cultural são fruto da irracionalidade imanente ao processo de racionalização pelo qual a humanidade passa desde seus primórdios. Se os aspectos regressivos da arte utilitária não forem considerados, incorrer-se-ia em uma análise insuficientemente dialética. Assim, nenhuma tentativa mais imediata, seja a aproximação da música ao público, seja o teor político das letras, poderá ser efetivamente libertária, diante das complexidades do capitalismo:

⁶⁸ A perspectiva de Gatti (2009, p. 24-25) é contrária à crítica adorniana, pois entende que apesar de Adorno reconhecer a dialética em Schoenberg, não consegue visualizá-la no cinema.

Todas as tentativas de reconciliação, quer sejam feitas por artistas que acreditem no mercado, quer procedam de pedagogos da arte que creiam no coletivo, são infrutíferas. Tais tentativas nenhum outro resultado tem logrado senão criar artes industriais ou então aquele tipo de produções às quais se devem anexar uma “bula de uso” ou um texto social para se saber quais são as suas motivações profundas (ADORO, 1975, p. 190).

Novamente, apenas uma reflexão e apropriação do material musical por parte do artista poderá chegar perto dessa finalidade. Nesse sentido, a recuperação da discussão sobre a imediatividade no contexto da análise do jazz pode ser compreendida nos seguintes termos: se, por um lado, as vanguardas da arte autônoma não conseguem superar a alienação musical, uma vez que esta é fruto das contradições sociais, por outro, a pretensão do jazz de afirmar-se enquanto parte desse movimento por conta de sua suposta imediatividade é mentirosa, uma vez que está totalmente subordinado ao mercado. Nas palavras de Adorno:

Apesar de o jazz tentar se portar enquanto um produto do “Novo Objetivismo” (*Neue Sachlichkeit*), enquanto algo novo, ele é aquilo que qualquer “objetividade” reivindica atacar mais ferozmente – um produto artístico – e sua “objetividade” não é mais que um ornamento com o intuito de nos enganar sobre o fato de que é apenas um objeto (ADORNO, 2002e, p. 473, tradução nossa).

3.3 Consumo

Conforme já apontamos, o fetichismo na música – ou seja, a transformação de seu valor de uso em valor de troca, sem que isso seja percebido pelos consumidores – necessita de uma mudança na forma com que o homem se relaciona com ela. É nesse contexto que o conceito de regressão aparecerá, especialmente no texto de 1938⁶⁹, apresentando uma dimensão notadamente psicanalítica. Tanto este quanto o artigo sobre o jazz retomam as discussões sobre a função da música autêntica, anterior à mercantilização da cultura, bem como a questão do inconsciente e da satisfação dos desejos através da música mercantilizada, conforme antecipado nos textos da primeira metade da década, analisados no capítulo anterior. Porém, desenvolvem algumas ideias anteriores sintetizando as reflexões a partir do conceito chave de regressão da audição, conforme buscaremos demonstrar nas próximas páginas.

⁶⁹ “Fetichismo na música e regressão da audição”.

No texto de 1938, Adorno parte da análise da relação entre música e homem nos tempos primevos para compreender o que nela se teria transformado. Desde os primórdios, a música carregou em si uma contradição, sendo ao mesmo tempo “a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento” (ADORNO, 1975, p. 165). O apaziguamento dos instintos tem como causa o encantamento dos sentidos pela mesma música que os exprime. Haveria, assim, uma tensão entre a expressão da individualidade e a função disciplinadora. Na grande música, ainda não fetichizada, essa contradição ocorre pela presença simultânea de momentos parciais, que são os veículos do prazer na música, e aquilo que Adorno chama de totalidade. Neste período, ainda que os momentos parciais geradores de prazer fossem parte, não tomam posse por completo da música, preservando o espaço da totalidade. A expressão do indivíduo, por sua vez, pode existir apenas quando houver embate entre os dois momentos. Quando os momentos parciais são abarcados, o indivíduo é simultaneamente aniquilado. Isso ocorre na arte atual, quando a função disciplinadora da música se torna absoluta, anulando a expressão da individualidade e a compreensão do todo musical (ADORNO, 1975, p. 165-167). A unidade tensa da obra, por sua vez, teria sido substituída por uma codificação dos momentos parciais pré-estabelecidos, que passam a cegar a vista do ouvinte, impedindo a compreensão das obras:

De vez que os atrativos dos sentidos, da voz e dos instrumentos são fetichizados, e destituídos de suas funções únicas que lhe poderiam conferir sentido, em idêntico isolamento lhes respondem – igualmente distanciadas e alheia ao significado do conjunto e igualmente determinadas pelas leis do sucesso – as emoções cegas e irracionais, como as relações com a música, na qual entram carentes de relação (ADORNO, 1975, p. 172).

A renúncia à crítica é o preço a ser pago pela entrega ao prazer parcial. Essa é a verdadeira mudança na relação entre música e subjetividade:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte de pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. 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 (ADORNO, 1975, p. 168).

A música do passado exigia uma forma de audição global e compreensiva, similar à atenção necessária para a compreensão dos “males da sociedade”. Nesse trecho, temos uma primeira pista de que a tese de Adorno ultrapassa o campo musical: ouvir de forma não

adequada significa perder a prerrogativa da crítica social, e não apenas musical. Em troca, obtém-se um prazer que pode apenas ser parcial e ilusório, conforme iremos aprofundar.

Se a transformação da música em mercadoria exige a transformação da sua forma de audição, defendemos que Marx e Freud mais uma vez se encontram na teoria adorniana: o fetichismo da mercadoria, em sua dimensão social, exige uma mudança psicológica no consumidor que, nos casos dos bens culturais, passa a aceitar o valor de troca como objeto de prazer. Assim, o conceito freudiano de satisfações substitutivas⁷⁰ volta a aparecer em “O fetichismo da música e a regressão da audição”. Para Freud, trata-se de um mecanismo psicológico neurótico de acomodação do indivíduo diante da dominação social sobre as pulsões instintivas. É uma forma pela qual, ao mesmo tempo em que se abre mão do prazer original, se obtém outro tipo de prazer em troca.

Se Adorno inicia o texto apresentando o embate entre expressão instintiva e apaziguamento dos instintos como tensão fundamental música; e se fala na absolutização da instância disciplinadora dos instintos na contemporaneidade, satisfação substitutiva é um conceito central nessa mudança. Isso porque, no momento atual, é o prazer da posse de um valor que mantém a sociedade coesa, disciplinando os indivíduos e tendo como consequência a liquidação da individualidade (ADORNO, 1975, p. 173-174).

Assim, o conceito de satisfações substitutivas e a ideia de haver encobrimento do declínio do valor de uso por causa do fetichismo são as chaves freudiana e marxista, respectivamente, que Adorno usa para compreender o processo. O fetichismo da música, portanto, está ligado intimamente à forma como o ouvinte a recebe. Os arranjos, estereotípias e todos os outros fetiches já citados são compatíveis com um ouvinte que Adorno caracteriza como distraído, atomista (ADORNO, 1975, p. 180) e, finalmente, como regressivo. A música fetichizada e a consciência das massas estariam em “perfeita harmonia” (ADORNO, 1975, p. 178):

Ouve-se a 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, 1975, p. 179).

⁷⁰ Em “O fetichismo na música e regressão da audição” encontramos o conceito de satisfação substitutiva em diversos momentos (ADORNO, 1975, p. 173). Já na obra de Freud (2011, p. 28), aparece o conceito de gratificações substitutivas. A divergência dos termos é fruto de diferentes traduções, porém o conceito é o mesmo.

Assim, a relação entre o ouvinte e a música é de identificação pela semelhança entre os dois:

Os ouvintes e os consumidores em geral exigem exatamente aquilo que lhes é imposto insistentemente. O sentimento de impotência, que furtivamente toma conta dele face à produção monopolista, domina-os enquanto se identificam com o produto do qual não conseguem subtrair-se (ADORNO, 1975, p. 181).

Deve ficar claro que Adorno não deriva a mudança na forma de audição da mercantilização da cultura. Na verdade, conforme será melhor elaborado em *Dialética do Esclarecimento*, mas já é sugerido em “Sobre a situação social da música”, de 1932 e reiterado em “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938, os dois fenômenos derivam da irracionalidade inerente à racionalização e daí advém a relação de consonância:

Não é possível estabelecer com clareza um nexo causal, por exemplo, entre as “repercussões” das músicas de sucesso e seus efeitos psicológicos sobre os ouvintes. Se realmente hoje em dia os ouvintes não pertencem mais a si mesmos, isto significa também que já não podem ser “influenciados”. Os polos opostos da produção e do consumo estão respectivamente subordinados entre si e não são reciprocamente dependentes de modo isolado (ADORNO, 1975, p. 179).

3.3.1 Regressão da audição

Finalmente, antes de debruçarmo-nos especificamente sobre regressão da audição, conforme apresentado no texto de 1938, é essencial discutir as mediações necessárias entre este e o conceito de regressão. Lembremos que elegemos regressão como um dos guias na nossa investigação sobre as origens de indústria cultural, levando em conta a sua dimensão subjetiva. Isso significa buscar compreender como regressão aparece nos momentos particulares de nosso *corpus*, tendo em vista que nem sempre haverá identidade entre esses momentos. Realizaremos essa discussão mais densamente no fragmento sobre *Dialética do Esclarecimento*. Agora, cabe salientar que a relação entre racionalidade e irracionalidade – portanto, a relação dialética entre esclarecimento e regressão – mote da obra de *Dialética do Esclarecimento*, não se faz propriamente presente em “O fetichismo na música e a regressão da audição”. O foco de *Dialética do Esclarecimento*, ao mobilizar a ideia de regressão, tem a ver com a possibilidade de a civilização esclarecida recair na barbárie e na irracionalidade. Não há, em 1938, uma pretensão tão ambiciosa como a de uma análise da civilização, de

modo que as reflexões ficam limitadas às discussões sobre a arte no capitalismo monopolista – daí a presença do conceito de “regressão da audição” não de regressão da civilização. Porém, isso não significa, de forma alguma, uma incompatibilidade com o tratamento dado em *Dialética do Esclarecimento* para o conceito. Tampouco implica um significado estritamente estético do conceito, desconexo da dimensão psicológica individual e da dimensão social, como buscaremos mostrar.

Realizado este adendo, para contextualizar o conceito de regressão da audição⁷¹ na teoria exposta no artigo de 1938 é interessante mobilizar um trecho de uma carta enviada por Adorno para Benjamin: “O único questionamento que me parece hoje possível é o de uma problemática experimental: o que será dos homens e de sua percepção estética quando plenamente expostos às condições do capitalismo monopolista?” (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 433).

Em uma primeira aproximação, podemos dizer que conceito se relaciona, portanto, com a forma como os homens apreendem a arte no capitalismo tardio. Ouvir de forma regressiva é ouvir de forma desconcentrada, atomística e incapaz de compreender a totalidade da obra (ADORNO, 1975, p. 182). Como já mencionado, atenta-se às partes isoladas da música, sendo, portanto, sensual. Nesse sentido, a dimensão estética do conceito é inquestionável:

No polo oposto do fetichismo da música opera uma regressão da audição. Com isso, não nos referimos a uma regressão 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. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música – que sempre constitui prerrogativa de pequenos grupos – mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento (ADORNO, 1975, p. 180).

⁷¹ Segundo Max Paddison (1993, p. 11), o conceito regressão da audição foi proposto, antes da elaboração de Adorno, por Alfred Sohn-Rethel, um colaborador mais distante do Instituto. Encontramos diversas menções a Sohn-Rethel nas correspondências trocadas por Adorno e Benjamin, havendo referência a um manuscrito de sua autoria com que Adorno entrou em contato. Em carta de Adorno e de sua esposa (Gretel Adorno) a Benjamin, em trecho especialmente assinado por ela, encontramos a seguinte afirmação (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 433): “Alfred Sohn-Rethel desenvolveu uma teoria sobre o rádio e o cinema como órgãos socializados de percepção [...]”. Porém, para além desta breve menção, não encontramos, nem nas correspondências, nem nos textos de Adorno qualquer sugestão de que seu conceito fosse tributário ao de Sohn-Rethel.

Apesar de o trecho negar uma regressão do “ouvinte individual a uma fase anterior do próprio desenvolvimento” parecendo se distanciar da perspectiva freudiana, acreditamos que são várias as mediações possíveis entre o conceito de Adorno e o conceito de Freud⁷², conforme já sugerimos no capítulo anterior. Uma primeira evidência para nossa hipótese é a relação que Adorno faz entre a regressão da audição e a ideia de necessidade neurótica, notadamente tributária da teoria freudiana sobre as frustrações dos desejos e sobre o descompasso entre o indivíduo e a realidade:

Regressivo é, contudo, também o papel que desempenha a atual música de massas na psicologia das suas vítimas. Esses ouvintes não somente são desviados do que é mais importante, mas confirmados na sua necessidade neurótica, independente de como as suas capacidades musicais se comportam em relação à cultura especificamente musical de etapas sociais anteriores (ADORNO, 1975, p. 181).

Na análise de Adorno sobre o jazz, de 1936, também se faz presente uma vinculação entre a música atual e a neurose: a forma de se ouvir jazz seria neurótica e sadomasoquista (ADORNO, 2002e, p. 478). Em síntese, o diagnóstico é que o jazz mobiliza uma energia sexual represada e, a partir disso, o indivíduo se identifica com a música e acaba por ter sua

⁷² Em linhas gerais, a concepção freudiana de regressão é um desenvolvimento da sua ideia da existência paralela do Id e de um pedaço modificado desta mesma instância (o Eu): “Desde que superemos o erro de achar que nosso habitual esquecimento significa uma destruição do traço mnemônico, tendemos à suposição contrária de que na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, de que tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas, mediante uma regressão de largo alcance, por exemplo” (FREUD, 2011, p. 20-21). Em um sentido mais específico, regressão diz respeito à possibilidade de um retorno a fases mais primitivas do desenvolvimento da libido humana. Diante das neuroses causadas pelo conflito entre as privações individuais engendradas pelas demandas sociais, a regressão à fase anal – vinculada por Freud ao sadismo – e à fase oral, são possibilidades (FREUD, 2011, p. 245-246). Tais retornos, por sua vez, apesar de partirem de uma regressão às zonas erógenas anteriores implicariam uma infantilização mais geral do aparelho psíquico humano. Em outro sentido, conforme apresentado na obra de 1921, *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, a regressão na perspectiva freudiana aparece também enquanto um retorno à fases primitivas do desenvolvimento da humanidade (e não apenas do indivíduo). Isso seria verificável nas chamadas situações de massa, quando o Super-eu dos indivíduos é substituído pela identificação com a figura de um líder, de tal maneira que os instintos anteriormente reprimidos pela instância psíquica responsável pela vigilância e controle passam a ser liberados. Por sua vez, a identificação com o líder é pensada como decorrência de uma regressão a um momento primitivo da humanidade (que Freud chama de horda primordial) quando todos eram governados por um pai forte: “As massas humanas exibem novamente a familiar imagem do indivíduo super forte em meio a um bando de companheiros iguais, também contida em nossa representação da horda primeva. A psicologia dessa massa – a atrofia da personalidade individual consciente, a orientação de pensamento e sentimentos nas mesmas direções, o predomínio da afetividade e da psique inconsciente, à tendência à imediata execução dos propósitos que surgem –, tudo isso corresponde a um estado de regressão a uma atividade anímica primitiva, como a que nos inclinamos a atribuir à horda primeva.” (FREUD, 2012, p. 84-85). Diante de uma situação de massa, as atitudes dos indivíduos não são premeditadas, mas decorrência do clima do conjunto. Ao mesmo tempo as ações não podem ser influenciadas por argumentos racionais, mas por imagens fortes e repetitivas (FREUD, 2012, p. 25-26). Nesse sentido, a vida psíquica dos indivíduos demonstra correspondência à fase infantil do desenvolvimento (FREUD, 2012, p. 28). A partir da ligação com o líder, os membros da massa se ligam também entre si, na medida em que todos seriam subordinados a uma mesma figura de um pai primordial. Além de poder ser acionada em situações de massa, a ligação arcaica com o pai primordial teria sua reminiscência na vida familiar da criança, a partir de sua relação com o progenitor (FREUD, 2012, p. 87-88).

individualidade aniquilada nesse processo. Tanto a dança quanto o refrão no jazz seriam representações simbólicas da união sexual, que têm como último significado o desejo do indivíduo em fundir-se à coletividade (ADORNO, 2002e, p. 486-487). O indivíduo é representado pelos versos das músicas e a sociedade pelo refrão, que passa a submeter a si os primeiros:

No verso, o indivíduo fala como se estivesse em isolamento, precisamente da contingência de sua individualidade; se dirigindo discretamente – não no tom de um hino comunitário – com o intuito de ser confirmado e socialmente objetivado no refrão, que responde à questão expressa musicalmente no fechamento parcial. Esse ritual é direcionado para os indivíduos como seu público. O processo inconscientemente intencionado que o público desempenha é, portanto, o de estabelecer identificação. O indivíduo na audiência experimenta a si mesmo primeiramente enquanto um verso-ego (*couplet-ego*) e depois se sente transformado (*aufgehoben*) no refrão; se identifica com a coletividade do refrão, se funde a ela na dança e, então, encontra satisfação sexual (ADORNO, 2002e, p. 487, tradução nossa).

Há assim uma identificação inconsciente do ego individual com o aspecto coletivo do refrão que, por sua vez, proporcionaria a satisfação sexual. No entanto, esta satisfação é marcada por ambiguidades: é a busca pela expressão da energia individual e, ao mesmo tempo, a busca pela fusão com o todo. Fica evidente uma antecipação da análise presente em “O fetichismo na música e a regressão da audição” sobre a relação entre expressão individual e coação social. Assim como no texto de 1938, Adorno afirma que a satisfação obtida pela escuta do jazz pode somente ser parcial (ADORNO, 2002e, p. 490). Em termos metafóricos, vincula o jazz com um orgasmo precoce e incompleto: ao mesmo tempo em que há uma energia acumulada dirigida contra a autoridade, esta acaba transformando-se em uma adaptação à coletividade. O prazer possível de ser alcançado é aquele de um indivíduo neurótico:

A intervenção decisiva do jazz está no fato de que o sujeito fraco tem prazer precisamente em sua fraqueza, quase como se devesse ser gratificado por ela, por se adaptar à coletividade que o fez fraco [...]. Em termos psicológicos, o jazz tem sucesso em fazer do círculo um quadrado. A contingência do ego enquanto membro da classe burguesa é cegamente abandonado pelo princípio da lei social. Ao aprender a temer a autoridade social e experimentá-la como medo de castração – e imediatamente como medo da impotência – ele se identifica precisamente com essa autoridade da qual tem medo. Em troca, porém, ele agora pertence a ela e pode “dançar junto”. A sensualidade do jazz é um comando: obedeça e você será autorizado a participar. E o conteúdo do sonho, tão contraditório quanto à realidade, é: Eu só serei potente se permitir a mim mesmo ser castrado (ADORNO, 2002e, p. 490, tradução nossa).

Percebemos, assim, uma apropriação por Adorno do Complexo de Édipo de Freud: a ameaça de castração remanescente do conflito edipiano, que implica o medo da autoridade social, faz com que o indivíduo se identifique com essa mesma autoridade e se renda a ela. Essa seria a maneira correta de compreender o jazz: não se trata de uma forma de libertação individual ante à autoridade social, mas uma forma de rendição a essa mesma autoridade a partir da ilusão da libertação, possibilitada pela mobilização de uma energia sexual represada. E por isso, o jazz aproxima-se do fascismo; não tanto do fascismo enquanto um sistema político estritamente, mas como uma forma de integração do indivíduo na sociedade que acaba por anular esse mesmo indivíduo e subordiná-lo totalmente à coletividade.

A teoria da audição do jazz tal como proposta por Adorno, portanto, evidencia um desenvolvimento de elementos freudianos que já estavam presentes nas análises dos textos do começo da década. As reflexões sobre a relação entre indivíduo e sociedade realizadas nesse artigo e, posteriormente, em “O fetichismo da música e a regressão da audição” são complementares e compatíveis. Em ambas se fazem presentes termos como neurose, sadomasoquismo, prazer sexual, ambiguidade, identificação e castração. Assim, se por um lado não é possível uma identificação completa entre regressão em Freud e regressão da audição em Adorno, por outro, uma desvinculação do conceito adorniano da dimensão psicológica e psicanalítica é igualmente equivocada. Esse tipo de leitura entende a regressão da audição enquanto um conceito exclusivamente de apreensão estética e não como um conceito sobre a organização psíquica.

Para melhor contextualizar o nosso posicionamento, é necessário retomar mais uma vez a teoria de Freud, bem como apresentar as razões pelas quais entendemos que há mais proximidades do que divergências entre os dois conceitos. Acreditamos que o ponto de partida para aproximar regressão da perspectiva freudiana e regressão da audição de Adorno é a teoria sobre a repressão dos instintos pela civilização, de Freud⁷³. Conforme apresentado no capítulo anterior, segundo esta teoria, as demandas exigidas ao indivíduo pela civilização são contrárias a natureza humana original, de tal forma que a realidade impõe sacrifícios potencialmente insuportáveis, causadores de sofrimento e que exigirão uma mudança drástica na constituição libidinal, ou seja, na necessidade de satisfação dos instintos naturais, sejam eles sexuais ou relativos à agressividade (FREUD, 2011, p. 60).

Uma das causadoras de sofrimento e mal-estar para a civilização é, para Freud, a inibição do instinto de agressividade, possibilitada por uma drástica modificação na estrutura

⁷³ Essa análise está especialmente presente em *O mal estar na civilização*.

psíquica que faz com que seja dirigida contra o próprio eu em vez de visar aos outros (FREUD, 2011, p. 91). Essa modificação se dá a partir do desenvolvimento do Complexo de Édipo, no qual o indivíduo internaliza a norma social a partir da figura de autoridade do pai. A consequência da repressão, tanto sexual quanto da agressividade, será o deslocamento dos instintos que se dá por dois caminhos, um avaliado como mais favorável por Freud, e outro que ele nomeia como neurótico, remetendo-o à doença. O primeiro é o caminho da sublimação, ou seja, da substituição do prazer original para outros considerados mais nobres, tais como a arte e a ciência (FREUD, 2011, p. 59-60). Já a neurose é relacionada por Freud com a frustração dos instintos sexuais, que implica no surgimento das gratificações substitutivas como sintomas para os desejos não realizados (FREUD, 2011, p. 70). Essas gratificações, por sua vez, podem realizar-se através da regressão a

[...] anteriores fases de desenvolvimento e atitudes ante aos objetos e irromper na consciência e alcançar descarga ali onde se achavam fixações infantis, nos pontos fracos do desenvolvimento da libido. O que assim surge é um sintoma, e portanto, no fundo, uma satisfação sexual substitutiva, mas também o sintoma não pode escapar inteiramente à influência das forças repressoras do Eu, de modo que – exatamente como o sonho – tem de admitir modificações e deslocamentos que tornam irreconhecível seu caráter de satisfação sexual. Ele adquire, assim, o caráter de uma formação de compromisso entre os instintos sexuais reprimidos e os instintos do Eu repressores, uma realização de desejo simultânea, mas incompleta para os dois lados do conflito (FREUD, 2011, p. 291).

A possibilidade de regredir a fases anteriores de desenvolvimento libidinal remete, por sua vez, à teoria de que diferentes locais do corpo (zonas erógenas) oferecem a satisfação do instinto sexual ao longo do desenvolvimento dos indivíduos. Os órgãos genitais são o local fruto da satisfação sexual na última fase de um processo que se inicia na fase oral, seguida pela fase anal (na qual o sadismo é uma característica presente) e, por fim, pela genital (FREUD, 2011, p. 288). Por traz desta ideia subjaz outra ainda mais importante para a teoria freudiana: a de que, nos seres humanos, convivem instâncias psíquicas primitivas com outras que se transformaram a partir do ponto de partida oferecido pela natureza. As duas seriam justapostas de tal forma que os impulsos instintuais, ainda que reprimidos e tornados inconscientes, não são completamente anulados. Isso significa que, potencialmente e dadas as condições adequadas, é possível uma regressão aos estágios mais primitivos do desejo (FREUD, 2011, p. 20-21). Para Freud, indivíduo e sociedade são, portanto, instâncias necessariamente antagônicas, cujo conflito trará, necessariamente, mal-estar e, potencialmente, uma forma doentia de adaptação do indivíduo, nomeada de neurose. Se o

conflito entre indivíduo e sociedade é fundamental também para Adorno, podendo anular por completo o indivíduo em determinados momentos da civilização – tal como ocorreria na contemporaneidade – a consonância entre as duas teorias é gigantesca.

Por outro lado, buscando as diferenças entre os dois conceitos, acreditamos que regressão da audição em Adorno é menos literal do que contextual⁷⁴: a questão do retorno às fases anais e orais é muito menos importante em sua teoria (apesar de haver menção à regressão anal e ao sadomasoquismo) do que a ideia de que os desejos instintuais convivem com as dimensões psíquicas modificadas pela repressão social, de tal forma que pode haver uma formação de compromissos na qual as gratificações substitutivas neuróticas são sintomas da violência da sociedade contra o indivíduo (FREUD, 2011, p. 291).

Em Freud, apesar de haver uma tensão entre as ideias de neurose como algo individual e algo potencialmente coletivo, há certa ênfase na primeira perspectiva, entendendo que a neurose é um desvio no percurso correto do desenvolvimento individual. Em Adorno, por outro lado, a dimensão social da neurose é determinante, uma vez que é fruto de uma situação social. A regressão da audição adorniana é intimamente ligada com a mercantilização da cultura e com o consequente fetichismo na música. Portanto, é fruto de um desenvolvimento social mais amplo que transformou a música e a sociedade. Além disso, é claro que há uma dimensão da apreensão estética no conceito de Adorno que não está presente no original freudiano: regressão da audição é ouvir de forma atomística, desatenta, acrítica e incapaz de compreender a música estruturalmente.

Porém, para além das nuances listadas, discordamos de um divórcio maior entre os dois conceitos, bem como da apreciação de regressão da audição como um conceito exclusivamente estético. Além das menções nominais a conceitos freudianos, não se pode perder de vista que arte, indivíduo e sociedade em Adorno são elementos profundamente relacionados. Conforme trataremos no quarto capítulo, essa visão pode ser endossada quando discutida a partir do contexto mais amplo dos textos de Adorno, especialmente, em *Dialética do Esclarecimento*, quando regressão da razão torna-se um elemento intrínseco ao que os

⁷⁴ Aproximamo-nos da interessante interpretação realizada por Hullot-Kentor (2006, p. 14) para quem, apesar de não haver uma identidade plena entre a regressão psicanalítica e a adorniana, a ideia central da psicanálise – a saber, que o passado e o presente não são elementos separados na existência dos indivíduos – é incorporada por Adorno (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 9-10). Nas palavras de Hullot-Kentor (2006, p. 9, tradução nossa), o ponto em comum no conceito de regressão nos dois autores demanda que o termo “não deve ser compreendido concretamente, enquanto uma viagem a um período anterior, mas como a manifestação de conflitos que nunca foram resolvidos”. Em outro momento, Hullot-Kentor (2006, p. 14) contextualiza o uso de regressão a partir de um procedimento geral de Adorno de criar constelações de conceitos nos quais nunca há total identidade entre os termos apropriados de outros autores e nem sequer entre o uso que o próprio faz dos conceitos ao longo de sua obra.

autores chamam de esclarecimento. Nesse sentido, regressão é uma possibilidade inerente a diversas formas de manifestação humana, seja na ciência, na arte ou na forma dos homens se relacionarem com os bens que precisam para sobreviver.

Não podemos esquecer também que Adorno abre “O fetichismo na música e a regressão da audição” falando da tensão entre instinto e repressão na música, bem como na mudança dessa relação na contemporaneidade: a dialética entre indivíduo (através da expressão de seus instintos) e sociedade (a partir do disciplinamento destes mesmos instintos) é substituída por uma situação em que o segundo toma por completo o primeiro. A consequência disso é o aniquilamento do indivíduo através de uma mudança no sentido do próprio prazer (gratificações substitutivas), ou seja, a partir de uma mudança psicológica. Paralelamente, é aniquilada a possibilidade, inclusive na mente do ouvinte, de outra forma de arte e, conseqüentemente, da compreensão crítica do todo. A regressão da audição é, em outras palavras, a renúncia do eu frente à obra musical, mas também frente à própria realidade. Tanto a percepção estética – o consumo – quanto a produção da arte são sintomáticas da relação entre o indivíduo e a sociedade. Dito de outro modo, a regressão da percepção estética é parte da absorção do indivíduo pelo aparato social, ou seja, é parte da neutralização da individualidade e da autonomia.

Para sintetizar a visão defendida até aqui, propomos a seguinte ideia: se por um lado, regressão da audição em Adorno não deve ser tomada literalmente enquanto retorno a fases anteriores do desenvolvimento da libido, deve ser pensada como a manifestação dos conflitos entre indivíduo e sociedade. Acreditamos que esses conflitos na teoria adorniana são derivados de uma leitura particular da teoria de Freud, especialmente como formulada em *O Mal Estar da Civilização*. Acreditamos também que o conceito regressão da audição já estava esboçado nos textos de Adorno da primeira metade da década de 1930, a partir da incorporação crítica de elementos freudianos como inconsciente, libido e gratificações substitutivas, tal como apresentamos no capítulo anterior.

Finalmente, após termos apresentado a nossa leitura sobre o estatuto do conceito de regressão da audição em Adorno, é importante frisar a diferença de apreensão do pensamento freudiano por Adorno e por Benjamin. Ambos partem do pressuposto que a sociedade capitalista engendra indivíduos potencialmente neuróticos, porém, conforme já apresentado, para Benjamin os desenvolvimentos artísticos podem simultaneamente estimular a neurose e servir de remédio para ela. A risada da plateia cinematográfica seria uma terapêutica contra o sadismo e o masoquismo incentivados pelo capitalismo:

A risada coletiva representa a erupção prematura e saudável de tal tipo de psicose de massa. A enorme quantidade de acontecimentos grotescos consumidos no cinema é um indicio drástico dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização carrega consigo. Os filmes grotescos americanos e os filmes de Disney provocam uma explosão terapêutica do inconsciente (BENJAMIN, 2012, p. 103).

Para Benjamin, as novas formatações artísticas, presentes nos filmes, engendrariam uma forma inédita de apreensão estética, na qual um inconsciente ótico é estimulado e, como última consequência, a consciência de classe poderia brotar. Nesse processo, Benjamin atribui à apreensão desconcentrada (tátil, em suas palavras) um caráter positivo por se relacionar de maneira mais próxima com o mundo, dada a decadência da aura. Em Adorno, a desconcentração é característica da regressão da apreensão estética e não pode trazer qualquer forma de terapia para o inconsciente:

A risada de uma plateia de cinema [...] é tudo menos salutar e revolucionária, mas repleta do pior sadismo burguês; a destreza dos jovens jornalheiros na discussão sobre esportes me é altamente suspeita; e, a despeito de sua assombrosa sedução, sua teoria da distração não me convence de maneira alguma [...] (ADORNO; BENJAMIN, 2012, p. 210-211).

3.3.2 *Arte e resistência*

Assim como nos textos estudados no capítulo anterior, a leitura de “Sobre o jazz” e “O fetichismo da música e a regressão da audição” desperta a seguinte questão: se, diante do fetichismo, a arte não pode ser um remédio para a situação social, qual é o espaço possível para a individualidade para Adorno?

No texto de 1938, Adorno aponta para a ambivalência psicológica – coexistência de prazer e raiva – despertada pela música comercial como um espaço possível de resistência:

Em testes realizados com o objetivo de apurar a aceitação das músicas de sucesso, deparou-se com pessoas que perguntam como se devem comportar quando determinada passagem lhes agrada e desagrade ao mesmo tempo. Pode-se presumir que, ao fazerem tal pergunta, dão testemunho de uma experiência que é comum também àqueles que não falam dela. As reações face aos atrativos isolados são ambivalentes. Uma passagem que agrada aos sentidos causa fastio tão logo se nota que ela se destina apenas a enganar o consumidor. A fraude consiste aqui em proporcionar constantemente a mesma coisa. Até mesmo o mais imbecil fã das músicas de sucesso há de ter por vezes o sentimento de uma criança gulosa que entra em uma confeitaria. Se os atrativos se esvaem e tendem a transformar-se no oposto – a curta duração dos sucessos musicais pertence ao mesmo tipo de experiência – a ideologia cultural, que caracteriza a atividade musical

superior, acarreta como consequência que também a música inferior seja ouvida com consciência intranquila. Ninguém acredita inteiramente no prazer dirigido. No entanto, mesmo aqui a audição permanece regressiva, na medida em que aceita este estado de coisas, a despeito de toda a desconfiança e de toda a ambivalência possíveis. A transferência dos afetos para o valor de troca traz como consequência que, em música, já não se faz nenhuma exigência. Os substitutos atingem tão bem o seu objetivo porque os próprios desejos e anseios aos quais se ajustam já foram substituídos (ADORNO, 1975, p. 184).

A ambivalência é um espaço de aceitação na recusa e de recusa na aceitação; é por isso um local de possível liberdade, mas tão somente se a identificação com o poder for substituída pelo furor contra as obras (ADORNO, 1975, p. 188). Porém, isso só pode ocorrer com a música de arte, nunca com a música comercial:

Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva. O medo que, hoje como ontem difundem Schoenberg e Webern não procede de sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico a qual os outros só podem escapar regredindo. Chamam-lhes de individualistas e, no entanto, a sua obra não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade – poderes cujas “sombras monstruosas” se projetam, gigantescas, sobre a sua música. As forças coletivas liquidam também na música a individualidade que já não tem chance de salvação. Todavia, somente os indivíduos são capazes de representar e defender com conhecimento claro, o genuíno desejo de coletividade face a tais poderes (ADORNO, 1975, p. 191).

Vemos novamente a defesa da música dialética de Schoenberg e de seu discípulo Webern como a única possibilidade de resistência. Aqueles cuja audição não regrediu são os que reconhecem o “estado catastrófico” e as “sombras monstruosas”. Trata-se dos expoentes da arte autônoma – mais precisamente, de um grupo interno a ela – e não os consumidores da arte de massas tecnicamente reproduzida:

Com isto se formula uma crítica às “novas possibilidades” na audição regressiva. Poder-se-ia estar tentado a redimi-la alegando, por exemplo, que nela o caráter de “aura” da obra de arte, os elementos de sua auréola, ou aparência externam cedem em favor do puramente lúdico. Como quer que seja no cinema, a atual música de massas pouco apresenta deste progresso no desencantamento (ADORNO, 1975, p. 188).

Vale a recuperação de um trecho já citado no início deste capítulo, para evidenciarmos a recusa de Adorno a qualquer concessão ao diálogo entre a arte autônoma e a arte de massas:

Uma música de massas tecnicamente consequente, coerente e purificada dos elementos da má aparência, se transformaria em música artística, e com isto mesmo perderia a característica que a torna aceita pelas massas. Todas as tentativas de reconciliação, quer sejam feitas por artistas que acreditem no mercado, quer procedam de pedagogos da arte que creiam no coletivo, são infrutíferas. Tais tentativas nenhum outro resultado têm logrado senão criar artes indústrias ou então aquele tipo de produções às quais se devem anexar uma “bula de uso” ou um texto social para se saber quais são as suas motivações profundas (ADORNO, 1975, p. 190).

A partir do embate com Benjamin, esperamos ter conseguido apresentar alguns aspectos do pensamento de Adorno, passando pelos eixos objetivo (mercantilização da cultura) e subjetivo (regressão da audição). Destacamos o conceito de fetichismo da música como central na discussão sobre a mercantilização da cultura, na medida em que expõe a forma de apropriação da teoria da marxista e, consequentemente, a forma pela qual Adorno propõe pensar as especificidades dos produtos culturais enquanto mercadorias. Em relação à regressão da audição, conforme buscamos antecipar, o seu papel enquanto parte do conceito de indústria cultural necessitará de maiores mediações para que possa ser aproximado da ideia de regressão, enquanto par dialético do conceito de esclarecimento. Esse esforço será realizado no capítulo final de nosso trabalho.

4. O PROJETO DE PRINCETON: A MÚSICA NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE RADIOFÔNICA

Conforme apresentado no capítulo anterior, o diálogo entre Theodor Adorno e Walter Benjamin é apenas possível mediante certas mediações, que levem em conta as diferenças entre os objetos de estudo – um analisa o rádio e o outro o cinema – e as diferenças entre os referenciais teórico e conceitual mobilizados. Dentre essas diferenças, podemos destacar a reprodutibilidade técnica como um conceito central em Benjamin, cuja importância para Adorno aparece apenas de forma secundária nos textos de 1936 e 1938. Em contrapartida, os trabalhos de Adorno entre 1938 e 1941, escritos durante a participação no chamado Projeto de Princeton⁷⁵, são importantes na medida em que nos trazem uma discussão mais direta sobre o significado e os efeitos da reprodução no contexto musical. Versam, predominantemente, sobre o fenômeno da transmissão da música pelo rádio, de tal forma que são muito relevantes para a análise que nos propomos fazer a respeito do percurso teórico que levou ao conceito de indústria cultural, pois avaliam a música popular (e a erudita, com menos ênfase) especialmente a partir de seu meio de propagação.

Nesses textos, estão contemplados tanto o eixo objetivo quanto o eixo subjetivo de nosso trabalho. A ideia de mercantilização da cultura é amplamente presente, não apenas em relação à produção musical (destinada ao mercado), mas também no que tange sua distribuição e promoção. Assim, a ideia de que há um sistema articulado de setores da economia, tal como contida no conceito de 1947, vai sendo enfatizada na medida em que a forma de organização desse sistema é apresentada. Ao mesmo tempo, a característica de padronização dos bens culturais, central no conceito de indústria cultural faz parte das discussões desses textos. Aparece tanto como consequência interna ao processo de composição quanto como algo estimulado pelas formas de distribuição e produção. Paralelamente, conforme iremos demonstrar, nosso segundo eixo de investigação também integra as discussões dos artigos escritos durante o Projeto de Princeton: percebemos uma teoria da audição do rádio, bastante influenciada pelo texto sobre a regressão da audição⁷⁶.

Antes de iniciar a discussão dos textos, é importante lembrar que eles foram escritos a partir de 1938, durante a estadia de Adorno nos Estados Unidos, quando participou do

⁷⁵ Iray Carone (2002), em *Teoria Crítica e Pesquisa Empírica na Psicologia*, apresenta pesquisa com os textos escritos durante o Projeto de Princeton, colhidos nos arquivos da Universidade de Columbia. Quando o trabalho de Carone foi realizado, boa parte dos artigos do Projeto permaneciam inéditos, sendo reunidos em 2006 por Robert Hullot-Kentor no livro *Current of Music*. Tanto a pesquisa de Carone quanto a compilação de Hullot-Kentor serão mobilizados ao longo deste capítulo.

⁷⁶ Essa teoria se faz presente principalmente no artigo de Adorno “Sobre a música popular”, de 1941.

chamado Projeto de Princeton. A integração de Adorno à equipe responsável pelo estudo sobre o impacto do rádio no público norte americano esteve diretamente ligada às suas dificuldades de sobrevivência material em solo europeu. Desde 1934, encontrava-se exilado na Inglaterra e tinha retornando à condição de aluno de pós-graduação, uma vez que o título acadêmico alemão que possuía não era suficiente para qualificar-se enquanto docente segundo as normas inglesas (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 95). Diante da insegurança profissional e, principalmente, da evidência de que a guerra estava por se alastrar pela Europa, Adorno viu-se inclinado a aceitar o cargo de membro de uma pesquisa sobre o rádio, realizada próxima à Nova York, sob a direção de Paul Lazarsfeld. O contato com Lazarsfeld foi mediado por Horkheimer, que tinha ajudado a financiar o projeto em seu início (CARONE, 2002, p. 6). Lazarsfeld propôs um contrato de meio período para Adorno (CARONE, 2002, p. 6), que trabalhava simultaneamente na pesquisa e no Instituto, retomando a colaboração mais próxima com o diretor (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 95-96), agora que estavam novamente no mesmo país.

O projeto que, apesar do nome, ocorreu na Universidade de Newark, correspondia a uma investigação sobre a audiência no rádio, com o intuito de promover uma melhor qualidade nos conteúdos radiofônicos. A ideia era colher informações sobre o efeito do rádio em diferentes grupos de ouvintes, buscando compreender os locais e horários das audições, os motivos de escolha da programação, o perfil do ouvinte, dentre outras questões (CARONE, 2002, p. 3-4). Podemos dizer, portanto, que se tratava de uma pesquisa de mercado interessada em investigar como a audiência se relacionava com o rádio. Esse interesse, por sua vez, ganhou expressão institucional⁷⁷ por meio de pesquisa em um contexto de forte melhoria na tecnologia de difusão sonora e de popularização do aparelho radiofônico⁷⁸. Além dessas questões, havia um movimento geral de valorização da cultura erudita nos Estados Unidos, agregada à crença de que o povo americano necessitava de uma melhor formação educacional, a partir da democratização dos bens culturais, até então restritos à elite. Nesse contexto, o rádio passou a ser visto como o meio por excelência capaz de promover a almejada democratização (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 100).

Pode-se dizer que o Projeto de Princeton é fruto desta ideologia somada aos interesses comerciais obviamente envolvidos na valorização do rádio. Tratou-se de um esforço conjunto

⁷⁷ Segundo Carone (2002, p. 33), outro esforço surgido a partir da valorização da música erudita nos Estados Unidos foi o desenvolvimento do programa de rádio chamado “*NBC Music Appreciation Hour*”. Tratava-se de uma programação ao vivo, destinada a educar jovens e crianças, que foi transmitida durante o horário escolar e tornou-se posteriormente objeto de estudo de Adorno.

⁷⁸ Hullot-Kentor (2006, p. 98) afirma que o número de famílias proprietárias de aparelhos de rádio pulou de 10 mil em 1922 para 27 milhões em 1939.

da iniciativa pública e privada, principalmente, com recursos da Fundação Rockefeller, a famosa entidade filantrópica americana, que forneceu um orçamento inicial de 67 mil dólares para o projeto (CARONE, 2002, p. 3). O nome escolhido para a direção do programa foi Paul Lazarsfeld, que se tornou, posteriormente, o principal responsável pela adaptação das ferramentas sociológicas para a pesquisa de mercado (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 104).

Apesar da perspectiva de Adorno em relação ao rádio ser claramente incompatível com a ideologia que apostava na possibilidade de se promover uma apreciação cultural elevada e democratizada a partir da programação radiofônica, sua vinculação à equipe de pesquisa deve ser pensada a partir das pressões políticas e financeiras às quais estava sujeito na Europa. Além do mais, a pesquisa significava, para ele, a chance de estudar com proximidade algo que era objeto de suas reflexões ao longo dos anos 1930: os efeitos da reprodução na música e no ouvinte, agora a partir da mais abrangente das tecnologias de reprodução existentes, o rádio.

Aceito o convite, Adorno tornou-se diretor de um departamento que analisava os conteúdos musicais do projeto, tendo como tarefa desenvolver estratégias para melhorar a recepção das músicas transmitidas pelo rádio (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 106). A existência de uma seção especialmente dedicada ao estudo da música no rádio justificava-se pelo fato de 60% da programação radiofônica da época ser musical (CARONE, 2002, p. 5). Apesar de ter ficado no cargo apenas entre 1938 e 1941 (CARONE, 2002, p. 2) – quando suas diferenças teóricas com o projeto tornaram sua permanência insustentável (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 97) – a participação na pesquisa rendeu a Adorno uma série de fragmentos de textos, escritos todos em inglês, que serão analisados a seguir⁷⁹.

Antes de iniciar essa discussão, é importante apresentar uma questão que buscaremos discutir ao longo do capítulo. Ela diz respeito à apreciação desses trabalhos como um dos momentos mais empíricos na trajetória intelectual de Adorno. De antemão, concordamos que o rádio é de fato mais concreto do que os outros objetos focalizados por Adorno em outros textos. Defendemos também que as pesquisas quantitativas sobre a audiência do rádio, realizadas durante o projeto, dão uma característica mais empírica aos estudos. Porém, conforme buscaremos demonstrar, acreditamos que a dimensão ensaística e teórica da produção adorniana continua predominante, também nesta fase. Além disso, argumentamos que a introdução de um novo objeto nas reflexões de Adorno não alterou as premissas já

⁷⁹ Neste capítulo analisaremos os seguintes textos: “Teses sobre a ideia e a forma de colaboração com o Projeto de Pesquisa de Rádio de Princeton”, de 1938; “Análise de canções de sucesso”, escrito entre 1938 e 1940; “Uma crítica social da música de rádio” e “A Fisionomia do Rádio”, escritos em 1939; e “Hábitos de Escuta: uma análise do gosto na música leve popular” e “Sobre a música popular”, escritos em 1940.

defendidas desde o começo dos anos 1930, especialmente porque suas inferências realizadas sobre os ouvintes foram derivadas das ponderações sobre o aparelho e não da investigação direta sobre eles, repetindo o mesmo movimento presente nos textos anteriores⁸⁰.

Como uma primeira entrada para nossas análises, escolhemos apresentar “Teses sobre a ideia e a forma de colaboração com o Projeto de Pesquisa de Rádio de Princeton”, de 1938, na medida em que traz um roteiro para discussão com os outros participantes do trabalho no qual se faz notar a perspectiva teórica de Adorno e suas incompatibilidades com os colegas. Nesse sentido, o pequeno texto oferece uma espécie de síntese dos temas que serão tratados nos outros artigos escritos durante o período.

Já nesse momento, fica evidente a existência e a defesa de uma teoria prévia que orientaria a pesquisa empírica com os ouvintes. Para Adorno, os esforços estatísticos deveriam ser ferramentas para o fim determinado de verificar e embasar os pressupostos anteriores (ADORNO, 2009a, p. 477). Nesse sentido, uma primeira divergência com o projeto de Lazarsfeld⁸¹ ficava clara: a primazia deveria ser do teórico sobre o empírico e não o contrário. Aparecia assim uma crítica à perspectiva positivista de que os dados empíricos são objetivos e que, portanto, devem ser o ponto de partida de qualquer investigação. Apesar de não mencionada nominalmente neste texto, a perspectiva dialética da Teoria Crítica é sentida na recusa à imediatividade e à prioridade dos dados empíricos, sendo estes considerados apenas um momento – e, portanto, limitados em sua verdade – de uma realidade contraditória que só poderia ser compreendida por uma teoria social mais ampla que permitisse enxergar para além de um aspecto parcial⁸².

⁸⁰ Hullot-Kentor (2006, p. 122 e 123, tradução nossa), em uma perspectiva similar a nossa, discute as deficiências na teoria de Adorno: “Ao invés de uma pesquisa sobre a audiência e, para começar, baseado em pouca familiaridade com a cultura do país, Adorno efetivamente isolou-se junto com o rádio, como se todas as dimensões estéticas, psicológicas e sociológicas pudessem ser deduzidas de seu som imediato”.

⁸¹ A respeito das discordâncias entre Adorno e Lazarsfeld, Carone (2002, p. 21) analisa uma das correspondências trocadas entre os dois: “O capítulo seguinte, sobre a recepção, foi a peça mais criticada pelo diretor do *Princeton Radio Research Project*, Paul F. Lazarsfeld. Nas laterais das páginas do capítulo, Lazarsfeld manifestou em letras garrafais, ora em inglês, ora em alemão, a sua grande discordância com as teses e propostas de Adorno sobre o ouvinte de rádio. A razão foi essa, exatamente essa: o ouvinte deveria ser o primeiro a ser ouvido, sem uma prévia postulação teórica. Ora, Adorno fez o contrário: partiu de suas propostas teóricas sobre a produção da música para o rádio e sobre a reprodução da música no rádio, ao invés de colocar o ouvinte como ponto de partida da pesquisa”.

⁸² Ao analisar o método de Adorno, Buck-Morss (1981, p. 175-176, tradução nossa) ilumina a perspectiva adotada durante o Projeto de Princeton, apesar de não remeter diretamente a esse período: “O processo interpretativo necessitava de algo a mais que a experiência imediata do dado, requeria a intervenção ativa do

Conforme observamos em “Teses sobre a ideia e a forma de colaboração com o Projeto de Pesquisa de Rádio de Princeton”, esse pressuposto estava alicerçado na ideia de que existe um mecanismo social que influencia os indivíduos sem que estes percebam (ADORNO, 2009a, p. 477), de tal forma que pesquisas de opinião não poderiam detectar essa estrutura. Mais especificamente em relação ao rádio, a análise das afirmações individuais deveria levar em conta que ele “deve ser reconhecido enquanto um instrumento que influencia e fornece regras às massas” (ADORNO, 2009, p. 478, tradução nossa). Nesse sentido, fica claro que Adorno não concorda com a ideia pressuposta pelos organizadores do projeto de que o aparato poderia estar a serviço dos ouvintes:

De acordo com nossa convicção básica, todas as reações dos ouvintes são produzidas por mecanismos sociais, ou seja, a princípio pelas estações de rádio. Durante a atual fase social do capitalismo monopolista, a crença de que o ouvinte seja uma espécie de cliente e de que a produção radiofônica é moldada inteiramente para servir suas vontades e necessidades, parece ser ultrapassada (ADORNO, 2009a, p. 478, tradução nossa).

Assim, Adorno explicita o vínculo entre economia, bens culturais e condicionamentos da audição: no capitalismo moderno, os produtos não se destinam a suprir as necessidades dos homens, ao contrário, acabam por interferir na sua própria recepção. Não são os produtos que atendem às demandas do ouvinte, mas o ouvinte que é moldado pelos produtos, passando a atender aos imperativos econômicos.

Diante de uma estrutura que condiciona a apreciação dos ouvintes, não é possível fazer uma pesquisa que confie totalmente nas respostas dadas pelo consumidor: apenas o aparato da psicanálise poderá analisar as afirmações, esclarecendo o seu real sentido. Com isso, a ideia de audição infantilizada retorna em “Teses”, agora supostamente embasada pela observação do público (ADORNO, 2009a, p. 478-479).

Em um sentido complementar a essa hipótese, Adorno aponta para o fetichismo do aparato técnico, que muitas vezes se torna mais interessante ao ouvinte do que o conteúdo dos programas radiofônicos. Em adição, esboça a ideia de pseudo-atividade, na qual o indivíduo opera o aparato em busca de uma melhor frequência, mesmo quando chegou à melhor qualidade possível (ADORNO, 2009a, p. 480). Nesse sentido, aprofunda a ideia, já presente em “O fetichismo da música e a regressão da audição”, de que há um fetichismo do aparato musical, agora analisado a partir da relação com o rádio.

Finalmente, se posiciona explicitamente sobre a tarefa que lhe foi dada por Lazarsfeld, de realizar propostas para uma educação musical a partir de pesquisas sobre os ouvintes:

No que concerne às sugestões para melhorar o rádio, devemos estar totalmente conscientes do fato que essa melhora de forma alguma é idêntica às tendências do tipo usual de educação através dos programas transmitidos ou da elevação cultural (ADORNO, 2009a, p. 480, tradução nossa).

“Uma crítica social da música de rádio”, de 1939, tem uma proposta similar a “Teses sobre a ideia e a forma de colaboração com o Projeto de Pesquisa de Rádio de Princeton”. Trata-se de uma apresentação de Adorno durante reunião com os integrantes do projeto, inclusive com os donos de emissoras de rádio e com o representante da Fundação Rockefeller, maior financiadora da pesquisa. Tempos depois, essa mesma comunicação resultou no desligamento de Adorno do projeto e na suspensão do financiamento para o departamento sobre música⁸³. A discordância entre Adorno e a perspectiva do projeto tinha tanto aspectos práticos e quanto metodológicos.

Audaciosamente, Adorno inicia a comunicação afirmando a falácia dos pressupostos desse mesmo projeto. Se o suposto objetivo era o de “levar boa música ao maior número possível de ouvintes” (ADORNO, 2009b, p. 134, tradução nossa), ele afirma que o real intuito do projeto era descobrir como manipular as massas para que estas passassem a consumir um novo tipo de mercadoria musical. Nesse sentido, se mostra consciente do entrelaçamento entre os programas ditos educativos e o mercado radiofônico de forma mais ampla⁸⁴, assim como da relação dos financiadores da pesquisa com o mercado. Em outro momento, define o trabalho como uma pesquisa de mercado benevolente, ou seja, uma investigação com o foco de descobrir os gostos populares para, a partir disso, manipular essas preferências, induzindo-

⁸³ Segundo Carone (2002, p. 32-33), Adorno desagradou a todos os envolvidos na pesquisa: “[...] os desdobramentos posteriores demonstraram a rejeição de suas propostas pela financiadora, pelos donos de emissoras e pela equipe de pesquisadores, mas por razões diferentes: os donos de emissoras julgaram que elas colocariam em risco um negócio que estava dando certo; a financiadora, porque elas significariam a perda de colaboração dos donos de estações de rádio para a ampliação do orçamento do projeto nos anos seguintes; por último, pelos pesquisadores que julgaram que a teoria social de Adorno era um viés no estudo empírico do receptor da música radiofônica, ou seja, um erro de método científico. O artigo assinala, portanto, um momento dramático: o fim da participação de Adorno no projeto sobre a música no rádio”.

⁸⁴ Sobre este entrelaçamento, Carone (2002, p. 15) afirma: “Muitos programas de música clássica, por exemplo, são sustentados comercialmente. Os patrocinadores, no entanto, afetam economicamente o conteúdo desses programas, que pretendem ser de alto padrão cultural. De que maneira essa programação é afetada pela pressão dos patrocinadores? Em primeiro lugar, a programação de música clássica é bastante reduzida em relação à música popular e aos programas de entretenimento não musical. Em segundo, são escolhidas ‘obras favoritas’ do grande público, ou seja, as mais vendidas. Em terceiro, são escolhidos *trademarked artists* como se fossem os ‘melhores músicos’, quando não são, necessariamente, os melhores”.

as para um tipo de música que os pesquisadores imputam como de melhor qualidade (ADORNO, 2009e, p. 274).

Por um caminho ou por outro, a ideia de gosto popular é alvo de crítica por Adorno: diante das condições sociais contemporâneas, não é possível uma opinião livre e espontânea sobre as músicas. Por conta da forte padronização entre os produtos oferecidos, a margem para escolha seria mínima. Decorrente disto está a ideia de que a concentração industrial e consequente padronização implicam num efeito sobre a atitude do consumidor, que se ajusta à limitação de escolha, o que acabaria por abolir a livre opinião. Isso se aplica igualmente aos produtos físicos e aos produtos culturais – ou seja, mercadorias distribuídas em uma escala massiva e propagadas pelos mesmos métodos publicitários que dirigem as mercadorias concretas (ADORNO, 2009e, p. 276-278).

Vemos, portanto, que Adorno articula mais uma vez a cooptação da música pelo mercado com formas de audição e de individualidade que podem ser analisadas pelo referencial teórico da psicanálise. Conforme buscaremos aprofundar nas próximas páginas, a ênfase destes textos será principalmente na difusão musical pelo instrumento radiofônico e nas consequências do rádio na própria produção da música, bem como na forma pela qual a subjetividade humana se relaciona com tais características. Arte, indivíduo e sociedade aparecerão mais uma vez inter-relacionados na análise de Adorno.

4.1 O momento da reprodução

Desde o primeiro capítulo de nosso trabalho, buscamos mostrar que a interpretação de Adorno a respeito dos bens culturais, especialmente da música, pauta-se na ideia de uma crescente mercantilização da cultura, que tem como consequência a transformação estrutural destes produtos. Em 1938, tal interpretação foi sintetizada a partir do conceito de fetichismo na música, indicando a apropriação da teoria do valor de Marx na análise da transformação da música em mercadoria. Essas análises caracterizavam a mercantilização cultural principalmente a partir do momento da produção, no qual os produtos já eram concebidos para serem trocados no mercado. Porém, desde os anos 1930⁸⁵, Adorno já apontava para o momento da reprodução como parte do processo de racionalização musical e de alienação da música do homem. Seja a partir das novas tecnologias que possibilitaram a reprodução mecânica, como o disco fonográfico, o gramofone, o cinema e o rádio, seja através do

⁸⁵ Ver “Sobre a situação social da música”, de 1932 e “A forma do disco fonográfico”, de 1934.

desenvolvimento de notações musicais cada vez mais detalhadas, Adorno indicava a perda de liberdade no momento da reprodução como uma tendência inerente à mercantilização da cultura.

Assim, devemos interpretar suas análises sobre o rádio a partir da retomada das discussões prévias, percebendo que a reprodução musical tal como possibilitada pelo aparato radiofônico é parte da tendência à mercantilização da cultura que é anterior a sua popularização. Seja na discussão realizada com Walter Benjamin, conforme tratamos no capítulo anterior, ou no contexto do Projeto de Princeton, isso significa uma rejeição às ideias que colocam o rádio como um meio potencialmente inovador e democrático, situando-o a partir da tendência à racionalização musical e consequente mercantilização da cultura. Ao mesmo tempo significa enfatizar que a existência de aparatos de reprodução não engendrou mudanças na produção musical, pois não existe uma música efetivamente de rádio, sendo que este reproduz as músicas que existiam anteriormente a ele.

Realizado este adendo, por que Adorno, durante a participação no Projeto de Princeton, deslocou sua análise do momento da produção para o momento da reprodução e da difusão musical? Podemos dizer que, apesar de não haver rupturas qualitativas com a análise anterior, a sofisticação dos aparatos de reprodução que culminaram no rádio durante a década de 1940 significaram uma grande potencialização nas tendências à mercantilização, fetichismo e alienação previamente existentes.

Em mais uma demonstração de apropriação da teoria marxista, Adorno aponta para a reprodução e difusão como o momento verdadeiramente industrial do campo musical, voltando sua análise para ele. Discute a questão dos estágios das forças de produção⁸⁶ para afirmar que, embora a produção das mercadorias físicas esteja no estágio industrial, tendo em vista a produção musical, ainda haveria uma situação manufatureira, pois o trabalho é dividido apenas entre o compositor, o harmonizador e o arranjador (ADORNO, 1986, p. 121). O campo propriamente industrial da música seria, portanto, o espaço da distribuição e promoção (ADORNO, 1986, p. 124), que ocorre a partir da reprodução possibilitada pelos meios técnicos e através das agências destinadas a esse fim.

Como parte do momento industrial da música, Adorno destaca técnicas publicitárias, de rotulação e de repetição, já sugeridas no artigo sobre o fetichismo da música, de 1938. A

⁸⁶ Marx (2008, p. 373-570) defende que há diferentes fases do trabalho humano, que vão desde o estágio da cooperação, passando pela manufatura até a indústria moderna, marcada principalmente pelo maquinário. Ele realiza uma longa discussão sobre o desenvolvimento destas fases, sobre a configuração do trabalho em cada uma delas, sobre a relação do homem com o maquinário e sobre a forma de produção de mais valia em cada momento.

primeira tem a ver com a tentativa intencional por parte dos propagandistas em vincular determinada música ou cantor com certos conceitos socialmente valorizados, como a ideia de glamour e de elegância. Isso poderia ser notado, por exemplo, no estímulo ao culto à personalidade de um músico, normalmente o líder de um grupo musical. As práticas de rotulação seriam integradas em um sistema cultural do qual o jornalismo especializado, as estações de rádio, as gravadoras, os compositores e intérpretes fariam parte (ADORNO, 1986, p. 129). Já às técnicas de repetição, Adorno dá o nome de *plugging*: trata-se de padrão radiofônico em que há “repetição incessante de um ritmo particular até torná-lo um sucesso” (ADORNO, 1986, p. 125), ou seja, a ação intencional por parte das rádios em repetir uma mesma canção durante um número elevado de vezes por dia, com o intuito de torná-la conhecida. Nesse sentido, os monopólios interferem na preferência dos ouvintes na medida em que estes se identificam com as músicas que são propositalmente transmitidas mais vezes pelo rádio (ADORNO, 2009b, p. 140).

Seja através das técnicas de rotulação ou de repetição, Adorno antecipa duas questões centrais presentes no conceito de indústria cultural de 1947. A primeira delas é o aspecto sistêmico dos vários setores da economia que trabalham articuladamente. Neste momento destaca as rádios, os jornais, as gravadoras, porém em *Dialética do Esclarecimento* irá adicionar os grandes monopólios industriais, tais como as fábricas de aparelhos radiofônicos, de discos, do fonógrafo, as metalúrgicas, etc. A segunda questão diz respeito à articulação entre indústria cultural e publicidade, na medida em que os bens culturais partilham o mesmo idioma e o mesmo esquema de funcionamento.

4.1.1 A música e o rádio

Parte do esforço de Adorno durante a participação no Projeto de Princeton foi refletir sobre a forma pela qual a música erudita era afetada pela reprodução radiofônica⁸⁷. Em uma análise de sinfonias, concluiu que sua transmissão pelo rádio demandava uma série de adaptações que acarretaram deficiências sonoras quando comparadas ao original. Uma vez que as condições acústicas de um teatro são muito diferentes das de uma sala pequena, alguns tons precisariam ser modificados para não causarem incômodo no ouvinte, enquanto outros necessitavam de amplificação, o que diminuía a diferença entre eles, tendo como consequência a perda de nuances sonoras.

⁸⁷ “A Fisionomia do Rádio”, de 1940.

De forma similar, o dano à qualidade sonora nas sinfonias ocorreria também em outros gêneros musicais quando transmitidos pelo rádio. As deficiências técnicas do aparelho alterariam a capacidade do ouvinte de perceber as relações entre as partes isoladas da música e sua estrutura como um todo, intensificando uma característica presentes no momento da composição da música moderna, diagnosticada por Adorno já 1932⁸⁸. Desta forma, a amplificação de certos sons, que se destacam de forma diferente do original, e a destruição de nuances seriam fenômenos presentes na reprodução tanto da música erudita quanto da música popular.

Diante das deficiências técnicas levantadas, por que o rádio reproduz um conteúdo previamente existente, em detrimento da tentativa de produzir algo específico a partir de sua tecnologia? Adorno aponta para instrumentos de vanguarda, como o Teremim, o Mager, o órgão Hammond e o Miessner⁸⁹, que usam princípios semelhantes aos do rádio para produzir uma música própria, como alternativas à reprodução. Porém, afirma que a centralidade da reprodução tem a ver com condições históricas e sociais mais amplas, que impedem o sucesso dessas alternativas. As deficiências técnicas, como já vimos, não são estranhas à música ao vivo, seja na música erudita ou na música leve: “A tendência a atomizar a música, a perder sua completude e substituí-la pelo detalhe, a destruição da música séria, tudo isso de forma alguma está restrito à voz do rádio” (ADORNO, 2009c, p. 61, tradução nossa). Assim, apesar da crítica à música reproduzida, Adorno não defende as apresentações ao vivo como solução aos problemas trazidos pela reprodução:

Um erro deve ser evitado desde o princípio. Nossa abordagem pode parecer implicar um viés; pode parecer que estamos defendendo a santidade dos bens culturais musicais contra a profanação da reprodução mecânica; que vemos toda luz ao lado da música leve e toda escuridão ao lado da reprodução musical. Essa interpretação seria totalmente enganadora. Seria muito reacionário e irresponsável defender um tipo de performance musical que está se deteriorando firmemente no privilégio de uma minoria, enquanto a vasta maioria deve permanecer contente com a música mecanicamente reproduzida. A condenação teimosa da música reproduzida mecanicamente a privaria de possibilidades as quais, não importa o quanto possam ser criticadas, devem ser desenvolvidas e melhoradas com ajuda desta mesma crítica, ao invés de ser rejeitada pelo bem da santidade da obra de arte [...] (ADORNO, 2009a, p. 59, tradução nossa).

⁸⁸ “Sobre a situação social da música”.

⁸⁹ O Teremin é um instrumento musical elétrico no qual a frequência e o volume dos sons produzidos são controlados por antenas de metal, sem que haja contato físico com aquele que está tocando o aparelho. Foi patenteado em 1928 pelo russo Léo Theremin e representou na época uma grande novidade por usar eletricidade. A relação que Adorno faz entre este instrumento e o rádio baseia-se no fato de ambos serem elétricos e operados a distância. O Mager, o órgão Hammond e o Miessner são outros instrumentos elétricos que, assim como o Teremin e o rádio significavam grande avanço tecnológico no fim da década de 1930.

Algumas questões merecem ser tecidas a partir deste trecho. Sobre o significado da música leve (popular) e sua relação com música erudita, já discutimos no primeiro capítulo. Desde as análises escritas nos anos 1930, Adorno sustentou uma crítica musical abrangente, na qual a música erudita estava incluída. De forma compatível com esta crítica, apresenta neste momento a música leve e sua versão reproduzida pelo rádio como igualmente problemáticas do ponto de vista social. Contudo, a ideia da música leve como privilégio de uma minoria e a consequente defesa da necessidade de melhorar a música reproduzida pelo rádio é, no mínimo, contraditória dentro da teoria adorniana. Se pensarmos na melhora como a possibilidade de transmissão de músicas produzidas por equipamentos que não deformariam a obra (como o Teremim e outros), em outro momento Adorno se mostra consciente das dificuldades: “Nós confessamos nosso máximo ceticismo sobre a criação do dito conteúdo positivo a partir do aparelho” (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 116, tradução nossa). Se existe algum potencial crítico nos instrumentos de vanguarda, esta crítica é incompatível com a tendência social mais ampla de massificação, fetichismo e mercantilização cultural. Isso ocorre porque a perda da liberdade do momento da reprodução, intensificada pelo rádio não surge a partir deste aparelho, sendo apenas intensificada por ele. Vale reproduzir Hullot-Kentor, para quem a aparente incongruência nas proposições adornianas expressa “aquilo que o rádio deve ser, mas não pode ser: a auto apresentação de seu próprio conteúdo” (HULLOT-KENTOR, 2006, p. 116, tradução nossa). Ainda que a crítica seja algo presente nas inovações técnicas, a reprodução teria muito mais afinidade com o movimento social de mercantilização, neutralizando as tendências positivas.

4.1.2 Considerações sobre os produtos e a produção

Apesar da ênfase no momento da reprodução, há nos textos escritos durante o Projeto de Princeton alguns apontamentos sobre a produção e o produto musical. Conforme já mencionado, é importante para Adorno o fato de não existir uma música efetivamente de rádio; o rádio reproduz as músicas que existiam anteriormente a ele. Trata-se, portanto, da música popular, música comercial ou música leve, tal como analisadas nos textos do começo da década de 1930. Nos textos escritos durante o Projeto de Princeton é interessante a definição da música comercial enquanto música culinária (ADORNO, 2009c, p. 123):

Para serem efetivas no sentido culinário, elas devem ser um pouco diferentes em relação aos efeitos muito conhecidos e ordinários. Ainda assim não podem ser muito diferentes e nunca podem chocar o ouvinte a ponto de privá-lo de seu prazer gustativo (ADORNO, 2009c, p. 123, tradução nossa).

A música comercial ou culinária tem de conciliar duas demandas: ser percebida como familiar pelo ouvinte, para evitar rejeição, e possuir alguma especificidade que chame atenção para si em meio a tantas outras iguais. Deve conciliar padronização e aquilo que Adorno chama de pseudo-individualização, ou seja, uma falsa aparência de inovação. Nesta tarefa, a estrutura padronizada é camuflada com a presença de detalhes supostamente individualizados, mas que não interferem no esquema base. Por outro lado, até mesmo os detalhes fazem parte de uma lista pré-estabelecida de recursos (ADORNO, 1986, p. 117-123). Novamente percebemos que Adorno mobiliza a análise de que este tipo de música prescinde de relação real entre o todo e as partes (ADORNO, 2009c, p. 125). Há, assim, um esquema padronizado em que o todo musical e suas partes – os detalhes – não estão inter-relacionados, sendo a estrutura rigidamente imposta.

Adorno retoma a ideia da voz do cantor enquanto um fetiche. Na música culinária a voz é um exemplo de detalhe sem relação com o todo que é excessivamente enfatizado, ganhando atenção do ouvinte e camuflando a composição enquanto algo original:

Por uma questão de conveniência, devemos usar essa categoria para os estímulos que combinam técnicas tonais simples com certos rudimentos de sofisticação impressionais, que podem ser situados na música popular. Segundo nossa proposta, talvez seja mais fácil aplicar o termo para os elementos que são expressos mais claramente na voz de um cantor. Muitas pessoas dirão que essa voz é bonita, sem nenhuma atenção para sua função musical (ADORNO, 2009c, p. 124-125, tradução nossa).

Novamente, Adorno recupera o procedimento de definir a música popular a partir da oposição com a música séria (ADORNO, 2009c, p. 130), na qual

[...] o detalhe contém virtualmente o todo, ao mesmo tempo em que é produzido a partir da concepção do todo. Na música popular a relação é fortuita. O detalhe não tem nenhuma influência sobre o todo, que aparece como uma estrutura extrínseca (ADORNO, 1986, p. 119).

Somadas a essas características, aponta para outros aspectos da música popular que podemos definir como fetiches, a partir do texto sobre o fetichismo da música de 1938. São eles: o uso de uma linguagem infantilizada; a manifestação insistente de um mesmo tema

(como “Quero ser feliz!”) e; a limitação de muitas melodias a poucos tons (ADORNO, 1986, p. 219).

Apesar de ser predominante a recuperação das discussões anteriores sobre os produtos musicais, surge no contexto da análise sobre o rádio um aspecto novo: há nuances de qualidade dentro da música popular. Em um artigo de 1941⁹⁰, Adorno dá resposta a uma questão muitas vezes suscitada por seus leitores: os produtos da música comercial não são homogêneos entre si, existindo graduações de qualidade entre eles. A partir desta matização, sugere que, ainda que os produtos comerciais não tenham todo (ou quase nenhum) potencial crítico da música erudita (que, conforme já discutimos, também possui nuances de qualidade), a música popular pode estar mais ou menos tomada pelos fetiches e pela padronização.

Em uma comparação entre três canções de sucesso do período⁹¹, Adorno analisa uma delas – “*The Bells of San Raquel*” – como uma composição com características técnicas musicais consideravelmente acima da média, e que é capaz de, dentro da linguagem da música popular, apresentar unidade estrutural e uma diferenciação considerável frente a outras canções populares. Para além da análise técnica da canção, o diferencial desta música seria uma construção que une os princípios melódicos com os de um sino, sem, contudo, realizar uma imitação simplista, transformando a inspiração do sino em uma estrutura melódica coerente (ADORNO, 2009d, p. 327-329). Nessa construção, o compositor, Lorenzo Barcelata, tem o mérito de criar traços particulares mesmo dentro da estrutura padronizada da música popular. Sua vantagem é fugir da padronização e da falta de relação entre as partes e o todo musical, pois o detalhe e a estrutura dialogam entre si, interferindo-se mutuamente.

Porém, mesmo diante da efetiva qualidade da música de Lorenzo Barcelata no contexto da música popular, tal diferenciação e autonomia podem ser apenas limitadas, em oposição à maior liberdade da música séria:

Na música popular o modelo padrão que é onipresente permite ao compositor a realização de suas intenções essenciais apenas na forma de desvios discretos, enquanto o compositor de música séria não é limitado por nenhum padrão fora de sua própria imaginação e, por isso, pode fazer de sua intenção original o evento principal. A tarefa peculiar do compositor popular consiste, por assim dizer, na invenção de sombras que estão abaixo do limiar da manufatura musical explícita (governada quase que inteiramente pelo padrão), e essas conquistas podem ser pontuadas apenas microscopicamente (ADORNO, 2009d, p. 330, tradução nossa).

⁹⁰ “Análise de canções de sucesso”.

⁹¹ São elas: a versão americana – “*The Bells of San Raquel*” – da composição latina “*Por ti aprendi a querer*”; a balada “*Deep Purple*” e; uma tentativa de imitação desta última, chamada “*Two in Love*”.

4.1.3 O diálogo com Benjamin

No capítulo anterior, buscamos evidenciar o teor do diálogo de Adorno com Walter Benjamin⁹² no contexto dos artigos de 1936 e 1938⁹³ e nas correspondências trocadas entre os dois no mesmo período. Em 1940⁹⁴, durante sua participação no Projeto de Princeton, Adorno faz uma interpretação da teoria de Benjamin centrada na questão da reprodutibilidade da música através do instrumento radiofônico, discussão que não esteve presente nos artigos anteriores. Esta parte da ideia benjaminiana da perda da aura:

Benjamin sustenta que, até a era da reprodução mecânica (que ele estuda particularmente no campo dos filmes), um dos fatores essenciais dos trabalhos artísticos era o seu *hit et nunc* – seu “aqui e agora” – sua existência única no local em que pode ser encontrada. A “autenticidade” da obra de arte é baseada na característica do “aqui e agora” e os elementos que constroem sua autenticidade negam absolutamente qualquer tipo de reprodução, não unicamente a mecânica (ADORNO, 2009c, p. 88, tradução nossa).

Conforme já discutido, a esse “aqui e agora”, Benjamin dá o nome de aura e o vincula a uma função ritual nos tempos antigos (ADORNO, 2009c, p. 88). Com uma inspiração marxista, afirma que a arte neste momento tem um valor de culto e que, a partir da reprodutibilidade técnica, a aura deixa de existir sendo substituída por uma nova forma de valor: o valor de exposição.

A teoria de Benjamin, entretanto, não se remete diretamente às obras musicais, de tal forma que Adorno busca extrapolar as suas ideias para a lógica de outra forma artística. Aponta que, no caso da música, sua existência ao longo do tempo depende necessariamente da reprodução (ADORNO, 2009c, p. 89-90). Nesse contexto, Adorno faz a seguinte adaptação à teoria: a música ao vivo seria a obra de arte autêntica; já a música que tem sua reprodução mediada pelo rádio é àquela destituída de aura:

A autenticidade que Benjamin atribuiu ao original nas artes visuais deve ser atribuída a reprodução ao vivo na música. Essa reprodução tem o seu “aqui” – seja na sala de concerto ou na ópera – e o seu “agora” – o momento na qual é executada. E aquilo que Benjamin nomeia de aura do original certamente constitui uma parte essencial da reprodução ao vivo (ADORNO, 2009c, p. 89, tradução nossa).

⁹² “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”, de 1936.

⁹³ “Sobre o jazz” e “O fetichismo da música e a regressão da audição”, respectivamente.

⁹⁴ “Fisionomia do rádio”.

A partir desta transposição, a principal conclusão de Adorno é que, com a perda da aura e, consequentemente, com a substituição do valor de culto pelo valor de exposição, a música reproduzida pelo rádio ganha maior autoridade sobre o ouvinte, contrariando a perspectiva de Benjamin:

O valor de exposição que Benjamin vê aumentar em detrimento do valor de culto de uma obra particular, e que é muito semelhante em relação à fatalidade da música elétrica, nos parece até mais autoritária que a anterior. Aqui a teoria da aura torna-se envolta em dificuldades que não podem ser escondidas pela simples razão de que elas não são dificuldades uma teoria antagônica, mas são criadas por contradições na realidade. Apesar da sinfonia perder a autoridade de seu momento único, ela acumula uma nova autoridade através da ubiquidade e de sua faculdade de aparecer a qualquer momento (ADORNO, 2009c, p. 92, tradução nossa).

As discordâncias de Adorno e Benjamin ganham, assim, nova roupagem no contexto do estudo sobre o rádio⁹⁵. Desde a década anterior, Adorno já vinculava a reprodutibilidade técnica à mercantilização da cultura, porém durante o Projeto de Princeton, lança mão do conceito de voz do rádio para caracterizar o surgimento de uma nova forma de autoridade a partir da reprodução radiofônica.

Esse conceito remete a características gerais do fenômeno da transmissão radiofônica, a partir de uma análise que leva em conta primordialmente os elementos comuns às apresentações de rádio (ADORNO, 2009c, p. 43-46), em oposição ao estudo dos conteúdos particulares, como realizará em outros momentos. A ideia central ao conceito é que, independentemente do que estiver sendo reproduzido, o rádio confere ao conteúdo uma autoridade peculiar simplesmente por estar sendo transmitido pelo aparelho. Por sua vez, a ideia de que a transmissão pelo rádio implica uma nova forma de autoridade, remete a uma interpretação sobre o momento do consumo tributária das análises desenvolvidas na década anterior, como buscaremos demonstrar.

4.2- Consumo: o ouvinte de rádio

⁹⁵ Sobre a modificação realizada por Adorno na teoria de Benjamin, Hullot-Kentor (2006, p. 110, tradução nossa) afirma: “Ela não poderia mais ser capaz de reivindicar a explicação de como a reprodução da arte libera o seu feitiço e emancipa o potencialmente valioso objeto crítico. Antes, ela iria explicar como a reprodução da arte destrói esse conteúdo e, Adorno mostraria a sujeição da casca restante da obra de arte enquanto um fetiche, ou seja, sujeita a um novo feitiço: a reprodução mecânica destruiria a primazia do original, como Benjamin afirmou, mas torna a música em nada para além da busca por um original a ser possuído”.

Ao levantamento das características comuns à programação radiofônica, Adorno dá o nome de fisionomia do rádio, na tentativa de fazer uma metáfora entre a fisionomia humana e a morfologia do rádio. Ele propõe a aproximação na medida em que, assim como no rosto humano, os traços fisionômicos esconderiam outros aspectos mais profundos, que não podem ser diretamente inferidos dos primeiros, mas que têm ligações com estes. Apesar de um pouco confusa a comparação, a ideia geral é a de que os traços do rádio escondem um significado social mais amplo: uma autoridade diante do ouvinte, na medida em que dialogam com aspectos inconscientes do consumidor. Adorno ressalva que estes significados ocultos não podem ser inferidos diretamente do estudo das transmissões, mas defende que um panorama geral das características do rádio configuraria um passo inicial nessa direção (ADORNO, 2009c, p. 43-46).

A principal característica levantada por Adorno nessa morfologia do aparelho é a voz do rádio. A autoridade do rádio é explicada por diversas sensações irreais proporcionadas pelo aparato. Em primeiro lugar, os conteúdos radiofônicos aparentam ilusoriamente ser emissões do próprio objeto e não reproduções de algo criado em outro local. O nome alto falante, por exemplo, indica essa sensação equivocada, que tem como efeito uma espécie de personificação do rádio:

O instrumento através da qual a transmissão é ouvida é chamado de “alto falante”, sugerindo que o rádio fala por ele mesmo. É claro que não é isso que acontece. Ele apenas distribui a voz de outras pessoas. Mas ao nomear um instrumento de “falante”, a linguagem parece indicar que o próprio rádio aparenta falar, pelo menos quando levamos em conta a percepção inicial, por mais que creditar voz a um instrumento possa se tornar completamente irracional (ADORNO, 2009c, p. 46, tradução nossa).

Ainda que uma reflexão racional desconstrua a ideia de que o rádio fala por ele mesmo, Adorno entende que a partir uma percepção desatenta, o ouvinte fica suscetível ao efeito de personificação induzido pelo aparelho, na medida em que sua própria estrutura sugere uma mecanização dos órgãos de comunicação humana: o microfone seria o ouvido e o alto-falante, a boca (ADORNO, 2009c, p. 46).

Além dessa questão, outra parte da autoridade despertada pelo rádio deve-se à ilusão de onipresença e de desvinculação de um espaço físico específico (ADORNO, 2009c, p. 83). Essas características ganham maior compreensão a partir do contraponto que Adorno realiza entre o rádio e o fonógrafo: no segundo fica mais evidente que se trata de uma reprodução de algo oriundo de outro local e temporalidade, já no rádio há sensação de que a música está

ocorrendo naquele momento e naquele local. Essa ilusão seria fruto da coincidência temporal entre o que é produzido e aquilo que é escutado, pois a diferença de tempo entre os dois momentos seria infinitesimal, encobrindo o fato de que se trata de um fenômeno mediado e de conteúdo reproduzido, acarretando ao ouvinte uma sensação de presença imediata (ADORNO, 2009c, p. 74-75).

À lista dos fatores que conferem autoridade à voz do rádio, Adorno acrescenta a ideia de que o aparelho favorece a audição privativa, em detrimento da coletiva, algo que colabora com a sensação ilusória de proximidade (ADORNO, 2009c, p. 70): “O fazendeiro falido é consolado pela crença incutida pelo rádio de que Toscani está tocando para ele e apenas para ele [...]” (ADORNO, 2009b, p. 138, tradução nossa). A inacessibilidade para intervir na programação por parte da audiência é outro fator que Adorno vincula à autoridade da voz do rádio (ADORNO, 2009c, p. 77), algo que o ouvinte irá tentar superar por aquilo que Adorno nomeia de pseudo-atividade, conforme apresentaremos mais à diante.

4.2.1 Do rádio ao ouvinte

Conforme já sugerimos, as ditas características fisionômicas do rádio e as características estruturais da música popular são os pontos de partida para Adorno realizar inferências sobre a forma de audição da programação radiofônica e sobre o significado social do fenômeno. Esse salto das características dos produtos para as características dos ouvintes é algo presente desde os artigos dos anos 1930 que reaparece com ênfase nos textos escritos durante o Projeto de Princeton⁹⁶. Na análise específica do consumo, ou seja, do ouvinte, a discussão central é sobre o aspecto consciente ou não na recepção. Conforme será exposto, percebemos que há, na teoria de Adorno, uma forte tensão sobre a ideia de consciência.

Como ponto de partida para discutir esta tensão, tomaremos o item sobre a estrutura do rádio, quando o autor afirma que a autoridade do aparelho é aumentada por características como a ilusão de onipresença e de proximidade. A ideia é que, apesar do ouvinte compreender conscientemente que o rádio não tem uma voz própria, haveria consequências inconscientes provenientes do contato com o aparelho.

O fato de que eles são confrontados por vozes sem poderem discutir com a pessoa que está falando, ou até mesmo se sentirem em dúvida sobre quem está falando – a máquina ou o homem – pode ajudar a estabelecer a

⁹⁶ “A Fisionomia do Rádio” e “Uma Crítica Social da Música do Rádio”, de 1939; e “Sobre a Música Popular”, de 1941.

autoridade da ferramenta. A ausência de uma pessoa visível faz com a que a “voz do rádio” apareça mais objetiva e infalível que a voz ao vivo, e o mistério da máquina que consegue falar pode ser sentida em camadas primitivas de nossa vida psíquica (ADORNO, 2009c, p. 47, tradução nossa).

Percebemos assim que a efetividade do rádio é vinculada novamente por Adorno a uma percepção inconsciente por parte do ouvinte, mobilizando mais uma vez o repertório teórico da psicanálise. Nesse mesmo sentido, partindo da perda de qualidade sonora da música transmitida pelo rádio, em memorando de 1939⁹⁷ Adorno afirma que essa deficiência significa um impedimento para o ouvinte perceber as relações entre as partes isoladas da música e sua estrutura como um todo, tópico presente em diversos momentos anteriores da obra adorniana. Recupera assim a ideia de uma forma de audição que apreende as partes de forma atomizada e de um ouvinte “cujo ideal é fazer o menos de esforço possível” (ADORNO, 2009b, p. 134), suspendendo aspectos de sua atividade intelectual durante a recepção. Nessa caracterização, Adorno retoma a ideia de um ouvinte regressivo, tal como desenvolvido em “O fetichismo na música e a regressão da audição”, de 1938:

Sobre a égide do rádio iniciou-se uma regressão da audição. Apesar ou até talvez por causa do aumento quantitativo da oferta musical, os efeitos psicológicos desta audição são muito similares aos dos filmes e aos da programação de esportes, que promovem um tipo de pessoa regressiva e até mesmo infantil. Regressivo é usado aqui no sentido psicológico e não estritamente musical (ADORNO, 2009b, p. 139, tradução nossa).

Percebemos aqui que, no contexto dos estudos sobre o rádio, Adorno responde diretamente à polêmica sobre a dimensão psicanalítica do termo regressão, tal como discutimos no capítulo anterior.

Como já vimos, a audição infantilizada ocorreria não apenas com o conteúdo reproduzido, mas também com a chamada música séria, uma vez que a forma de audição no rádio condiciona a audição de maneira geral (ADORNO, 2009b, p. 143). Além de fruto das adaptações sonoras das músicas ao aparelho, a atomização da audição teria também a ver com a forma de composição das canções. A regressão da audição, portanto, não diz respeito apenas ao consumo da música reproduzida, seja por conta dos condicionamentos nos ouvintes ou da lógica das composições.

4.2.2 A questão da consciência

⁹⁷ “Uma crítica social da música do rádio”.

A partir de discussões sobre o estímulo à audição atomizada e sobre a autoridade do rádio, Adorno toma caminhos opostos em “A Fisionomia do Rádio”, de 1940 e “Sobre a música popular”, de 1941. Como buscaremos demonstrar, no primeiro texto Adorno enfatiza que o contato do ouvinte com o aparelho não é completamente racional, enquanto que no segundo, relativiza consideravelmente essa proposição. Em “A Fisionomia do Rádio” afirma: “[...] temos todas as razões para acreditar que, no que concerne ao mais profundo efeito do rádio no ouvinte, ou seja, o efeito nas camadas mais profundas de sua vida física, suas reações conscientes têm um papel muito menor.” (ADORNO, 2009c, p. 117, tradução nossa).

As reações inconscientes se manifestariam em várias atitudes do ouvinte diante do aparelho. Um primeiro exemplo delas seria uma espécie de obsessão em relação ao botão que muda a frequência do rádio – o *dial* – de tal forma que mesmo quando a melhor recepção foi atingida, o ouvinte continua na atividade compulsiva de buscar uma melhor sintonia. Tratar-se, para Adorno, de uma pseudo-atividade, ou seja, de algo que não tem um sentido prático, mas que cumpre uma função do ponto de vista da estrutura psíquica do ouvinte. A atitude evidencia uma situação irracional em que o aparelho se tornara um fetiche; em outras palavras, um meio que se transformou em um fim em si mesmo (ADORNO, 2009c, p. 101-102). Na sociedade atual, atitudes irracionais desse tipo correspondem, para Adorno, em formas com o homem busca para lidar com a opressão de seus desejos pela tecnologia: “O desejo de ser o real mestre da máquina é uma relíquia dessa espontaneidade genuína e certamente sobrevive com os brinquedos que nossa sociedade provê para os adultos, dos quais o rádio é o exemplo mais famoso” (ADORNO, 2009c, p. 104, tradução nossa).

Amparado na concepção de que a complexidade psicológica tem relação direta com as questões sociais de um determinado tempo e que o desejo reprimido manifestar-se-ia irracionalmente, Adorno formula uma teoria para a pseudo-atividade do ouvinte diante do *dial*, que seria uma espécie de refúgio diante da força do aparato:

Há todas as razões para acreditar que ante às condições atuais, as pessoas estão ficando com medo do poder alienado e anônimo das instituições monopolistas. Um dos únicos refúgios seria a identificação com estes mesmos poderes, exatamente como um prisioneiro passa a amar as janelas de sua cela (ADORNO, 2009c, p. 104, tradução nossa).

O autor defende que, a primeira reação diante do aparato técnico é de resistência, porém diante do poder que este expressa, esta é transfigurada em identificação. No entanto, nada disso é reconhecido pelo ouvinte, na medida em que ocorre de forma inconsciente

(ADORNO, 2009c, p. 105). Similar à atitude diante do *dial*, outra forma transfigurada de resistência são as cartas que os ouvintes enviam às rádios, buscando interferir na programação. Segundo Adorno, apesar de aparentemente objetiva, essa atitude é igualmente irracional, ou seja, uma pseudo-atividade. Após analisar um grande número de correspondências, Adorno afirma que em boa parte das vezes, o escritor demonstra ter uma conexão pessoal com aquele que lerá a carta, apresentando novamente uma reação não racional frente ao poder do fenômeno radiofônico (ADORNO, 2009c, p. 107). Sobre as cartas, Adorno afirma que:

[...] estão repletas de referências sobre a personalidade do autor. Não apenas pessoas obviamente neuróticas, mas algumas que são aparentemente muito sensatas falam sobre elas mesmas, sobre sua idade, profissão e aparência. Parecem justificar suas sugestões considerando que seus pontos de vista são expressão de suas personalidades particulares. [...] A partir disso, a questão é a seguinte: por que um indivíduo que pretende fazer sugestões objetivas, escreve sobre ele próprio para uma instituição com a qual não tem uma conexão pessoal, sabendo que não pode esperar nenhum interesse pessoal (mesmo que as respostas estereotipadas da estação cuidadosamente mantenham essa ilusão) (ADORNO, 2009c, p. 107, tradução nossa).

A resposta para essa questão é a mesma que explica a obsessão pelo *dial*: há uma dimensão irracional envolvida nas pseudo-atividades. Nesse mesmo sentido, uma terceira tentativa de resistência ao rádio seria a atitude de desligar o aparelho. Este ato supostamente racional, porém, implica, na realidade, uma forma de prazer inconsciente, que indica o desejo de se ver livre do poder do rádio:

Racionalmente, o ouvinte desliga o rádio quando não quer mais ouvir, quando não tem mais tempo para ouvir, quando está cansado ou quando não gosta da programação ou da performance. Porém, parece-nos que, em um grande número de casos, o ouvinte obtém um certo prazer deste gesto (ADORNO, 2009c, p. 112, tradução nossa).

Adorno mobiliza mais uma vez a teoria psicanalítica, avaliando a atitude de desligar o aparelho a partir de uma versão modificada da ideia freudiana de instinto de destruição⁹⁸:

⁹⁸ Freud (2011, p. 83-91) aponta para o instinto de morte enquanto uma agressividade natural dos indivíduos que é dirigida aos outros. Trata-se, portanto, de um entrave à própria civilização na medida em que impede que os indivíduos criem laços entre si. No entanto, essa vontade de destruição é neutralizada com a superação do Complexo de Édipo, através da introjeção do instinto de morte que passa a ser dirigido para o próprio Eu, a partir do surgimento de uma instância psíquica que Freud chama de Super Ego. Com isso, abre-se caminho para que o instinto de vida (Eros) una os indivíduos isolados, possibilitando a formação da sociedade.

Consideramos a hipótese psicanalítica do “instinto de destruição” apenas como a tradução de uma tendência social específica do momento presente para a linguagem mais abstrata da natureza humana. Acreditamos que o “instinto de destruição” pode ser descrito mais precisamente enquanto um desejo daqueles que são condenados ao empobrecimento e a demolição, daqueles que refletem sua própria aniquilação através aniquilação do todo; daqueles que consolam a si próprios esperando por aquilo que temem e daqueles que preferem uma catástrofe mundial a uma mudança de condições (ADORNO, 2009c, p. 112, tradução nossa).

Adorno opõe-se a perspectiva freudiana ao defender que a vontade de destruir não é algo inerente à natureza humana, mas uma possibilidade de reação psicológica diante de condições sociais opressoras, tais como a que vivemos no presente momento social (ADORNO, 2009c, p. 112). A agressividade do homem expressa pelo desejo de aniquilação diante do rádio seria um reflexo da aniquilação sofrida pelo próprio indivíduo. Tal leitura reitera a ideia de que o aparato psíquico humano sofre interferências a partir do momento histórico, podendo ser modificado a partir das condições sociais específicas. Nesse sentido, Adorno recupera a interessante discussão realizada em “Sobre a situação social da música” sobre as relações entre os aspectos naturais (e, portanto, estáticos) e os aspectos históricos (logo, dinâmicos) da psicologia dos indivíduos (ADORNO, 2002a, p. 432-433). Ao mesmo tempo, abre caminho para as formulações de *Dialética do Esclarecimento* sobre os movimentos da própria razão humana, como veremos no próximo capítulo.

Finalmente, se nesse texto de 1939⁹⁹, há grande ênfase nos aspectos inconscientes que possibilitam autoridade do rádio, tal como evidenciados pelas pseudo-atividades, esta questão ganha uma elaboração mais complexa e paradoxal no artigo de 1941¹⁰⁰, escrito em parceria com George Simpson. Em um primeiro momento de “Sobre a música popular”, Adorno reitera a ideia de condicionamentos inconscientes da audição, porém problematiza a questão ao longo do texto, conforme buscaremos demonstrar. A começar com a defesa da ideia de condicionamentos, Adorno afirma que a estrutura das composições, em conjunto com as técnicas de produção prescreveria reações padronizadas nos indivíduos (ADORNO, 1986, p. 121):

A estandartização estrutural busca reações estandartizadas. A audição da música popular é manipulada não só por aqueles que a promovem, mas, de certo modo, também pela natureza inerente dessa própria música, num sistema de mecanismos de respostas totalmente antagônico ao ideal de individualidade em uma sociedade livre, liberal (ADORNO, 1986, p. 120).

⁹⁹ “A Fisionomia do Rádio”.

¹⁰⁰ “Sobre a música popular”.

Adorno complementa:

A composição escuta pelo ouvinte. Esse é o modo da música popular despojar os ouvintes de sua espontaneidade e promover reflexos condicionados. Ela não somente dispensa o esforço do ouvinte para seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida. A construção esquemática dita o modo como ele deve ouvir, enquanto torna, ao mesmo tempo, qualquer esforço de escutar desnecessário (ADORNO, 1986, p. 121).

Para dar conta de compreender as reações padronizadas, Adorno propõe uma teoria sobre apropriação da música popular centrada na ideia de que o reconhecimento auditivo é o principal aspecto envolvido, em detrimento de um esforço consciente para compreender a música. Esse modelo que iremos apresentar é complementar à teorização sobre a apreensão da música séria – conforme discutida no primeiro capítulo, quando analisamos textos do início dos anos 1930¹⁰¹ – e tomada aqui com outras nuances. Em linhas gerais, na música séria haveria um trabalho, por parte do ouvinte, de articulação entre aquilo que é previamente conhecido por ele e aquilo que há de novo na obra:

É precisamente essa relação entre o reconhecido e o novo que é destruída na música popular. Reconhecer torna-se um fim, ao invés de um meio. O reconhecimento do mecanicamente familiar na melodia de um hit não deixa nada que possa ser tomado como novo mediante a conexão entre vários elementos. É um fato que na música popular a conexão entre esses elementos é tão ou mais dada à priori que os próprios elementos. Assim reconhecimento e compreensão precisam coincidir aqui, ao passo que, na música séria, a compreensão é o ato pelo qual o reconhecimento universal conduz ao surgimento de algo fundamentalmente novo (ADORNO, 1986, p. 131).

A teoria do ouvinte de Adorno é complexa. Parte de alguns aspectos empíricos constatáveis – a exemplo da já discutida prática do *plugging* – para fazer inúmeras e complicadas inferências que partem umas das outras. Seu modelo é de etapas da audição (não estritamente temporais, mas lógicas) que vão desde o reconhecimento até a instauração da autoridade da música, tendo em vista a crescente aproximação e familiarização do ouvinte com determinado produto musical.

Na primeira etapa há uma sensação vaga de já se ter ouvido a música em algum lugar. Na segunda, essa sensação torna-se a certeza de contato prévio. Na terceira, lembra-se das

¹⁰¹ Ver “O compositor dialético”, de 1934 e “Sobre a situação social da música”, de 1932.

primeiras palavras da música ou de seu título comercial, de tal forma que é construída uma ligação entre a experiência individual da lembrança do produto e sua origem socialmente reconhecida (determinado compositor, cantor, gravadora ou estilo musical), ou seja, com as agências que criaram e promoveram aquela composição. Na quarta etapa haveria uma transformação da música em algo fixo e permanente, algo de que o ouvinte passa a ter a posse na medida em que recorda totalmente, podendo nomeá-la e vinculá-la a uma origem socialmente prestigiada. Finalmente, a quinta etapa é a mais complicada de reconstruir: a propriedade de um bem musical socialmente valorizado sofreria uma transferência psicológica dentro do ouvinte, que passa a acreditar que a obra tem um valor intrínseco (ADORNO, 1986, p. 132-134). A partir dessas etapas, Adorno conclui que:

O componente final do processo de reconhecimento – a transferência psicológica – conduz a análise de volta à promoção. O reconhecimento só é socialmente efetivo quando lançado pela autoridade de uma agência poderosa. Isto é, 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, 1986, p. 135).

Assim, a hipótese geral apresentada é que a ilusão do valor da música, fruto do processo de transferência do poder das agências para as obras em si, passa a ser base de avaliação para o gosto musical. Assim, essa teoria articula o momento da distribuição e promoção (através do *plugging*) enquanto condicionante do momento do consumo.

Há uma complementação dessa teoria da apreensão e do gosto musical do ouvinte de música popular a partir da ideia de que a estrutura mental deste se caracteriza pela necessidade de distrações que necessariamente são vivenciadas de forma desatenta (ADORNO, 1986, p. 136). Essa estrutura mental, por sua vez, está relacionada com a estrutura social e econômica contemporânea, que exigem um ajustamento dos indivíduos:

A noção de distração só pode ser entendida de modo apropriado de sua situação social e não em termos autossuficientes 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. Esse modo de produção, que engendra temores a ansiedades quanto a desemprego, perda de salário e guerra, tem o seu correlato “não produtivo” no entretenimento: isto é, num relaxamento que não envolva nenhum esforço de concentração. As pessoas querem divertir-se. Uma experiência totalmente concentrada e consciente de arte só é possível para aqueles cujas vidas não colocam um tal stress, não impõe tanta solicitação, a ponto de, em seu tempo livre, eles só quererem alívio simultaneamente do tédio e do esforço. Toda a esfera da diversão comercial

barata reflete esse duplo desejo. Ela induz ao relaxamento porque é padronizada e pré-digerida (ADORNO, 1986, p. 136).

Percebemos neste trecho que Adorno antecipa uma das ideias centrais presentes em *Dialética do Esclarecimento*: as massas, os bens físicos e os bens culturais são moldados por uma mesma lógica social¹⁰². Apesar de não citar nominalmente Marx, nesse momento Adorno demonstra mais uma vez sua apropriação da teoria marxista: o homem é fruto de seu trabalho, sendo sua subjetividade moldada pelos modos de produção e relações de produção de seu tempo (MARX; ENGELS, 2007, p. 29-43). No caso específico da música, Adorno afirma que esta tem uma função sociopsicológica (ADORNO, 1986, p. 138), funcionando como uma espécie de cimento social (ADORNO, 1986, p. 138) para os indivíduos da sociedade moderna:

Pode-se mesmo sugerir 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 o incessante fornecimento de material em grande parte não-diferenciado. O que significa, então, a música para eles? A resposta é que a linguagem que a música se transforma por processos objetivos em uma linguagem que eles pensam ser a deles, em uma linguagem que serve como um receptáculo para os seus desejos institucionalizados. Quanto menos a música é, para eles, uma linguagem sui generis, tanto mais ela se institucionaliza como receptáculo. A autonomia da música é substituída por uma simples função sociopsicológica. Em grande parte, a música é, hoje, um cimento social. E o significado que os ouvintes atribuem a um material, a lógica inerente a este, é inacessível a eles, está acima de todos os meios pelos quais eles alcançam algum ajustamento psíquico ao mecanismo da vida hodierna (ADORNO, 1986, p. 138).

Percebemos, assim que, Adorno recupera algumas reflexões da década anterior, dando nova formulação para uma questão antiga: a gestão e genuinidade dos desejos. Neste sentido, dá complexidade à teoria de que o poder dos bens culturais seria fruto de uma manipulação inconsciente dos indivíduos. Tal complexidade tem a ver com a apresentação de uma situação ambivalente, na qual os desejos são de certa forma atendidos e, em outras dimensões, negados¹⁰³. Apesar de Adorno não apresentar a ideia freudiana de satisfações substitutivas,

¹⁰² Concordamos com Rüdiger (1999, p. 28) quando afirma que a “[...] prática sistemática da indústria cultural [...] age no sentido (ideológico) de fazer os bens simbólicos se assemelharem aos sujeitos”.

¹⁰³ Aproximamo-nos de Rüdiger (1999, p. 157) que equaciona a questão das ambiguidades através do reconhecimento de um embate constante entre o que chama de resistência e assujeitamento. Em suas palavras: “A perspectiva de interpretação apresentada nas seções anteriores obriga-nos a rever o juízo segundo o qual a crítica da indústria cultural baseia-se na chamada hipótese da audiência passiva. [...] Entretanto, no método dialético o momento não deve ser tomado como o todo. Os juízos não querem dizer identidade. A passividade das audiências é ideológica (aparência socialmente necessária): quer dizer que as pessoas estão paralisadas, mas não totalmente. O sujeito – por mais reificado que possa estar – continua vivo e atuante na esfera da indústria da

bastante discutida nos textos de 1930, sente-se a presença da ambiguidade trazida pelo conceito. Em “Sobre a música popular”, Adorno equaciona a novamente a questão¹⁰⁴ em termos de uma ambivalência em relação à música, sentida na oscilação entre aceitação e fúria em relação às obras:

O fato de o “ajustamento” psicológico efetuado pela audição em massa atual ser ilusório e a “fuga” providenciada pela música popular sujeitar os indivíduos exatamente aos mesmos poderes sociais de que eles querem escapar faz com que ela mesma recaia exatamente na atitude dessas massas. O que aparenta ser pronta aceitação e gratidão não problemática é, de fato, de uma natureza muito complexa, encoberta por um véu de tênues racionalizações. Os hábitos de audição em massa hoje são ambivalentes (ADORNO, 1986, p. 141).

Por ambivalência, Adorno (1986, p. 141-142) parece compreender duas coisas distintas. De um lado, fala em uma recusa do público a produtos aceitos em outro momento. Tratar-se-ia de uma resistência psicológica – manifestada através da fúria contra uma música ou artista considerados ultrapassados – frente aos mesmo poderes que em outro momento conseguiram aceitação popular. Adorno busca dar uma explicação ao fenômeno: “Pois essa resistência não aparece completamente na rendição a forças externas, mas mantém-se viva dentro do indivíduo e continua sobrevivendo até mesmo no exato momento do consentimento.” (ADORNO, 1986, p. 143).

Por outro lado, a ambivalência sentida na fúria dos ouvintes é apresentada por Adorno enquanto a coexistência entre aceitação e incorporação deliberadas – portanto, conscientes – e a manipulação inconsciente dos gostos:

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 (ADORNO, 1986, p. 144).

cultura”. Em outro momento (RÜDIGER, 1999, p. 158) afirma: “A subjetividade jamais se deixa reificar totalmente, constitui uma espécie de limite categorial, não obstante sua plasticidade”, apontando para a presença simultânea de duas tendências no pensamento de Adorno: totalização e relativização, ambas compatíveis com o pensamento dialético.

¹⁰⁴ Conforme apresentado no capítulo anterior, percebemos que Adorno realiza o mesmo movimento verificado em “Fetichismo da música e regressão da audição”, de 1938, quando interpreta a ambivalência nas reações do público enquanto *locus* de possível resistência diante dos produtos culturais.

Sendo o ego a instância psíquica predominantemente consciente¹⁰⁵, Adorno relativiza a questão da manipulação das agências. O mesmo vale para a relação dos indivíduos com as ideologias políticas:

[...] a verdade não é mais subjetivamente tão inconsciente quanto se esperava que fosse. Isso se mostra pelo fato de que, na práxis política dos governos autoritários, a mentira ostensiva, na qual ninguém efetivamente acredita, está cada vez mais substituindo as “ideologias” de ontem, que tinham o poder de convencer quem acreditava nelas (ADORNO, 1986, p. 146).

Mais uma vez, a vontade consciente envolvida na sujeição poderia também ser o motor para os homens livrarem-se “das influências que lhe foram impostas e que perseguem os seus passos” (ADORNO, 1986, p. 146).

Nessas passagens vemos os conflitos entre consciente e inconsciente, vontade e manipulação, indivíduo e sociedade, tensões essas que talvez sejam as principais questões não resolvidas na teoria adorniana. Com isso, não queremos dizer que tais tensões precisem ser resolvidas, afinal elas têm a ver com a maneira com o autor enxerga a realidade social. O que queremos chamar atenção é para as diferentes formas como essas questões são desenhadas na teoria, muitas vezes de maneiras incompatíveis. Se, em vários momentos Adorno enfatiza os aspectos inconscientes da sujeição, neste texto é notável a sobreposição das duas dimensões, atenuando a todo o momento a ideia de haver uma manipulação pura¹⁰⁶.

Conforme já discutido, nos textos de 1930 Adorno equaciona estas tensões em termos de satisfações substitutivas, mantendo certa ambiguidade, porém privilegiando o tom da manipulação inconsciente e a opressão da sociedade sobre os indivíduos. No próximo capítulo veremos a formulação do tema em *Dialética do Esclarecimento*, no qual a ideia de uma tendência da humanidade à racionalização (ou ao esclarecimento) torna-se chave central no tratamento que Adorno confere à ambiguidade.

¹⁰⁵ Segundo Freud (2011, p. 220), o Eu (ou Ego) é a instância intermediária entre o Id e a realidade, predominantemente consciente, que visa harmonizar as exigências entre o Id e o Superego.

¹⁰⁶ Carone (2002, p. 8) compreende a questão da ambiguidade a partir de uma formulação similar à nossa: “O interesse econômico afeta a seleção de programas e do conteúdo musical; estes, afetam os ouvintes; os ouvintes reagem também à música que está sendo transmitida, e assim *ad infinitum*. Dentro dessa cadeia, é difícil discriminar entre a responsabilidade do mecanismo e as vítimas do mecanismo, de modo que se processa uma espécie de harmonia negativa entre uns e outros”.

Algumas considerações finais merecem ser tecidas sobre o produto teórico da experiência de Adorno no Projeto de Princeton. Em especial sobre o estatuto da pesquisa empírica nos textos produzidos durante a participação no Projeto e sobre a presença de elementos de continuidade e novas contribuições à teoria.

Em relação ao papel da pesquisa empírica, acreditamos que a abordagem de Adorno é característica do projeto do Instituto de Pesquisa Sociais de Frankfurt, tal como definida desde 1931 no discurso de posse de Horkheimer. Trata-se de desenvolver uma filosofia empiricamente informada, ou seja, animada por estímulos empíricos sem, contudo, render-se ao positivismo (HORKHEIMER, 1999, p. 127-128). Isso significou, no contexto do Projeto de Princeton, uma análise de objetos empíricos – programas de rádio, composições, cartas de ouvintes e atitudes de ouvintes¹⁰⁷ – sempre precedidos pela teoria, em outro momento definida pelas ideias de fetichismo da música e de regressão da audição¹⁰⁸.

A partir disso, três aspectos são dignos de nota. Primeiramente, a maioria das teses supostamente geradas pela análise dos objetos empíricos já existiam antes da participação de Adorno no Projeto de Princeton, conforme procuramos mostrar ao longo dos três capítulos¹⁰⁹. Nesse mesmo sentido, a hipótese de que a passagem pelo Projeto de Princeton seria, para Adorno, uma oportunidade para testar as proposições de Benjamin no contexto da música reproduzida pelo rádio¹¹⁰ nos parece equivocada, pois o estímulo empírico não gerou novas proposições; o que percebemos foi a aplicação de velhas hipóteses na análise de um novo material. Concluimos então que a recepção das teses de Benjamin por Adorno já tinha ocorrido previamente, orientando seu pensamento no sentido da adaptação da reprodução na música, mas não no sentido de uma possibilidade de democratização a partir da reprodutibilidade técnica, tal como preconizada por Benjamin. Em terceiro e último lugar, vale destacar que o próprio Adorno assume que a deficiência em seu trabalho é fruto da falta de verificação das hipóteses tecidas sobre o momento do consumo:

¹⁰⁷ Carone (2002, p. 25) indica o uso de técnicas qualitativas de painel por Adorno, porém não houve menção a essas técnicas nos textos por nós estudados.

¹⁰⁸ Nesse sentido discordamos de Carone (2002, p. 22, grifo do autor) para quem Adorno “de nenhuma maneira, portanto, estava criando *vieses* nocivos à pesquisa empírica, mas aproximando-a de uma teoria social do rádio. Em outras palavras, tentando criar modelos críticos para a seleção de amostras, em função de problemas específicos já postos no plano da teoria: os equivalentes subjetivos da deterioração objetiva da música no rádio”.

¹⁰⁹ Segundo Carone (2002, p. 45-53), “Sobre a situação social da música” e “O fetichismo na música e a regressão da audição” são a base do diagnóstico de Adorno sobre a deterioração musical desde o século XIX, de tal forma que seus pressupostos retornam no contexto do Projeto de Princeton.

¹¹⁰ Hullot-Kentor (2006, p. 109, tradução nossa) é o principal defensor da tese de que o Projeto de Princeton foi uma possibilidade empírica para Adorno testar as teses de Benjamin, de que “a reprodução da arte iria privá-la de seu feitiço mágico e liberar o seu conteúdo crítico para uma audiência popular. [...] Tudo ao mesmo tempo, Adorno buscou em seu estudo no Projeto de Rádio de Princeton um exame do rádio que serviria como meio de interrogar e desenvolver as formulações de Benjamin sobre a relação entre música, indústria e cultura”.

A razão para essa deficiência pode ter sido a de que eu não obtive sucesso na transição para a pesquisa com o ouvinte. A transição teria sido absolutamente necessária, acima de tudo para diferenciar e corrigir os teoremas... Seria simplesmente ingênuo presumir uma equivalência entre as implicações sociais dos estímulos e as respostas, apesar de ser tão ingênuo quanto achar que as duas são independentes umas das outras (ADORNO, 1998, p. 227 apud HULLOT-KENTOR, 2006, p. 141, tradução nossa).

Como buscamos demonstrar, em relação aos elementos de continuidade e de inovação à teoria, acreditamos ser relativamente pequeno o peso do trabalho empírico na formulação de novas ideias a serem agregadas à Sociologia da Música de Adorno. No entanto, destacamos dois interessantes desenvolvimentos deste período: o levantamento das técnicas de promoção – *plugging* e rotulação – e a complexificação da teoria a partir de novas nuances de qualidade da música popular, conforme apresentado no texto de 1941¹¹¹.

Por outro lado, a presença de conceitos como audição infantilizada (ou regredida), a discussão sobre a reprodução, sobre a relação entre a parte e o todo nas composições e sobre o significado da música enquanto mercadoria estão presentes em diversos artigos anteriores ao Projeto de Princeton, conforme discutido acima. A partir disso, deduz-se que os estímulos empíricos não foram fortes suficientes para impactar significativamente a teoria adorniana anterior. A pesquisa experimental, portanto, não significou uma ruptura com o pensamento prévio. Por outro lado, podemos dizer que a análise do material musical, realizada desde a década anterior já implicava em um objeto empírico, apesar de não se tratar de uma pesquisa experimental.

Ainda assim, é interessante a nova roupagem que Adorno formula a princípios antigos e a coerência teórica com a orientação propagada por Horkheimer desde 1931, quando este apresentou como principal tarefa do Instituto a reconstrução da “conexão que subsiste entre a vida econômica da sociedade, o desenvolvimento psíquico dos indivíduos e as transformações que têm lugar nas esferas culturais em sentido estrito” (HORKHEIMER, 1999, p. 130). As relações entre capitalismo, cultura e subjetividade no contexto das reflexões realizadas durante o Projeto de Princeton aparecem na análise da mercantilização da música, principalmente a partir do rádio, que engendra ao mesmo tempo composições padronizadas e ouvintes infantilizados.

Outro aspecto que confere relevância ao estudo é seu papel no inventário que Adorno realiza sobre os bens culturais: jazz, música popular, música erudita, fonógrafo, disco

¹¹¹ “Análise musical de canções de sucesso”.

fonográfico, partituras, rádio e posteriormente, cinema, televisão e horóscopo, dentre outros. Nesse sentido, o rádio e a música nele tocada fazem parte de um sistema coerente, articulado e abrangente, que envolve os produtos, os monopólios de produção, difusão e rotulação e que, em *Dialética do Esclarecimento*, ganha o nome de indústria cultural.

5. INDÚSTRIA CULTURAL EM *DIALÉTICA DO ESCLARECIMENTO*

Conforme buscamos mostrar, indústria cultural vai sendo esboçado na obra de Adorno desde o começo dos anos 1930, quando as análises de cunho estético perdem lugar para um esforço mais sociológico, passando a conectar música, economia, sociedade e subjetividade. Entretanto, literalmente, o conceito surge apenas em 1941, em um artigo que, apesar de assinado por Horkheimer¹¹², alinha-se quase que perfeitamente com o trabalho que vinha sendo desenvolvido por Adorno. Longe de ser uma coincidência, as afinidades são fruto de uma parceria travada entre os dois¹¹³ que, desde 1940, trabalhavam juntos em um projeto que

¹¹² Na verdade, em “Arte e cultura de massa”, de 1941, Horkheimer usa o termo indústrias culturais a partir de uma oposição entre a arte genuína e o entretenimento. Afirma que as formas genuínas de arte possuem um componente que permite aos homens se reconhecerem nelas: algo comum a toda humanidade estaria presente nas obras de arte. Além disso, haveria um elemento de resistência na arte genuína, algo que permite ao espírito humano vislumbrar um mundo diferente daquele no qual vivemos e, por conta disso, transcender a função imposta pela sociedade pela divisão do trabalho. Entretanto, essa esperança de superar a ordem vigente, em que a divisão social do trabalho fixa o indivíduo a uma função na sociedade, teria sido socialmente adulterada pela cultura moderna através de tendências como a tomada da vida privada do indivíduo pela sociedade e por extensão, a tomada de seu espírito. A vida privada torna-se apenas um treino para o momento do trabalho, com propósito de repor suas forças e de aperfeiçoá-lo para o trabalho ou para que ele consuma. Assim, o homem perde a habilidade de se refugiar interiormente e, por isso, perde também a capacidade de conceber um mundo diferente daquele no qual vive, sendo este mundo justamente aquele expressado pelas obras de arte. Segundo Horkheimer, tal capacidade sobrevive apenas nos trabalhos que evidenciam o abismo entre o indivíduo e a barbaridade a sua volta, como em *Guernica*, de Picasso. Essas obras de arte, ao se manterem leais ao indivíduo contra a barbárie da existência reteriam o verdadeiro ingrediente da arte legítima. Em oposição, o entretenimento popular nada teria a ver com a arte, sendo manipulado e deteriorado pelas indústrias culturais: “O que hoje é chamado de entretenimento popular é, na verdade, uma demanda suscitada, manipulada e, conseqüentemente, deteriorada pelas indústrias culturais. Pouco tem a ver com a arte, muito menos quando se pretende enquanto tal.” (HORKHEIMER, 2002, p. 227, tradução nossa). Dessa forma, a cultura industrializada é aquilo que substituiu a cultura legítima e que faz com que as pessoas percam sua reação pessoal em relação à cultura e passem a ter reações meramente padronizadas. Horkheimer explicita que a indústria cultural impede que haja uma autonomia da obra de arte, uma vez que se encontra sempre subordinada à lógica econômica (HORKHEIMER, 2002, p. 273-290).

¹¹³ Rose (1978) entende que apesar da colaboração com Horkheimer, os debates de Adorno com Benjamin e com Lukács tiveram mais influência na estrutura de seu pensamento. Já Wiggershaus (2002, p. 356) vincula *Dialética do Esclarecimento* e o pensamento de Adorno e de Horkheimer ao projeto de Walter Benjamin, aproximando-se da nossa perspectiva: “Diante da evolução teórica dos dois autores, pode-se dizer que para Adorno, a redação do livro sobre a dialética foi o momento em que ele pôde escrever o correspondente ao projeto benjaminiano de uma pré-história do século XIX: uma pré-história do idealismo, da imanência, do espírito exaltando a si mesmo, da subjetividade dominadora, em que era preciso enfatizar as configurações do mito e da modernidade, da natureza e da história, do antigo e do novo, do sempre idêntico e do outro, da decadência e da salvação, e em que os conceitos de suas duas monografias sobre a dialética do progresso musical – Fragmentos sobre Wagner (1937) e o ensaio sobre Schoenberg, Filosofia da Nova Música – deveria provar sua pertinência para a teoria da sociedade e para a filosofia da história. Para Horkheimer, tratava-se de integrar sua crítica do positivismo e da

deu origem à *Dialética do Esclarecimento* e à versão de indústria cultural que se tornou mais conhecida.

Horkheimer almejava realizar uma vasta discussão sobre a dialética dos avanços da civilização a partir de um trabalho interdisciplinar com todos os membros do Instituto¹¹⁴. Porém, desde a mudança da Alemanha, a instituição encontrava-se em uma crise econômica, sendo necessário reduzir os gastos com seus membros¹¹⁵. Adorno, por outro lado, estava trabalhando no Projeto de Princeton, podendo dedicar-se meio período à cooperação com Horkheimer, apesar do salário reduzido¹¹⁶. Além disso, o diretor nutria especial admiração por Adorno desde a leitura do texto sobre Schoenberg¹¹⁷ (depois publicado em *Filosofia da Nova Música*) por conta da ideia de dialética musical, segundo a qual aspectos progressivos e regressivos conviviam na obra do modernista. Assim, encontrou o parceiro perfeito para o empreendimento e definiu como mote do trabalho a expansão da ideia de dialética musical para o âmbito social e histórico mais amplo, demonstrando a ambiguidade entre a racionalização e o retorno à barbárie (WIGGERSHAUS, 2002, p. 356-357).

Em 1944, os primeiros resultados dos esforços de Adorno e Horkheimer foram apresentados na versão preliminar de *Dialética do Esclarecimento*, intitulada de *Fragmentos Filosóficos* (WIGGERSHAUS, 2002, p. 356), justamente nomeada com o intuito de demonstrar que se tratava de um projeto em desenvolvimento. Três anos mais tarde, a versão que se tornou definitiva foi publicada com apenas pequenas mudanças. Assim, a ideia de um grande empreendimento conjunto sobre a dialética entre progresso e regressão ficou restrita apenas aos dois autores e a uma obra que evidenciava a falta de finalização¹¹⁸.

antropologia burguesa num quadro mais amplo e tirar as consequências teóricas de sua crítica da eliminação dos problemas religiosos e de seu reconhecimento de que a crítica benjaminiana do progresso implacável era bem fundamentada”.

¹¹⁴ Concordamos com a perspectiva de Rose (1978, p. 3), em relação à recepção por parte de Horkheimer e do Instituto do pensamento de Lukács, quando afirma que foi rejeitada a noção de que o proletariado é o sujeito da história, tendo papel central na medida em que sua consciência corresponde ao interesse universal. Por outro lado, teriam sido retidos os conceitos de sujeito, objeto, fetichismo e reificação, a partir de uma releitura particular. Acreditamos que o mesmo vale para leitura adorniana de Lukács.

¹¹⁵ Segundo Wiggershaus (2002, p. 291), durante o exílio nos Estados Unidos – principalmente com a mudança para Califórnia a partir do relativo fracasso de uma integração mais efetiva com a Universidade de Columbia – Horkheimer administrava o término dos donativos dos Weil, aplicando medidas como redução de salário dos integrantes e incentivos para que estes procurassem outros trabalhos a fim de se sustentarem em território norte-americano.

¹¹⁶ Ao menos durante o início da colaboração com Horkheimer, em 1940, Adorno estava empregado no Projeto de Princeton, cuja participação durou de 1938 e 1941.

¹¹⁷ “Schoenberg e o Progresso”.

¹¹⁸ Segundo Wiggershaus (2002, p. 352), apesar da afirmação dos autores de que o manuscrito ganharia novos desenvolvimentos, a versão definitiva foi publicada pela editora Querido em 1947 com o título de *Dialética do Esclarecimento*, sendo acrescentado apenas uma última tese sobre o antissemitismo.

Como consequência, *Dialética do Esclarecimento* aparece como um conjunto de textos extremamente fragmentários e complexos, apresentando uma multiplicidade de temáticas e abordagens de tal forma que a dificuldade de leitura é maior que a dos artigos até aqui trabalhados. Ao mesmo tempo, a obra apresenta notável continuidade com as reflexões que Adorno vinha desenvolvendo¹¹⁹, introduzindo novos desenvolvimentos para diversos dos temas já apresentados antes da colaboração com Horkheimer, tais como a ideia de racionalização da música que ecoa fortemente no conceito de esclarecimento e a ideia de regressão antes pensada a partir da forma de audição e agora contextualizada de uma forma mais ampla enquanto regressão da própria civilização e da própria razão humana. Além disso, o tratamento conferido na obra à arte e à cultura é totalmente compatível com o procedimento de vinculá-las a aspectos econômicos e psicológicos, tal como realizados ao longo da década de 1930 por Adorno e planejado por Horkheimer em seu discurso de posse.

O conceito indústria cultural é apresentado em *Dialética do Esclarecimento* a partir de uma contextualização ampla que os autores realizam do desenvolvimento longínquo da humanidade¹²⁰, cuja tese principal é a de que civilização e barbárie são faces da mesma moeda. É em *Dialética do Esclarecimento* que os dois eixos de investigação de nosso trabalho – os aspectos subjetivos e objetivos da crítica cultural de Adorno – são sintetizados através do conceito indústria cultural, que diz respeito simultaneamente aos processos econômicos que transformaram a cultura e a arte em mercadoria e aos processos psíquicos que transformaram o homem moderno em um consumidor dessas mesmas mercadorias. Nos textos anteriores, conceitos como fetichismo da música, regressão da audição, racionalização, reificação, dentre outros, buscavam dar conta do processo por meio de um leque de categorias que mesclavam perspectivas marxistas, weberianas e freudianas. Buscaremos mostrar que, em *Dialética do Esclarecimento*, todas essas ideias são sintetizadas em um único nome: indústria cultural, que dá conta ao mesmo tempo de dois sistemas, o complexo econômico-cultural originado no

¹¹⁹ Segundo Habermas (1996, p. 122), *Dialética do Esclarecimento* apresenta continuidades do ponto de vista do pensamento teórico prévio de Adorno e fortes rupturas quando comparada com o trabalho de Horkheimer e com o programa da revista do Instituto. Jay (2008, p. 321) também indica uma mudança na perspectiva de Horkheimer a partir da instalação do Instituto na Universidade de Columbia, portanto, próximo à época em que *Dialética do Esclarecimento* foi escrito. Jay aponta para um aumento no pessimismo e para uma inflexão teórica, na medida em que o Instituto se distanciou por completo do marxismo ortodoxo – já criticado nas fases anteriores – a partir da substituição da ideia de luta de classes pela tensão entre o homem e a natureza como conflito central na história da humanidade. Essa inflexão seria sentida a partir da comparação das obras anteriores de Horkheimer tanto com *Dialética do Esclarecimento* quanto com *Eclipse da Razão*. De todo modo, o percurso teórico de Horkheimer não é nosso objeto, mas tendo em vista o pensamento adorniano, concordamos com Habermas e com Jay, na medida em que as continuidades de *Dialética do Esclarecimento* em relação à obra anterior de Adorno são nítidas, como buscaremos demonstrar.

¹²⁰ Segundo Hullot-Kentor (2006, p. 4) o conceito de origem é central em toda obra, na medida em que há uma concepção particular da relação entre passado e presente.

capitalismo monopolista e o sistema psíquico humano correspondente. Ambos os sistemas estão dialeticamente interligados a partir de múltiplas perspectivas apresentadas pela obra.

Por outro lado, indústria cultural enquanto conceito síntese das tendências objetivas e subjetivas é fruto da análise que os autores fazem do sentido da razão ao longo da história humana. Podemos dizer que principal ganho do texto em relação à obra anterior de Adorno é que *Dialética do Esclarecimento* explicita o vínculo da arte atual – mas também todos os outros desenvolvimentos culturais humanos, tais como a ciência e a economia – com as tendências contraditórias inerentes a razão humana desde o seu surgimento. Se nos textos anteriores as ideias estavam sugeridas, é apenas em *Dialética do Esclarecimento* que é apresentada uma narrativa sobre a origem e o desenvolvimento da racionalidade que engendrou a cultura e a forma artística atual. Assim, o conceito indústria cultural não pode, de forma alguma, ser descontextualizado dessa análise civilizacional mais ampla, ou se tornará uma categoria fetichizada e superficial – contrariamente à perspectiva crítica proposta pelos seus autores¹²¹. Por conta disso, uma discussão aprofundada sobre o conceito depende da apresentação da teoria da qual ele emergiu. Nas próximas páginas realizaremos esta contextualização para em seguida discutir mais detidamente o conceito.

5.1 Contexto teórico de *Dialética do Esclarecimento*

Apesar de assinado pelos dois autores, o fragmento¹²² que sintetiza a perspectiva teórica de *Dialética do Esclarecimento* – “O conceito de esclarecimento” - é predominantemente atribuído à Horkheimer¹²³, o que explica a sensação de não haver uma continuidade plena em relação aos textos de Adorno até aqui analisados. Em primeiro lugar, se até agora Adorno tomou a arte com ponto de partida para analisar a sociedade, neste

¹²¹ Segundo Rüdiger (1999, p. 7-12) indústria cultural foi um conceito bastante prestigiado no Brasil durante os anos 1970, porém seu uso reduziu-se nos últimos anos devido à demasiada simplificação com a qual foi tratado, fator que contribuiu para esvaziar o seu teor crítico. Desde então, o uso do conceito se caracterizaria por uma situação paradoxal na qual, apesar de constantemente citado no campo acadêmico, a menção à indústria cultural teria um sentido superficial e reducionista.

¹²² Chamaremos os capítulos que compõem *Dialética do Esclarecimento* de fragmentos, uma vez que não foram criados a partir de uma perspectiva sistemática e que os próprios autores os nomeiam de excursos ou fragmentos ao longo da obra.

¹²³ Segundo Hullot-Kentor (2006, p. 25-32), Habermas teria difundido nos Estados Unidos a ideia hegemônica de que o fragmento “O conceito de Esclarecimento” seria de Horkheimer enquanto o “Excursus I” seria de Adorno. Também atribui à Habermas a visão – que julga equivocada – de que Adorno é responsável pelo distanciamento de *Dialética do Esclarecimento* da perspectiva marxista. Segundo esta visão, Horkheimer traz contrapontos entre razão e regressão, enquanto Adorno ataca a razão em termos nietzscheanos, não havendo espaço para uma perspectiva emancipatória, na medida em que compreende o esclarecimento como necessariamente destrutivo. Em nossos esforços, consideramos *Dialética do Esclarecimento* como um trabalho conjunto e assumimos que a integridade da obra é fruto dos dois autores.

excurso os dois autores trazem uma narrativa sobre a história da civilização a partir dos desenvolvimentos da razão. A racionalidade humana seria uma resposta à necessidade de autoconservação – ou seja, de sobrevivência diante da natureza, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico. Como desdobramento desta necessidade fundamental, Adorno e Horkheimer apresentam uma série de manifestações culturais humanas que, segundo eles, foram criadas com o intuito de organizar o mundo exterior, permitindo ao homem dominar a natureza. São elas a magia, o mito, a filosofia, a ciência, as religiões modernas, o capitalismo e, finalmente, a arte. Todos esses aspectos da cultura humana são, portanto, criações da civilização que organizaram o mundo em diferentes momentos históricos tendo como motriz a razão. Diante deste pressuposto, a tese principal da obra é que a razão humana é marcada por uma forte contradição desde seus primórdios, pois ao mesmo tempo em que criou artifícios que permitiram o progresso da humanidade, garantindo a sua sobrevivência e empoderamento, sempre carregou em si a possibilidade de gerar uma situação de irracionalidade, ou seja, de uma tendência à autodestruição (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 15), que os autores chamam de barbárie.

Conforme buscaremos demonstrar, essa narrativa contempla boa parte da perspectiva adorniana sobre a arte, apesar de não tê-la como ponto de partida. Por outro lado, a teoria proposta por Adorno em 1932¹²⁴ permite uma aproximação direta com as proposições de *Dialética do Esclarecimento*, na medida em que esse texto já apontava para a tendência da humanidade para a racionalização, sendo a transformação das sonoridades naturais em música um dos produtos desta disposição (ADORNO, 2002a, p. 392-393). Ainda na esfera da arte, apontava também para a possibilidade de uma irracionalidade como fruto da própria tendência à racionalização, sendo a transformação da música em mercadoria e sua alienação do homem uma evidência disso.

5.1.1 *Esclarecimento*

Em *Dialética do Esclarecimento*, mais especificamente no primeiro fragmento da obra – “O conceito de esclarecimento” – a tendência à racionalização é apresentada a partir do conceito de esclarecimento: “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 17). Trata-se, portanto, de

¹²⁴ “Sobre a situação social da música”.

um conceito que buscará compreender a razão humana a partir de uma perspectiva histórica, mas ainda não centrada em categorias psicológicas como será feito no quinto fragmento da obra – “Elementos do antissemitismo: limites do esclarecimento”. O esclarecimento é um tipo de racionalidade que tem como ponto de partida a motivação geral dos homens de livrarem-se do medo oriundo da natureza desconhecida, dominando-a a partir de uma relação com o mundo exterior pautada pela organização racional, que busca excluir tudo aquilo que se mostra como incompreensível, através de uma série de procedimentos que são discutidos ao longo da obra.

Esse objetivo, por sua vez, se realiza dialeticamente em vários momentos: desde os primórdios pré-históricos, passando pelo período mágico, pela mitologia, pelo período filosófico e, por fim, pelo momento atual, marcado pela ciência, pelo capitalismo – e pela indústria cultural. A perspectiva de uma realização dialética do esclarecimento implica que não há uma evolução crescente dos vários momentos que teria necessariamente levado à origem da ciência e do capitalismo atual. A ideia dos autores é a de que, de alguma forma, o germe desses desenvolvimentos já estava contido enquanto possibilidade nos primórdios da humanidade a partir de uma tendência geral que, no entanto, passou por uma série de transmutações até se concretizar na realidade histórica mais atual.

Em um esforço de sistematização – em oposição ao estilo fragmentário dos autores que deslocam-se fluidamente, sem um compromisso cronológico, entre os vários momentos do esclarecimento – tentaremos expor os desenvolvimentos da razão ao longo da humanidade. Um dos mais antigos estágios é caracterizado por um todo indiferenciado, estranho, mágico, que reúne tudo aquilo que transcende o âmbito da experiência e do conhecido. É “o emaranhado da natureza em face ao elemento individual” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 25) que não consegue ainda se diferenciar ou se apropriar do mundo natural. Diante desse todo desconhecido, o primeiro ato de racionalização seria o grito humano que surge do medo e que fixa o nome de mana para o exterior, bem como o seu sentido enquanto algo sagrado, de forma a diferenciar-se dele (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 25-27):

O grito de terror com que é vivido o insólito torna-se seu nome. Ele fixa a transcendência do desconhecido em face do conhecido e, assim, o horror com sacralidade. A duplicação da natureza como aparência e essência, ação e força, que torna possível tanto o mito quanto a ciência, provém do medo do homem, cuja expressão se converte em explicação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 25).

É por intermédio do grito que surge a linguagem, categoria importante na teoria dos autores. A possibilidade de nomear já contém em potencial a duplicação das coisas enquanto coisa em si e seu nome, bem como toda a contradição gerada por essa duplicação: o medo indiferenciado se torna o nome que, por sua vez, transmuta o medo em sua explicação. O conceito enquanto instrumento filosófico e científico, que surgirá muito tempo depois, tem a mesma origem deste grito primordial, pois dá unidade para coisas diferentes, sendo um produto do pensamento dialético “no qual cada coisa só é o que ela é tornando-se aquilo que ela não é” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 26). Assim, a contradição que rege a complicada relação entre esclarecimento (progresso) e regressão (barbárie) está posta em possibilidade desde o primeiro grito em direção à civilização.

Ao mesmo tempo, a fixação dos nomes também contém virtualmente a separação entre o sujeito que nomeia e o objeto que é nomeado. Se antes a natureza e o homem eram um todo indiferenciado da perspectiva do segundo, o pensamento racional desloca a natureza para um mundo à parte do indivíduo, permitindo que esta possa ser dominada. A passagem do caos do mana para a civilização significa que as condições naturais vão paulatinamente deixando de exercer seu poder de maneira imediata, mas através da consciência dos homens que transforma o todo desconhecido e desigual em um cosmo organizado pela igualdade em que todas as coisas são reduzidas a algo comum. A fixação dos nomes e da linguagem é o passo essencial nessa busca. Todos os desenvolvimentos posteriores do esclarecimento – desde a criação dos mitos até a sua aniquilação pela filosofia e da aniquilação desta pela ciência – são a radicalização da angústia primordial que “o homem presume estar livre quando não há mais nada de desconhecido.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 26).

Seguinte ao estágio do mana está o momento mágico. O ritual mágico seria uma representação dos acontecimentos e do processo a ser influenciado magicamente. Inicialmente difuso e acessível a todos os membros da sociedade primitiva, a atividade mágica torna-se monopólio dos feiticeiros com a divisão do trabalho. Assim como na teoria marxista, Adorno e Horkheimer também vinculam a divisão do trabalho à dominação, em sua análise do momento mágico:

O poder de todos os membros da sociedade, que enquanto tais não tem outra saída, acaba sempre, pela divisão do trabalho a eles imposta, por se agregar no sentido justamente da realização do todo, cuja racionalidade é assim mais uma vez multiplicada. Aquilo que acontece a todos e por obra e graça de poucos realiza-se sempre como subjugação dos indivíduos por muitos: a opressão da sociedade tem sempre o caráter da opressão por uma coletividade (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 30-31).

No entanto, os autores parecem pensar a divisão do trabalho enquanto consequência do esclarecimento e não como o momento primeiro da teoria como fazem Marx e Engels (2007, p. 29-40), para quem a divisão social é a fonte da ideologia, da propriedade privada e do fetichismo da mercadoria. Em *Dialética do Esclarecimento* percebemos certa ambiguidade no tratamento dado a categoria de divisão do trabalho. Desde o texto de 1932¹²⁵, esta questão se faz presente, quando Adorno afirma que a alienação na música não pode ser corrigida internamente, pois teve como origem a divisão social do trabalho. Contudo, em *Dialética do Esclarecimento* percebemos um deslocamento, na medida em que o fetichismo, a alienação e, no limite, toda a irracionalidade existente, têm como ponto de partida a própria razão humana e sua tendência à dominação da natureza.

De todo modo, a dominação de toda sociedade aparece em *Dialética do Esclarecimento* entrelaçada com a dominação de um grupo pelo outro. A divisão do trabalho é fruto da dominação social, servindo ao mesmo tempo para autoconservação do grupo dominado e do todo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 30-31). Porém, a dominação através da magia ainda não demandava uma redução completa ao sempre igual. A magia era destinada aos espíritos peculiares da chuva, do vento, da serpente específica ou do demônio específico dentro de cada doente. Ao mesmo tempo, para interferir nesses espíritos, o xamã tinha de tornar-se semelhante a eles, “para assustá-los ou suavizá-los” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21). Isso significa que o sujeito da ação e o objeto, ou seja, a natureza exterior, não estavam plenamente separados. Implica também que as coisas não eram substituíveis, pois ainda possuíam um elemento que as tornavam singulares (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21-22).

Um momento de relativa inflexão diante desta singularidade é a substituição do objeto de sacrifício por algo que o representasse durante os rituais. Assim, o cervo oferecido no lugar do homem representava seu gênero e a indiferença do exemplar que será radicalizada na ciência e na troca capitalista. Por outro lado, ainda exibia a sacralidade de existir em um momento único do tempo e do espaço (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 22). Possuía, portanto, a singularidade histórica que Benjamin atribui à obra de arte aurática em seu artigo de 1936.

O próximo desenvolvimento da tendência ao esclarecimento foi o momento mitológico, considerado mais racionalizado do que a magia, na medida em que busca dar um

¹²⁵ “Sobre a situação social da música”.

sentido ao todo externo fixando os acontecimentos como repetição para controlá-los. Nos mitos, todos os acontecimentos são explicados a partir de uma narrativa original. Em seguida, com a filosofia, dois novos passos são dados no sentido do esclarecimento: a substituição do todo mágico heterogêneo pelas grandezas abstratas comparáveis (que são os conceitos universais) e a separação definitiva entre o sujeito que conhece e o objeto do seu conhecimento.

Em relação à primeira questão, a filosofia racionaliza a pluralidade dos espíritos míticos e de pensamentos mágicos difusos sobre o funcionamento da natureza pelo estabelecimento da “forma pura das entidades ontológicas” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 19), ou seja, através de uma metodologia baseada na ideia de que todas as coisas contêm uma lógica finalista que se realiza em uma ordem natural eterna. A racionalização filosófica também se estabelece pela fixação de conceitos universais, passando a reconhecer apenas o que se deixa captar pela unidade. Tanto em sua versão racionalista como na empirista, a filosofia teria como ideal “o sistema do qual se pode deduzir toda e qualquer coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 20):

A lógica formal era a grande escola da unificação. Ela fornecia aos esclarecedores um esquema da calculabilidade do mundo. O equacionamento mitologizante das Ideias com os números nos últimos escritos de Platão exprime o anseio de toda desmitologização: o número tornou-se cânon do esclarecimento (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 20).

5.1.2 Abstração e a teoria do valor

Na narrativa histórica proposta por Adorno e Horkheimer, a teoria do valor de Marx é extremamente importante, apesar de aparecer de forma menos explícita. A substituição do heterogêneo por grandezas comparáveis, assim como ocorre na filosofia e como estava potencialmente contido desde o grito primordial, parece inspirada na ideia do processo de abstração que, por sua vez, remete a cisão entre o valor de uso e o valor de troca que caracteriza a mercadoria, como teorizado por Marx.

Marx defende que “a mercadoria é, antes de mais nada, [...] uma coisa que por suas propriedades, satisfaz as necessidades humanas, [...] e pode ser útil de diferentes modos” (MARX, 2008, p. 57). Portanto, as mercadorias são, em princípio, heterogêneas e incomensuráveis, devido as suas utilidades específicas. Entretanto, na sociedade capitalista, que tem como aspecto central a troca mercantil, as mercadorias passam por uma mudança e ganham uma nova função pois, além de sua utilidade, elas precisarão de um aspecto comum

que anule suas qualidades para que possam ser intercambiadas entre si. Daí surge o valor de troca que, por sua vez, confere uma contradição à mercadoria: como coisas que diferiam entre si qualitativamente, ou seja, por sua própria natureza, podem ser reduzidas a um denominador comum, passando a variar apenas quantitativamente?

O caminho de Marx para responder a essa pergunta passa pela questão do trabalho materializado em cada mercadoria (MARX, 2008, p. 63-70), sendo este o mínimo denominador que possibilita a troca. Já Adorno e Horkheimer irão buscar na história da racionalidade humana a resposta: é a tendência do homem a dominar a natureza, anulando aquilo que ele não compreende, que possibilitou, milênios depois, o surgimento de uma sociedade baseada na troca mercantil, dependente de uma racionalidade que enxerga o incomensurável como algo homogêneo. É, portanto, a crescente tendência à abstração do pensamento que permitiu o surgimento da mercadoria, cindida entre valor de uso e valor de troca.

A substituição do todo mágico heterogêneo pelas grandezas abstratas comparáveis estava contida em potencial desde a criação da linguagem, que acaba por cindir tudo que existe em coisa em si e seu nome. No entanto, os autores apontam alguns passos exemplares nessa direção. Um dos primeiros é a substituição no sacrifício mágico da oferenda por algo que a representa. Outro é o surgimento dos mitos, que fixa os acontecimentos enquanto repetição para controlá-los. Um terceiro é o surgimento dos conceitos universais da filosofia, que reúnem sobre um mesmo nome coisas distintas. Nos três casos, o que se apresenta é a crescente destruição do único, paulatinamente transformado em expressão de algo que já existe.

A universalidade dos pensamentos, como desenvolve a lógica discursiva, a dominação na esfera do conceito, eleva-se fundamentada na dominação do real. É a substituição da herança mágica, isto é, das antigas representações difusas, pela unidade conceitual que exprime a nova forma de vida, organizada com base no comando e determinada pelos homens livres. O eu, que aprendeu a ordem e a subordinação com a sujeição do mundo, não demorou a identificar a verdade em geral com o pensamento ordenador, e essa verdade não pode subsistir sem as rígidas diferenciações daquele pensamento ordenador. Juntamente com a magia mimética, ele tornou tabu o conhecimento que atinge efetivamente o objeto (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 25).

Anular as qualidades é, ao mesmo tempo, o pressuposto da troca mercantil e essencial para possibilitar a dominação: “Uma única distinção, a distinção entre a própria existência e a realidade, engolfa todas as outras distinções. Destruidas as distinções, o mundo é submetido

ao domínio dos homens” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21). A única distinção que se mantém é a do sujeito em relação ao objeto, necessária para garantir a dominação. Relativamente misturados nas épocas mitológica e mágica, estes se separam definitivamente no pensamento filosófico, que tem como principal critério a distinção entre a própria existência e a realidade exterior: “A distância do sujeito em relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 24).

Assim, percebemos o estatuto da teoria marxista no pensamento de Adorno e Horkheimer: tanto a preponderância do valor de troca quanto a luta de classes no capitalismo não são o foco de *Dialética do Esclarecimento*; ambos são desenvolvimentos tardios do verdadeiro objeto da obra, a razão humana.

5.1.3 Ciência: o esclarecimento no capitalismo

No caminho em direção à abstração, o último momento de inflexão ocorreu a partir de uma identificação, por parte do pensamento racionalizado, da pretensão de verdade dos conceitos universais da filosofia com a magia e a mitologia. A própria filosofia, enquanto decorrência da crescente racionalização do pensamento, passou a ser vista com excessivamente metafísica, sendo substituída pela ciência.

Na autoridade dos conceitos universais, ele (o esclarecimento) crê enxergar ainda o medo pelos demônios, cujas imagens eram o meio, de que se serviam os homens, no ritual mágico, para tentar influenciar a natureza. Doravante, a matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas ou imanentes, sem a ilusão de qualidades ocultas. O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade, torna-se suspeito para o esclarecimento. A partir do momento em que ele pode se desenvolver sem a interferência da coerção externa, nada mais pode segurá-lo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 19).

Assim, a ciência, ao mesmo tempo como negação e intensificação da filosofia, leva o esclarecimento a um novo nível: “O esclarecimento dos tempos modernos esteve desde o começo sob o signo da radicalidade: é isso que o distingue de toda etapa anterior da desmitologização” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 79). Nesta radicalização, a técnica passa a ser a única essência do saber, funcionalizando completamente a razão humana: “No trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito

pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 20).

Para a supremacia da técnica, a abstração torna-se total. A ciência conhece os objetos estritamente no sentido em que pode manipulá-los. O em si das coisas torna-se o para si dos homens ao mesmo tempo em que todas as qualidades são homogeneizadas:

A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ele torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a número e, por fim, ao uno passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o à literatura. [...] Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. Essa identidade constitui a unidade da natureza (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 20-21)

A substituição específica no sacrifício deixa de fazer sentido na ciência: qualquer coisa é apenas um exemplar do homogêneo que, por isso, pode ser universalmente trocado como mercadorias:

A substitutividade converte-se na fungibilidade universal. Um átomo é desintegrado, não em substituição, mas como um espécime de matéria, e a cobaia atravessa, não em substituição, mas desconhecida com um simples exemplar, a paixão do laboratório. Porque na ciência funcional as distinções são tão fluidas que tudo desaparece na matéria una, o objeto científico se petrifica, e o rígido ritual de outrora parece flexível porquanto substituíu a um também o outro (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 22).

Então, o que se perde na ciência é a aura, proposta por Benjamin:

Mas a sacralidade do *hic et nunc*, a singularidade histórica do escolhido, que recai sobre o elemento substituto, distingue-o radicalmente, torna-o introcável na troca. É a isso que a ciência dá fim. Nela não há nenhuma substitutividade específica: se ainda há animais sacrificiais, não há mais Deus (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 22).

Complementarmente à exposição feita no primeiro fragmento de *Dialética*, a ciência moderna é descrita no terceiro – “Excurso II – Juliette ou Esclarecimento e Moral” – como um sistema fechado no qual todos os elementos realidade são subsumidos a partir de princípios que garantem que haja relação entre todas as coisas. Esse sistema teria o mérito de ser o que “lida melhor com os fatos e mais eficazmente apoia o sujeito na dominação da natureza” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 72). É, portanto, aquele que mais efetivamente garante que as pontes não caiam, que as plantações nasçam e que os homens se

curem quando doentes. Porém, para que esse sistema seja harmonizado é necessário que toda a natureza seja convertida em objeto de dominação, inclusive o próprio homem (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 71-72).

No primeiro fragmento, Adorno e Horkheimer opõem-se a perspectiva kantiana segundo a qual os homens viriam ao mundo servidos de um aparelho cognitivo que naturalmente estrutura a percepção da realidade de todos de forma igual, conferindo unidade entre a apreensão de cada um e a própria realidade (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 72). Os autores se opõem ao que Kant chama de esquematismo, pois entendem que a percepção humana é fruto das condições sociais de sua existência, de tal forma que a instância que garante a coincidência entre realidade e apreensão coletiva seria, na verdade, consequência da dominação a qual os indivíduos estão submetidos no momento atual:

Até mesmo o ego, a unidade sintética da apercepção, a instância que Kant define como ponto supremo a que é preciso ligar a lógica inteira, é na verdade, ao mesmo tempo, o produto e a condição da existência material. Os indivíduos que têm que cuidar de si mesmo, desenvolvem o ego como a instância da visão antecipadora e da visão de conjunto reflexionantes (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 75).

A situação de vida e de trabalho dos homens condiciona, assim, a percepção que têm sobre as coisas. A forma de pensamento que melhor conseguiu prover ao homem bens materiais e segurança diante da natureza – ou seja, o pensamento científico – é compatível com a sociedade capitalista industrial. Porém, ao mesmo tempo em que implica em progresso do ponto de vista material, possui inúmeros aspectos regressivos, como iremos apresentar.

5.1.4 Regressão: mito e esclarecimento, civilização e barbárie

A ideia de regressão – constantemente presente nos textos de Adorno a partir dos anos 1930 – aparece em *Dialética do Esclarecimento* com diversos sentidos. Um deles tem a ver com a análise que os autores fazem da ciência. Nessa nova forma de conhecimento, a partir do processo em que a abstração é totalizada, o denominador comum entre todas as coisas passa a ser sempre o próprio homem. Este se torna o único doador de sentido em relação a um objeto sem sentido próprio; sujeito e objeto tornam-se assim entidades absolutamente separadas. A redução da multiplicidade ao já conhecido, que vai progressivamente separando o objeto de conhecimento do sujeito que o conhece, aparece enquanto consequência do esclarecimento que, em um momento inicial, se realizou por meio da elaboração de mitos como tentativas de

explicar o mundo e escapar de seu poder, a partir da concepção de que os acontecimentos se repetem. A partir desse pressuposto, uma segunda tese dos autores que agora diz respeito ao momento científico e capitalista atual é de que o esclarecimento científico também recai no mito, e isso ocorre simultaneamente à totalização do procedimento de abstração, que elimina o incomensurável:

No mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer. A doutrina da igualdade entre ação e reação afirmava o poder da repetição sobre o que existe muito tempo após os homens terem renunciado à ilusão de que pela repetição poderiam se identificar com a realidade repetida e, assim, escapar a seu poder. Mas quanto mais se desvanece a ilusão mágica, tanto mais inexoravelmente a repetição, sob o título de submissão à lei, prende o homem naquele ciclo que, objetualizado sob a forma de lei natural, parecia garanti-lo como um sujeito livre. O princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 23).

Se todo novo acontecimento é interpretado pela racionalidade científica enquanto repetição, a experiência do homem torna-se profundamente limitada:

A insossa sabedoria para a qual não existe nada de novo sob o sol, porque todas as cartas já teriam sido jogadas, porque todos os 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. Esse é o veredicto que estabelece criticamente os limites da experiência possível. O preço que se paga pela identidade de tudo com tudo é o fato de que nada, ao mesmo tempo pode ser idêntico consigo mesmo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 23).

Assim, o conceito de regressão implica na ideia de que a lógica científica, apesar de negar a mitologia, aproxima-se dela na medida em que interpreta a realidade a partir do pressuposto da repetição. Ao mesmo tempo, regressão tem a ver com a limitação da experiência e da reflexão:

A regressão das massas, de que hoje se fala, nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 41).

Nesse sentido, o conceito de regressão apresenta também um viés mais psicológico, tratando-se de um retorno a estágios mais primitivos da humanidade, causado pela autonomização do aparato técnico que surgiu para garantir a autoconservação:

A humanidade, cujas habilidades e conhecimentos se diferenciam com a divisão do trabalho, é ao mesmo tempo forçada a regredir a estágios antropológicamente mais primitivos, pois a persistência da dominação determina, com a facilitação técnica da existência, a fixação do instinto através de uma repressão mais forte. A fantasia atrofia-se. A desgraça não está em que os indivíduos tenham se atrasado relativamente à sociedade ou à sua produção material. Quando o desenvolvimento de máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria de dominação – de tal sorte que as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total dos homens – os atrasados não representam meramente a inverdade. Por outro lado, a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é o culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 40-41).

A regressão é consequência da absolutização da razão que, ao perder o seu conteúdo restringindo-se ao procedimento, acaba por converter-se em irrazão:

Com o desenvolvimento do sistema econômico, no qual o domínio do aparelho econômico por grupos privados divide os homens, a autoconservação confirmada pela razão, que é o instinto objetualizado o indivíduo burguês, revelou-se como um poder destrutivo da natureza, inseparável da autodestruição. Estes dois poderes passaram a se confundir turvamente. A razão pura tornou-se irrazão, o procedimento sem erro e sem conteúdo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 78).

Regressão aparece, portanto, a partir de várias perspectivas: enquanto regressão do esclarecimento, da razão, da cultura, do homem – e também do ponto de vista psicanalítico. Nestes processos, é central o papel de neutralização da linguagem – que carregava desde sua origem a contradição – tornando-se incapaz de resistir ao sempre igual e expressar uma alternativa à realidade: “Ao tomar consciência de sua própria culpa, o pensamento se vê por isso privado não só do uso afirmativo da linguagem conceitual científica e cotidiana, mas igualmente da linguagem da oposição.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 12).

Em outro momento, os autores comparam a linguagem filosófica com a linguagem científica, indicando a crescente incapacidade de resistência:

A apologia metafísica deixava entrever a injustiça da ordem existente pelo menos através da incongruência do conceito e da realidade. Na imparcialidade da linguagem científica, o impotente perdeu inteiramente a força para se exprimir, e só o existente encontra aí o seu signo neutro (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 31).

A consequência da neutralização da linguagem e da abstração da racionalidade é a reificação do pensamento, que se confunde com a matemática, limitando-se ao procedimento e tornando-se incapaz de refletir a si própria: “O pensar reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo. O esclarecimento pôs de lado a exigência clássica de pensar o pensamento” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 33).

Da mesma forma que as qualidades das coisas são dissolvidas pelo pensamento esclarecido, que a natureza é convertida em mera objetividade e que a possibilidade de crítica pela linguagem é neutralizada, os homens também são forçados a uma conformidade com o real: “Na redução do pensamento a uma aparelhagem matemática, está implícita a ratificação do mundo como sua própria medida” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 34).

Assim, a própria razão torna-se funcionalizada: “um mero adminículo da aparelhagem econômica que a tudo engloba” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 37). Seja a partir do próprio processo de esclarecimento ou com o auxílio da coerção social, toda individualidade é negada em nome da unidade coletiva. A barbárie nazista, que eliminou todos aqueles que eram diferentes, seria um exemplo nesse sentido. Vemos, portanto, que a regressão aparece também enquanto regressão da consciência moral, na medida em que o fascismo é mobilizado enquanto um fenômeno histórico que se opõe à civilização. Trata-se da barbárie como decorrência da racionalidade da autoconservação. A eliminação da individualidade tem sua realização prática no nazismo e sua versão ideal nas democracias capitalistas, através de suas agências culturais:

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens em relação aos objetos dominados, com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitadas, inclusive a relação de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo objetivo. O animismo havia dotado as coisas com alma, o industrialismo coisifica as almas. O aparelho econômico, antes mesmo do planejamento total, já provê espontaneamente as mercadorias dos valores que decidem sobre o comportamento dos homens. A partir do momento em que as mercadorias, com fim do livre intercâmbio, perderam todas suas qualidades econômicas salvo seu caráter de fetiche, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos. As inúmeras agências de produção em massa e da

cultura por ela criada servem para inculcar nos indivíduos os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes e racionais. De agora em diante, ele só se determina como coisa, como *success or failure*. Seu padrão é a autoconservação, a assemelhação bem ou mal sucedida à objetividade da sua função e aos modelos colocados para ela (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 35).

Na liquidação corporal do indivíduo, o fascismo é soberano. Tendo em vista a liquidação de sua individualidade, a indústria cultural, fruto do capitalismo tardio é a agência responsável. Adorno e Horkheimer, ao apresentarem o objetivo do fragmento sobre indústria cultural, ainda na introdução do livro, definem preliminarmente o conceito enquanto “regressão do esclarecimento à ideologia, que encontra no cinema e no rádio sua expressão mais influente” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14). O esclarecimento, enquanto tendência ao progresso técnico consiste no “cálculo da eficácia e na técnica de produção e de difusão” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 15), ou seja, no avanço dos equipamentos elétricos e nas técnicas de propaganda, tal como discutidos por Adorno na década anterior. Já a ideologia deve ser tomada aqui a partir da perspectiva marxista (MARX; ENGELS, 2007, p. 47-50), ou seja, como discrepância entre a realidade e as representações que os homens fazem dela. A indústria cultural apresenta assim, um progresso do ponto de vista da técnica e uma regressão do ponto de vista ideológico, na medida em que promove “idolatria daquilo que existe e do poder pelo qual a técnica é controlada” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 15). Entretanto, antes de finalmente discutirmos a indústria cultural enquanto desenvolvimento do esclarecimento, resta-nos apresentar as reflexões de Adorno e Horkheimer sobre a possibilidade de resistência diante do sistema de pensamento atual.

5.1.5 Resistência

Ao longo do quarto fragmento, os autores apresentam um sistema totalitário que liquida toda a diferença, seja através da prática política fascista que aniquila corporalmente os indivíduos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 15), seja por meio de mecanismos do capitalismo monopolista, com suas agências culturais que incutem nos homens o comportamento correto, se formando “no corpo e na alma segundo a aparelhagem técnica” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 36). Ao mesmo tempo em que o pensamento científico retorna à lógica mítica, interpretando tudo como repetição, a tendência da humanidade à autoconservação reverte-se na possibilidade de autodestruição, tanto do ponto de vista

objetivo quanto do subjetivo. A crítica às tendências regressivas inerentes ao esclarecimento não significa, porém, uma rejeição por parte dos autores aos avanços da civilização:

Não alimentamos dúvida nenhuma – e nisso reside nossa *petitio principii* – de que a liberdade na sociedade é inseparável do pensamento esclarecedor. Contudo, acreditamos ter reconhecido com a mesma clareza que o próprio conceito desse pensamento, tanto quanto as formas históricas concretas, as instituições da sociedade com as quais está entrelaçado, contêm o germe para a regressão que hoje tem lugar em toda a parte. Se o esclarecimento não acolhe dentro de si a reflexões sobre esse elemento regressivo, ele está selando seu próprio destino (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13).

Não se trata também de rejeitar os avanços técnicos ou de negar que a racionalidade que trouxe a humanidade até o momento presente foi absolutamente necessária para garantir a sobrevivência diante da natureza:

O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face aos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14).

O que a crítica reivindica, portanto, é o reconhecimento da contradição, ou seja, a percepção de que o progresso e a regressão são elementos indissociáveis: “A questão é que o esclarecimento tem que tomar consciência de si mesmo, se os homens não devem ser completamente traídos” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14).

Em nome da autoconservação, o preço a ser pago pelo esclarecimento pelo grande poder conquistado sobre a natureza é, assim, a alienação sobre aquilo que exerce poder. Na medida em que o esclarecimento desde sua origem carrega o germe da regressão, a única proteção possível é o acolhimento da reflexão sobre essa possibilidade pela razão humana (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13). Porém, na medida em que o pensamento se reifica – através da técnica, da abstração, da separação sujeito-objeto – essa autoconsciência se perde totalmente:

Quando afinal, a autoconsciência se automatiza, a razão é abandonada por aqueles que assumiram sua herança a título de organizadores da produção e agora a temem nos deserdados. A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram que escolher

entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 38).

O pensamento que não reflete a si mesmo transforma-se em uma entidade externa e fora do controle do homem. Seja no que tange os produtos do trabalho ou os produtos da cultura, igualmente coisificados e alienados da humanidade, haveria um grande aparato externo cuja influência não se pode fugir. Nesse sentido, o modo de produção no capitalismo tardio, o fascismo e a indústria cultural são as decorrências mais recentes da contradição do esclarecimento. Por outro lado, a experiência socialista não corresponderia a uma prática verdadeiramente revolucionária:

Ao fazer da necessidade, para todo o sempre, a base e ao depravar o espírito de maneira tipicamente idealista como o ápice, ele se agarrou com excessiva rigidez à herança da filosofia burguesa. Assim a relação da necessidade com o reino da liberdade permaneceria meramente quantitativa, mecânica e a natureza – colocada como algo inteiramente alheio e estranho, como ocorre na primeira mitologia tornar-se-ia totalitária e absorveria a liberdade juntamente com o socialismo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 45).

Aparece, a partir de uma nova perspectiva, a desconfiança de Adorno em relação à práxis política, tal como discutida ao longo dos capítulos anteriores no contexto da arte, por exemplo ao criticar a música de uso, na medida em que esta pressupunha que a consciência de classe do proletariado seria algo natural (ADORNO, 2002a, p. 396-397, 406-407). Se algo pode oferecer alguma resistência ao *status quo* – seja na arte ou no pensamento – terá uma dimensão individual e não coletiva. No entanto, se durante a década de 1930, Adorno ainda demonstrava relativa confiança na arte genuína e na ambivalência psicológica do consumidor diante da arte comercial (ADORNO, 1975, p. 184), em *Dialética do Esclarecimento* a fé na capacidade de resistência do pensamento e da arte torna-se ainda menor.

5.2 Cultura, arte e indústria

Ainda que ganhem uma dimensão mais sistemática no quarto fragmento do livro, as reflexões de Adorno e Horkheimer a respeito da arte, da cultura e da sua transformação em mercadoria permeiam toda obra. Ainda no excursus sobre o conceito de esclarecimento, os autores apresentam a divisão do trabalho que separa ciência e arte em dois campos distintos como decorrência deste processo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 27). Como já

descrevemos, a ciência é o veículo da dominação da natureza, pautada na autoconservação e obedecendo à lógica da abstração, da racionalização e da técnica. Como consequência, acaba recaindo na interpretação mítica, na medida em que entende todo novo acontecimento como repetição. Em oposição, a arte seria um campo relativamente preservado daquela racionalidade científica que restringe a realidade ao sempre igual. Porém, essa liberdade é fruto de uma visão social que aproxima arte e religião, ambas pensadas enquanto esferas que não podem reivindicar o status de conhecimento:

De bom grado, o censor positivista deixa passar o culto oficial, do mesmo modo que a arte, como domínio particular da atividade social que nada tem a ver com o conhecimento; mas a negação que se apresenta ela própria com a pretensão de ser conhecimento, jamais. Para a mentalidade científica, o desinteresse do pensamento pela tarefa de preparar o factual é desvario e autodestruição, do mesmo modo que, para o feiticeiro do mundo primitivo, a transgressão do círculo mágico traçado para a invocação, e nos dois casos tomam-se providências para que a infração do tabu acabe realmente em desgraça para o sacrilégio (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 33).

Se, por um lado, a arte é destituída pelo positivismo do status de conhecimento legítimo, por outro, essa mesma desqualificação garante-lhe a possibilidade de tornar-se uma instância de resistência diante da lógica de reiteração do *status quo* engendrada pela ciência. A obra de arte tem como função transcender a realidade imediata mediante a expressão do sofrimento (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 108) e se manterá fiel a isso desde que acolha a contradição “na consciência da sua própria produção” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130), em vez de ocultá-la. Nesse sentido, tanto as reflexões presentes no artigo de Horkheimer de 1941¹²⁶ quanto as discussões de Adorno sobre a música dialética de Schoenberg nos anos 1930¹²⁷ antecipam a ideia que será apresentada em *Dialética do Esclarecimento* sobre a função da arte genuína. Na obra de 1947, a arte aparece como espaço para reflexão do próprio pensamento, possibilitando a autoconsciência que impede que o esclarecimento recaia na barbárie. Percebemos, portanto, que a ideia da necessidade de um caráter autoconsciente do compositor em relação às leis formais da música, tal como Adorno enxergava em Schoenberg, antecipava o imperativo da autoconsciência do pensamento (como apresentada no primeiro fragmento de *Dialética do Esclarecimento*), bem como o significado social da arte.

¹²⁶ “Arte e Cultura de Massas”.

¹²⁷ “Sobre a situação social da música”, de 1932 e “O compositor dialético”, de 1934.

No entanto, conforme os autores apresentam no fragmento destinado à indústria cultural, a arte autêntica, veículo de resistência, permaneceu restrita à burguesia e, portanto, excluída das classes baixas. A elas restou a arte leve, que Adorno e Horkheimer definem como meios de diversão tal como o circo e o museu de cera (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 112):

A arte “leve” como tal, a diversão, não é uma forma decadente. Quem a lastima como traição do ideal da expressão pura está alimentando ilusões sobre a sociedade. A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à práxis material, foi obtida desde o início ao preço da exclusão das classes inferiores, mas é à causa destas classes – a verdadeira universalidade – que a arte se mantém fiel exatamente pela liberdade dos fins da falsa universalidade. A arte séria recusou-se àqueles para quem as necessidades e a pressão da vida fizeram da seriedade um escárnio e que têm todos os motivos para ficarem contentes quando podemos usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 111-112).

Porém, na medida em que o esclarecimento avança, evolui também o aparato econômico que garante a autoconservação. No momento do capitalismo tardio – ou seja, em sua fase monopolista – a evolução dos meios técnicos garante que as massas sejam integradas ao mercado enquanto consumidores, ao mesmo tempo em que a mercantilização passa a englobar também os produtos culturais.

A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural distribuído para fins de consumo. A enxurrada de informações precisas e diversões assépticas desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14).

As massas passam a consumir tanto os produtos físicos quanto os bens culturais. Porém, são excluídas da fruição da arte genuína. Destinada às massas, surge um novo tipo de mercadoria cultural que, conforme Adorno já vinha apontando desde a década de 1930, funde elementos da arte legítima e do entretenimento: “[...] o que é novo é que os elementos irreconciliáveis da cultura, da arte e da distração se reduzem mediante sua subordinação ao fim a uma única fórmula falsa: a totalidade da indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 112).

Em uma primeira aproximação, podemos dizer que indústria cultural é o conjunto desses produtos culturais destinados às massas e que pouco tem a ver com a arte legítima.

Nesse sentido, podemos dizer que a música dialética, tal como apresentada nos anos 1930, aparece como seu contraponto. Da indústria cultural fazem parte o cinema, o rádio, a literatura e a música popular. Além da mistura entre elementos da arte leve e da arte legítima, que são simplificados e adaptados para o consumo das massas, esses produtos têm como características¹²⁸ serem semelhantes entre si e repleto de clichês:

A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva e, face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-os, eis aí sua razão de ser. 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. O número médio de palavras da *short story* é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as *gags*, efeitos e piadas são calculados, assim como o quadro em que se inserem (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103).

Percebemos que o inventário de elementos que Adorno atribuiu à música popular em 1936¹²⁹ e 1938¹³⁰ passa a caracterizar também outros produtos culturais, tais como cinema e a literatura, na medida em que estes também são estereotipados, pseudo-individualizados (ADORNO, 2002e, p. 478-479) e falsamente harmoniosos. A possibilidade da reproduzibilidade técnica é central na similitude entre os produtos. Apesar de pouco explícito ao longo do texto, a perda da aura tal como teorizado por Walter Benjamin em 1936, é importante na descrição sobre a similaridade entre os produtos. Essas características, no entanto, não são simples acaso; são fruto de cálculos sobre os seus efeitos no expectador. A produção dos bens culturais destinados às massas é administrada pelas empresas especializadas, cujo objetivo é o lucro (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103-104). Indústria cultural diz respeito à transformação da cultura em negócio, controlada e calculada com base nas possibilidades de sucesso no mercado. A semelhança entre os produtos é

¹²⁸ Em uma tentativa de sistematizar as características da indústria cultural, as quais dá o nome de esquema, Rüdiger (1999, p. 155-156) propõe a seguinte lista: primeiro, padronização, ou seja, uma mesma norma para todos os produtos de um mesmo gênero; segundo, pseudo-individualização, enquanto marcas para que estes produtos pareçam se distinguir; terceiro, a glamourização, ou seja, a publicidade que confere a elementos banais o status de grandes espetáculos; quarto, hibridização, a saber, mescla de diversos gêneros em um mesmo produto; quinto, a esportização, ou seja, regras arbitrariamente estabelecidas; sexto, estereotipagem, através de procedimentos simplificadores; e finalmente, sétimo, a personalização, ou seja, confrontos políticos sendo transformados em questões pessoais.

¹²⁹ “Sobre o jazz”.

¹³⁰ “O fetichismo na música e a regressão da audição”.

consequência da organização da produção; apenas as fórmulas cujo sucesso comercial foi testado e, portanto, é garantido, serão distribuídas (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 111). Dentre os procedimentos do planejamento está o uso de uma linguagem vaga, notadamente emprestada da publicidade, que destitui as palavras de sentido a partir de propagação de mensagens vazias que atingem mais fortemente ao público:

Quanto menos promessas a indústria cultural tem a fazer, quanto menos ela consegue dar uma explicação da vida como algo dotado de sentido, mais vazia torna-se necessariamente a ideologia que ela difunde. Mesmo os ideais abstratos da harmonia e da bondade da sociedade são demasiado concretos na era da propaganda universal. Pois as abstrações são justamente o que aprendemos a identificar como propaganda. [...] Justamente sua vagueza, a aversão quase científica a fixar-se em qualquer coisa que não se deixe verificar, funciona como instrumento de dominação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 121-122).

A linguagem publicitária torna-se a mesma linguagem dos bens culturais: “[...] cada filme é um trailer do filme seguinte, [...] todo sucesso se tornou um *plug* de sua melodia” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 135). O conteúdo do produto em si pouca diferença faz; o importante é a lógica publicitária que é apresentada. A simples repetição de ideias vagas torna-as familiares, de tal forma que as técnicas de publicidade e a ordem totalitária têm muito em comum (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 137).

5.2.1 Sistema articulado de capital

Os elementos irreconciliáveis da cultura – arte, diversão e, por fim, toda a produção espiritual do homem – são organizados em um sistema coerente que tem como característica a transformação dos elementos culturais em um conjunto de produtos passíveis de serem vendidos ao mercado, notadamente semelhantes e articulados entre si. Indústria cultural também é o nome que Adorno e Horkheimer dão a esse sistema que engloba não apenas as empresas diretamente ligadas aos produtos culturais – como estúdios de cinema, rádio e imprensa – mas também às grandes corporações industriais e financeiras do capitalismo monopolista: construção civil, indústria automobilística, indústria armamentista, aço, petróleo, eletricidade, química e bancos, além das empresas de publicidade.

A dependência em que se encontra a mais poderosa sociedade radiofônica em face da indústria elétrica, ou a do cinema relativamente aos bancos, caracteriza a esfera inteira, cujos setores individuais por sua vez se

interpenetram numa confusa trama econômica. Tudo está tão estreitamente justaposto que a concentração do espírito atinge um volume tal que lhe permite passar por cima da linha de demarcação entre as diferentes firmas e setores técnicos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 101)

Desde 1932, Adorno já apontava para o fato de que a música passava a ser produzida em monopólios¹³¹. Quando analisa o jazz, também apontou para o caráter sistêmico da indústria cultural, bem como para o papel do aparato de propaganda. Durante a participação no Projeto de Princeton intensificou esse olhar, na medida em que deslocou a análise interna aos produtos para uma reflexão que leva em conta a distribuição e a promoção. Entretanto, é apenas em *Dialética do Esclarecimento* que a ideia de articulação, antes difusa e mais restrita às agências culturais (rádios, jornais, empresas de publicidade) ganha o nome de indústria cultural, apontando para algo ainda mais complexo, envolvendo os monopólios de bens físicos e as corporações financeiras. Como fator de unificação, cada setor do sistema apresenta características bastante similares e seriam coerentes com o todo. O surgimento desse enorme complexo, por sua vez, é fruto da concentração de capital na fase monopolista que sucedeu o capitalismo concorrencial:

Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, é neles que triunfam os seus meios mais característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas. É verdade que seu projeto teve origem nas leis universais do capital (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 109).

Durante o Projeto de Princeton, Adorno aponta para o papel das técnicas de rotulação, promoção e repetição – *plugging* – (ADORNO, 1986, p. 121-124) no sucesso da música de rádio. Em *Dialética do Esclarecimento*, define a publicidade¹³² como essencial no momento monopolista do capitalismo, não apenas porque garante o sucesso dos produtos, mas também porque funciona como um dispositivo de bloqueio (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 134) à concorrência:

Só quem pode pagar continuamente as taxas exorbitantes cobradas pelas agências de publicidade, pelo rádio, sobretudo, isto é, quem já faz parte do sistema ou é cooptado com base nas decisões do capital bancário e industrial, pode entrar como vendedor no pseudomercado (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 134).

¹³¹ “Sobre a situação social da música”.

¹³² Rüdiger (1999, p. 169) afirma que a propaganda se baseia em impulsos miméticos naturais aos homens, podendo ser usada para fins políticos ou econômicos. No caso da indústria cultural tratar-se-ia da manipulação dos impulsos miméticos humanos.

Como consequência, a publicidade invade por completo a linguagem dos produtos culturais, intensificando o ar de semelhança entre todas as coisas (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 134). Ao mesmo tempo, as agências de produção cultural criam produtos supostamente distintos, mas que na verdade são previamente destinados às categorias sociais estatisticamente pensadas e calculadas, desde as classes mais altas até as camadas populares (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 102):

Os diretores das agências culturais – que estão numa harmonia como só os *managers* sabem criar, não importa se provêm da indústria de confecções ou de um *college* – há muito sanaram e racionalizaram o espírito objetivo. Tudo se passa como se uma instância onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 111).

Porém, o papel da publicidade nesta organização vai muito além da simples divulgação dos produtos, pois os bens culturais tornam-se eles próprios peças publicitárias em defesa do sistema:

O cinema faz propaganda do truste cultural enquanto totalidade; no rádio, as mercadorias em função das quais se cria o patrimônio cultural também são recomendadas individualmente. Por cinquenta centavos vê-se o filme de milhões de dólares; por dez recebe-se a goma de mascar por trás da qual se encontra toda a riqueza do mundo e cuja venda serve para que esta cresça ainda mais (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 129).

Parte importante na relação íntima entre os bens culturais e a publicidade é o fato de que vários produtos são distribuídos gratuitamente, como pretexto para venda de outro ou, simplesmente, para divulgar o sistema da indústria cultural. Mais especificamente, os autores referem-se à situação do rádio nos Estados Unidos, na qual conteúdo é gratuito e o que gera lucro é a venda dos aparelhos e o anúncio de produtos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 129-131). Apontam assim para um “deslocamento na estrutura econômica interna das mercadorias culturais” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130), no qual o caráter mercantil da arte se modifica. A vinculação entre produtos culturais e mercado, existente desde o momento em que a arte se automatizou em um domínio próprio, convivia lado a lado com a liberdade da obra pelo menos do ponto de vista interno:

O novo não é o caráter mercantil da obra de arte, mas o fato de que, hoje, ele se declara deliberadamente como tal, e é o fato de que a arte renega a sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo,

que lhe confere o encanto da novidade. A arte como um domínio separado só foi possível, em todos os tempos, como arte burguesa. Até mesmo a sua liberdade, entendida como negação da finalidade social, tal como esta se impõe através do mercado, permanece essencialmente ligada à economia de mercado. As puras obras de arte, que negam o caráter mercantil da obra de arte pelo simples fato de seguirem sua própria lei, sempre foram ao mesmo tempo mercadorias: até o século dezoito a proteção dos patronos preservava os artistas do mercado, mas, em compensação, ficavam nesta mesma medida submetidos a seus patronos e aos objetivos destes (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 130).

Foi apenas quando os artistas perderam a proteção dos patronos e passaram a viver do anonimato do mercado que a característica mercantil da obra deixou de ser um aspecto para ser seu único determinante. Desde sua análise sobre o kitsch em 1932¹³³, Adorno já apontava para o fato da arte passar a se declarar como meio de diversão, abrindo mão de qualquer responsabilidade perante a sociedade. Foi nesse momento que a característica de resistência presente na obra de arte legítima sucumbiu, na medida em que ela se integrou sem protestos à lógica social e econômica, no mesmo contexto em que as classes baixas são assimiladas ao mercado e que o capitalismo concorrencial perde espaço para sua versão monopolista. Os autores equacionam, novamente, esta questão a partir da teoria do valor de Marx. O que se perde nessa mudança é o valor de uso da arte:

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 ser um conhecedor. [...] Tudo é percebido do ponto de vista da possibilidade de servir para outra coisa, por mais vaga que seja a percepção dessa coisa. Tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo. O valor de uso da arte, seu ser, é considerado como 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. É assim que o caráter mercantil da arte se desfaz ao se realizar completamente. Ela é um gênero de mercadorias, preparadas, computadas, assimiladas à produção industrial, comparáveis e fungíveis, mas a arte como um gênero de mercadorias, que vivia de ser vendida e, no entanto, de ser invendível, torna-se algo hipocritamente invendível, tão logo o negócio deixe de ser meramente sua intenção e passa a ser seu único princípio (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 131).

Desde o texto de 1932¹³⁴, a preponderância do valor de troca em relação ao valor de uso já vinha sendo apontada por Adorno. Em *Dialética do Esclarecimento* aparece uma versão radicalizada desta tendência, pois a democratização dos bens culturais, que os

¹³³ “Kitsch”.

¹³⁴ “Sobre a situação social da música”.

transformou em algo barato ou até mesmo gratuito – algo que já tinha sido tangenciado por Adorno na análise sobre a música como plano de fundo em 1934¹³⁵ – implicou também a queda da última proteção contra a absorção total da arte pela lógica mercantil. Se no século XIX a peça teatral valia ao menos o preço do ingresso (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 132), os brindes culturais distribuídos na atualidade às massas têm um preço: a liquidação da arte e a assimilação da linguagem da propaganda pelo idioma daqueles que os consomem, reiterando a ordem vigente como a única possível.

5.2.2 *Função social da indústria cultural*

A indústria cultural, enquanto aparato técnico da sociedade capitalista monopolista, tem como função central neutralizar a resistência individual frente às demandas sociais, adequando os indivíduos às necessidades de trabalho e de consumo inerentes ao sistema. A padronização dos produtos implica a aniquilação de todas as diferenças, seja entre as obras artísticas, seja entre estas e o mundo. A indústria cultural passa a reiterar a ordem do mundo, abrindo mão de qualquer diferença entre sua lógica e a lógica do sistema social, em uma espécie de aceitação e culto ao real (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100):

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do expectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. [...] A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Walter Benjamin entendia que era extremamente progressista o fato de que as pessoas comuns pudessem ser representadas em um filme ou filmadas em um telejornal. A aproximação entre os meios técnicos e os homens, possibilitada pela perda da aura em decorrência da reprodutibilidade técnica, significava para ele que a humanidade poderia tomar para si as forças de produção, empregando-as segundo seus verdadeiros interesses (BENJAMIN, 2012, p. 77-79). Para Adorno, tal proximidade significa uma harmonização ideológica entre a arte e a realidade. Como consequência, a resistência possibilitada pelas obras de arte genuínas é neutralizada. Para isso, a indústria cultural daria fim à peculiaridade dos detalhes que ainda existiam nas obras do passado, convertendo o todo e a parte em um

¹³⁵ “Música no plano de fundo”.

sistema, de tal forma que “tudo deve servir de ilustração e prova” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104):

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os polos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 107).

Como consequência, temos a inibição de qualquer “pressentimento de possibilidade de resistência” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117) ou da possibilidade de vislumbrar uma realidade diferente daquela que se apresenta imediatamente: “A nova ideologia tem por objeto o mundo enquanto tal. Ela recorre ao culto do fato, limitando-se a elevar – graças a uma representação tão precisa quanto possível – a existência ruim ao reino dos fatos” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 122).

Assim como a ciência, a esfera cultural coordenada pela indústria operaria exclusivamente a partir de uma repetição (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 122) que, consequentemente, implica em produtos e indivíduos padronizados. Nesse sentido, a lógica científica e a lógica da indústria cultural aproximam-se da já discutida racionalidade dos mitos que prevê todos os acontecimentos como cópia. Como consequência, a realidade se apresenta como “[...] a ratificação do destino que, pela retribuição, reproduz sem cessar o que já era” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 23), conformando os indivíduos a essa realidade como única possível, por mais hostil que ela seja com eles. Nesse sentido, as agências de comunicação no capitalismo tardio pouco se distinguem do aparato de propaganda fascista: “Um belo dia, a propaganda de marcas específicas, isto é, o decreto da produção escondido na aparência da possibilidade de escolha, pode acabar se transformado no comando aberto do Führer” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 132).

Desta forma, a indústria cultural aparece em *Dialética do Esclarecimento* enquanto instância que promove a integração social total, à custa do indivíduo, portanto, como algo muito similar ao fascismo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 127). Desde 1932, Adorno (2002d, p. 501-504) já apontava para a música enquanto possibilidade de satisfação do desejo de participação na coletividade por parte do indivíduo isolado no capitalismo monopolista. Em 1938¹³⁶, apresentava uma tensão dialética entre indivíduo e sociedade, na qual o primeiro estava cada vez mais enfraquecido. Em 1941¹³⁷ analisava a música como uma espécie de

¹³⁶ “Fetichismo da música e a regressão da audição”.

¹³⁷ “Sobre a música popular”.

cimento social, na medida em que apresentaria funções sociopsicológicas. Finalmente, em *Dialética do Esclarecimento* aponta para mecanismos que possibilitam a integração. Um deles é a identificação propositalmente calculada do público com o sofrimento dos personagens dos filmes, com o intuito de atingir os expectadores, inculcando a ideia de que estes também devem se acostumar com a violência que sofrem: “Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os expectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 114).

Em outro momento:

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfastiado. Ao serem reproduzidas situações desesperadas que estão sempre a desgastar os expectadores em seu dia a dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 126).

Em um sentido complementar à neutralização da resistência individual, a indústria cultural tem como função, através da diversão por ela possibilitada, repor as energias do trabalhador no seu momento de descanso, devolvendo-o à fábrica no dia seguinte:

A diversão é o prolongamento do trabalho sobre o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode receber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio processo de trabalho. [...] Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113).

Desde 1938, Adorno (1975, p. 168) aponta para a renúncia da crítica como o preço a ser pago pela diversão possibilitada pela música comercial. Em *Dialética do Esclarecimento*, define a diversão como fator essencial na identificação do público com a indústria cultural. O esgotamento ocasionado pelo processo de trabalho engendra a necessidade da diversão enquanto suspensão total de qualquer esforço:

O expectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento – mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressupunha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem resultar tanto quanto possível da situação imediatamente interior, e não da Ideia do todo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113).

Assim, as necessidades das massas no capitalismo tardio e o cálculo dos efeitos das obras por seus planejadores estariam perfeitamente sintonizados:

[...] a afinidade original entre os negócios e a diversão, mostra-se em seu próprio sentido: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 119).

Ao mesmo tempo em que a indústria cultural atende às demandas do aparato técnico social frente aos indivíduos, esse mesmo aparato está em consonância com os homens, na medida em que ambos são fruto de uma mesma lógica: a lógica contraditória do esclarecimento. Se por um lado, há um enorme monopólio na produção das mercadorias, sejam elas físicas ou culturais, a efetividade da indústria cultural não é completamente explicada por um esforço consciente desses proprietários:

De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, na qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não 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. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 100).

A relação é de mão dupla: se é verdade que há certo esforço por parte das agências do capital em controlar a forma pela qual as pessoas assimilam os conteúdos culturais, isso é apenas possibilitado por uma lógica social anterior de uma sociedade que “[...] permanece irracional apesar de toda a sua racionalização.” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103). Isso significa que as reflexões sobre o processo longínquo de esclarecimento são essenciais para compreender a indústria cultural: esta ao mesmo tempo engendra e emerge da situação subjetiva dos indivíduos dessa sociedade. Conforme antecipado na apresentação da obra: “O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo

mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 14).

A linguagem publicitária inerente à indústria cultural, conforme apresentado no primeiro fragmento de *Dialética do Esclarecimento*, é justamente a linguagem da abstração forjada ao longo dos desenvolvimentos da razão humana. Iniciou-se na tendência à dominação da natureza, seja ela interna ou externa, metamorfoseou-se em um pensamento que aniquilou o heterogêneo, orientando-se para a abstração das qualidades para poder, por fim, calcular e manipular tudo. Pensamento este que abriu mão completamente da possibilidade de se criticar, transformando o seu último reduto crítico – a arte – em um objeto que fica sujeito a seu esquema de manipulação, cálculo e troca. Desde 1941, Adorno já apontava para a questão da continuidade artificial entre a linguagem musical e a linguagem do homem (ADORNO, 2009e, p. 138). Em *Dialética do Esclarecimento* essa questão é equacionada a partir do conceito de linguagem publicitária, que tem tanto uma dimensão prática, na medida em que é a linguagem de um campo social específico, quanto uma dimensão mais teórica, uma vez que se trata da linguagem forjada pela crescente abstração da razão.

Por outro lado, a indústria cultural não emerge da mente de poucos proprietários cuja ideologia domina o resto da sociedade sem afetá-los: se é verdade que a distribuição dos produtos e do trabalho é desigual e que há apropriação por parte de uma razão planejadora (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 118) das tendências já presentes nesta sociedade, proprietários e não proprietários estão igualmente sujeitos a uma cultura comum que atinge subjetivamente a todos da mesma maneira¹³⁸. “A verdade em tudo isso é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse da oposição entre onipotência e impotência” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113).

A razão planejadora intensifica e manipula tendências sociais prévias, tornando-se um ponto importante do sistema. A produção cultural passa a ser administrada por um tipo de especialista que, apoiando-se na linguagem repetitiva e vaga da publicidade, visa treinar a subjetividade para identificar-se cada vez mais com os produtos que são oferecidos

¹³⁸ Em “Notas e esboços”, Adorno e Horkheimer (2006, p. 194) fazem um comentário – sobre a forma como o aparato técnico cultural atinge igualmente os líderes fascistas e as massas – que pode ser usado para pensar a questão dos proprietários: “A opinião segundo a qual ao nivelamento e à padronização dos homens corresponde, por outro lado, um crescimento da individualidade nas chamadas personalidades de líderes (Führer), proporcionalmente a seu poder, é errônea e constitui ela própria uma parte da ideologia. Os senhores fascistas de hoje são menos super-homens do que funções de seu próprio aparelho de publicidade, pontos de interseção das reações idênticas de inúmeros indivíduos”.

(ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103). A complicada questão da dialética entre os aspectos subjetivos e objetivos aparece desde o começo dos anos 1930 de forma tensa. Em 1938, Adorno buscava enfatizar que não deriva a mudança subjetiva da mudança econômica, mas ambas da origem dialética da razão (ADORNO, 1975, p. 179); intenção a qual aparece como mote em *Dialética do Esclarecimento*. De todo modo, essa questão permanece tensa, pois na mesma medida em que os autores explicam as situações objetiva e subjetiva a partir de uma narrativa longínqua sobre a razão humana, relatam constantemente o quanto a subjetividade do consumidor está inundada com os elementos da indústria cultural.

5.2.3 Subjetividade

A compreensão do modo de funcionamento da subjetividade humana na fase do capitalismo tardio é apresentada por Adorno e Horkheimer complementarmente nos fragmentos sobre o declínio da consciência moral, sobre a indústria cultural e sobre o antissemitismo enquanto fenômeno histórico. Nos três se faz presente de forma difusa a teorização sobre a economia libidinal dos indivíduos, notadamente influenciada pelo pensamento freudiano, realizando uma discussão sobre: a administração do desejo; a transformação do consumidor cultural no contexto das democracias capitalistas e; a transformação dos indivíduos no contexto das sociedades totalitárias¹³⁹. Nos três casos esboça-se um indivíduo similar, cuja liberdade foi privada pelas demandas sociais e econômicas exteriores, como buscaremos demonstrar. A análise da indústria cultural ganha substância a partir da discussão destes três fragmentos na medida em que passa a ser analisada do ponto de vista subjetivo, ou seja, enquanto uma instância social e econômica que administra o prazer no contexto do capitalismo tardio.

Iniciaremos nossas discussões, apoiados novamente na crítica que Adorno e Horkheimer fazem da teoria de Kant, quando montam um modelo de subjetividade em boa medida oposta a perspectiva do filósofo, segundo o qual o sujeito nasceria com referências intrínsecas dos múltiplos conceitos fundamentais (como tempo, espaço, forma, etc.) a partir dos quais apreende o mundo exterior:

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Na alma devia atuar um mecanismo secreto destinado a preparar os dados imediatos de modo a se ajustarem no esquema

¹³⁹ Respectivamente, os capítulos e três, quatro e cinco.

da razão pura. Mas o segredo está hoje decifrado. Muito embora o planejamento do mecanismo pelos organizadores dos dados, isto é, pela indústria cultural, seja imposto a esta pelo peso da sociedade que permanece irracional apesar de toda racionalização, essa tendência fatal é transformada em sua passagem pelas agências do capital do modo a parecer como o sábio desígnio dessas agências. Para o consumidor não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 103).

A afirmação nos faz crer que o esquema de cognição foi tomado do homem pela indústria cultural, de tal forma que as categorias da subjetividade se tornariam previamente moldadas para assimilar a lógica dos produtos. Por outro lado, é também verdade que, para os autores, os aspectos subjetivos e objetivos são interligados dialeticamente, algo bastante explorado no fragmento destinado à crítica do antissemitismo¹⁴⁰:

A racionalidade econômica, esse princípio tão enaltecido do menor meio, continua incessantemente a remodelar as últimas unidades da economia, tanto a empresa quanto os homens. A forma mais evoluída a cada momento torna-se a forma dominante. Assim, a antiga loja especializada foi expropriada pela loja de departamentos. [...] Com a pequena empresa psicológica, isto é, com o indivíduo, as coisas não se passam diferentemente. [...] A psicanálise apresentou a pequena empresa interior que assim se construiu como uma dinâmica complicada do inconsciente e do consciente, do id, ego e superego. No conflito com o superego, a instância de controle social no indivíduo, o ego mantém as pulsões dentro dos limites da autoconservação. As zonas de atrito são grandes e as neuroses, os *faux fraix* dessa economia pulsional, são inevitáveis. Não obstante, a complicada aparelhagem psíquica possibilitou a cooperação relativamente livre dos sujeitos em que se apoiava a economia de mercado. Mas, na era das grandes corporações e das guerras mundiais, a mediação do processo social através das inúmeras mônadas mostra-se retrógrada. Os sujeitos da economia pulsional são expropriados psicologicamente e essa economia é gerida mais racionalmente pela própria sociedade. [...] Para as pessoas na esfera profissional, as decisões são tomadas pela hierarquia que vai das associações até a administração nacional; na esfera privada, pelo esquema da cultura de massas, que desapropria seus consumidores forçados de seus últimos impulsos internos. As associações e as celebridades assumem as funções do ego e do superego, e as massas, despojadas até mesmo da aparência de

¹⁴⁰ Rüdiger (1999, p. 151) afirma que, para os autores de *Dialética do Esclarecimento*, o esquematismo tal como definido por Kant é alterado pela cultura recente, deixando a percepção e a consciência moral cada vez mais fragmentadas: “[...] o capital tira do indivíduo a capacidade de intermediar a relação entre a vida e o sentido. O emprego de esquemas não só permite que a vida se torne mais fácil mas, ainda, se disponha de uma orientação mais rápida e liberta da fadiga que está ligada à penetração das complexas relações criadas com a era da técnica”. Por outro lado, admite, em uma perspectiva similar a nossa, que se trata de um processo dialético, na medida em que os esquemas não são impostos diretamente às pessoas através dos produtos da indústria cultural, mas aos produtos culturais através da sociedade, de tal forma que os próprios esquema variam de acordo com o momento histórico (RÜDIGER, 1999, p. 153): “O processo em foco precisa ser visto de uma maneira dialética: por um lado a concentração econômica em larga escala favorece a esquematização, tornando-a imperativa por razões comerciais, como rotinizar a feitura de bens, facilitar o consumo e não desagradar os clientes; por outro, esses esquemas respondem a certas demandas do público, como poupar energias psíquicas e dispor de meios para enfrentar as tendências ao caos cognitivo em curso de nossa época”.

personalidade, deixam-se modelar muito mais docilmente segundo os modelos e palavras de ordem dadas, do que os instintos pela censura (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 167).

Se há de fato um cálculo consciente dos planejadores culturais, este esforço tem sucesso graças a sua adequação entre forma econômica e psicologia individual, cuja autonomia é privada do indivíduo no capitalismo tardio. De todo modo, os administradores dos bens culturais buscariam calcular – muitas vezes a partir de apoios da estatística e da psicologia experimental – os efeitos que cada produto causará às pessoas. A velocidade do conteúdo apresentado pelo cinema é um exemplo desse cálculo de efeitos, cuja função é impedir espaço para fantasia e para o pensamento consciente, mantendo os expectadores sobre estrito controle daquilo que é exibido. Tal esforço é obtido a partir do investimento cada vez maior em efeitos técnicos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104-106), além da padronização dos produtos na qual um antecipa a lógica do outro, fixando um vocabulário prévio a partir do qual todos devem ser compreendidos:

São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos. O esforço, contudo, está tão profundamente inculcado que não precisa ser atualizado em cada passo para recalcar a imaginação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104-105).

O impedimento do pensamento consciente, seja por conta da velocidade do filme ou da similaridade entre as obras que obedecem a um esquema rígido, são os ingredientes para a diversão, conforme já apresentado. Os produtos prescrevem uma reação na medida em que o expectador foi ensinado através de produtos similares e passou a esperar uma determinada sequência fixa (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 113).

Na medida em que os filmes de animação fazem mais do que habituar os sentidos ao novo ritmo, eles inculcam em todas as cabeças, a antiga verdade de que a condição de vida nesta sociedade é o desgaste contínuo, o esmagamento de toda resistência individual (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 114).

Assim, em consequência do cálculo dos efeitos, a tensão natural entre indivíduo e sociedade se perde com a indústria cultural, quando a integração do indivíduo é elevada ao seu grau máximo, transformando os indivíduos em pseudo-indivíduos cujas únicas diferenças

seriam as formas aparentemente diferenciadas de consumo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 128):

O princípio da individualidade estava cheio de contradições desde o início. *Por um lado*, a individuação jamais chegou a se realizar de fato. [...] O indivíduo, sobre o qual a sociedade repousava, trazia em si mesmo sua mácula: em sua aparente liberdade, ele era o produto de sua aparelhagem econômica e social. O poder recorria às relações de poder dominantes, quando solicitava o juízo das pessoas a ele submetidas. *Ao mesmo tempo*, a sociedade burguesa também desenvolveu, em seu processo, o indivíduo. Contra a vontade de seus senhores, a técnica transformou os homens de crianças em pessoas. Mas cada um desses progressos da individuação se fez à custa da individualidade em cujo nome tinha lugar, e deles nada sobrou senão a decisão de perseguir apenas fins privados. [...] É só por isso que a indústria cultural pode maltratar com tanto sucesso a individualidade, porque nela sempre se reproduziu a fragilidade da sociedade (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 128-129, grifo do autor).

No fragmento sobre o antissemitismo a tensão entre indivíduo e sociedade é equacionada a partir do embate entre o sujeito interno e a realidade externa, que engendraria tanto a economia libidinal quanto a razão humana:

Entre o verdadeiro objeto e dado indubitável dos sentidos, entre o interior e o exterior, abre-se um abismo que o sujeito tem de vencer por sua conta e risco. Para refletir a coisa tal como ela é, o sujeito deve devolver-lhe mais do que dela recebe. O sujeito recria o mundo fora dele a partir dos vestígios que o mundo deixa em seus sentidos: a unidade da coisa em suas múltiplas propriedades e estados; e constitui desse modo retroativamente o ego, aprendendo a conferir uma unidade sintética, não apenas às impressões externas, mas também às impressões internas que se separam pouco a pouco daquelas. [...] O ego idêntico é o produto constante mais tardio da projeção. [...] Todavia, mesmo como ego objetivado de maneira autônoma, ele só é o que o mundo-objeto é para ele. A profundidade interna do sujeito não consiste em nada mais senão a delicadeza e a riqueza do mundo da percepção externa. Quando o entrelaçamento é rompido, o ego se petrifica. Quando ele se esgota no registro positivista dos dados, sem nada dar ele próprio, se reduz a um simples ponto; e se ele idealisticamente, projeta o mundo a partir da origem insondável de si mesmo, se esgota numa obstinada repetição. Nos dois casos ele sacrifica o espírito (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 155-156).

Assim, Adorno e Horkheimer tecem sua crítica à Kant ao mesmo tempo em que esboçam as premissas epistemológicas de seu método dialético¹⁴¹. A defesa de Adorno da

¹⁴¹ Em uma análise do método adorniano, o qual define como dialética sem identidade, Buck-Morss (1981, p. 208) afirma que um dos eixos da argumentação de Adorno consiste em separar o que parece idêntico e justapor o que parece não ter relação nenhuma. O método adotado é justificado pela característica de contradição inerente à

primazia do teórico sobre o dado empírico durante a participação no Projeto de Princeton¹⁴² ganha sua melhor formulação em *Dialética do Esclarecimento*: não existe dado isolado e tampouco existe um indivíduo independente do mundo exterior. Mesmo o ego autônomo é fruto da projeção do universo exterior; o sujeito é fruto da dialética entre o interno e o externo que deverá ser delicadamente mantida se o espírito não quiser ser sacrificado. A própria individualidade é apenas relativa, na medida em que o ego é ele próprio uma mescla com o mundo exterior. A ideia de que há componentes estáticos e dinâmicos (sociais) dentro da psique humana, tal como apresentada desde 1932 (ADORNO, 2002a, p. 432-433), ganha assim um fundamento mais sólido¹⁴³. A apropriação da teoria freudiana, segundo a qual existe uma complexa estrutura psíquica na qual convivem elementos antagônicos, ganha uma releitura dialética. O interno e o externo transitam constantemente, sendo a autorreflexão um contorno essencial nesse diálogo:

Aprendendo a distinguir, compelido por motivos econômicos, entre pensamentos e sentimentos próprios e alheios, surge a distinção do exterior e do interior, a possibilidade de distanciamento e identificação, a consciência de si e a consciência moral (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 155).

É através da autorreflexão que o indivíduo aprende a usar a projeção, aprimorando-a e inibindo-a (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 155), de tal modo a garantir sua conservação diante do meio externo e, ao mesmo tempo, desenvolvendo a sua consciência moral. Porém, naquilo que os autores chamam de sociedade industrial avançada (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 166) a autorreflexão perde-se, de modo que surge uma forma de projeção patológica, na qual há liquidação da consciência moral:

Segundo a teoria psicanalítica, a projeção patológica consiste substancialmente na transferência para o objeto dos impulsos socialmente condenados do sujeito. Sob a pressão do superego, o ego projeta no mundo exterior, como intenções más os impulsos agressivos que provém do id e que, por causa de sua força, constituem uma ameaça para ele próprio (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 158).

própria realidade, cujos elementos não formam um todo harmônico, nem mesmo internamente a um fenômeno particular.

¹⁴² No artigo “Teses sobre a ideia e a forma de colaboração com o Projeto de Pesquisa de Rádio de Princeton” essa perspectiva fica mais evidente.

¹⁴³ Como inerente à dialética sem identidade de Adorno, Buck-Morss (1981, p. 128-130) define também a articulação entre aspectos estáticos e aspectos dinâmicos como exemplar do método de Adorno, que nomeia de dialética sem identidade. Nesse sentido, tudo que aparenta ser natural, Adorno busca compreender como algo historicamente construído. Já o que se apresenta como histórico, passa a ser compreendido em sua natureza material.

O antissemitismo é um exemplo de projeção patológica na qual o ego atribui para outra pessoa características próprias que não pode aceitar. O mecanismo de projeção seria inerente a autoconservação dos homens, enquanto mediação entre interior e exterior, porém, desprovida da autorreflexão torna-se patológica. A tensão entre civilização e barbárie, progresso e regressão, liberdade e escravidão tem raiz nesta dialética entre dentro e fora. Por outro lado, a precariedade da individualidade nas democracias capitalistas, dominadas pela indústria cultural, também tem origem na fragilidade do ego frente ao ambiente externo. Nesse contexto, o idioma da indústria cultural torna-se o mesmo dos homens:

A maneira pela qual o jovem aceita e se desincumbe do *date* obrigatório, a entonação no telefone e na mais familiar situação, a escolha das palavras na conversa, e até mesmo a vida interior organizada segundo os conceitos classificatórios da psicologia profunda vulgarizada, tudo isso atesta a tentativa de fazer de si mesmo um aparelho eficiente e que corresponda, mesmo nos mais profundos impulsos instintivos, ao modelo apresentado pela indústria cultural. As mais íntimas reações das pessoas estão tão completamente reificadas para elas próprias que a ideia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livre do suor das axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 138).

Mas, afinal, por que os homens aderem à lógica e ao idioma da indústria cultural? Em certo sentido, isso ocorre porque o indivíduo pleno nunca existiu, pois sempre esteve potencialmente misturado ao meio externo, mesmo em sua luta por controlá-lo. Contudo, podemos responder essa pergunta de outra forma, retornando à teoria freudiana: os produtos da indústria cultural dialogam com necessidades do aparato psíquico humano atual, sendo a subjetividade humana o espaço da economia libidinal, ou seja, da administração dos desejos diante das oposições, sejam elas sociais ou naturais. Porém, na teoria proposta por Adorno e Horkheimer, este diálogo é tortuoso, uma vez que o desejo humano não é totalmente satisfeito, apenas administrado:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz todo espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. Ao desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se serve é o simples encômio do cotidiano cinzento ao qual ele queria escapar (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 115).

Desde a década anterior, Adorno apontava para uma situação paradoxal em que a música comercial atendia e negava simultaneamente os desejos humanos (ADORNO, 2002a, p. 421). Para explicá-la, mobilizava a teoria freudiana sobre a neurose e a regressão enquanto possibilidades intrínsecas da economia libidinal diante das frustrações sociais¹⁴⁴. Apareciam formas de uma satisfação alternativa, na qual o prazer é apenas parcial, como um orgasmo precoce (ADORNO, 1975, p. 168). Percebemos que também aparece em *Dialética do Esclarecimento*, ainda que implicitamente, a ideia de satisfação substitutiva dos desejos, sendo aqui equacionada enquanto uma espécie de logro da indústria cultural sobre os indivíduos: esta promete repetidamente um contentamento que nunca realiza por completo¹⁴⁵. Como decorrência, o tipo de prazer almejado no estado atual da psique humana tem um caráter particular. Trata-se de uma forma masoquista de satisfação: “Expondo-se repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ele apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 115).

A ideia psicanalítica de sublimação fazia parte do léxico adorniano desde o começo da década de 1930, quando pensava na sublimação possibilitada pela arte enquanto um importante recurso na administração da subjetividade humana, sendo sublimar os instintos o verdadeiro valor de uso da arte (ADORNO, 2002a, p. 392-393). Em 1938¹⁴⁶, aponta que a arte sempre possuiu um aspecto disciplinador dos instintos, algo que é levado ao extremo no capitalismo monopolista. Em *Dialética do Esclarecimento*, ao mobilizar a ideia de prazer não sublimado, parece remeter à ideia freudiana de desejos bastante primitivos, ligados estritamente à esfera sexual, que ainda não foram elaborados a partir dos desenvolvimentos da cultura. Já o masoquismo, enquanto sentimento ambíguo de prazer e dor, seria buscado no contexto atual por um psiquismo cuja satisfação possível é apenas aquela das promessas não cumpridas. Em outro momento do texto, os autores fazem clara menção à reedição do conflito edipiano, indicando uma regressão do indivíduo a um momento em que os seus desejos se encontravam em um estado bruto e infantil:

¹⁴⁴ “Fetichismo da música e a regressão da audição”, de 1938 e “Sobre o jazz”, de 1936.

¹⁴⁵ Rüdiger (1999, p. 169) entende essa questão da adesão à indústria cultural a partir da ideia de servidão voluntária: “O capitalismo avançado se reproduz em boa parte porque as pessoas se divertem e, assim, se convertem nos sujeitos que o sistema necessita para sua reprodução. O entretenimento é possivelmente uma das bases semiconscientes, embora pouco legítima para seus próprios agentes, do que poderíamos chamar de servidão voluntária moderna”.

¹⁴⁶ “Fetichismo da música e a regressão da audição”.

Contrariamente ao que se passa na era liberal, a cultura industrializada pode se permitir, tanto quanto a cultura nacional popular (*volkisch*) no fascismo, a indagação com o capitalismo: o que ela não pode se permitir é a abdicação da ameaça de castração. Pois essa constitui a sua própria essência (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 117).

Se a essência da indústria cultural é a ameaça de castração, isso significa a impossibilidade de satisfação do desejo mais primitivo e mais poderoso (o encontro sexual incestuoso). Ao mesmo tempo significa uma regressão da subjetividade humana ao momento em que o único desejo existente era impossível de ser realizado. Pelos dois caminhos, o resultado é a frustração: seja do desejo bruto ainda não sublimado, seja do desejo elevado pela incorporação à cultura, na medida em que o homem regrediu a um estado anterior e não tem mais acesso a essa forma de prazer. A ideia de que a cultura atual possui uma autoridade sobre os indivíduos a partir da ameaça de castração primordial e que a satisfação possibilitada por ela é uma espécie de um prazer neurótico já tinha sido desenvolvida por Adorno ao longo da década anterior, ganhando uma elaboração interessante em 1936, na análise que fazia do jazz¹⁴⁷. Em *Dialética do Esclarecimento*, o divertimento aparece como essa forma de prazer neurótica. Divertir-se é uma fuga ao sofrimento causado pela própria lógica social. O prazer é substituído pela diversão, sendo sua renúncia central na garantia da autoconservação tal como buscada pelo esclarecimento: “Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 116).

No terceiro fragmento da obra – “Excurso II – Juliette ou esclarecimento e moral”, Adorno e Horkheimer teorizam a questão da administração do prazer a partir de outra via, pela qual explicam a regressão da razão. Apontam para o prazer como uma ameaça por excelência ao esclarecimento, na medida em que implica o perigo de retorno à natureza, portanto, algo potencialmente contrário à autoconservação (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 88):

O pensamento tem origem no processo de liberação dessa natureza terrível, que acabou por ser inteiramente dominada. O gozo é por assim dizer sua vingança. Nele os homens se livram do pensamento, escapam à civilização. Nas sociedades mais antigas, os festivais possibilitavam este retorno à natureza como um retorno em comum (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 88).

¹⁴⁷ “Sobre o jazz”.

Se a razão e o prazer são intrinsecamente contraditórios, é imperativo que, desde sempre, o prazer seja administrado. Nas sociedades antigas, os festivais eram o momento em que o retorno à natureza era permitido, na epopeia grega *Odisseia*, os autores analisam a forma astuciosa como o herói Ulisses administrou essa contradição, evitando o retorno total à natureza, por exemplo, ao amarrar-se ao mastro do navio para não ceder à tentação de render-se ao canto das sereias (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 47-70). Já o capitalismo, enquanto fase mais recente do esclarecimento, tem justamente na indústria cultural a instância melhor acabada de administração do prazer:

É só com o progresso da civilização e do esclarecimento que o eu fortalecido e a dominação consolidada transformaram o festival em simples farsa. Os dominadores apresentam o gozo como algo racional, como tributo à natureza não inteiramente domada; ao mesmo tempo procuram torná-lo inócuo para seu uso e conservá-lo na cultura superior, e finalmente, na impossibilidade de eliminá-lo totalmente, tentam dosá-los para os dominados. O gozo torna-se objeto da manipulação até desaparecer inteiramente nos divertimentos organizados (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 88-89).

A indústria cultural surge, a partir desta perspectiva, enquanto sistema de administração da subjetividade humana que despoja os homens da individualidade e autonomia que, por sua vez, sempre foram relativas. Quando o abismo entre o interior e o exterior – que, desde sempre, “o sujeito tem de vencer por sua conta e risco” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 156-157) – deixa de ser transposto pelo sujeito e passa a ser resolvido pelo aparato econômico, criado pelo homem para sua sobrevivência e, posteriormente, autonomizado, a sua própria cultura lhe torna estranha. Indústria cultural aparece assim enquanto elo de ligação entre o sistema econômico reificado e o próprio homem que, de sujeito se tornou objeto do aparato que criou. Nesse sentido, o conceito é resultado de um projeto antigo, tanto de Adorno quanto de Horkheimer. O primeiro - a partir da mescla entre conceitos marxistas e categorias freudianas, presentes desde o artigo de 1932 (ADORNO, 2002a, p. 432-433) - buscava um conceito que sintetizasse os aspectos estáticos da psique e os aspectos dinâmicos, fruto das condições sociais e econômicas. A associação entre os conceitos de fetichismo da música e regressão da audição aparece como um passo fundamental de Adorno na síntese obtida através de indústria cultural. Já Horkheimer, desde sua posse enquanto diretor do Instituto almejava compreender as ligações entre economia,

desenvolvimento psíquico e as transformações culturais recentes¹⁴⁸. Indústria cultural aparece enquanto consequência bem sucedida do esforço conjunto.

¹⁴⁸ “A Presente Situação da Filosofia Social”, de 1931.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: ARANTES, Paulo Eduardo (Consultoria). **Theodor W. Adorno: Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1975. (Os Pensadores, v. 48). p. 165-191.
- _____. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1971. p. 346-354.
- _____. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1971. p. 287-295.
- _____. El compositor dialético. In: _____. **Impromptus**: serie de artículos musicales impresos de nuevo. Tradução de Andrés Sanchez Pascual. Barcelona: Laia, 1985. p. 49-55.
- _____. The form of phonograph record. Tradução de Thomas Y. Levin. **October**, Cambridge, v. 55, p. 56-61, inverno 1990.
- _____. Sobre a música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). **Sociologia**: Theodor Adorno. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.
- _____. **Prismas**: Crítica Cultural e Sociedade. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. On the social situation of music. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on Music**: Theodor Adorno. Berkeley: University of California Press, 2002a. p. 391-433.
- _____. Farwell to jazz. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on Music**: Theodor Adorno. Berkeley: University of California Press, 2002b. p. 496-500.
- _____. Music in the background. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on Music**: Theodor Adorno. Berkeley: University of California Press, 2002c. p. 506-510.
- _____. Kitsch. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on Music**: Theodor Adorno. Berkeley: University of California Press, 2002d. p. 501-505.
- _____. On jazz. In: LEPPERT, Richard (Org.). **Essays on Music**: Theodor Adorno. Berkeley: University of California Press, 2002e. p. 470-495.
- _____. **Minima moralia**: reflexões a partir da vida lesada. São Paulo: Azougue, 2008
- _____. Theses about the Idea and Form of Collaboration of the Princeton Radio Research Project. In: HULLOT-KENTOR, Robert (Org.). **Current of music**: Elements of a Radio Theory. Cambridge: Polity Press, 2009a. p. 477-480.
- _____. A Social Critique of Radio Music. In: HULLOT-KENTOR, Robert (Org.). **Current of music**: Elements of a Radio Theory. Cambridge: Polity Press, 2009b. p. 133-143.
- _____. Radio Physiognomic. In: HULLOT-KENTOR, Robert (Org.). **Current of music**: Elements of a Radio Theory. Cambridge: Polity Press, 2009c. p. 41-132.

_____. Musical Analyses of Hit Songs. In: HULLOT-KENTOR, Robert (Org.). **Current of music: Elements of a Radio Theory**. Cambridge: Polity Press, 2009d. p. 327-342.

_____. On Popular Music. In: HULLOT-KENTOR, Robert (Org.). **Current of music: Elements of a Radio Theory**. Cambridge: Polity Press, 2009e. p. 271-326.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. **Correspondência 1928-1940**. São Paulo: UNESP, 2012.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALMEIDA, Jorge. **Crítica Dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos 1920**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. São Paulo: Boitempo, 2004.

BENHABIB, Seyla. A crítica da razão instrumental. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 71-96.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo Veintiuno, 1981.

CARONE, Iray. Teoria Crítica e Pesquisa Empírica na Psicologia. 2002. 117f. Relatório final de pesquisa, série Docente, Pesquisa subsidiada pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Paulista, 2002.

CLAUSEN, Detlev. **Theodor W. Adorno: One Last Genius**. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

COHN, Gabriel. A atualidade do conceito de indústria cultural. In: MOREIRA, Alberto da Silva (Org.). **Sociedade global**: cultura e religião. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 11-26.

_____. Esclarecimento e ofuscamento: Adorno e Horkheimer hoje. **Lua Nova**, São Paulo, n. 43, p. 5-24, 1998.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (Orgs.). **A indústria cultura hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

JAMESON, Frederic. **O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética.** São Paulo: UNESP/Boitempo, 1997.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos [1930-1936].** São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, v. 18).

_____. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Obras completas, v. 15).

_____. **Totem e tabu.** São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.

GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno.** São Paulo: Loyola, 2009.

HABERMAS, Jürgen. **Textos e contextos.** Barcelona: Ariel, 1996.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão.** Rio de Janeiro: Labor, 1976.

_____. A presente situação da filosofia social e as tarefas de um Instituto de Pesquisas Sociais. **Praga – Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 7, p. 121-132, 1999.

_____. Art and Mass Culture. In: _____. **Critical Theory: Selected Essays.** New York: Continuum, 2002. p. 273-290.

HULLOT-KENTOR, Robert. **Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno.** Nova York: Columbia University Press, 2006.

JAY, Martin. **Marxism and totality: The adventures of a concept from Lukács to Habermas.** Cambridge/Oxford: Polity Press/Basil Blackwell, 1984.

_____. **A imaginação dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de Psicanálise.** 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxistas.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política. Livro I, volume 1.** 25ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas.** São Paulo: Boitempo, 2007.

MED, Bohumil. **Teoria da Música.** 4. ed. Brasília: MusiMed, 1996.

PADDISON, Max. **Adorno's aesthetics of music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2003.

ROSE, Gillian. **The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno**. Londres: Macmillan Press, 1978.

RÜDIGER, Francisco. **Comunicação e teoria crítica da sociedade**. Porto Alegre: Edipucrs, 1999.

THERBORN, Göran. **The Frankfurt School**. London: New Left Review, 1970.

WEBER, Max. **Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva**, v. 1 Brasília: Universidade de Brasília, 1991.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.